

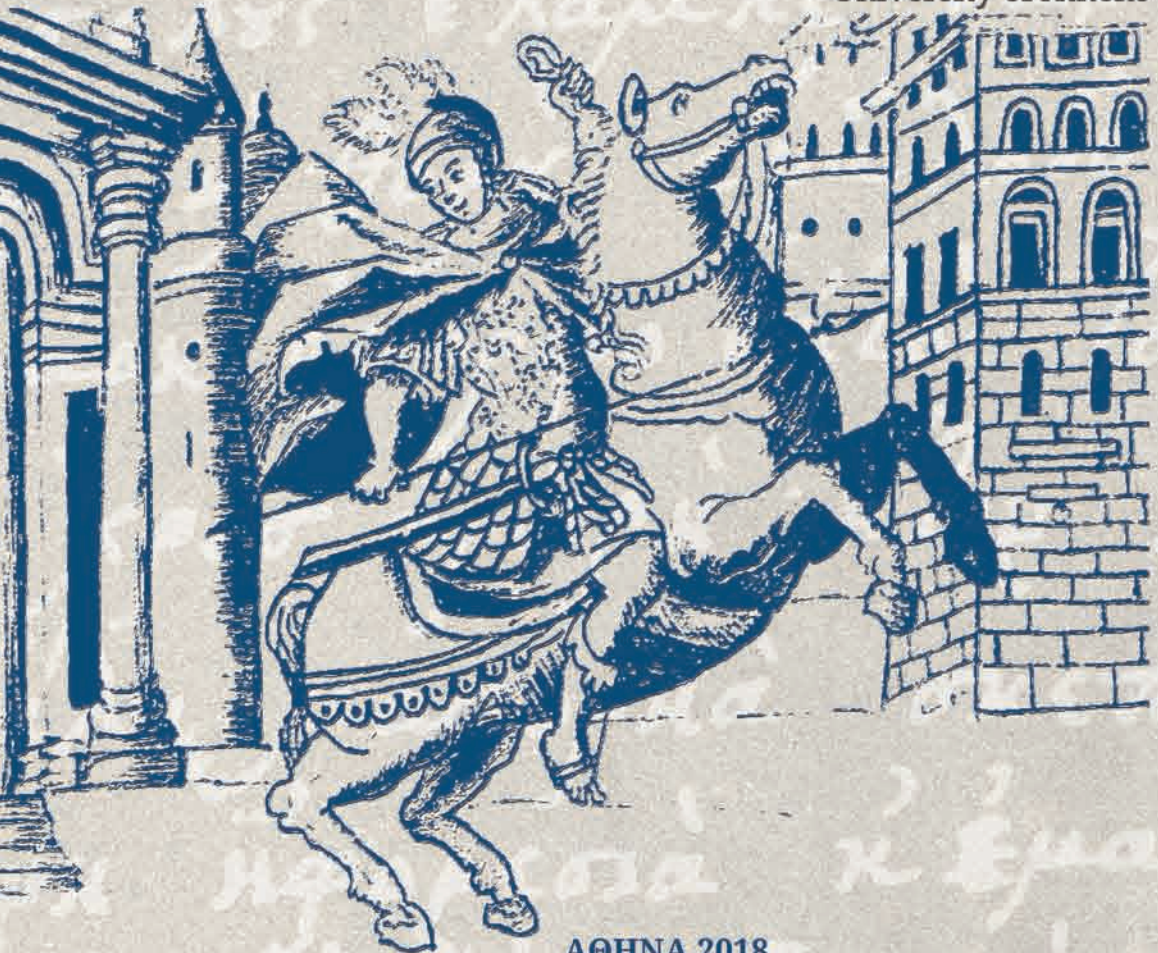
ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

ΤΟΜΟΣ 16/2
VOLUME 16/2

PARABASIS

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens



ΑΘΗΝΑ 2018

ΕΞΩΦΥΛΛΟ

Στ. Α. Ξανθουδίδης (επιμ.),
Βιτζέντζου Κορνάρου Ερωτόκριτος,
Ηράκλειο 1915, πίν. 3.

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

PARABASIS

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens

Τόμος 16/2

Volume 16/2

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 16/2

Volume 16/2

Z. ΒΕΡΒΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

Z. VERVEROPOULOU

Γ. ΔΑΝΕΖΗΣ

G. DANEZIS

Σ. ΚΟΥΛΑΝΔΡΟΥ

S. KOULANDROU

Α. ΜΠΛΕΣΙΟΣ

A. BLESSIOS

Τ. ΝΕΟΦΥΤΟΥ

T. NEOFYTOU

Γ. ΠΕΦΑΝΗΣ

G. PEFANIS

Β. ΠΟΥΧΝΕΡ

W. PUCHNER

Ι. ΡΕΜΕΔΙΑΚΗ

I. REMEDIAKI

Α. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ

A. CHOTZAKOGLOU

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

BOOK REVIEWS

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

SUMMARIES

ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ

THE AUTHORS OF THE VOLUME

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

NATIONAL AND KAPODISTRIAN
UNIVERSITY OF ATHENS
DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES

ΑΘΗΝΑ 2018

ATHENS 2018

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Συντακτική Επιτροπή

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, Αλεξία Αλτουβά, Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Ιωσήφ Βιβιάκης, Κωνσταντζα Γεωργακάκη, Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, Γρηγόρης Ιωαννίδης, Άννα Καρακατσούλη, Πλάτων Μαυρομούστακος, Κυριακή Πετράκου, Γιώργος Π. Πεφάνης, Βάλτερ Πούχνερ, Ιωάννα Ρεμεδιάκη, Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Εύα Στεφανή, Μάνος Στεφανίδης, Ευανθία Στιβανάκη, Άννα Ταμπάκη, Κλειώ Φανουράκη, 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, Clio Fanouraki, 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 1106-5923

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ: ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΚΑΙ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Βάλτερ Πούχγεο Πρόλογος	11
Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος Ο μύθος τους Φιλοκτήτη στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο	13
Τάνια Νεοφύτου Η θεατρική διαδρομή του Αλέξη Πάρνη	31
Ιωάννα Ρεμεδιάκη Ο δραματουργός Μιχάλης Βιρβιδάκης και το θέατρο <i>Κυδωνία</i>	49
Στέλλα Κουλάνδρου Απο-ηρωοποιώντας τον πόλεμο της Τροίας	73
ΜΕΛΕΤΕΣ	
Βάλτερ Πούχγεο Θεατρολογικά μελετήματα για τον <i>Ερωτόκριτο</i>	85
Διονύσης Μουσιούτης Ο Διονύσιος Ταβουλάρης, ο Κλέων Ραγκαβής και <i>Η Δούκισσα των Αθηνών</i>	163
Ζωή Βερβεροπούλου Μικρή οθόνη και σκηνή: το θέατρο στην ελληνική τηλεόραση	207
Γιώργος Πεφάνης Ζωική επισφάλεια και ηθική παλιμβουλία στις σκηνές του Joseph Beuys, της Marina Abramović και του Romeo Castellucci.....	225
ΔΙΑΦΟΡΑ	
Γιώργος Δανέζης Η διαμαντένια πύλη. Πάνω σ' έναν στίχο του <i>Δαβίδ</i>	259
ΕΚΔΟΣΗ ΠΗΓΩΝ	
Ανθή Γ. Χοτζάκογλου Από τη <i>Φιλόστοργο Μητέρα</i> στο <i>Νανάγιο της πτωχής Μαρίας</i> του Δημοσθένη Μαριδάκη: από τη σκηνή στον μπερντέ	261

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

- ♦ Άννα Ταμπάκη / Ουρανία Πολυκανδριώτη, *Ελληνικότητα και ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και «εθνικός χαρακτήρας» στον 19ο αιώνα. Πρακτικά συμποσίου*, 2 τόμ., Αθήνα, ΕΚΠΑ Τμήμα Θεατρικών Σπουδών / Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών 2016, σελ. 472+558, εικ. ISBN 978-618-80943-9-0..... 309
- ♦ Άννα Ταμπάκη / Μαρία Σεχοπούλου (επιμ.), *Συνάντηση εργασίας νέων ερευνητών. Ο ελληνικός περιοδικός τύπος τον 19ο αιώνα. Ερευνητικά ζητήματα – πορίσματα της έρευνας*, Αθήνα, πρόγραμμα «Θαλής – Χρυσσαλίδης» 2015, σελ. 195, ISBN 978-618-80943-4-5..... 309
- ♦ Άννα Ταμπάκη / Αλεξία Αλτουβά (επιμ.), *Επιστημονικό συμπόσιο «Μετάφραση και περιοδικός τύπος στον 19ο αιώνα». Πρακτικά*, Αθήνα, πρόγραμμα «Θαλής – Χρυσσαλίδης» 2016, σελ. 221, ISBN 978-618-80943-5-2..... 309
- ♦ Μ. Μορφακίδης / Π. Παπαδοπούλου (eds), *Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Αύλη πολιτιστική κληρονομιά (Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ)*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas 2016 (Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών 3), σελ. 816, Abb., ISBN 978-84-95905-80-2..... 313
- ♦ Αλεξία Αλτουβά / Μαρία Σεχοπούλου (επιμ.), *Επιστημονική Συνάντηση αφιερωμένη στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot. «Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη – Δραματοουργία – Θεωρία». Πρακτικά*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ/ Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών 2017, σελ. 713, εικ., ISBN 978-618-82918-5-0..... 320
- ♦ Institut Français de Grèce / Département d'Études Théâtrales Université Nationale et Kapodistrienne d'Athènes, Γαλλικό Ινστιτούτο Ελλάδος / Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, *Actes de Colloque: Relations France – Grèce: Le théâtre des années 1960 à nos jours, Athènes 8-10 mai 2014. Textes édités par Platon Manromoustakos – Sophia Feloroulou, Πρακτικά Συνεδρίου: Σχέσεις Ελλάδας – Γαλλίας: Το θέατρο από το 1960 μέχρι σήμερα, Αθήνα 8-10 Μαΐου 2014*. Επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος / Σοφία Φελοπούλου, Athènes 2017, σελ. 273, εικ., ISBN 978-618-82918-4-3..... 323
- ♦ *Θέατρον Πόλις*. Διεπιστημονικό Περιοδικό για το Θέατρο και τις Τέχνες, τεύχος 2 (2016), σελ. 162, εικ. (<http://ts.uop.gr>) 326
- ♦ *σκηνή 1-7* (Θεσσαλονίκη 2010-2016), ηλεκτρονική έκδοση σελ. 235, 115, 159, 183, 183, 186, 392, εικ. ISSN 2241-0813 328
- ♦ Πύργος Π. Πεφάνης, *Θιασώτες & Φιλόσοφοι. Σκιαγράφιση μιας θεατροφιλοσοφίας*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2016 (Σειρά: Θεατρικοί Τόποι), σελ. 384, ISBN 978-960-02-3199-1..... 337
- ♦ Άννα Ν. Μαυρολέων, *Περί Αναβίωσης. Από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας*, Αθήνα, εκδόσεις Ι. Σιδέρη, 2016, σελ. 561, εικ., γραφήματα, στατιστικές ISBN 978-960-08-0696-0..... 339
- ♦ Δήμητρα Αναστασιάδου, *Αρχαϊκές Μητέρες. Η διαχρονία του αρχαίου δράματος στο έργο του Αλ. Παπαδιαμάντη και του Γ. Βιζυηνού*, Αθήνα, εκδόσεις Εκκρεμές 2016, σελ. 326, ISBN 978-618-5076-14-6 342

♦ Αντώνης Γλυτζουρής / Κωνσταντίνα Γεωργιάδη / Μαρία Μαυρογένη (επιμ.), <i>Η πρόωγη υποδοχή του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού στο ελληνικό θέατρο. Πρακτικά ημερίδας</i> , Ρέθυμνο, Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας / Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών 2016, σελ. 199, εικ., ISBN 978-618, 91780-2-1.....	344
♦ Ελίνα Νταρακλίτσα, <i>Η πρόσληψη της ιταλικής δραματολογίας του 20ού αιώνα στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1900-1940</i> , Αθήνα, εκδόσεις Πολύτροπον 2016, σελ. 892, ISBN 978-960-6840-60-9.....	349
♦ Θανάσης Αγάθος, <i>Η κινηματογραφική όψη του Γρηγόριου Ξενόπουλου</i> , Αθήνα, εκδόσεις Γκοβόστη 2016, σελ. 237, εικ., ISBN 978-960-446-140-0.....	351
♦ Γιάννης Μόσχος, <i>Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή. Από τους Βρυκόλακες το 1894 στις αναζητήσεις της εποχής μας, επιστημονική επιμέλεια Βάνια Παπανικολάου</i> , Αθήνα, εκδόσεις Αμολγός 2016, σελ. 484, CD με την Παραστασιογραφία και λοιπές καταγραφές, ISBN 978-618-82775-2-6.....	353
♦ Κυριακή Πετράκου, <i>Ο Θεοτοκάς του θεάτρου. Έργα, θεωρία και κριτική, δράση</i> , Αθήνα, εκδόσεις Μίλητος 2017, σελ. 597, 72 εικ., ISBN 978-960-464-792-7.....	357
♦ Ουρανία Αναγνώστου, <i>Το θέατρο της Έλενας Πέγκα</i> , Αθήνα, Κάπα εκδοτική [2017], σελ. 190, πολλές εικ., ISBN 978-618-5191-35-1.....	360
♦ <i>Gramma. Journal of Theory and Criticism</i> / Γράμμα. Περιοδικό Θεωρία και Κριτικής, τόμ. 22/2 (2014), σελ. 250, εικ., ISBN 1106-1170.....	362
♦ Κλειώ Φανουράκη, <i>Το θέατρο στην εκπαίδευση με τη χρήση των ψηφιακών τεχνολογιών. Στοιχεία διδακτικής μεθοδολογίας</i> , Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2016, σελ. 148, εικ., ISBN 978-960-02-3239-4.....	365
ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ / SUMMARIES.....	369
ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ.....	373
ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ	
Ελένη Δουνδουλάκη Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στην Εθνική Λυρική Σκηνή 1944-1974. Τριάντα χρόνια ιστορία και όψη.....	377
Παναγιώτης Μιχαλόπουλος Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα.....	378
Ειρήνη Μουντράκη Η πρόσληψη του Carlo Goldoni στην Ελλάδα.....	378
Αγγελική Πούλου Η σκηνοθεσία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στην ψηφιακή εποχή....	379
Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη Ο Θ. Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο.....	380

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Μια θεματική αφιέρωση του θεατρολογικού περιοδικού *Παράβασις* σε συγγραφείς και έργα του νεοελληνικού θεάτρου είναι μάλλον αυτονόητη και δεν χρειάζεται ειδική δικαιολόγηση· τα νέα ελληνικά είναι μια «ανάδελφη» και μικρή γλώσσα με μεγάλη ιστορία αλλά περιορισμένο μέλλον στο πνευματικό κλίμα της παγκοσμιοποίησης. Μόνο μια χούφτα ειδικών σε όλο τον κόσμο είναι ενημερωμένοι για το νεοελληνικό θέατρο και τα επιτεύγματά του, και αν δεν καλλιεργήσουν και διαδώσουν οι ελληνικοί ακαδημαϊκοί θεσμοί τη γνώση αυτής της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, κανείς άλλος στον κόσμο τον μεγάλο δε θα το κάνει ούτε θα αναρωτηθεί, τι απέγινε το πάλαι ποτέ λαμπρό θέατρο, που σημάδεψε εν πολλοίς τις αρχές της ιστορίας του παγκόσμιου θεάτρου. Οι περιορισμοί ενός πανεπιστημιακού περιοδικού βέβαια εξαναγκάζουν τον εκδότη σε θεματικές επιλογές.

Έτσι η αναφερόμενη θεματική αφιέρωση περιέχει τέσσερα διαφορετικά μεταξύ τους μελετήματα. Το πρώτο, του Αθανάσιου Γ. Μπλέσιου, *Ο μύθος του Φιλοκλήτη στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο*, αναλύει δραματικά έργα του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα με θεματικό πλαίσιο τον *Φιλοκλήτη*, το δεύτερο, της Τάνιας Νεοφύτου, *Η θεατρική διαδρομή του Αλέξη Πάρνη*, παρακολουθεί τη σκηνική σταδιοδρομία των θεατρικών έργων του Αλέξη Πάρνη, ο οποίος λόγω των παραστάσεων στη Σοβιετική Ένωση είναι τελικά ο πιο πολυπαιγμένος έλληνας θεατρικός συγγραφέας στο εξωτερικό· το τρίτο μελέτημα είναι της Ιωάννας Ρεμεδιάκη, *Ο δραματογράφος Μιχάλης Βιφιδάκης και το θέατρο Κυδωνία*, χωρίζεται σε δύο μέρη: την ανάλυση της περιορισμένης δραματογραφίας του αναφερόμενου θεατρικού συγγραφέα και την παρακολούθηση της δραστηριότητας και του ρεπερτορίου του θεάτρου *Κυδωνία* στα Χανιά τα τελευταία χρόνια, το οποίο παρουσιάζει ένα ιδιαίτερα απαιτητικό και πρωτοποριακό διεθνές δραματολόγιο. Το τέταρτο μελέτημα, της Στέλλας Κουλάνδρου, *Απο-ηρωοποιώντας τον πόλεμο της Τροίας*, αναλύει την *Τροία* του Δημήτρη Δημητριάδη και το γνωστό σχετικό έργο του Giraudoux.

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Γ. ΜΠΛΕΣΙΟΣ

Ο ΜΥΘΟΣ ΤΟΥ ΦΙΛΟΚΤΗΤΗ ΣΤΟ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η πρόσληψη του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού και συγκεκριμένα του μύθου και της τραγωδίας αποτελεί έναν τομέα σταθερού ενδιαφέροντος στη σύγχρονη σκέψη. Στη νεοελληνική δραματολογία αποδίδει καρπούς με εντεινόμενο ενδιαφέρον κατά τις τελευταίες δεκαετίες, καθώς η αναγωγή στο μυθικό παρελθόν μπορεί με πολλούς τρόπους να το ανανεώσει, να αναδείξει τα διαχρονικά στοιχεία που προκύπτουν απ' αυτό, αλλά και να εμπλουτίσει το παρόν.

Μετά την πρώτη, περιορισμένη, διασκευαστική απόπειρα του *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή από τον Νικόλαο Πίκκολο στο πλαίσιο του νεοελληνικού Διαφωτισμού (1821-1822), ο συγκεκριμένος μύθος θα έρθει πάλι στο προσκήνιο τα μεταπολεμικά χρόνια, κυρίως μετά το 1960, είτε με την παράσταση της σοφόκλειας τραγωδίας (αρχικά από τον «Όμιλο Αρχαίας Τραγωδίας» το 1955 σε σκηνοθεσία Κωστή Λειβαδέα και στη συνέχεια στην Επίδαυρο το 1967 από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή) είτε με τη δημιουργική χρησιμοποίηση του τραγικού και μυθολογικού υλικού για τον Φιλοκτήτη από έλληνες και ξένους συγγραφείς.

Ο μύθος του Φιλοκτήτη ενέπνευσε έλληνες και ξένους συγγραφείς, ενώ και το ενδιαφέρον των μελετητών υπήρξε έντονο για τη συγκεκριμένη τραγωδία του Σοφοκλή, ιδιαίτερα κατά τις τελευταίες δεκαετίες.¹ Ευρωπαϊκά έργα που λειτούργησαν ως σημεία αναφοράς για τους Έλληνες είναι το δραματικό έργο του André Gide *Philoctète* (1898) και ο *Philoktet* του Heiner Müller (1958-1965), που αποτελεί τολμηρή διασκευή της σοφόκλειας τραγωδίας.

Τα ελληνικά έργα, θεατρικά ή ποιητικά, που εμπνέονται από τον μύθο του Φιλοκτήτη εν μέρει ξεφεύγουν από τη σοφόκλεια τραγωδία, αλλά εμπλουτίζουν τη συγκεκριμένη θεματική προς όφελος σύγχρονων κοινωνικοπολιτικών καταστάσεων και προβληματισμών. Τα σημαντικότερα και περισσότερο σχετικά με τη θεματική είναι: *Το τόξο* του Δημήτρη Χριστοδούλου (1959, δημοσιεύτηκε το 1964), *Φιλοκτήτης (Υστατο προσωπείο)*, ποιητικός μονόλογος του Πάννη Ρίτσου (1965), *Φιλοκτήτης* του Βασίλη Ζιώγα (1975), *Ο παγωμένος κήπος* της Μαρίας Ευσταθιάδη (2005) και *Ο Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή σε διασκευή και σκηνοθεσία Μηνά Τίγκιλη (2014).²

¹ P. E. Easterling, «*Philoctetes and Modern Criticism*», *Illinois Classical Studies* 3 (1978), σ. 27 (και στο: Erich Segal (επιμ.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, New York, Oxford University Press, Oxford U. K. 1983, σ. 217).

² Τη συγκεκριμένη θεματική κάπως διευρύνουν τα έργα των Κώστα Βλασσόπουλου *Γιατί ο*

Φιλοκτήτης πήγε στην Καλαβρία για να γιάνει το πόδι του (1980, δημοσιεύτηκε το 1982) και Ευάγγελου Αβέρωφ-Τοσίτσα *Επιστροφή στις Μυκήνες* (1972, δημοσιεύτηκε το 1973). Στο έργο του Αβέρωφ-Τοσίτσα ο Φιλοκτήτης συμμετέχει στην πρώτη πράξη κατά την επιστροφή των Αχαιών από την Τροία, ενώ στο έργο του

Το θεατρικό έργο του Ζιώγα, που έχει δομή αρχαίας τραγωδίας, αποτελεί μια σημαντική στιγμή για την εξέλιξη της νεοελληνικής δραματοουργίας που επεξεργάζεται το μυθολογικό και τραγικό υλικό.³ Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Θέατρο «Σημείο» το 1989 και εκδόθηκε το 1990. Έχει ήδη μελετηθεί αρκετά, σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα ελληνικά και ξένα έργα που αξιοποιούν τον μύθο του Φιλοκλήτη.

Οι διαφοροποιήσεις του έργου του Ζιώγα από το σοφόκλειο έργο, το οποίο ακολουθεί αρκετά πιστά, είναι ουσιώδεις, δίνοντας ένα νέο περιεχόμενο στον μύθο. Η υπεράσπιση της ζωτικότητας και της διαχρονικής αξίας του μύθου από τον Ζιώγα, ως σημείου αναφοράς για τον λογοτεχνικό - καλλιτεχνικό μοντερνισμό, συνάδει με την αντίληψη ότι ο μύθος είναι δημιουργός πολιτισμού και μέσο νοηματοδότησης, δηλαδή δημιουργίας νοήματος του κάθε πολιτισμού.⁴

Ο χορός των ναυτών της σοφόκλειας τραγωδίας έχει αντικατασταθεί από τον χορό των οκτώ Στυλιτών, της ιδιαίτερης αυτής κατηγορίας των μοναχών των πρώτων μεταχριστιανικών αιώνων που επέλεγαν να διαμένουν σε έναν στύλο, ως μια μορφή άσκησης, προσευχής και αφοσίωσης στον Θεό. Η ξεχωριστή αυτή διαπλοκή αρχαιοελληνικού μύθου και χριστιανικής θρησκείας εκφράζει αρχικά τη διάθεση θρησκευτικού συγκρητισμού από τον συγγραφέα, ο οποίος θέλει να συνδέσει τους προβληματισμούς του και τα δεδομένα της τραγωδίας με σύγχρονα, χριστιανικά στοιχεία και σχετικούς προβληματισμούς.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο έργο προσδίδουν ο ρόλος και ο λόγος των Στυλιτών, που κατεξοχήν εκφράζουν την ποιητική διάθεση του έργου, σε αντίθεση με τα πεζολογικά στοιχεία του διαλόγου Φιλοκλήτη - Νεοπτόλεμου, τα οποία αντιστρατεύονται το υψηλό ύψος και το τραγικό πνεύμα,⁵ ο ρόλος και τα χαρακτηριστικά του Φιλοκλήτη, σε σχέση με τον ρόλο του Νεοπτόλεμου, αλλά και με την αντίληψη του θείου, η σύνδεση Στυλιτών - Φιλοκλήτη, ο ρόλος του Ηρακλή, τα ιστορικοκοινωνικά συμφραζόμενα του έργου και τελικά η κατάληξη της πλοκής.

Βλασσόπουλου ο τίτλος δεν ανταποκρίνεται στο περιεχόμενο του έργου, καθώς γίνονται δύο μόνο αναφορές στον Φιλοκλήτη (βλ. Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, τόμ. Β', πρόλ. Βάλτερ Πούχγκερ, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 1002-1003, 1060-1061).

³ Η ανάλυση του θεατρικού αυτού έργου προτάσσεται στη μελέτη κατά παρέκκλιση της χρονολογικής σειράς παρουσίασης των περισσότερων έργων, σύμφωνα με τη συγγραφή και την έκδοσή τους, λόγω της σπουδαιότητας και ιδιαιτερότητάς του.

⁴ Βλ. Βασίλης Ζιώγας, «Ο αρχαίος μύθος ως διαχρονικός κώδικας ήθους», *Βασίλης Ζιώγας Φιλοκλήτης*, Ερμής, Αθήνα 1990, σ. 69-74.

Κλεοπάτρα Λεονταρίτου, *Η νεορομαντική θεωρία του Καζαντζάκη. Η ποίηση της ζωής*, Θεμέλιο Αθήνα, 1981, σ. 216· Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Ιστορική Βιβλιοθήκη, Θεμέλιο, Αθήνα 1991, σ. 105.

⁵ Βλ. Αυγή-Άννα Μάγγελ, «Ένας μύθος της αρχαίας τραγωδίας στο σύγχρονο νεοελληνικό θέατρο: Ο Φιλοκλήτης του Βασίλη Ζιώγα», *Θέματα Λογοτεχνίας* 28 (2005), σ. 144· Γιώργος Μικέλλης, «Το αρχαίο δράμα στη νεοελληνική λογοτεχνία. Η περίπτωση του *Φιλοκλήτη*», *σημινάριο* 27, Η συνομιλία του νεοελληνικού πολιτισμού με το αρχαίο δράμα, Μαρία Αθ. Κοτρώτσου (επιμ.), Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Μεταίχιμο, χ. χ., σ. 88-89.

Η σύνδεση Στυλιτών – Φιλοκτήτη, εκτός από το γεγονός ότι μόνο ο ήρωας μπορεί να ακούσει τις φωνές τους, ενώ επίσης μόνο ένας γιδοβοσκός έρχεται σε επαφή μαζί τους, και όχι οι υπόλοιποι ήρωες, δεν είναι χωρίς σημασία. Η επαφή Φιλοκτήτη – Στυλιτών δεν είναι άμεση. Εντάσσεται στην οραματική και ονειρική διάσταση του έργου, που συντελείται όταν ο Φιλοκτήτης κοιμάται. Στη θέση του τοπίου της σοφόκλειας τραγωδίας, που ενδεχομένως έχει τον ρόλο του συμπάσχοντος προσωποποιημένου περιβάλλοντος του ήρωα,⁶ υπάρχουν οι Στυλίτες, που επιτελούν τον ρόλο της φανταστικής συντροφιάς του, καθώς το περιβάλλον έχει μια διαφορετική λειτουργία από τη συγκεκριμένη τραγωδία στο έργο του Ζιώγα. Σύμφωνα με μια άποψη, οι Στυλίτες εκφράζουν τις ενδόμυχες σκέψεις του Φιλοκτήτη και έμμεσα του συγγραφέα.⁷

Η παρουσία των Στυλιτών ενισχύει την ορθόδοξη θεολογική διάσταση του έργου, η οποία συμπορεύεται με την κοσμική, σε ένα κλίμα μυστικισμού, μέσα από τη λειτουργία του κάθετου σκηνικού και νοηματικού άξονα (ουρανός/σύμπαν/Θεός-γη).⁸ Ο λόγος τους θυμίζει τελετουργικές διατυπώσεις που χρησιμοποιούνταν στα μυστήρια και συνδέεται με την επιδίωξη του συγγραφέα να δημιουργήσει έναν τόπο μύησης για τον Νεοπτόλεμο και για τον ίδιο τον Φιλοκτήτη, έτσι ώστε ο τελευταίος να συνδεθεί με τον αρχέτυπο μύθο και τον μυθικό εαυτό του.⁹ Η έννοια της άσκησης είναι συνώνυμη με την αίσθηση της πτώσης τους. Η έννοια αυτή σχετίζεται με το προπατορικό αμάρτημα, κυρίως όμως με την έννοια της χριστιανικής ταπείνωσης, που αποτελεί την προϋπόθεση της ύψωσης και της θέωσης του ανθρώπου. Η αμφιβολία που εκφράζουν δεν διευκρινίζεται πάντα, αλλά έχει σχέση με τη γνώση και ενδεχομένως με την

⁶ Ντόρα Λεονταρίδου, *Ο συγκινησιακός δραματικός χώρος στον «Φιλοκτήτη»*. Μελέτη πάνω στο σημαινόμενο, *Θεατρογραφίες* 12 (2004), σ. 22-23.

⁷ Εύη Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου στη δραματολογία του Βασίλη Ζιώγα*, αδημ. διδακτ. διατρ., Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα 2010, σ. 213. Δημήτρης Τσατσούλης (επιμ.), «Η πρόσληψη του *Φιλοκτήτη* από το σύγχρονο ελληνικό θέατρο», *Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο. Μελέτες για την πρόσληψη και την διακεμενικότητα*, Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σ. 230-231. Την άποψη αυτή, ως προς το σκέλος του Φιλοκτήτη, δεν την ενστερνίζομαι.

⁸ Τον πρώτο, σε σχέση με τη ζωή των Στυλιτών στα ύψη, τον προβάλλει ο γιδοβοσκός και ο Φιλοκτήτης καθώς, όπως ο τελευταίος αναφέρει, «ζούνε κάθετα, στο ύψος», δηλαδή πάνω σε στύλους (Ζιώγας, *Φιλοκτήτης*, σ. 32), ενώ τον δεύτερο, για παράδειγμα, τον υπονοεί ο γιδοβοσκός.

Ως προς την ορθοδοξία και τη Θεία λειτουργία, βλ. Μαρίκα Θωμαδάκη, «Θέατρο “Σημείο”. Βασ. Ζιώγα: “Φιλοκτήτης”», *Νέα Εστία* 127, τχ. 1502 (1990), σ. 197. Ο λόγος τους χαρακτηρίζεται στομφώδης και παραληρηματικός και η παρουσία τους προβληματική κατά τον Βάιο Διαπή (βλ. τη μελέτη του «Η Λογοτεχνική Πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας τον Εικοστό [και τον Εικοστό Πρώτο] Αιώνα», *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, Ανδρέας Μαρκαντωνάτος – Χρήστος Τσαγγάλης (επιμ.), εισαγωγή Christopher Pelling, Gutenberg, Αθήνα 2008, σ. 417-419).

⁹ Παρόμοια χαρακτηριστικά έχει και ο λόγος του Ηράκλειτου (βλ. Jean Pierre Vernant, *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα. Μελέτες ιστορικής ψυχολογίας*, Στέλλα Γεωργούδη (μετ.), Νεφέλη, Εγνατία, χ. χ., σ. 354). Ως προς το έργο του Ζιώγα, βλ. Τσατσούλης, «Η πρόσληψη του *Φιλοκτήτη* από το σύγχρονο ελληνικό θέατρο», σ. 231-232. Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου στη δραματολογία του Βασίλη Ζιώγα*, σ. 294-295.

πίστη τους. Η άσκηση είναι μια μακρά διαδικασία. Κυρίαρχη είναι η έννοια της φύσης, στην οποία συναιρούνται το ένστικτο, η σκέψη, η ιδέα και η οντότητα.¹⁰ Δημιουργείται ένα κλίμα «μεταφυσικής φυσιολατρίας».¹¹ Κυριαρχούν, επίσης, οι έννοιες του φωτισμού, της ζωής και του θανάτου. Χαρακτηριστική είναι η έννοια του ολόφωτου σύμπαντος, αλλά και η προσπάθεια του ανθρώπου να εκπέμπει φως, αφού ενδεχομένως αρχικά φωτίζεται μόνο από τον Θεό ή αναμένει αυτόν τον φωτισμό, όπως υπονοεί ο Φιλοκτήτης για τους Στυλίτες. Η ταυτότητα Θεού- σύμπαντος- Φύσης και ανθρώπου είναι αναμφισβήτητη.¹² Πρόκειται για τη, σύμφωνα με τον συγγραφέα, επάνοδο του «γαλαξιακού» ανθρώπου μέσα από τη μυστικιστική ένωση των στοιχείων αυτών.¹³ Η φράση των Στυλιτών ότι «η ζωή και ο θάνατος είναι συμπαγείς»¹⁴ παραπέμπει στην ενότητα και όχι στη διάστασή τους, άρα και στην υπέρβαση του θανάτου.¹⁵ Η ενότητα αυτή επισφραγίζεται από την αλληλοεπίδραση ύλης και «ανιύλης» (σ. 10).¹⁶ Στην ενότητα νου-σώματος παραπέμπει η φράση τους ότι «Αίμα ο λόγος. Σάρκα η ταπείνωση» (σ. 15). Το αίμα προφανώς αναφέρεται στην ακέραια φύση μας και ο λόγος σε μια παγκόσμια-κοσμική αρχή ζωής και δημιουργίας.¹⁷

Αυτό που ξεχωρίζει είναι η επίδραση του φωτός, του ήλιου στον άνθρωπο. Το φως όμως δεν μπορεί τελικά να υπερισχύσει του σκότους, παρά την προσπάθεια που γίνεται,¹⁸ οδηγώντας στην έννοια της σχετικότητας σε ζητήματα ηθικής.

¹⁰ Αρχικά αναφέρεται από έναν στυλίτη η αντίθεση γνώσης και ενστικτού.

¹¹ Βάλτερ Πούχνερ, *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα. Πανθεϊσμός και φυσιολατρία ως τελεολογικές θεμελιώσεις μιας μυστικιστικής κοσμοθεωρίας. Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Σοφία Δανιά (επιμ.), Δράση και Δρώμενα, Πολύτροπον, Αθήνα 2004, σ. 227.

¹² Βλ. Χαρά Μπακονικόλα, «Η έννοια της φύσης στη σκέψη του Hölderlin», *Διαβάζω* 339, Φιλοσοφία και Φύση (6.7.94), σ. 76· Μαρία Φιδετζή, *Η έννοια της φύσης στο έργο του Βασίλη Ζιώγα*, διπλωματική εργασία, Μεταπτυχιακό Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2001, σ. 23-24· Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου στη δραματολογία του Βασίλη Ζιώγα*, σ. 250, 252.

¹³ Β. Ζιώγας, «Επάνοδος του γαλαξιακού ανθρώπου», *Εκκύκλημα* 24, Σύγχρονη ελληνική δραματολογία (1990), σ. 21· Β. Πούχνερ, («Ο Βασίλης Ζιώγας και ο υπερρεαλισμός στο νεοελληνικό θέατρο») *Φιλολογικά και Θεατρολογικά Ανάλεκτα. Πέντε Μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996, σ. 428· Μικέλλης, «Το αρχαίο δράμα στη νεοελληνική λογοτεχνία. Η περίπτωση του Φιλοκτήτη», σ. 86-87.

¹⁴ Ζιώγας, *Φιλοκτήτης*, σ. 31. Η αναφορά σε σελίδες στη συνέχεια της μελέτης γίνεται από αυτή την έκδοση.

¹⁵ Φιδετζή, *Η έννοια της φύσης στο έργο του Βασίλη Ζιώγα*, σ. 27.

¹⁶ Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου στη δραματολογία του Βασίλη Ζιώγα*, σ. 251-252.

¹⁷ Λεονταρίτου, *Η νεορομαντική θεωρία του Καζαντζάκη. Η ποίηση της ζωής*, σ. 40· Κωνσταντίνος Βουδούρης, «Η φιλοσοφία του Ηράκλειτου», *Προσωκρατική φιλοσοφία*, β' έκδοση, Ιωνία, Αθήνα, 1991, σ. 72-92· Φιδετζή, *Η έννοια της φύσης στο έργο του Βασίλη Ζιώγα*, σ. 21, 37.

¹⁸ Η υπερισχύση αυτή βρίσκεται στο τρίτο στάσιο μέσα από τις φράσεις τους «Το σκοτάδι γέμει φωτός» και «Ολόφωτο το χάος» (σ. 30), που ερμηνεύονται μέσα από χωρία του Ευαγγελίου (βλ. Μικέλλης, «Το αρχαίο δράμα στη νεοελληνική λογοτεχνία. Η περίπτωση του Φιλοκτήτη», σ. 87). Στη νεοελληνική ποίηση χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Διονύσιου Σολωμού. Δύο στίχοι του είναι οι εξής:

«Φως που πατεί χαρούμενο τον Άδη και τον χάρο»,
«Στον κόσμο τούτον χύνεται και σ' άλλους κόσμους φτάνει»

(Παναγιώτης Νούτσος, *Οι «Στοχασμοί» του Σολωμού: Φιλοσοφική θεωρία και ποιητική πράξη*, Ανάπτυχο, Δωδώνη, τόμ. ΑΒ', Μέρος Τρίτο, Ιωάννινα 2003, σ. 27.)

Χαρακτηριστική είναι η φράση ενός Στυλίου: «Το σκότος με τυφλώνει. Το φως με τυφλώνει επίσης. Πώς ν' αντικρίσω το αρχέτυπο;» (σ. 46). Στη συνέχεια όλοι οι Στυλίτες αναφέρουν μεταξύ άλλων: «[...] Ήδονή η χαρά από τον παμμέγιστο πόνο» (σ. 47).

Η διαδοχή ευτυχίας - δυστυχίας και η σύμπτωση των αντιθέτων αποτελούν χαρακτηριστικά της σκέψης των Στυλιτών, σε αντίθεση με τη δυστυχία που τους καταλογίζει ο Φιλοκτήτης, παραπέμποντας όχι μόνο στη νοητική και ψυχοσωματική ενότητα του ανθρώπου, αλλά και στην ενότητα των δυνάμεων του σύμπαντος. Όλα οδηγούν στη στοιχειακή φύση του Είναι.¹⁹ Η σκέψη τους παραπέμπει αφενός σε στοιχεία της μυθικής σκέψης, αφετέρου στον Ηράκλειτο,²⁰ μέσω του οποίου η ιδέα της αρμονίας, της αρμονικής συμπόρευσης και της σύζευξης των αντιθέτων έφτασε στον νεότερο κόσμο και επηρέασε τη μοντέρνα σκέψη σε διάφορες εκφάνσεις της (π.χ. φιλοσοφικές, λογοτεχνικές).²¹

Σχετικά διαφορετική είναι η πορεία που ακολουθεί ο Φιλοκτήτης. Ο Νεοπτόλεμος άλλοτε συμπληρώνει τη σκέψη του ήρωα και άλλοτε αποτελεί το αντίβαρό της.²² Ο Φιλοκτήτης ακολουθεί ένα διαφορετικό ρεύμα σκέψης, που στηρίζεται από την αρχαιότητα σε σημαντικό βαθμό στον ορθολογισμό. Στηρίζεται αποφασιστικά στην έννοια του κυρίαρχου φωτός, του ήλιου και της φωτιάς, σε συνδυασμό με τη σκέψη, τη νόηση, στοιχείο που είναι βασικό και στην ποίηση του Διονύσιου Σολωμού.²³ Καταλήγει στην ταύτιση σκέψης (Νου) και φωτός, δηλαδή στην κυριαρχία της (σκέψης) στη ζωή, στοιχείο που μπορεί να οδηγήσει σε μια μετεξέλιξη του ανθρώπινου είδους.²⁴ Η κατάκτηση του φωτός είναι το αποτέλεσμα μιας αργής διαδικασίας. Πρόκειται για μια ηλιοκεντρική σκέψη. Ο ήλιος παραπέμπει στην καταστροφή αλλά και στη δημιουργία. Η ζωή

¹⁹ Βλ. Vernant, *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα. Μελέτες ιστορικής ψυχολογίας*, σ. 346.

²⁰ *Ο.π.*, σ. 344. Α. Στουκίδου, «Ο Ηράκλειτος και η σημερινή φυσική», *Ηράκλειτος. Μια φροντιστηριακή έρευνα*, Σ. Κυριαζοπούλου και τεταρτοετών φοιτητών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων 1971-1972, Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα, 1973, σ. 108. Κ. Σούλη, Σ. Παπαδάτου, Μ. Χατζηγιακουμή, «Το ανθρωπολογικό πρόβλημα του ήθους», *Ηράκλειτος*, σ. 167, 171. Κ. Αυγέρη, «Δημοκρατική θεώρηση του Ηράκλειτου», *Ηράκλειτος*, σ. 259. Πρακτικά, *Ηράκλειτος*, σ. 188-191.

²¹ Παναγιώτης Νούτσος, «Ο Ηράκλειτος μέσα στην ιστορία», *Ηράκλειτος*, σ. 38-39. Λεονταρίτου, *Η νεορομαντική θεωρία του Καζαντζάκη. Η ποίηση της ζωής*, σ. 39-40. Η διεκυστίνδα (διφυρία) αφηρημένου-συγκεκριμένου με στόχο την ενότητα του όντος είναι χαρακτηριστική στην ποίηση του Διονύσιου Σολωμού (Π. Νούτσος, *Οι «Στοχασμοί» του Σολωμού: Φιλοσοφική θεωρία και ποιητική πράξη*, σ. 26).

²² Ο Β. Λιαπής επισημαίνει ανακολουθίες στην συμπεριφορά των δύο ηρώων, οι οποίοι χαρακτηρίζονται «αλλοπρόσαλλοι», στοιχείο που, κατά τη γνώμη του, επιβεβαιώνει την προχειρογραφία του Ζιώγα (Λιαπής, «Η Λογοτεχνική Πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας τον Εικοστό [και τον Εικοστό Πρώτο] Αιώνα», σ. 420-423).

²³ Ως προς τη νόηση χαρακτηριστικοί είναι οι στίχοι του:

«έστρωσ' ο νους, κι ανέβηκα πάλι στον
εαυτό μου»

«Πολλοί 'ν οι δρόμοι πῶχει ο νους»

(Π. Νούτσος, *Οι «Στοχασμοί» του Σολωμού: Φιλοσοφική θεωρία και ποιητική πράξη*, σ. 27)

²⁴ Φιδετζή, *Η έννοια της φύσης στο έργο του Βασίλη Ζιώγα*, σ. 21. Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου στη δραματολογία του Βασίλη Ζιώγα*, σ. 319-320.

αποτελεί την αναίρεση του θανάτου, καθώς, εκτός των άλλων, η «ευωδιά του μυαλού... θα σβήσει» (σ. 42), κατά τον Φιλοκλήτη, στον Άδη. Η άποψή του ότι «η φύση έχει συνοχή» και ότι «Είναι συμπαγής» (σ. 33), παραπέμπει στον λόγο των Στυλιτών, δίνοντας την αίσθηση ότι αντιφάσκει ως προς το ζήτημα της ενότητας των ανθρώπινων φαινομένων (π.χ. ζωή-θάνατος). Οπωσδήποτε υπονοείται και η έκθεση του ανθρώπου στα στοιχεία της φύσης, η φθορά του που επιτείνεται απ' αυτήν, καθώς τα σώματα των ηρώων «διαχέονται» σ' αυτήν.²⁵ Η φύση όμως έχει για τον ήρωα μια επιπλέον διάσταση, όπως και στην αρχαιότητα. Έχει την έννοια της ενάρετης ζωής που διαφυλάσσει την αξιοπρέπεια του ανθρώπου, καθώς ο Φιλοκλήτης αδικήθηκε από απάνθρωπους ανθρώπους (τους Αχαιούς).²⁶

Η έννοια του Θεού έχει μια διαφορετική διάσταση στη σκέψη του Φιλοκλήτη. Κινείται από την απόρριψη της ευεργετικής δράσης του, που επίσης υποστηρίζει ο Νεοπτόλεμος, μέχρι την έκφραση αμφιβολίας για την καταδίκη του, αφού, όπως λέει, «Ίσως δεν είναι τόσο σκληρός. Υπάρχουν σκέψεις και σκέψεις του Θεού που τις ακολουθούμε» (σ. 44). Στην πρώτη περίπτωση ο Θεός δεν μπορεί να επιβάλλει δίκαιες τιμωρίες, αλλά συγχρόνως εμφανίζεται, έστω έμμεσα, φιλοπόλεμος και αμιοδιψής. Στο σημείο αυτό ο Φιλοκλήτης προσεγγίζει λογοκρατούμενες ιδέες του γνωστικισμού, αλλά και της αστικής σκέψης, που εκλογικεύουν την παρουσία ή απουσία του Θεού στον κόσμο.²⁷

Καταλυτική είναι η παρουσία του Ηρακλή στο έργο. Η σκηνική του παρουσία είναι αμφιλεγόμενη στο τέλος, καθώς φαίνεται ότι μιλά ο Φιλοκλήτης στον εαυτό του με τη φωνή του Ηρακλή. Ο Ηρακλής, σύμφωνα με τον εκθειασμό του Φιλοκλήτη προς αυτόν, είναι το σύμβολο της ανθρώπινης αγωνιστικότητας, της σύνεσης, της περίσκεψης και της σχετικής ανεξάρτησης από τους θεούς. Η πίστη του Φιλοκλήτη ότι το τόξο του Ηρακλή δεν του το χάρισε ο Απόλλωνας, αλλά ότι «το 'φτιαξε μόνος του, μμιούμενος τη φύση του ήλιου» (σ. 55) ουσιαστικά σημαίνει την ύπαρξη μιας φύσης χωρίς σχέση με τους θεούς, μιας νέας σχέσης του ανθρώπου με τη φύση.²⁸ Η «ταύτιση» του Ηρακλή «με τον ήλιο»

²⁵ Προύσαλη, *ό.π.*, σ. 250· Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημεία Γραφής- Κώδικες Σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα, 2007, σ. 104-105· Μαριάνθη Καλύβα, «Η πρόσληψη του μύθου του Φιλοκλήτη στη νεότερη δραματογραφία: André Gide, *Philoctète*· Βασίλης Ζιώγας, *Φιλοκλήτης*· Heiner Müller, *Philoktetes*», διπλωματική εργασία, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, 2012, σ. 32.

²⁶ Ως προς την αρχαιότητα, βλ. Σπ. Δ. Κυριαζόπουλος, «Φύσις και λόγος, τα έπαθλα του αγώνος εναντίον του Ολυμπιακού κράτους», *Η πολιτική θρησκεία της Ελλάδος*, Ιωάννινα, 1970, σ. 51-52.

²⁷ Βλ. Κονδύλης, *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή*, σ. 86 και Αγγέλα Καστρινάκη, «Πίστη απιστία και Γνώση. Θρησκευτικές κλίσεις στη λογοτεχνία των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα», Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*. Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010), τόμ. Α', Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, σ. 269-270.

²⁸ Βλ. Κυριαζόπουλος, *Η πολιτική θρησκεία της Ελλάδος*, σ. 50· Πρακτικά, Ηράκλειτος, σ. 129-130· Vernant, *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα. Μελέτες ιστορικής ψυχολογίας*, σ. 348, 361.

(σ. 55) και τη φωτιά προσφέρει στο έργο την ηλιοκεντρική προοπτική, σε διαφοροποίηση από τη μυθική παράδοση για τον Ηρακλή και από την ταύτιση του Προμηθέα με το φως για τον γνωστικισμό.²⁹ Η φωτιά –όπως και ο ήλιος και το φως– έχει διπλή όψη: υλική και πνευματική. Η πρώτη παραπέμπει στη δεύτερη μέσα από την περιγραφή της εικόνας της επιβλητικής καύσης του Ηρακλή από τον Φιλοκτήτη, που αποσιωπά τη θεοποίηση του Ηρακλή και τη μεταφορά του στον Όλυμπο αντί της καύσης του.³⁰ Η προηγούμενη ενέργεια από τον Ηρακλή της προσπάθειας συγκέντρωσης του ήλιου «μέσα του ... με τη σκέψη του» (σ. 56) οδήγησε, σύμφωνα με τον Φιλοκτήτη, στην αρρώστια του. Έτσι, το ηρακλείτιο σύμβολο του λόγου (η φωτιά), που οδηγεί τον άνθρωπο στον αυτοφωτισμό και στον αυτοέλεγχο,³¹ μαρτυρεί την ουτοπική διάσταση του όλου εγχειρήματος επιδίωξης ενσωμάτωσης της φύσης από τον άνθρωπο ή ανάρκειάς του στις ακραίες και απόλυτες διαστάσεις του. Η γοητεία του ανέφικτου και του απόλυτου έχει ήδη σαγηνεύσει τους Στυλίτες και τον Φιλοκτήτη.³² Η ανθρώπινη ιδιότητα του Ηρακλή τονίζεται από τον Φιλοκτήτη. Σ' αυτό συνεπικουρεί η αντιστοιχία των πληγών του με αυτές του Φιλοκτήτη. Είναι φανερό ότι η θέωση του ανθρώπου γίνεται με διαφορετικό τρόπο από την αυτοθέωση των μετεξελιγμένων Γνωστικών του 20ού αιώνα.³³

Τα ιστορικοκοινωνικά συμφραζόμενα είναι σημαντικά στο έργο. Με υπαινικτικό τρόπο έχουν σχέση με την ιστορική συγκυρία, κυρίως με το κυπριακό,

²⁹ Ο Προμηθέας πάντως αναφέρεται στο έργο από τους Στυλίτες με θετικό τρόπο. Ο Ηρακλής ήρθε σε αντίθεση με τους φωτογενείς βασιλείς των Μυκηναίων και των Δωριέων (Σπ. Κυριαζόπουλος, «Ηρακλής, ο θεμελιωτής της δημοκρατίας», *Λόγος και ήθος. Φιλοσοφία του αρχαίου ελληνικού πνεύματος*, Πανεπιστήμιον Ιωαννίνων, Επιστημονική Επιτηρησία Φιλοσοφικής Σχολής, Δωδώνη: Παράρτημα αφ. 6, Ιωάννινα 1976, σ. 10-11· Καστρινάκη, «Πίστη απιστία και Γνώση. Θρησκευτικές κλίσεις στη λογοτεχνία των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα», σ. 270).

³⁰ Στο σημείο αυτό ταιριάζει η άποψη του Κ. Γεωργουσόπουλου ότι ο θάνατος είναι στο θέατρο του Ζιώγα μια διάχυση φωτός (βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ο Βασίλης Ζιώγας και το νέο ρίγος στο θέατρό μας», *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου. ΙΙ. Ελληνικό θέατρο*, τρίτη έκδοση, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι. Δ. Κολλάρου και Σίας Α.Ε., Αθήνα 2008, σ. 195· Φιδετζή, *Η έννοια της φύσης στο έργο του Βασίλη Ζιώγα*, σ. 13, 17).

³¹ Πρακτικά, *Ηράκλειτος*, σ. 135-139· Β. Παλιβάνη – Ιω. Τόλη, «Η ταύτιση του Διόνυσου με τον Άδη», *Ηράκλειτος*, σ. 223.

³² Το απόλυτο πραγματοποιείται στο ονειρικό

επίπεδο για τους Στυλίτες, ενώ για τον Φιλοκτήτη χαρακτηριστική είναι η ιστορία με το αγριοκάτσικο, που «βροσκούσε στο ύψωμα» (σ. 48). Όχι μόνο η φύση, αλλά και το ζωικό βασίλειο φαίνεται ότι αποτελεί προέκταση του ψυχισμού του ήρωα. Κυρίως όμως μια διαδικασία αλληλεπίδρασης μεταξύ τους λαμβάνει χώρα, που ακυρώνει την κατάσταση αγριότητας στην οποία βρίσκεται ο ήρωας. Η ήμερη συμπεριφορά του ζώου παραπέμπει στη μετάβαση από την αγριότητα στον πολιτισμό, στην εξημέρωση του διαβόλου, με τον οποίο ταύτιστηκε συμβολικά η κατσίκα μετά την έλευση του χριστιανισμού, στην πνευματική ανάταση και φιλοδοξία του ήρωα, στον αυτοθανασιασμό του, στην αίσθησης της μοναδικότητάς του, στην ύβρη που επιτελεί προς το σύμπαν. Αντί για την απελευθέρωση από το εγώ, επιτελείται στο στιγμιότυπο αυτό η προσκόλληση στο εγώ (βλ. και Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου στη δραματολογία του Βασίλη Ζιώγα*, σ. 251).

³³ Καστρινάκη, «Πίστη απιστία και Γνώση. Θρησκευτικές κλίσεις στη λογοτεχνία των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα», σ. 274-275.

και ευρύτερα με τον ρόλο της Ελλάδας και την έννοια της πατρίδας. Η έννοια της πατρίδας και του νόστου παραπέμπει στο μυθικό παρελθόν και στο ιστορικό παρόν. Δύο έννοιες της πατρίδας αναδεικνύονται. Από τη μια υπάρχει η έννοια της τοπικής, ιδιαίτερης πατρίδας, όπως την εννοεί ο Φιλοκτήτης, και από την άλλη η έννοια της ευρύτερης πατρίδας, της Ελλάδας, που έρχεται σε αντιδιαστολή με την πρώτη. Η ταύτιση με τη φύση (με το υγρό στοιχείο) αποκτά για τον Νεοπτόλεμο ένα εθνικό περιεχόμενο που αποκλείει κάθε αίσθημα αποξένωσης, η οποία έχει σχέση μόνο με τη συμπεριφορά των ανθρώπων.³⁴ Ως προς το μυθικό παρελθόν, ο Φιλοκτήτης αποτελεί έναν εν δυνάμει Οδυσσέα. Ο Νεοπτόλεμος συμβάλλει σε μια νέα διάσταση του νόστου, που συνοδεύεται από την ανάδειξη της σπουδαιότητας των νέων ιδεών. Η στάση αυτή δημιουργεί τη γέφυρα με το ιστορικό παρόν και συγκεκριμένα με την επιστροφή των πολιτικών προσφύγων στην Ελλάδα από τη Δυτική και την Ανατολική Ευρώπη μετά την πτώση της δικτατορίας.³⁵ Υπονοείται ότι η άνευ όρων και σωστών προϋποθέσεων επιστροφή δεν θα ήταν χρήσιμη και εποικοδομητική.

Ο πόλεμος των Αχαιών με τους Τρώες παραπέμπει στην καταστροφή της Κύπρου, που συνέβη λίγο πριν από τη συγγραφή του έργου. Θυμίζει παραλληλισμό στην προγενέστερη δραματουργία ανάμεσα στους Τρώες και τους Τούρκους, με αφετηρία την *Ιφιγένεια* του κεφαλλονίτη Πέτρου Κατσαίτη (1720).³⁶ Οι Φιλοκτήτης και Νεοπτόλεμος προβληματίζονται πάνω στην έννοια του πολέμου. Η αναφορά του Φιλοκτήτη ότι όλοι οι πόλεμοι δεν είναι ίδιοι παραπέμπει στη διαφορά επιθετικού και αμυντικού πολέμου. Ο ίδιος αρνείται την πολεμική και εξουσιαστική φύση του όπλου του, ενώ παρουσιάζεται αντισυστημικός, όπως εμφατικά κάνει και ο Νεοπτόλεμος.³⁷ Ο Νεοπτόλεμος προσπαθεί να απομυθοποιήσει τον πόλεμο, την ηρωοποίηση (του πατέρα του), την Τροία και τις απάνθρωπες πολεμικές πρακτικές, μιλώντας για λογαριασμό της νεολαίας. Αναφέρει χαρακτηριστικά για την Τροία: «Κανείς δεν πήγε στρατιώτης. Εγώ είμαι ο μόνος που την πάτησε. Ευτυχώς που με φώτισε ο Θεός και έφυγα πριν την καταστροφή» (σ. 52). Η σκέψη αυτή δεν επιδοκιμάζεται σε άλλο σημείο του διαλόγου από τον Φιλοκτήτη, παραπέμποντας πιθανόν στη μετέπειτα λειτουργία της γενιάς του Πολυτεχνείου: «[...] Από τη μια ψάχνεις για τον ευκολότερο τρόπο να

³⁴ Λέει χαρακτηριστικά στον Φιλοκτήτη: «[...] Όλο το Αιγαίο είναι δικό μου» (Ζιώγας, *Φιλοκτήτης*, σ. 19).

³⁵ Βλ. και Μικέλλης, «Το αρχαίο δράμα στη νεοελληνική λογοτεχνία. Η περίπτωση του *Φιλοκτήτη*», σ. 84.

³⁶ Βάλτερ Πούχνερ, «Ο Πέτρος Κατσαίτης και το κρητικό θέατρο», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ένδεκα Μελετήματα*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα, 1984, σ. 214.

³⁷ Οι λέξεις «σύστημα» και «κλίμα» αναφέρονται αρκετές φορές, κυρίως από τον Νεο-

πτόλεμο. Η αναφορά του Νεοπτόλεμου στις «κλίμας [...] σ' όλον τον πλανήτη» (σ. 37) της προσδίδει μιαν πλανητική διάσταση, που παραπέμπει στους πλανητάρχες που κυριαρχούν στον κόσμο. Η πολιτική αιχμή εναντίον των ΗΠΑ και ενδεχομένως της Σοβιετικής Ένωσης ή άλλων ισχυρών κρατών είναι σαφής. Η διαφορά των δύο ηρώων είναι ότι ο Νεοπτόλεμος σε γενικές γραμμές υποκρίνεται για να πετύχει τον στόχο του, ενώ ο Φιλοκτήτης προσπαθεί να τον αφυπνίσει και να τον οδηγήσει προς τη σωστή κατεύθυνση.

βολευτείς κι από την άλλη φοβερίζεις με τα λάβαρα της γενιάς σου, χωρίς να ρισκάρεις τη ζωή σου [...]» (σ. 54).

Οι συνεχείς αναφορές στην Ελλάδα, που θα κορυφωθούν με την τελική εμφάνιση του Οδυσσέα, ο οποίος έχει μικρή συμμετοχή στη δράση,³⁸ παραπέμπουν στον πατριωτισμό των Ελλήνων, αλλά και στην πρόσφατη τραγωδία και προδοσία της Κύπρου. Το ερώτημα του Νεοπτόλεμου στον Φιλοκλήτη ως προς τη συμμετοχή της στον πόλεμο είναι αποκαλυπτικό: «Ακόμη και σαν ξέρεις ότι αφανίζεται όλη η Ελλάδα εκεί πέρα;» (σ. 36).

Περισσότερο αποκαλυπτικό είναι το εξής απόσπασμα διαλόγου:

- ΝΕΟΠΤ.: Σου κάνει εντύπωση, που με βλέπεις να τριγυρνά με το καράβι το Αιγαίο, πικραμένος.
 ΦΙΛ.: Πικραμένος από τι;
 ΝΕΟΠΤ.: Προδοσία. (σ. 20)

Η έννοια της Ελλάδας φορτίζεται συναισθηματικά και ιδεολογικά στο τέλος του έργου. Ο Οδυσσέας αναφέρει ότι η «Ελλάδα τον καίει» (σ. 65), ενώ οι Στυλίτες, μετά την τελική απόφαση του Φιλοκλήτη να πάει στην Τροία, αναφέρουν ότι «της Ελλάδας ο ανθός ξαναμυρίζει» (σ. 67). Η έννοια της φωτιάς έχει ένα διαφορετικό περιεχόμενο από την προηγούμενη χρήση της, ενώ η θετική αίσθηση της όσφρησης έρχεται σε αντίστιξη με τη δυσσομία της πליηγής του Φιλοκλήτη, αλλά σε συμφωνία με την «ευωδία» της σκέψης του κύριου ήρωα.

Η κατάληξη της πλοκής του έργου είναι σύμφωνη με τον *Φιλοκλήτη* του Σοφοκλή, αποκτά όμως μια ιδιαίτερη νοηματοδότηση. Η «κατάνυξη» (σ. 66) του Φιλοκλήτη συνδέεται με την ενσάρκωση του πνεύματος ευσέβειας που ενσαρκώνει ο ίδιος ο Ηρακλής –με τον οποίο ταυτίζεται ο Φιλοκλήτης, αφού ο λόγος του Ηρακλή φαίνεται ως εσωτερικός λόγος του Φιλοκλήτη– και στην τραγωδία του Σοφοκλή και ευρύτερα.³⁹ Η παρουσία του Ηρακλή ως μια ενδιάθετη τάση του Φιλοκλήτη, από τη μια μεριά εσωτερικοποιεί μια εξωτερική δύναμη-θεότητα στην αγωνιστική και ηρωική της διάσταση, προσφέροντας συνειδητότητα στην επιλογή του ήρωα, από την άλλη οδηγεί στην απομυθοποίηση του μύθου μέσω της διαπίστωσης ότι «είναι όλοι νοητικές κατασκευές του χρόνου» (σ. 66). Το γεγονός αυτό δεν απενεργοποιεί συνολικά τον μύθο, σύμφωνα με τα λεγόμενα των Στυλιτών, αφού «ο μύθος», συνδεδεμένος με τον Χριστό και τον άνθρωπο, είναι «άνθος» (σ. 67). Ο συγγραφέας καταλήγει σε μια ιδιότυπη σύνδεση της αξίας του μύθου, των μυθικών πολιτισμικών καταβολών του ανθρώπου με τις νοητικές διαδικασίες απομυθοποίησης, που ταυριάζουν στον σύγχρονο πολιτισμό, οδηγώντας έτσι στην σύμπτωση των αντιθέτων, που στον ελληνικό πολιτισμό έχει μια ιδιαίτερη δυναμική.

Οι μετατοπίσεις και εξελίξεις προς την κατάληξη αυτή είναι σημαντικές, πέρα από τη γενικότερη συμφωνία με το αίσιο τέλος της σοφόκλειας τραγωδίας. Ο

³⁸ Για τη στάση του, βλ. Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, τόμ. Β', σ. 1028.

³⁹ Κυριαζόπουλος, *Λόγος και ήθος*, σ. 25.

Νεοπτόλεμος διαφοροποιείται από τον εξευγενισμένο και ευαίσθητο σοφόκλειο ήρωα. Παρουσιάζει σχετικά ανάλογη και κυνική συμπεριφορά προς τον Φιλοκτήτη,⁴⁰ χωρίς να επιδιώκει πάση θυσία την εμπλοκή του στον πόλεμο της Τροίας και υποκύπτοντας σε μια συγκρουσιακή μ' αυτόν λογική. Τη στάση αυτή την αλλάζει αμέσως μετά.⁴¹ Υιοθετεί την αντίληψη του σοφόκλειου Οδυσσέα ότι στην Τροία απαραίτητο είναι το τόξο του Φιλοκτήτη και όχι ο ίδιος ο Φιλοκτήτης.⁴² Το αόρατο τόξο εξυπηρετεί και ενισχύει τη σχέση ορατού-αόρατου που υπάρχει στο έργο. Όντας στα χέρια του Νεοπτόλεμου συμβάλλει στη διαδικασία μύησής του, καθώς η διαδικασία της (εν εγρηγόρσει) ύπνωσης του ήρωα συνοδεύεται από την εμφάνιση των Στυλιτών. Ο νεαρός ήρωας μεταβαίνει τελικά στην κατάσταση ύπνου του Φιλοκτήτη ολοκληρώνοντας τη διαδικασία μύησής του, ενώ ο Φιλοκτήτης, έστω και έμμεσα, υιοθετεί την αντίληψη του Νεοπτόλεμου. Παρά την περίσκεψη του τελευταίου, η ιδεολογική του νίκη, σε αντίθεση με την αδυναμία του να χρησιμοποιήσει το τόξο, είναι σαφής. Δεν έχει ολοκληρώσει την ύβρη που προέρχεται από τη μη σωστή χρήση του τόξου του Φιλοκτήτη εναντίον του, ενώ τελικά «οδηγεί» τον τραγικό ήρωα στη σωστή τελική απόφαση, στη δική του «ενηλικίωση», αντίστοιχη με την «ενηλικίωση» του Νεοπτόλεμου.⁴³ Η αντίθεση μεταξύ πράξης, όπως αυτή νοηματοδοτείται από τον νεαρό ήρωα, και ελευθερίας, όπως νοηματοδοτείται από τον ώριμο άνδρα, οδηγεί τελικά στη συμπόρευση των δύο εννοιών μέσα από τα λόγια ενός Στυλίτη, ο οποίος σχεδόν επαναλαμβάνει τη φράση του Νεοπτόλεμου:

ΝΕΟΠΤ. (προς τον Φιλοκτήτη): Άντρας θα πει πράξη. Από σένα το 'μαθα (σ. 54).

ΜΑΚΡΙΝΟΣ ΣΤΥΛΙΤΗΣ: Πράξη ο άντρας και ήλιος η πράξη του (σ. 68).

Η πραγματική και συμβολική αξία της πράξης είναι εμφανής, στοιχείο που οριστικά συνδέει τον λόγο των Στυλιτών με τον λόγο των υπολοίπων ηρώων. Η κυρίαρχη σημασία της νόησης στο έργο φαίνεται ότι μεταβιβάζεται στην πράξη, δηλώνοντας ενδεχομένως τη συνύπαρξη ή τη διαδοχή δύο βασικών υπαρξιακών αντιλήψεων, που καθόρισαν την πορεία του πολιτισμού: *Σκέφτομαι, άρα υπάρχω* και *Πράττω, άρα υπάρχω*. Η οφειλή του έργου και πιο συγκεκριμένα της σκέψης του Νεοπτόλεμου στον υπαρξισμό στην ουσία παραπέμπει στη σκέψη του Ηρόκλειτου, ο οποίος θεμελίωσε την ηθική αυτονομία του ατόμου και την ηθική της πράξης από τη σκοπιά του λόγου και προς όφελος της κοινότητας των ανθρώπων.⁴⁴ Η υποκειμενικότητα και εγωπάθεια του Φιλοκτήτη

⁴⁰ Βλ. και Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, τόμ. Β', σ. 1028· Μάργελ, «Ένας μύθος της αρχαίας τραγωδίας στο σύγχρονο νεοελληνικό θέατρο: Ο Φιλοκτήτης του Βασίλη Ζιώγα», σ. 145.

⁴¹ Βλ. Λιαπής, «Η Λογοτεχνική Πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας τον Εικοστό (και τον Εικοστό Πρώτο) Αιώνα», σ. 420.

⁴² Για το ζήτημα της προφητείας του Έλενου

στην τραγωδία του Σοφοκλή, βλ. Easterling, «*Philoctetes and Modern Criticism*», σ. 31-35, 38.

⁴³ Βλ. Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, τόμ. Β', σ. 1032· Τσατσούλης, «Η πρόσληψη του Φιλοκτήτη από το σύγχρονο ελληνικό θέατρο», σ. 231· Μικέλλης, «Το αρχαίο δράμα στη νεοελληνική λογοτεχνία. Η περίπτωση του Φιλοκτήτη», σ. 83.

γίνονται αντικειμενικότητα, αντικειμενική αναγκαιότητα για την «ανθρωπότητα», σύμφωνα με την παρότρυνση του Νεοπτόλεμου προς τον Φιλοκτήτη (σ. 54).⁴⁵ Η πράξη γίνεται βέβαια και εθνική πράξη, συμβάλλοντας στην έκφραση ενός άλλου δίπολου στο πλαίσιο της διαλεκτικής σχέσης αφηρημένου- συγκεκριμένου, στοιχείο που, όπως αναφέραμε, χαρακτηρίζει και την ποιητική σκέψη του Σολωμού.⁴⁶ Η «ευωδία» της σκέψης του Φιλοκτήτη μεταφέρεται, με όχημα τον μύθο και τον Χριστό, στην «ευωδία» της παλικαροσύνης των (πολεμικών) εκπροσώπων της Ελλάδας. Η φύση τελικά μορφοποιείται σε μια έσχατη και πολύ σημαντική σημασία και λειτουργία: στη σύζευξη εσωτερικού (ψυχικού) και εξωτερικού (μυθικού ιστορικού-εθνικού) κόσμου.⁴⁷

Τα περισσότερα από τα υπόλοιπα έργα της συγκεκριμένης θεματικής παρουσιάζουν έναν κόσμο ζοφερό, στον οποίο ξεχειλίζει η βία και η απανθρωπιά. Παρά τις σημαντικές διαφοροποιήσεις μεταξύ τους, αλλά και με το έργο του Ζιώγα, υπάρχουν κάποιες σημαντικές αντιστοιχίες. Το τόξο του Ηρακλή και στη συνέχεια του Φιλοκτήτη έχει παρόμοια λειτουργία στο έργο του Ζιώγα και σ' αυτό του Χριστοδούλου. Η χρήση του από τον Ηρακλή στον *Φιλοκτήτη* (του Ζιώγα) και από τον Φιλοκτήτη στο *Τόξο* συνδέεται με την αδυναμία ή αδεξιότητα του Νεοπτόλεμου να το χρησιμοποιήσει στο έργο του Ζιώγα. Σ' αυτό, το όπλο «σκορπάει ... το κακό» (σ. 56), έτσι που ο ίδιος ο Ηρακλής αρρώστησε λες και «είχαν πέσει ηλιακά θρύμματα επάνω του» (σ. 56), ενώ ο Φιλοκτήτης βεβαιώνει τον Νεοπτόλεμο ότι είναι «ελαφρύ κι αλλόκοτο» (σ. 61). Στο *Τόξο* ο Φιλοκτήτης βεβαιώνει τους Οδυσσέα και Νεοπτόλεμο ότι το τόξο φέρνει τη γενικότερη καταστροφή, καθώς το βέλος του κινείται ανεξέλεγκτα σκοτώνοντας ό,τι βρει μπροστά του. Πρόκειται για ένα όπλο που κινείται και στα δύο έργα ανεξέλεγκτα και αυτόνομα. Σχεδόν δεν υφίσταται επιδέξια χρήση του, αν εξαιρέσουμε τη χρήση του από τον Φιλοκτήτη στο έργο του Ζιώγα. Στο έργο αυτό η χρήση του αντιπροσωπεύει την εκδίκηση της φύσης στον άνθρωπο, ενώ στο έργο του Χριστοδούλου η φύση και η ζωή είναι το απόλυτο αντίθετο του όπλου. Στον *Φιλοκτήτη* φαίνεται ότι στρέφεται και εναντίον των χρηστών του, ενώ στο *Τόξο* εναντίον κάθε μορφής ζωής. Στον *Φιλοκτήτη* χαρακτηριστικές είναι οι «ηλιακές ιδιότητες» των βελών του (σ. 55), ενώ στο *Τόξο* η καταστροφή που επιφέρει δίνει την αίσθηση ότι στη Λήμνο «τάχει κάψει όλα λάβα ηφαιστείου».⁴⁸ Η κυριαρχία της φωτιάς σε σχέση με το όπλο παραπέμπει στο πυρηνικό ολοκαύτωμα της σύγχρονης εποχής ή στην απειλή απ' αυτό, αλλά και στις αρχαίες μυθικές διηγήσεις

⁴⁴ Βλ. Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου στη δραματολογία του Βασίλη Ζιώγα*, σ. 349-350· Κ. Σούλη, Σ. Παπαδάτου, Μ. Χατζηγιακουμιά, «Το ανθρώπολογικό πρόβλημα του ήθους», σ. 168-172.

⁴⁵ Βλ. και Φιδετζή, *Η έννοια της φύσης στο έργο του Βασίλη Ζιώγα*, σ. 22.

⁴⁶ Βλ. Νούτσος, *Οι «Στοχασμοί» του Σολωμού: Φιλοσοφική θεωρία και ποιητική πράξη*, σ. 24-25.

⁴⁷ Βλ. Γιώργος Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, «Γνώση», Αθήνα 1989, σ. 335-336.

⁴⁸ Δημήτρης Χριστοδούλου, *Το τόξο*, στο: *Αίγιμος – Το τόξο. Τραγωδίες*, Ζάφβανος, Αθήνα 1964, σ. 75.

που αποτελούν ενδείξεις προηγμένης πολεμικής τεχνολογίας αρχαίων λαών και οδηγούν σε υποθέσεις φοβερών πολέμων, ακόμη και ενός πυρηνικού ολοκαυτώματος.⁴⁹ Η αναφορά του Φιλοκλήτη προς τον Οδυσσέα στο έργο του Χριστοδούλου ότι «μετά το τόξο του Ηρακλή κάτι άλλο ορίζει τον κόσμο» (σ. 76) εισάγει την έννοια της απροσδιοριστίας στις ανθρώπινες εξελίξεις, οι οποίες ενδεχομένως στηρίζονται στη διάθεση υπέρβασης του πολέμου και της πολεμικής τάσης των λαών ως προς τον καθορισμό της μοίρας του κόσμου.

Ο ποιητικός μονόλογος του Ρίτσου έχει μια σαφή θεατρικότητα και γι' αυτό παίζεται στο θέατρο. Μονολογεί ο Νεοπτόλεμος, που απευθύνεται στον Φιλοκλήτη προσπαθώντας να τον πείσει να έρθει στην Τροία μαζί του.⁵⁰ Ο τίτλος δεν προέρχεται από το όνομα του ομιλούντος προσώπου, σε αντίθεση με άλλους μονολόγους του Ρίτσου⁵¹. Ο άφωνος συνομηλητής, που δεν εκφράζεται ποτέ, αλλ' όμως εμφανίζεται στον σκηνικό πρόλογο και στο τέλος δρα μέσα από τον σκηνικό επίλογο, δίνει στο έργο μιαν άλλη διάσταση, θεατρική και υπαρξιακή,⁵² συμβάλλοντας στον διάλογο για την κυρίαρχη στο έργο σχέση προσώπου-προσωπείου και για την εμπλοκή του ίδιου του ποιητή στο έργο του.⁵³ Η κριτική έχει διαπιστώσει ότι ο ποιητής ταυτίζεται και με τους δύο ήρωες, που αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικές γενιές, παρότι ηλικιακά ο ποιητής ανήκει στη γενιά του ηλικιωμένου άφωνου ήρωα.⁵⁴

Αρχικά, δύο σημαντικές διαφοροποιήσεις παρατηρούνται σε σχέση με τον αρχαίο μύθο: η περιγραφή της όψης του Φιλοκλήτη και τα όπλα του. Ο ήρωας περιγράφεται ως «ωραίος, γενειοφόρος, ώριμος, με αρρενωπή, πνευματική μορφή».⁵⁵ Τα όπλα του είναι η ασπίδα και τα τρία δόρατά του. Η απουσία μεταφυσικής

⁴⁹ Βλ. και Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, («Το θέμα του Φιλοκλήτη στο θέατρο του Δημήτρη Χριστοδούλου») *Κανόνες και εξαιρέσεις. Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000 σ. 86-87· Τσατσούλης, «Η πρόσληψη του Φιλοκλήτη από το σύγχρονο ελληνικό θέατρο», σ. 224.

⁵⁰ Όπως υπονοεί ο σκηνικός πρόλογος, ο μονόλογος είναι η απάντηση του Νεοπτόλεμου στον Φιλοκλήτη. Ο νέος, πέρα από το γεγονός ότι απευθύνεται στον Φιλοκλήτη, σχεδόν αυτοβιογραφείται (βλ. Πέτερ Μπίαν, *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αικατερίνη Μακρυνικόλα (επιμ.), Πάνης Κρητικός (μετ.), Κέδρος, 1980, σ. 70· Δημήτρης Μαρονίτης, «Ο Φιλοκλήτης του Γιάννη Ρίτσου: Πρόσωπα και προσωπεία», *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις*, Αικατερίνη Μακρυνικόλα-Στρατής Μπουρνάζος (επιμ.), Διεθνές Συνέδριο, Μουσείο Μπενάκη, Κέδρος, 2008, σ. 49).

⁵¹ Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, τόμ. Β', σ. 912.

⁵² Λέει, για παράδειγμα, ο Νεοπτόλεμος μεταξύ άλλων: «ώσπου να γίνεις (όπως έγινες) η μεγάλη σιωπή της ύπαρξής σου» (Γιάννης Ρίτσος, *Φιλοκλήτης* [Υπόμνημα προσώπειο]. Μ' ένα σχέδιο του Βασίλη Βασιλειάδη, δέκατη τρίτη έκδοση, Κέδρος, 1980, σ. 26). Η αναφορά σε σελίδες στη συνέχεια της μελέτης γίνεται από αυτή την έκδοση.

⁵³ Βλ. Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, «Γιάννης Ρίτσος: Θέατρο ή Ποίηση;», *Το Δέντρο* 169-170, Γιάννης Ρίτσος Αναγνώσεις Προσεγγίσεις Επανεκτιμήσεις και άλλα κείμενα ποιικής ύλης (2009), σ. 25.

⁵⁴ Μικέλλης, «Το αρχαίο δράμα στη νεοελληνική λογοτεχνία. Η περίπτωση του Φιλοκλήτη», σ. 82· Γ. Βελουδής, «Αυτοβιογραφία, μύθος και ιστορία στο έργο του Γιάννη Ρίτσου», *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου. Μελέτες για τον Γιάννη Ρίτσο*, Κέδρος, 1984, σ. 69, 153· Κ. Γεωργουσόπουλος, «Οι ηρωίδες των μονολόγων», *Το Δέντρο* 169-170, σ. 51-52· Δημήτρης Τζιόβας, «Ο Φιλοκλήτης του Ρίτσου», εφημ. *Το Βήμα*, 20/12/2009· Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Ποίηση θεάτρου», *Γιάννης Ρίτσος (1909-1990)*, λέσχη αθανάτων, εφημ. *Ελευθεροτυπία*, χ. χ., σ. 158-159.

⁵⁵ Ρίτσος, *Φιλοκλήτης*, σ. 9.

εξήγησης της απόκτησής τους παραπέμπει στη γενικότερη διάθεση εξήγησης των ανθρώπινων καταστάσεων κυρίως πέρα από τη μεταφυσική έκφραση και αναζήτηση. Η απόκτηση των όπλων οφείλεται στη «δουλειά, τη φιλία και τη θυσία» (σ. 26), που παραπέμπουν σε αξίες, ενώ ο Ηρακλής υπονοείται μόνο ως ο δότης τους. Η «ήρεμη» μορφή του Φιλοκτήτη (σ. 30), γεμάτη όμως «κούραση και θλίψη» (σ. 9), έρχεται σε σχετική αντίθεση με την εξαγριωμένη και βασανισμένη μορφή του, όπως μας παραδίδεται στη σοφόκλεια τραγωδία. Έτσι, υπονοείται η εσωτερική κατάσταση του ήρωα, η οποία, με βάση τα δεδομένα της μορφής του, αλλά και γενικότερα τις καταστάσεις του ποιήματος, αποτελεί μάλλον ένα αίνιγμα, αντίστοιχο με τη σχέση προσώπου-προσωπείου. Η πληγή του ήρωα αναφέρεται, αλλ' έχει άλλα συμφραζόμενα και άλλες συνδηλώσεις σε σχέση με τη σοφόκλεια τραγωδία, καθώς δεν πλήττει την ακεραιότητα του σώματός του και αποτελεί αφητηρία για υπαρκτή ενδοσκόπηση.⁵⁶ Η πληγή μεταφέρεται σε ένα άλλο επίπεδο, αυτό της ψυχής. Το τόξο, που απαιτεί ιδιαίτερη επιδεξιότητα, αντικαθίσταται από το πιο σημαντικό αμυντικό όπλο (ασπίδα) και το κύριο επιθετικό όπλο των Ελλήνων (δόρυ, το οποίο είναι όμως παροπλισμένο), που συνόδευαν διάφορους θεούς. Μ' αυτόν τον τρόπο ενδεχομένως προβάλλεται η ανδρεία στα πεδία των μαχών, όπως ενδεχομένως υπονοείται από την περιγραφή των όπλων στον επίλογο, αλλά και η μεταφορά ιδιοτήτων και ενεργειών από τη μια γενιά στην άλλη. Η μεταλλαγή των σοφόκλειων δεδομένων συνεχίζεται με τη μετατροπή της εγκατάλειψης του ήρωα στο νησί σε μια οικειοθελή αποχώρησή του από την εκστρατεία.

Στο ποίημα κυριαρχούν οι διπολικές έννοιες, καταστάσεις και τα στάδια της ζωής: πρόσωπο-προσωπείο, ζωή-θάνατος, εικονικός θάνατος-πραγματικός θάνατος, νίκη-μη νίκη (ήττα), ελευθερία-εγκλεισμός, ορατές πληγές-αόρατες πληγές, παρόν-παρελθόν, δράση-λόγος, λυκόφως-φώτιση, άνθρωπος (Φιλοκτήτης)-όπλα του. Η διλημματική κατάσταση του ήρωα δεν τονίζεται αλλά υπονοείται.⁵⁷ Τα δίπολα αυτά ενδεχομένως περιέχουν την αρχή της αντίφασης ή και της ταύτισης των αντιθέτων. Για παράδειγμα: «η ελευθερία είναι πάντα κλειστή» (σ. 28). Η αρχική βεβαιότητα «πως δεν υπάρχει καμμιά νίκη» (σ. 26) μετατρέπεται στη διαπίστωση ότι «μονάχα... νίκες υπάρχουν» (σ. 29). Το έργο κινείται σε τρεις χρονικές στιγμές: πριν από τη νίκη-η νίκη-μετά τη νίκη. Η δομή της σκέψης του Νεοπτόλεμου ακολουθεί το σχήμα θέση-αντίθεση, αλλά στη θέση της σύνθεσης μπαίνουν τα ερωτήματα και τα ερωτηματικά ως προς τη σκοπιμότητα και αποτελεσματικότητα του πολέμου. Ο ίδιος πάντως φαίνεται να επιλέγει την πολεμική αποστολή ύστερα από δική του ελεύθερη βούληση.⁵⁸

Στο ποίημα υπάρχουν πολλά προσωπεία: των δύο ηρώων και του ποιητή. Ο Νεοπτόλεμος εν μέρει ταυτίζεται με τον Φιλοκτήτη, αλλά πρόκειται να το κάνει

⁵⁶ Βλ. Μαργαρίτα Σαπουτζάκη-Αργυράκη, *Μορφές πολεμιστών σε αρχαϊσθόμενες διαλόγους της Τέταρτης Διάστασης του Γιάννη Ρίτσου. Ομοιότητες και διαφορές με τα αρχαία πρότυπα*, διπλωματική εργασία, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Θεατρικών

Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, 2008, σ. 13-14.

⁵⁷ Βλ. και Τζιόβας, «Ο Φιλοκτήτης του Ρίτσου».

⁵⁸ Βλ. Λιαπής, «Η Λογοτεχνική Πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας τον Εικοστό (και τον Εικοστό Πρώτο) Αιώνα», σ. 414-415.

και στην Τροία, παίρνοντας τη θέση του μέσα στο «ξύλινο άλογο» (σ. 28), ενώ ο ποιητής, εκτός από την ταύτιση με τους δύο ήρωές του, υπήρξε ηθοποιός, άρα χρησιμοποίησε το προσωπείο του θεάτρου, «ένα προσωπείο απόκρυψης και απελευθέρωσης».⁵⁹ Στη σχέση προσώπου-προσωπείου, πραγματικότητας-φαινομενικότητας, εμπλέκεται το «άδειο ... πουκάμισο» (σ. 26). Αυτό είναι συνώνυμο του εικονικού θανάτου. Η φράση αυτή παραπέμπει στο ποίημα του Γιώργου Σεφέρη *Ελένη* (1953, 1955) και στον περίφημο στίχο του («για ένα πουκάμισο αδειανό για μιαν Ελένη»), αλλά και προαναγγέλλει την *Ελένη* του ίδιου του Ρίτσου (1970). Τα ανύπαρκτα ιδανικά και ο ανώφελος πόλεμος, που υπνοούνται στον στίχο του Σεφέρη και σε άλλους στίχους ποιημάτων του Ρίτσου,⁶⁰ αντιστοιχούν όμως σε έναν εικονικό και όχι στον πραγματικό θάνατο του ήρωα (Φιλοκτήτη), άρα στο προσωπείο. Ο πραγματικός θάνατος τότε συνδέεται με το πρόσωπο. Στο τέλος ακολουθείται μια διπλή κίνηση: το προσωπείο, που προσφέρει ο νεαρός ήρωας στον ώριμο άνδρα, τείνει να καλύψει το πρόσωπο του Φιλοκτήτη και αυτός, ως δρων υποκειμένο, αναδεικνύει το πρόσωπό του, που φαίνεται να ταυτίζεται με το προσωπείο. Η εξέλιξη αυτή πρέπει να εξεταστεί μαζί με τις φράσεις στίχων, όπως: «Θάνα η νίκη όλων μαζί των Ελλήνων και των Θεών τους. [...] μονάχα τέτοιες νίκες υπάρχουν» (σ. 29) και «Π' αυτή την ώρα, ..., μείνε κοντά μας» (σ. 30). Η ώρα παραπέμπει στην ιστορική στιγμή, στη συγχρονία, στην έννοια του καθήκοντος. Η αμφιταλάντευση ανάμεσα στο διαχρονικό, το υπαρκτικό από τη μια μεριά, και το επικαιρικό, το ιστορικό, το συγχρονικό από την άλλη, που ενυπάρχει στο ποίημα, φαίνεται ότι καταλήγει στην προβολή του προσώπου, σε μιαν εθνοκεντρική προοπτική, όπως και ο ίδιος ο ποιητής το ομολογεί, η οποία πάντως δεν αίρει τα ερωτηματικά.⁶¹ Οι ήρωες πρέπει να ζήσουν τη χαρά της στιγμής, γιατί μετά τη νίκη τα ερωτηματικά θα αναδυθούν. Η ατομική ύπαρξη και πορεία πρέπει να συνυπάρξει με τη συλλογική, όπως φανερώνει το λαϊκό τραγούδι των ναυτών, του απλού δηλαδή και γενναίου λαού, που ίσως οδήγησε τον Φιλοκτήτη στην «απόφασή του» (σ. 30).⁶² Η αμφιβολία φανερώνει έναν αφηγητή-συγγραφέα, ο οποίος δεν αισθάνεται σίγουρος και παντοδύναμος. Όπως το πρόσωπο φαίνεται να αναδύεται, έτσι και τα όπλα φαίνονται να αυτονομούνται κάπως από τους χρήστες τους. Το όπλο δεν είναι τελικά ένα αναγκαίο εξάρτημα του Φιλοκτήτη, εφόσον αναδεικνύεται και η αυταξία ή αυτοδυναμία του

⁵⁹ Βλ. Ιωαννίδης, «Ποίηση θεάτρου», σ. 156, 159.

⁶⁰ Στην *Ελένη* του Ρίτσου αναφέρονται, μεταξύ άλλων, τα «χαλαρωμένα, κούφια ... πράγματα και τα κούφια ... λόγια» (Ρίτσος, *Η Ελένη*, εισκοστή δεύτερη έκδοση, Κέδρος, 1990, σ. 12).

⁶¹ Βλ. Μαρωνίτης, «Ο Φιλοκτήτης του Γιάννη Ρίτσου: Πρόσωπα και προσωπεία», σ. 50-52· Σόνια Ιλίνσκαγια, «Γιάννης Ρίτσος. Ανάμεσα στις δύο αναγκαιότητες της τέχνης του», *Το Δέντρο* 169-170, σ. 61· Σαπουτζάκη-Αργυράκη, *Μορφές πολεμιστών σε αρχαϊόθεμους*

διαλόγους της Τέταρτης Διάστασης του Γιάννη Ρίτσου. Ομοιότητες και διαφορές με τα αρχαία πρότυπα, σ. 10, 25· Λιαπής, «Η Λογοτεχνική Πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας τον Εικοστό (και τον Εικοστό Πρώτο) Αιώνα», σ. 416.

⁶² Για την προβληματική ως προς την κατάληξη της πλοκής της σοφόκλειας τραγωδίας, βλ. Easterling, «*Philoctetes and Modern Criticism*», σ. 35-39.

(όπλου). Σημασία έχει η στάση του ανθρώπου, έστω και αν τη νίκη τη δίνουν τα όπλα, που μπορούν να αλλάξουν χρήστη (Νεοπτόλεμος). Μπορεί ο άνθρωπος να στρατευτεί και χωρίς το όπλο του. Αυτός πρέπει να ξεφύγει, έστω και για λίγο, από την υπαρξιακό αυτοεγκλεισμό του και ο καλλιτέχνης από την καλλιτεχνική του απομόνωση.⁶³ Πρέπει να βαδίσει «εναντίον του θανάτου» (σ. 30), έστω και αν προκαλεί τον θάνατο πηγαίνοντας σε έναν πόλεμο. Χωρίς να αίρεται η αντίφαση, η «κατάφαση» αποδεικνύεται «ακατανόητη» (σ. 30). Το μυστήριο της ύπαρξης και η αντιφατικότητα δεν μπορούν να την εμποδίσουν (την κατάφαση της ζωής).

Στον *Παγωμένο κήπο* της Ευσταθιάδη οι κύριοι ήρωες λειτουργούν κάτω από την απειλή του αυταρχικού καθεστώτος του Οδυσσέα, ο οποίος ακούγεται με τη «Φωνή Α». Στον κατάλογο των προσώπων, εκτός από τους δύο κύριους ήρωες, προστίθενται οι «Φωνές Α και Β», ο Παζολίνι, διάφορα ομοιώματα (στρατιωτών, μάνας, αγαπημένης) και ένα πουλί. Η φύση λειτουργεί ως ένα σύμβολο ανθρώπινων καταστάσεων και λειτουργιών. Ο παγωμένος κήπος παραπέμπει στον θάνατο, αλλά και στη ζωή, μέσα από την παραμυθένια ομορφιά του.⁶⁴ Η παρουσία του αξιωματικού με το όνομα «Αίας» στη θέση του Νεοπτόλεμου προσφέρει μια νέα δυναμική στον αρχαίο μύθο. Το όνομα που κυριαρχεί είναι το «κανείς» σε διάφορες εκδοχές. Τα ονόματα των δύο ηρώων είναι Noman (αξιωματικός, ψευδώνυμο Φιλοκλήτης) (μια παραφθορά του αγγλικού No one) και Niemand (αξιωματικός, ψευδώνυμο Αίας) και έχουν την ίδια σημασία στα αγγλικά και στα γερμανικά, αυτή του κανενός. Ο Noman ονομάζει το πουλί που τον συντροφεύει «Ούτι»,⁶⁵ το οποίο φέρει ανθρώπινη φωνή. Η έμμιση παραπομπή στον Οδυσσέα, που ονόμασε τον εαυτό του *Ούτι* στον Κύκλωπα Πολύφημο, είναι σαφής. Στα στοιχεία αυτά πρέπει να προσθέσουμε τη φράση του Noman, που σκότωσε τον Niemand, όπως του το ζήτησε, πριν και ο ίδιος πεθάνει από πυροβολισμό του Παζολίνι, ο οποίος εμφανίζεται αιφνιδίως στο τέλος του έργου.⁶⁶ «Ο νεκρός είναι κανείς» (σ. 91). Αλλά και η φράση του ομοιώματος της Μάνας δεν είναι άσχετη: «[...] Τόπος Θανάτου: Άγνωστος» (σ. 71). Η μυθική αντιστοιχία Φιλοκλήτη- Αίαντα είναι σαφής, επεκτεινόμενη εν μέρει στο έργο. Στον Αίαντα δεν αποδίδονται τα όπλα του Αχιλλέα και τελικά αυτοκτονεί. Του Φιλοκλήτη του αφαίρεσαν προσωρινά τα όπλα, σύμφωνα με τη σοφόκλεια τραγωδία και όχι με το εξεταζόμενο έργο, και θέλει να πεθάνει. Το τόξο του στο έργο της Ευσταθιάδη δεν είναι θεϊκό και είναι άχρηστο. Τη θέση του παίρνει το όπλο, με το οποίο πεθαίνουν οι ήρωες. Και στους δύο, που είναι θύματα, κυριαρχεί η ανδρεία και η έννοια της προσωπικής τιμής. Στο έργο υπάρχει ένας κύριος διπολισμός που τείνει προς την υπέρβασή του: πρόσωπο-προσωπείο,

⁶³ Μπίαν, *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, σ. 140.

⁶⁴ Για τα διακειμενικά στοιχεία στο έργο, βλ. Τσατσούλης, «Η πρόσληψη του *Φιλοκλήτη* από το σύγχρονο ελληνικό θέατρο», σ. 216.

⁶⁵ Μαρία Ευσταθιάδη, *Ο παγωμένος κήπος*, στο: *Θεατρικό Αναλόγιο*, Αθήνα, 2005, σ. 75.

⁶⁶ Ως προς την εμπλοκή του Παζολίνι στο έργο, βλ. Τσατσούλης, «Η πρόσληψη του *Φιλοκλήτη* από το σύγχρονο ελληνικό θέατρο», σ. 229.

ομοίωμα-άνθρωπος, επωνυμία-ανωνυμία, θύτης-θύμα, μύθος-ιστορική πραγματικότητα. Διατυπώνονται όμως και ερωτήματα, που δεν είναι εύκολο να απαντηθούν. Υπάρχει άραγε η ενότητα των θυμάτων στη ζωή; Τι σημαίνει η κυριαρχία του κανενός; Μήπως την κυριαρχία του μηδενός; Μπορεί ο άνθρωπος να αντισταθεί στον θάνατο σε συνθήκες ακύρωσης του ανθρώπου και της ζωής; Στο έργο κυρίαρχη είναι η έννοια του παιχνιδιού και της φαινομενικότητας, ενώ και το επικό στοιχείο κάνει την εμφάνισή του, καθώς ο Νομαν απευθύνεται στο κοινό τονίζοντας τη μετακεμενική λειτουργία του έργου. Στη διαπίστωση αυτή αλλά και στα γενικότερα κεμενικά δεδομένα του ενδεχομένως υπάρχει η απάντηση στα ερωτήματα. Η φράση του ήρωα «Είδωλο είμαι, πεθαμένος, λάφυρο νεκρό» (σ. 83) τονίζει την έννοια του θανάτου στο πλαίσιο μιας εικονικής πραγματικότητας. Η μετάβαση στην πραγματικότητα, στην έννοια της αντίστασης σε πραγματικές συνθήκες, γίνεται από τον Παζολίνι, ο οποίος λέει: «Φιλοκλήτες και Αίαντες. Χώρος εξ ορισμού ευάλωτος, αλλά και ο μόνος που μπορεί να αντισταθεί» (σ. 91).

Η αναίρεση της ζωής στην εικονική πραγματικότητα μπορεί να μετατραπεί σε πίστη για τη ζωή στην καθαυτό πραγματικότητα, στην ύψωση από το μηδέν (του Ούτι και του κανενός) στο Είναι.⁶⁷

Ο *Φιλοκλήτης* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Τίγκλιη και μετάφραση του ποιητή Πύργου Μπλάνα, που παρουσιάστηκε στο 18ο Διεθνές Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Κύπρο το καλοκαίρι του 2014 από την Ε.Θ.Α.Λ.,⁶⁸ αποτελεί ουσιαστικά, μέσω της δραματουργικής προσαρμογής, ένα νέο έργο, μια μορφή πολιτικού θεάτρου. Πρόκειται για μια μετεξέλιξη του έργου της Ευσταθιάδη, στην οποία ο μύθος και η σοφόκλεια τραγωδία αποτελούν το περίγραμμα. Το έργο διαδραματίζεται σε ένα στρατόπεδο-φυλακή, με διοικητή τον Οδυσσέα, αγωνιστή πολιτικό κρατούμενο τον Φιλοκλήτη και νεαρό δημοσιογράφο τον Νεοπτόλεμο, ο οποίος κάνει ρεπορτάζ, για να μάθει αυτό που συμβαίνει στις τάξεις των κρατουμένων. Το πορτραίτο του δεν είναι κολακευτικό. Η αποσύνθεση του σοφόκλειου πλαισίου γίνεται με πολλούς τρόπους, ανάμεσα στους οποίους υπήρξε στην παράσταση και «η δραματουργία» του λόγου. Τα τόξα αντικαθίστανται από τις γνώσεις και τις ιδέες. Στην παράσταση συμμετείχαν και γυναίκες, και ως μέλη του χορού. Ο χορός είναι αποστασιοποιημένος από τους κύριους ήρωες και βρίσκεται ήδη στο νησί. Το έργο, κάτω από τους ήχους του ρεμπέτικου της φυλακής και της εξορίας, παραπέμπει άμεσα στην ελληνική ιστορία από τον Β' παγκόσμιο πόλεμο και τη συνθήκη της Βάρκιζας μέχρι και τη δεκαετία του 1950, στους τόπους της εξορίας, αναπαράγοντας το ποιητικό κλίμα της εποχής εκείνης, που εκφράζεται από σίχους γνωστών ποιητών. Στο τέλος ο οργισμένος και πικραμένος διανοούμενος Φιλοκλήτης

⁶⁷ Βλ. Δημήτρης Λιαντίνης, *Έξυπνον ενύπνιον*, Αθήνα 1977, σ. 175.

⁶⁸ Εταιρεία Θεατρικής Ανάπτυξης Λεμεσού. Η

παράσταση έγινε με τη συνεργασία του Τεχνολογικού (Κύπρος) και του «Θεάτρου Πέρα» (Ελλάδα).

αυτοκτονεί. Η αυτοκτονία αποτελεί μια πράξη πνευματικής ελευθερίας μπροστά στον εξευτελισμό του ανθρώπου.⁶⁹

Συμπεράσματα

Στα παραπάνω έργα τα δεδομένα της σοφόκλειας τραγωδίας διαφοροποιούνται αισθητά. Η μετατόπιση απ' αυτήν είναι πρωτίστως αισθητή στα έργα των Ευσταθιάδη – Τίγκιλη. Τα έργα κινούνται σε ένα μυθικό, υπαρξιακό, μεταφυσικό, κοσμικό και κοινωνικό-ιστορικό επίπεδο. Τα επίπεδα συχνά συνδυάζονται, έστω και αν κάποιο αναδεικνύεται ή υπερισχύει. Για παράδειγμα, ο Ζιώγας αναδεικνύει ιδιαίτερα το μεταφυσικό-κοσμικό επίπεδο, ενώ ο Ρίτσος το υπαρξιακό και ο Χριστοδούλου το κοινωνικό-ιστορικό.

Οι κύριοι ήρωες διατηρούν στοιχεία του αρχαίου ήθους, αλλά συνήθως το υπερβαίνουν. Ο Οδυσσεάς ενισχύει τα αρνητικά χαρακτηριστικά του και αποτελεί την κύρια πηγή του κακού. Ο Φιλοκτήτης τον χαρακτηρίζει στο *Τόξο* έναν «μανιακό του πολέμου». ⁷⁰ Ο Φιλοκτήτης αποπνέει ένα ηθικό μεγαλείο, αλλά μετατρέπεται στο ίδιο έργο σε έναν ειρηνόφιλο ήρωα, στοιχείο που δεν συνάδει όμως με τη συμμετοχή του στην εκστρατεία. Ο Νεοπτόλεμος έχει άλλοτε θετικά και άλλοτε αρνητικά χαρακτηριστικά (καιροσκόπος ή ιδεαλιστής και έντιμος). Τα στοιχεία του ιδεαλιστή και έντιμου ήρωα στο πλευρό του Φιλοκτήτη τον φέρνουν στο έργο του Χριστοδούλου σε ευθεία σύγκρουση με τον Οδυσσέα. Η αντιπαλότητα Οδυσσέα- Φιλοκτήτη είναι δεδομένη, ενώ η σχέση Νεοπτόλεμου-Φιλοκτήτη ποικίλει από έργο σε έργο. Για παράδειγμα η διαφορά οπτικής τους στο έργο του Ζιώγα καταλήγει στη σύγκρουσή τους, η οποία όμως στο τέλος αίρεται. Ο χορός, όπου υπάρχει ή όπου λειτουργεί στο φόντο της δράσης των κύριων ηρώων, έχει μια διαφοροποιημένη από την αρχαία τραγωδία λειτουργία, που συνήθως εμπλουτίζει με σημαντικά νοήματα τα έργα.

Από τα βασικότερα ερωτήματα που απασχολούν τον Φιλοκτήτη και τον Νεοπτόλεμο είναι ο λόγος της εκστρατείας στην Τροία. Ο λόγος αυτός έχει σχέση με τις κοινωνικές-ιστορικές αναφορές των έργων, που άλλοτε είναι άμεσες και άλλοτε έμμεσες. Η απομυθοποίηση του πολέμου είναι μια σταθερά των έργων: έντονη στα έργα των Χριστοδούλου-Ευσταθιάδη, πιο ήπια στο ποίημα του Ρίτσου. Η ειρηνόφιλη ιδεολογία και η καταδίκη του πολέμου και του πνεύματός του συμβαδίζουν με την καταδίκη του Οδυσσέα, του κυρίαρχου (αστυνομικρατούμενου και προπαγανδιστικού) καθεστώτος (του) και των συνοδοιπόρων του ήρωα. Στον αντίποδα αναδεικνύεται ο ορθολογισμός και η ψύχραμη αντιμετώπιση των ζητημάτων (για παράδειγμα από τον Φιλοκτήτη στο *Τόξο*), αλλά και το λαϊκό πνεύμα, η απροσποίητη έκφραση του λαού (των ναυτών) στον Ρίτσο. Στο πλαίσιο αυτό η σημασία και η χρήση του τόξου ή των όπλων του Φιλοκτήτη έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς μπορεί να έχουν ακόμη και μια

⁶⁹ Τα στοιχεία κυρίως προέρχονται από συνέντευξη του σκηνοθέτη στην εφημερίδα *Λεμεσός* («Με τον Φιλοκτήτη του Σοφοκλή η Λεμεσός

στο Διεθνές Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος [συνέντευξη]», 25-6-2014).

⁷⁰ Χριστοδούλου, *Το τόξο*, σ. 73.

δύναμη εξολοθρευτή για όλη την ανθρωπότητα. Το τόξο αντικαθίσταται (εν μέρει) από ένα κρυμμένο αρχείο που είχε κρύψει ο Φιλοκλήτης και το αναζητεί το καθεστώς του Οδυσσέα, για να το καταστρέψει, στον *Παγωμένο κήπο*, καθώς και από μικρά βιβλιαράκια που φυλάσσουν και διαβάζουν ο χορός και ο Φιλοκλήτης στην κυπριακή παράσταση του Τίγκιλη. Όπως όμως ο μύθος μεταπλάθεται, έτσι και το «αρχείο δεν έχει οριστική μορφή».⁷¹ Η αναγνωστική λειτουργία (ενός υποθετικού κοινού), «διασώστης» και «μεταπλάστης» του κεμμένου-αρχείου, αντιστοιχεί στη θεατρική πράξη μπροστά στο κοινό, όπου διαχέονται και νοσηματοδοτούνται τα βιβλιαράκια ως φορείς της μνήμης (η ποίηση στη συγκεκριμένη περίπτωση της κυπριακής παράστασης).

Τα επικαιρικά στοιχεία είναι σημαντικά στα έργα αυτά. Η εποχή στην οποία κυρίως αναφέρονται τα έργα κυμαίνεται από τον Β' παγκόσμιο πόλεμο έως την αρχή της μεταπολίτευσης. Ο παγκόσμιος πόλεμος γίνεται ιδιαίτερα αισθητός στο *Τόξο*, ενώ στο έργο και στην παράσταση του Τίγκιλη αποτυπώνεται κυρίως η δεκαετία του 1940 και του 1950. Η φυλακή και το στρατόπεδο δημιουργούν ένα ζοφερό κλίμα. Στον *Παγωμένο κήπο* μεταφέρεται το κλίμα του πολέμου, της βίας, των αποτρόπαιων φυλακών-στρατοπέδων σε διάφορα σημεία της γης, της κατοχής, της καταναλωτικής μανίας και των μεγάλων κοινωνικών αντιθέσεων, φτάνοντας μέχρι τη σύγχρονη εποχή. Τα συναφή, αλλά και τα ανομοιογενή στοιχεία που συμπλέκονται στο έργο αυτό, δημιουργούν μια τεταμένη ατμόσφαιρα ανασφάλειας και σύγχυσης. Το επικαιρικό στοιχείο ανάγεται και στον ελληνοκεντρισμό στα έργα του Ρίτσου και του Ζιώγα, στην αίσθηση του καθήκοντος απέναντι στην πατρίδα, που μπορεί να ανεχθεί τον πόλεμο ως ένα αναγκαίο κακό για την επιβίωση ή την ισχυροποίησή της.

Μη ακολουθώντας την κατάληξη της πλοκής στην αρχαία τραγωδία του Σοφοκλή, τρία από τα πέντε έργα καταλήγουν στον θάνατο. Η δολοφονία κυριαρχεί και ακολουθεί η αυτοκτονία. Στο *Τόξο* υπάρχει μια διπλή δολοφονία. Η δύναμη του κακού, ο Οδυσσέας, επιβάλλεται και η δολοφονία των Νεοπτόλεμου, Φιλοκλήτη από τους φρουρούς του είναι αναπότρεπτη. Οι δολοφονίες στην Ευσταθιάδη αποτελούν είτε προσωπική επιλογή (του Niemand) είτε ενδεχομένως μια κινηματογραφική επιλογή (από το χέρι του Παζολίνι), καθώς η ίδια η ζωή μεταθέτει τις ευθύνες της στην τέχνη, η οποία με τη σειρά της δεν είναι δυνατόν να τιθασευτεί ή να παρουσιάσει ένα ολοκληρωμένο προϊόν, δίνοντας έτσι μιαν άλλη διάσταση στο έργο.⁷² Η αυτοκτονία του Φιλοκλήτη στην κυπριακή παράσταση διέπεται από μια διαφορετική λογική.

Ο Φιλοκλήτης και ο μύθος του δίνουν την αφορμή στους μεταπολεμικούς συγγραφείς για τη συγγραφή έργων που διερευνούν τον ρόλο του ανθρώπου στην κοινωνία σε σύνδεση με τις εθνικές κυρίως ανάγκες, τη σχέση ελευθερίας-(αυτο)απομόνωσης-καθήκοντος-ατομικής επιλογής και ευθύνης. Η τελική επιλογή του Φιλοκλήτη, εκεί που παρουσιάζεται, αναδεικνύεται ως μια προσωπική επιλογή ευθύνης απέναντι στην κοινωνία και στο έθνος, η οποία δεν καταστρατηγεί την ανθρωπινή αξιοπρέπεια και αυτοτέλεια.

⁷¹ Ευσταθιάδη, *Ο παγωμένος κήπος*, σ. 82.

⁷² Ο Παζολίνι χάνει τον έλεγχο της κινηματογραφικής μηχανής από τη λάμψη του ηλίου και πέφτει κάτω.

ΤΑΝΙΑ ΝΕΟΦΥΤΟΥ

Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΤΟΥ ΑΛΕΞΗ ΠΑΡΝΗ

Ποιητής, πεζογράφος, θεατρικός συγγραφέας, σεναριογράφος, ο Αλέξης Πάρνης (1924-) αποτελεί ένα σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Στο θέατρο, το όνομά του συνδέεται με τη μεγάλη επιτυχία που διαγράφει στη σκηνή *Το νησί της Αφροδίτης*, το οποίο πρωτοπαρουσιάζεται το 1960 στο Μάλι Τεάτρ της Μόσχας και στη συνέχεια σημειώνει ρεκόρ παραστάσεων σε όλο τον κόσμο, ώστε να αποτελεί σήμερα το πιο πολυπαιγμένο ελληνικό θεατρικό έργο. Σε όλα τα έργα του ο συγγραφέας εμπνέεται από σπουδαία ιστορικά και πολιτικά γεγονότα και πρόσωπα και μας μεταφέρει με αδρές πινελιές το αγωνιστικό πνεύμα, τα ηθικά διλήμματα, τα αντικρουόμενα αισθήματα και τις γενναίες αποφάσεις των ανθρώπων που αντιμετωπίζουν τις καταστάσεις με μαχητικότητα, ανθρωπιά και ηθικό σθένος. Σε αυτό συνέβαλε η πολυτάραχη ζωή του συγγραφέα, ο οποίος υπήρξε λαϊκός αγωνιστής από τη νεαρή του ηλικία.

Η πρώτη του αντιστασιακή πράξη λαμβάνει χώρα, όταν, μαζί με τον πατέρα του, κρύβει από τους Ναζί μια εξαμελή εβραϊκή οικογένεια στο σπίτι του στην Καστέλλα. Στις 5 Μαΐου 1997 το Ίδρυμα Πάντ Βασέμ της Ιερουσαλήμ θα τον τιμήσει γι' αυτήν του την πράξη με τον τίτλο «Δίκαιος των Εθνών».¹ Τον Σεπτέμβριο του 1944 συμμετέχει στην Εθνική Αντίσταση ως καπετάνιος του Ελασίτικου Λόχου Περιστερίου στην τελευταία μάχη με τους Γερμανούς και τα συνεργαζόμενα με τον κατακτητή Τάγματα Ασφαλείας στον Κηφισό και γίνεται υπολοχαγός του ΕΛΑΣ.² Λαμβάνει μέρος στα Δεκεμβριανά, ενώ στον Εμφύλιο καλύπτει δημοσιογραφικά τη βίαιη αντιπαράθεση του Ελληνικού Στρατού με τον Δημοκρατικό Στρατό της Ελλάδας σε Γράμμο, Βίτσι και βόρειες περιοχές της χώρας. Μετά την κατάρρευση του μετώπου, ο Πάρνης βρίσκεται στην Τασκένδη και έπειτα στη Μόσχα, όταν οι Σοβιετικοί δίνουν άδεια στον Νίκο Ζαχαριάδη, γενικό γραμματέα του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας και μέλος της Εκτελεστικής Γραμματείας της Κομμουνιστικής Διεθνούς, να επιλέξει έναν πολιτικό πρόσφυγα να πάει να σπουδάσει στη Μόσχα κι εκείνος επιλέγει τον Πάρνη. Από τότε ο συγγραφέας μένει πιστός φίλος και υποστηρικτής του Ζαχαριάδη, διατηρώντας αλληλογραφία μαζί του για όλο το διάστημα που ο Ζαχαριάδης βρίσκεται εξόριστος στο Σοργκούτ, στη Σιβηρία, μέχρι την αυτοκτονία του με απαγχονισμό την 1η Αυγούστου 1973. Το γεγονός αυτό καθώς και η άρνηση του Πάρνη να υπογράψει δήλωση για την καθαίρεση του Ζαχαριάδη από το Κ.Κ.Ε., επιφέρει τη διαγραφή του από το κόμμα το 1956 από τον Μάρκο Βαφειάδη, και,

¹ Αλέξης Πάρνης, *Γειά χαρά, Νίκος. Η αλληλογραφία μου με τον Νίκο Ζαχαριάδη*, Καστανιώτης, Αθήνα 2011, σ. 104.

² *Ο.π.*, σ. 106.

συνάμα, πολλές δυσκολίες στην εξέλιξη του θεατρικού συγγραφικού του έργου στη συνέχεια. Από το 1957 κι έπειτα, ο Πάρνης διαγράφεται για τρίτη φορά από το κόμμα, βρίσκεται κάτω από διαρκή επιτήρηση των σοβιετικών υπηρεσιών, χάνει τη δουλειά του από την ελληνική σύνταξη του ραδιοφωνικού σταθμού Μόσχας, καθώς και τα συγγραφικά του δικαιώματα, αλλά συνεχίζει τη λογοτεχνική του δραστηριότητα χάρη στη στήριξη που δέχεται από πολλούς συγγραφείς, όπως οι Ναζίμ Χικμέτ, Αλεξάντρο Τβαρντόφσκυ, Μπορίς Πολεβόι και Κονσταντίν Σίμονοφ.³

Ο Πάρνης μαθαίνει τη ρώσικη γλώσσα και σπουδάζει στο Λογοτεχνικό Ινστιτούτο Μαξίμ Γκόρκι της Μόσχας. Στο παγκόσμιο λογοτεχνικό φεστιβάλ που πραγματοποιείται στη Βαρσοβία το 1955, ο Πάρνης αποσπά το Α΄ Βραβείο Ποίησης για το επικό ποίημα *Μπελογιάννης* που δημοσίευσε το 1954 στο λογοτεχνικό περιοδικό *Νόβι Μιρ*,⁴ για τη δράση και την εκτέλεση του Νίκου Μπελογιάννη. Η κριτική επιτροπή αποτελείται από τους: Πάμπλο Νερούδα, Ναζίμ Χικμέτ, Λουί Αραγκόν κ.ά. Το έργο αυτό μεταφράζεται σε πολλές γλώσσες (ακόμα και στα κινέζικα!), έχει μεγάλη απήχηση στο αναγνωστικό κοινό και το όνομα του Πάρνη μπαίνει στη *Σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια*.⁵

Η θεατρική διαδρομή του Πάρνη ξεκινά ερασιτεχνικά το 1945 στο Ρουμπίκ (βόρεια των Τιράνων της Αλβανίας), όπου συνθέτει «έργα απλοϊκά, πρωτόλεια μιας έντονης ‘προπαγανδιστικής συνθηματολογίας’ με τον καλό λαϊκό αγωνιστή να θριαμβεύει πάντα κατανικώντας –ηθικώς πριν απ’ όλα– τους δυνάστες του τόπου σ’ όλα τα στάδια της νεοελληνικής ιστορίας από το 1821 ως την εαμική εποποιία και τα Δεκεμβριανά. [...] Μέχρι και τους *Ληστές των ορέων* παρουσιάσαμε, [...] όπου, όταν οι ληστές είχαν πιάσει ομήρους μια ομάδα ξένους περιηγητές, παρουσιαζόταν ως από μηχανής θεός ο...Μακρυγιάννης και τους έπειθε [...] να αφήσουν ελεύθερους τους ομήρους».⁶ Τα έργα παίζονται από τους πολιτικούς πρόσφυγες και τον ίδιο τον Πάρνη στο θέατρο του Ρουμπίκ, το οποίο αποτελείται από τρεις ημικυκλικές σειρές πέτρινων εδωλίων και μια πρόχειρη ξύλινη σκηνή, όλα κατασκευασμένα από τους αντάρτες.

Στη συνέχεια βρίσκεται στο Μπούλκες της Βοϊβοντίνιας (στη Σερβία), όπου υπάρχει ένα θέατρο τριακοσίων θέσεων και μια καλλιτεχνική ομάδα που

³ Από την ανέκδοτη ακόμα *Βιογραφία* του Πάρνη που μου εμπιστεύθηκε ο συγγραφέας, όταν τον επισκέφθηκα στο σπίτι του στην Κάντζα στις 16 Φεβρουαρίου 2017 μαζί με τον αγαπημένο φίλο Κώστα Βαθειά, στον οποίο οφείλω τη γνωριμία και μεγάλο μέρος του υλικού που συγγέντωσα.

⁴ Το *Νόβι Μιρ* είναι το μεγαλύτερο περιοδικό της Σοβιετικής Ένωσης, επίσημο όργανο της Ένωσης Σοβιετικών Συγγραφέων, που φιλοξενεί τις επιτεύξεις της ντόπιας και ξένης λογοτεχνίας. Η συντακτική του επιτροπή αποτελείται από αναγνωρισμένους κριτικούς και συγγραφείς διεθνούς κύρους.

⁵ Στον 32ο τόμο, σελ. 124, έκδοση 1955, υπάρχει η βιογραφία του Πάρνη και η αξιολόγηση της προσφοράς του με την υπογραφή του Γενικού Γραμματέα της Ένωσης Σοβιετικών Συγγραφέων, δημοφιλή ποιητή κι ήρωα του πολέμου, Σίμονοφ. Επίσης, στον 34ο τόμο, σελ. 334, έκδοση 1955, στο λήμμα για την επική παγκόσμια ποίηση, το ποίημα *Μπελογιάννης* συγκαταλέγεται στα κλασικά έργα του είδους πλάι στη *Ζόγια* του Χικμέτ και *Κάντο Χενεράλ* του Νερούδα· τα στοιχεία προέρχονται από το αρχείο του Πάρνη.

⁶ Πάρνης, *Γειά χαρά, Νίκος*, σ. 158.

αποτελείται από ηθοποιούς, τραγουδιστές, μουσικούς κ.λπ., η οποία ξεπερνά τα τριακόσια άτομα. Ο Πάρνης μέσα σε τρία χρόνια γράφει περίπου διακόσια έργα. Ο ίδιος σημειώνει: «ήταν ένα εκπαιδευτικό στάδιο με ευεργετικές επιπτώσεις για τη μελλοντική επαγγελματική μου πορεία στο θέατρο».⁷ Το 1947 γράφει το έργο *Τελευταία Νύχτα*, το οποίο αναφέρεται στους ήρωες της Αντίστασης ενάντια στον φασισμό.⁸ Ακολουθεί το τρίπρακτο έργο *Ξερόβραχος*, το οποίο αναφέρεται στους καταδιωκόμενους από την αντίδραση πατριώτες. Η παράσταση ανεβαίνει την άνοιξη του 1947 σε σκηνοθεσία Γιάννη Βεάκη (μικρότερου γιού του μεγάλου ηθοποιού), με πρωταγωνιστή τον Αντώνη Γιαννίδη.⁹ Τον Μάιο του 1947 ο Πύργος Λαμπρινός, ιστορικός της Αριστεράς και τότε δημοσιογράφος και διευθυντής της εφημερίδας *Φωνή του Μπούλγκες*, γράφει την πρώτη ουσιαστικά θετική κριτική για το έργο και τον συγγραφέα, προβλέποντας «μέλλον λαμπρό».¹⁰ Στο δράμα *Προγεφύρωμα* ο Πάρνης ξεσκεπάζει την πολιτική του αγγλοαμερικάνικου ιμπεριαλισμού στην Ελλάδα.

Τον Σεπτέμβριο του 1960 το ρώσικο λογοτεχνικό περιοδικό *Νόβι Μιρ* με διευθυντή τον Αλεξάντρο Τβαρντόβσκυ, δημοσιεύει το έργο *Το νησί της Αφροδίτης* (*Νόβι Μιρ*, αρ. 9, 1960, σ. 3-40), το οποίο στη συνέχεια γνωρίζει πρωτοφανή επιτυχία στη σκηνή. Στην ελληνική γλώσσα το έργο δημοσιεύεται πρώτα στην Κύπρο, το 1960, στο περιοδικό της Λευκωσίας *Νέα Εποχή* με διευθυντή τον Πανίκο Παιονίδη και ύστερα στην Ελλάδα, τον Μάρτιο του 1962, στο αθηναϊκό περιοδικό *Θέατρο* με διευθυντή τον Κώστα Νίτσο.

Το έργο προκαλεί έντονο θεατρικό αλλά και πολιτικό ενδιαφέρον και η ταυτόχρονη παρουσίασή του σε πολλά θέατρα της Σοβιετικής Ένωσης συνδέεται με τη στήριξη των σοσιαλιστικών δημοκρατιών στον αγώνα της Εθνικής Οργάνωσης Κυπρίων Αγωνιστών για την Ένωση της Κύπρου με την Ελλάδα. Το 1961 ο Πύργος Θεοτοκάς, που ήταν τότε γενικός διευθυντής του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, έρχεται στη Μόσχα μαζί με τους ποιητές Οδυσσέα Ελύτη και Ανδρέα Εμπειρίκο, καλεσμένος από την Ένωση Σοβιετικών Συγγραφέων και συμφωνεί με τον Πάρνη να ανεβάσει *Το νησί της Αφροδίτης* στην Ελλάδα.¹¹ Μετά από τη θεατρική επιτυχία που είχε γνωρίσει το έργο στις σοσιαλιστικές χώρες, ο συγγραφέας λαμβάνει στη Μόσχα πρόσκληση από τον Θεοτοκά να παρευρεθεί στην πρεμιέρα του έργου του στην Ελλάδα με την άδεια της ελληνικής κυβέρνησης. Ο Πάρνης δέχεται και αποτελεί έναν από τους πρώτους πολιτικούς πρόσφυγες που επιστρέφει στην πατρίδα του, στις 29 Ιουλίου 1962, έπειτα από 19 χρόνια, γεγονός για το οποίο γράφουν οι εφημερίδες της εποχής.¹² Μετά την

⁷ Ό.π., σ. 160.

⁸ Από τη Βιογραφία του Πάρνη στη *Σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια* (32ος τόμος, σελ. 124, έκδοση 1955). Η μετάφραση από τα ρωσικά έγινε από τον Πάρνη.

⁹ Πάρνης, *Γιιά χαρά, Νίκος*, σ. 160.

¹⁰ Από την ανέκδοτη ακόμα *Βιογραφία* του Πάρνη.

¹¹ Στη συνεδρίαση του Κ.Θ.Β.Ε. 5 Σεπτεμβρίου 1962 είχε αντιρρήσεις για ενδεχόμενες αντιδράσεις πολιτικής φύσεως, βλ. Κυριακή Πετράκου, *Ο Θεοτοκάς του Θεάτρου*, Εξάντας, Αθήνα 2017, σ. 432.

¹² «Θεατρικά Νέα: Έρχεται αύριον ο Αλέξης Πάρνης», εφημ. *Το Βήμα*, 28-7-1962. «Προσκήνιον και Παρασκήνιον. Θεατρικά Νέα. Αφικνείται

ξαφνική αναχώρησή του από τη Ρωσία, δίνεται άνωθεν η διαταγή να «ξεχαστεί» για πάντα ο δημοφιλής συγγραφέας. Ακόμη και από τα θεατρικά αρχεία σβήνεται *Το νησί της Αφροδίτης*. Ο Πάρνης χάνει τα συγγραφικά του δικαιώματα για το ανέβασμα του έργου του στη Σοβιετική Ένωση, γιατί το Ίδρυμα Συγγραφικών Δικαιωμάτων δε μπορεί να τα αποδώσει σε έναν συγγραφέα που είναι διαγραμμένος από το κόμμα.

Η μεγάλη επιτυχία του έργου *Το νησί της Αφροδίτης* και οι περιπέτειες για το ανέβασμά του

Ο Πάρνης σημειώνει ότι η συγγραφή αυτού του έργου οφείλεται στην επιστολή που του έστειλε ο Ζαχαριάδης την 1η Σεπτεμβρίου 1956, στην οποία τον παρότρυνε να γράψει για την Κύπρο.¹³ Το έργο εξυμνεί τη θυσία του Καραολή, του αγωνιστή της ελευθερίας που κρέμασαν πρώτο οι Άγγλοι και που η θυσία του συμβολίζει τη θυσία όλων των αγωνιστών. Με αφορμή τον κυπριακό αγώνα, στο έργο αντιπαραβάλλεται η μηχανή της αποικιοκρατίας που ελέγχει τις συνειδήσεις των ανθρώπων και ο ανθρωπισμός εκείνων που μάχονται για τη ζωή και την ελευθερία. Το δίλημμα της αγγλίδας μάνας είναι ακριβώς αυτό: είναι σε θέση να προδώσει τους νόμους της πατρίδας της, προκειμένου να σώσει τα δυο νέα παιδιά από τον θάνατο; Και ενώ εκείνη αποφασίζει να ακολουθήσει πιστά το νόμο και να θανατωθεί ο γιος της ελληνίδας μάνας, με κίνδυνο να πεθάνει και το δικό της παιδί, η ελληνίδα μάνα αντιμάχεται στον παραλογισμό και χαρίζει τη ζωή στον άγγλο επιστήμονα. Ο συγγραφέας πλέκει το έργο του γύρω από τις δυο μάνες, οι οποίες, ουσιαστικά, αντανακλούν τη μικρογραφία μιας κοινωνίας, στην οποία συμβιώνουν οι αγωνιστές για έναν δίκαιο κόσμο και τα θύματα μιας ανάλγητης αποικιοκρατικής πολιτικής.

Εκτός από τις δυο ηρωίδες, όλα τα πρόσωπα του έργου εκπροσωπούν τους ζωντανούς χαρακτήρες μιας κοινωνίας. Ο Δημήτρης Κοκκινάκης γράφει χαρακτηριστικά στην εφημερίδα *Ακρόπολις* ότι τα πρόσωπα του δράματος «είτε παρασύρονται από αταβιστικές εθνικιστικές υπεροψίες, είτε επιδεικνύουν με διαφανή κερδοσκοπική υστεροβουλία μια θηριώδη νομιμοφροσύνη που ξεπερνάει κάθε όριο λογικής και ανθρωπιάς, είτε ξεχειλίζουν από ψυχική ευγένεια και εντιμότητα, είτε λυγίζουν κάτω από απρόβλεπτες αντιξοότητες, είτε υψώνονται σε σύμβολα υπεράνθρωπης ευψυχίας ή χαμόσυρτης ανανδρίας, έχουν όλοι, σαν χαρακτήρες δικαιωμένοι από τον συγγραφέα, την παρουσία τους και τον ειδικό ρόλο τους μέσα σ' ένα δράμα που ξεφεύγει από τους εύκολους τόνους συγκεκριμένων πατριωτικών εξάρσεων για να αγκαλιάσει πολύ βαθύτερα προβλήματα των σημερινών και των αυριανών ανήσυχων ωρών μας».¹⁴

αύριον ο Αλέξης Πάρνης, εφημ. *Αθηναϊκή*, 28 Ιουλίου 1962· Ανδρέας Δελιγιάννης, «Το Σάββατον βράδυ ο Αλέξης Πάρνης ήλθεν από τη Μόσχα. Θα μείνει εδώ μονίμως. Τι είπε δια το έργο του», εφημ. *Έθνος*, 31 Ιουλίου 1962.

¹³ Πάρνης, *Γειά χαρά, Νίκος*, σ. 125-127.

¹⁴ Δημήτρης Κοκκινάκης, «*Το νησί της Αφροδίτης* του Αλέξη Πάρνη στην Αθήνα και τον Πειραιά», εφημ. *Ακρόπολις*, χ.χ.

Στο τέλος του 1956 ο Πάρνης ολοκληρώνει τη συγγραφή του έργου, αλλά το ανέβασμά του στη Μόσχα αποδεικνύεται δύσκολη υπόθεση. Μέσα σε τρία χρόνια υποβάλλει το έργο σε τέσσερα κεντρικά κι ένα περιφερειακό θέατρο της Μόσχας και λαμβάνει πέντε απορρίψεις, όχι εξαιτίας της ελληνοχριστιανικής ιδεολογίας του έργου, αλλά εξαιτίας της διαγραφής του συγγραφέα τρεις φορές από το Κ.Κ.Ε. της 6^{ης} Ολομέλειας. Τον Φεβρουάριο του 1960 ο Πολεβόι προτείνει το έργο στην πρωταγωνίστρια και διευθύντρια του θεάτρου Στανισλάβσκι Σοφία Γιανσόνιτσα, η οποία δέχεται να το ανεβάσει. Εξαιτίας, όμως, μιας ξαφνικής της ασθένειας, συστήνει στον Πολεβόι να προτείνει το έργο στον σκηνοθέτη Βίκτωρ Κομισαρζέφσκυ και την εβδομηντατριάχρονη κορυφαία πρωταγωνίστρια Βέρα Πασέναγια. Το έργο τους ενθουσιάζει και ο Κομισαρζέφσκυ τηλεφωνεί απευθείας στον Νικίτα Χρουστώφ και παίρνει την άδεια να το ανεβάσει.¹⁵

Το νησί της Αφροδίτης πρωτοπαρουσιάζεται το 1960 στο θέατρο Μάλι της Μόσχας.¹⁶ Πληροφορίες για την παράσταση παίρνουμε από την κριτική του Α. Στέην: «Το θέατρο Μάλι έδωσε μια πολύ ρεαλιστική και ενδιαφέρουσα παράσταση. [...] Το σκηνικό παρουσιάζει τον καταγάλανο ουρανό της Κύπρου. Στο βάθος το άγαλμα της θεάς [...] Αφροδίτης [...]. Στο φόντο του στέκουν φρουροί Άγγλοι στρατιώτες με κράνη και αυτόματα. [...] Ήδη στη σκηνογραφία του έργου κατορθώθηκε να εκφραστεί η αντίθεση των δυο πολιτισμών. [...] ιδιαίτερα δυνατή σε ερμηνεία της Πασέναγια είναι η τελευταία εικόνα του έργου. Ο Κυριακούλης εκτελέστηκε. Η μάνα του παρουσιάζεται στη σκηνή με τη συνοδεία των μαυροφόρων [...]. Το πρόσωπο της μητέρας [...] είναι αυστηρό, γεμάτο μεγαλείο και θλίψη. [...] Η Λαμπρινή Κυριακούλη είναι ένα σύμβολο του λαού, της ευθύτητάς του, της σοφίας και του ηρωισμού».¹⁷

Εκτός, όμως, από το Μάλι Τεάτρ το έργο παίζεται σε 175 θέατρα της Σοβιετικής Ένωσης ταυτόχρονα (!), καταγράφοντας 5.732 παραστάσεις ανά εξάμηνο, και αργότερα σε άλλες χώρες της Ανατολής και της Δύσης, καταγράφοντας περίπου 22.000 παραστάσεις μέσα σε δύο χρόνια – κάτι πρωτοφανές, υποσκελίζοντας άλλα έργα του κλασικού και σύγχρονου ρεπερτορίου.¹⁸

Η μεγάλη επιτυχία που γνωρίζει το *Νησί της Αφροδίτης* στη Ρωσία και τις άλλες σοσιαλιστικές χώρες (Πολωνία, Τσεχοσλοβακία, Ρουμανία κ.α.), στη Νορβηγία, στην Ελλάδα, στην Κύπρο, στο Ισραήλ, στις Ινδίες, στην Ιαπωνία κ.α.¹⁹

¹⁵ Πάρνης, *Γιά χαρά, Νίκος*, σ. 331-332.

¹⁶ Το έργο παρουσιάζεται σε σκηνοθεσία Κομισαρζέφσκυ, σκηνικά και κοστούμια Μπόρις Βέλκωφ και με πρωταγωνίστριες τις Βέρα Πασέναγια και Ελένα Γκογκόλεβα. Στην εφημερίδα *Τα Νέα* αναφέρεται ότι «η Βέρα Πασέναγια είχε τον τιμητικό τίτλο της Λαϊκής Καλλιτέχνης της Σοβιετικής Ενώσεως, το δε 1961 είχε τιμηθεί με το παράσημο του Λένιν». Βλ. «Μια μεγάλη καρτερίστα απέθανε χτες, η Πασέναγια. Πρωταγωνίστρια στο έργο *Το νησί της Αφροδίτης*», εφημ. *Τα Νέα*, 20 Οκτωβρίου 1962.

¹⁷ «Του Σοβιετικού κριτικού Α. Στέην», αναδημοσίευση στην εφημ. *Τα Νέα*, 27 Μαρτίου 1962.

¹⁸ Από την ανέκδοτη ακόμα *Βιογραφία* του Αλέξη Πάρνη.

¹⁹ *Το νησί της Αφροδίτης* ανεβαίνει στο Ισραήλ το 1963 στο θέατρο Χαμπίμα του Τελ Αβίβ, με τη μαθήτριά του Βαχτάνγκωφ, Χάννα Ροβίνα, στον ρόλο της ελληνίδας μάνας. Βλ. Κώστας Σταματίου, «Ο Άγγλος σκηνοθέτης Χέρμπερτ Μάρσαλ στην Αθήνα. *Τα φτερά του Ίκαρου* του Αλέξη Πάρνη θα παιχθούν στο Λονδίνο με τον Ολίβιερ. Ενθουσιώδεις εντυπώσεις από το

οφείλεται στη δημοφιλή θεματική του που σχετίζεται με τον αγώνα για την ελευθερία και ταυτόχρονα με την αγωνία και τον πόνο των δυο μανάδων να σώσουν τα παιδιά τους από τον θάνατο,²⁰ καθώς και στη συμπόρευσή του με τη σύγχρονη πολιτική επικαιρότητα σε σχέση με τον αγώνα της Κύπρου. Ενώ, όμως, ένα τέτοιο θέμα μπορεί να οδηγήσει σε πατριωτικές εξάρσεις, ο Πάρνης κατορθώνει να αποδώσει την εσωτερική πάλη των ανθρώπων που ζουν το δράμα του πολέμου. Δεν πρόκειται, δηλαδή, για ένα έργο εθνικιστικό, το οποίο μεταδίδει μηνύματα φθηνού πατριωτισμού. Ο Παύλος Ζάννας σημειώνει ότι ο Πάρνης αποφεύγει την πατριωτική έξαρση και την αντιποικιακή ρητορεία²¹ και παρόμοια ο Κλέων Παράσχος υποστηρίζει ότι «εκτός από τη Λαΐδη Πάτερσον κανένας άλλος Άγγλος του έργου δεν είναι αντιπαθητικός. Ο νεαρός ανθρωπιστής επιστήμονας Νταϊήβυ Πάτερσον είναι μια ευγενικότατη μορφή γεμάτος από τη μεγαλόψυχη γλυκειά πνοή της νιότης [...], (ο Ρίτσαρντ Κητς) είναι κι αυτός μια συμπαθητική μορφή».²²

Είναι σημαντικό ότι παρά τη θεματική του έργου που παρουσιάζει δυο διαφορετικούς κόσμους, ο συγγραφέας κατορθώνει να κρατήσει μια ισορροπία στην παρουσίαση των προσώπων, χωρίς, όπως γράφει ο Βάσος Βαρίκας, «να προβάλλει με υπερβολή την αντίθεση ανάμεσα στους αγωνιστές της ελευθερίας και τους διώκτες της».²³ Επιπλέον, το έργο διαθέτει σκηνική οικονομία και άρτια τεχνική. Ο Βαρίκας αναφέρει ότι πρόκειται για ένα «καλοφτιαγμένο έργο», με την έννοια που απέδιδε στον όρο ο Σκριμπ. Υπερβάλλει, θα έλεγα, κι αυτόν ακόμη τον Ξερόπουλο που, αλίμονο, παραμένει ακόμη και σήμερα ο πιο «καθαρόαιμος» θεατρικός μας συγγραφέας».²⁴

Σε ό,τι αφορά τις παραστάσεις του έργου στην Ελλάδα, η πανελλήνια πρώτη πραγματοποιείται στις 24 Ιανουαρίου 1963 από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος.²⁵ Η παράσταση του έργου αντιμετωπίζει δυσκολίες μέχρι το τελικό ανέβασμά της, οι οποίες οφείλονται στα πολιτικά φρονήματα του Πάρνη και,

ανέβασμα του *Νησιού* στο Ισραήλ», εφημ. *Τα Νέα*, 13 Μαΐου 1963.

²⁰ Βάσος Βαρίκας, «Το Νησί της Αφροδίτης», εφημ. *Νέα*, 30 Οκτωβρίου 1963.

²¹ Παύλος Α. Ζάννας, «Από τη θεατρική κίνηση της Θεσσαλονίκης: *Το νησί της Αφροδίτης* του Αλέξη Πάρνη», εφημ. *Βήμα*, 27 Ιανουαρίου 1963.

²² Κλέων Β. Παράσχος, «Θεατρικά πρώτα. *Το Νησί της Αφροδίτης* Αλέξη Πάρνη. Θέατρον Γιώργου Παππά», εφημ. *Καθημερινή*, 29 Οκτωβρίου 1963.

²³ Βαρίκας, «Το Νησί της Αφροδίτης».

²⁴ *Ό.π.*

²⁵ Το έργο ανεβαίνει σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού, μουσική του Νικηφόρου Ρώτα και σκηνικά του Γιώργου Ανεμογιάννη. Στη διανομή των ρόλων η Κυβέλη ερμηνεύει τον

ρόλο της Λαμπρινής Κυριακούλη, η Θάλεια Καλλιγά τον ρόλο της λαΐδης Γκλόρια Πάτερσον, η Αλέκα Παΐτη τον ρόλο της Κέιτ, η Κατερίνα Βασιλάκου τον ρόλο της Βίκυς, ο Ηλίας Σταματίου τον ρόλο του Ραλφ Όουενς, ο Θάνος Τζενεράλης τον ρόλο του σερ Ουίλσον, ο Γιώργος Δαμασιώτης τον ρόλο του Τζωρτζ Μάκλεϊ, ο Αθηνόδωρος Προύσαλης τον ρόλο του Ρίτσαρντ Κητς, ο Κώστας Ναός τον ρόλο του Αναστάση, ο Αλέκος Πέτσος τον ρόλο του Νταϊήβυ, ο Ηλίας Γαλανόπουλος τον ρόλο του γερο-Θεοφίλη και ο Βασίλης Γκόπης τον ρόλο του Νικς. Βλ. «Η Πανελλήνιος πρεμιέρα του πολυκροτου έργου του Αλέξη Πάρνη *Το νησί της Αφροδίτης* ανεβαίνει αύριο στο Κρατικό Βορ. Ελλάδος», εφημ. *Απογευματινή*, 23 Ιανουαρίου 1963. Τα στοιχεία επιβεβαιώνονται από το αρχείο των παραστάσεων του Κ.Θ.Β.Ε.

κυρίως, στη σχέση του με τον Ζαχαριάδη.²⁶ Συγκεκριμένα, η Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση (Ε.Ρ.Ε.) δεν ήθελε να έχει αποδοχή στην κοινωνία ένας αριστερός και το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος (Κ.Κ.Ε.) ήθελε να τον τιμωρήσει για τη στάση του απέναντι στο ζήτημα του Ζαχαριάδη. Σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Το Βήμα* στις 6 Νοεμβρίου 1962, ο γενικός διευθυντής του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος Σωκράτης Καραντινός, επιβεβαιώνει ότι το επόμενο διάστημα θα συζητηθεί η πρόταση να συμπληρωθεί το δραματολόγιο του θεάτρου με το έργο του Πάρνη,²⁷ και, τελικά, το έργο εκλέγεται παμψηφεί²⁸ και συμπεριλαμβάνεται στο αναγγελθέν πρόγραμμα του θεάτρου. Στο δημοσίευμα της εφημερίδας *Το Βήμα* στις 4 Ιανουαρίου 1963, όμως, γράφεται ότι μετά από σύσκεψη του υπουργού Βορείου Ελλάδας με εκπροσώπους των αστυνομικών αρχών και άλλων κρατικών υπηρεσιών ασφαλείας απαγορεύεται το ανέβασμα του έργου του Πάρνη, «ο οποίος διέμεινε επί πολλά έτη εις Μόσχαν και θεωρείται εμφορούμενος υπό αριστερών φρονημάτων».²⁹ Την επόμενη μέρα (5 Ιανουαρίου 1963) από την ίδια εφημερίδα μαθαίνουμε ότι «πληροφορία εκ Θεσσαλονίκης αναφέρουν ότι συνεστήθη εις τη διεύθυνση του Κ.Θ.Β.Ε. η αναβολή της προμέρας του έργου του κ. Αλέξη Πάρνη [...]. Άλλωστε χαρακτηριστικών των εν προκειμένω διαθέσεων των κυβερνητικών κύκλων είναι σχετικών δημοσίευμα του κυκλοφορήσαντος σήμερον φύλλου του δημοσιογραφικού οργάνου του

²⁶ Ο συγγραφέας δέχεται επίθεση και στη Σοβιετική Ένωση και στις άλλες σοσιαλιστικές χώρες, καθώς στέλνονται μηνύματα «άνωθεν» στις κεντρικές εφημερίδες να μη δημοσιεύουν κριτικές, περιορίζοντας στο ελάχιστο την εκλαίκευση του έργου, ενώ μετά την επιτυχία του *Νησιού της Αφροδίτης* ακολούθησαν συστάσεις στα θέατρα που σκόπευαν να ανεβάσουν στο κοντινό μέλλον το έργο να εγκαταλείψουν την ιδέα. Σε πολλές περιπτώσεις οι τοπικές αρχές απαγόρευαν το ανέβασμα του έργου λίγο πριν την προμέρα, δίνοντας εντολή στη διεύθυνση να επιστρέψει τα χρήματα στους θεατές που είχαν προλάβει να αγοράσουν εισιτήρια (!). Οι πληροφορίες προέρχονται από το αρχείο του Πάρνη, στο οποίο υπάρχουν δυο πολύτιμες πηγές: η πρώτη είναι ένα απόσπασμα από τη σελίδα 15 του βιβλίου *Ιστορία των μεταφράσεων της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας 1934-2006*, το οποίο αναφέρεται στον Πάρνη. Το βιβλίο εκδόθηκε στη ρωσική γλώσσα το 2011, από τον εκδοτικό οίκο Πασκόφ Ντόμι της Μόσχας με βάση την έρευνα του συγγραφέα Δημήτρη Παλαμά στα μέχρι πρόσφατα απόρρητα σοβιετικά αρχεία. Η δεύτερη είναι ένα γράμμα του συγγραφέα, το οποίο χρονολογείται τον Οκτώβριο του 1962, και απευθύνεται σε μέλος του πολιτικού γραφείου της Κ.Ε. Στο γράμμα αναφέρονται αναλυτικά οι επιθέσεις που

δέχεται ο συγγραφέας κατά την παραμονή του στη Σοβιετική Ένωση.

²⁷ «Θεατρικά και μουσικά είδησεις. *Το νησί της Αφροδίτης* θα παιχθεί εις Θεσσαλονίκην; Από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος με πρωταγωνίστρια την Κυβέλην», εφημ. *Το Βήμα*, 6 Νοεμβρίου 1962.

²⁸ Στο δημοσίευμα αναφέρεται ότι στην επιτροπή μετέχουν οι καθηγητές του Πανεπιστημίου της Θεσσαλονίκης Στίλπων Κυριακίδης, Λίνος Πολίτης, Αλ. Συμεωνίδης και επίσης ο Πώργος Θεοτοκάς, ο καθηγητής Γ. Θέμελης, ο Πρόεδρος της Διεθνούς Εκθέσεως Θεσσαλονίκης κ. Γεωργιάδης, ο γενικός διευθυντής του Κ.Θ.Β.Ε. Σωκράτης Καραντινός και ο διευθυντής της Εθνικής Τραπέζης κ. Χατζηκυριακού. Βλ. «Οι αστυνομικές αρχές απηγόρευσαν *Το νησί της Αφροδίτης* του Πάρνη. Θα παραιτηθή ολόκληρο το συμβούλιο του Κ.Θ.Β.Ε.», εφημ. *Το Βήμα*, 4 Ιανουαρίου 1963.

²⁹ «Υπό των Υπηρεσιών Ασφαλείας Θεσσαλονίκης απηγορεύθη η παρουσίασις του *Νησιού της Αφροδίτης* λόγω των φρονημάτων του συγγραφέως του», εφημ. *Το Βήμα*, 4 Ιανουαρίου 1963. Την ίδια είδηση διαβάζουμε και στην εφημερίδα *Ελευθερία*, βλ. «Το έργο του Πάρνη δε θα ανέβει στη Θεσσαλονίκη! Επέμβασις Κυβερνήσεως και Χωροφυλακής», εφημ. *Ελευθερία*, 4 Ιανουαρίου 1963.

ενταύθα πολιτικού κέντρου της Ε.Ρ.Ε., εις το οποίον, μεταξύ άλλων, αναφέρονται και τα εξής: «Το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, διευθυνόμενο από τις κούφιες ματαιοδοξίες του διευθυντού του, βαδίζει γρήγορα στην καταστροφή. Η εξυγιανσίς του, λοιπόν, πρέπει να μας απασχολεί ιδιαίτερα. Γι' αυτό επιβάλλεται άμεση αντικατάσταση του Συμβουλίου του και του διευθυντού του, αφού με την ως τώρα δράσιν τους απέδειξαν την απόλυτη ανικανότητά τους. Χαρακτηριστικό, άλλωστε, δείγμα αυτής είναι και η αναγγελία πως θα ανεβάσουν το έργο του Αλέξη Πάρνη *Το νησί της Αφροδίτης*».³⁰ Σε άλλο δημοσίευμα αναφέρεται ότι οι εκπρόσωποι της Ε.Ρ.Ε. εξαπολούν επίθεση τόσο εναντίον του γενικού διευθυντή του Κ.Θ.Β.Ε. όσο και της διοίκησης του θιάσου.³¹ Από την άλλη πλευρά, η Κυβέλη παίρνει θέση υπέρ του συγγραφέα και του έργου του, δηλώνοντας ότι «πρόκειται περί ενός ύμνου δια την ελληνίδα μητέρα», ότι «δεν βρίσκω τίποτε το άπρεπο εις αυτό» και ότι «το έργον είναι εθνικότατο. Το έχω διαβάσει, το έχω αγαπήσει και είμαι ενθουσιασμένη απ' αυτό».³² Παρόμοια, ο Δημήτρης Ψαθάς στη στήλη του στην εφημερίδα *Τα Νέα* γράφει ότι είναι αίσχος να μην έχει θέση στην πνευματική ζωή της χώρας ο διεθνούς φήμης συγγραφέας Αλέξης Πάρνης, το 'ελληνικότατο' και 'εθνικότατο' έργο του οποίου παίχτηκε «εκτός από τη Ρωσία, σε όλες τις χώρες του Δυτικού Πολιτισμού εκτός από την Ελλάδα!».³³

Η παράσταση τελικά ανεβαίνει στις 24 Ιανουαρίου 1963 στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος³⁴ και γνωρίζει τεράστια επιτυχία, όπως αναφέρουν οι εφημερίδες της εποχής: «το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος μας έδωσε, νομίζω, την καλύτερη ως τώρα θεατρική του παράσταση»,³⁵ «σπάνια προσδοκίες κοινού ικανοποιήθηκαν τόσο απόλυτα και πολύ λίγες φορές ένα θεατρικό έργο στάθηκε τόσο πολύ "ευθέως ανάλογο" προς τη φήμη που προηγήθηκε, όσο *Το νησί της Αφροδίτης*»,³⁶ «Θεσσαλονίκη, 25. Θρίαμβον άνευ προηγουμένου εσημείωσε η χθεσινή πρεμιέρα [...] το κοινόν χειροκρότησε ζωηρώς και εξήτησεν επανειλημμένως επί της σκηνης τον συγγραφέα του έργου και τους ηθοποιούς [...] η Κα Κυβέλη επευφημήθη ιδιαίτερώς».³⁷

Ο ίδιος ο Πάρνης, μετά το τέλος της παράστασης, δηλώνει ότι η παράσταση αυτή είναι αρτιότερη από όλες εκείνες που δόθηκαν στο εξωτερικό και ότι η

³⁰ «*Το νησί της Αφροδίτης* θα αναβιβασθή τελικώς», εφημ. *Το Βήμα*, 5 Ιανουαρίου 1963.

³¹ «Κατόπιν της καθολικής κατακραυγής η κυβέρνηση ηναγκάσθη να επιτρέψη την ανάβασιν του έργου του κ. Πάρνη», εφημ. *Μακεδονία*, 6 Ιανουαρίου 1963.

³² «Κατάπληξιν προκαλεί η παρέμβασις πολλών κυβερνητικών παραγόντων προς ματαιώσιν της παραστάσεως του θεατρικού έργου του Αλ. Πάρνη», εφημ. *Μακεδονία*, 5 Ιανουαρίου 1963.

³³ Δημήτρης Ψαθάς, «Αίσχος», εφημ. *Τα Νέα*, 5 Ιανουαρίου 1963.

³⁴ Η ακριβής ημερομηνία επιβεβαιώνεται τόσο

από τα δημοσιεύματα των εφημερίδων όσο και από το ίδιο το απόκομμα της πρόσκλησης που υπάρχει φυλαγμένο στο αρχείο του Αλέξη Πάρνη.

³⁵ Ζάννας, «Από τη θεατρική κίνηση της Θεσσαλονίκης».

³⁶ Βίκτωρ Νέτας, «Θεατρική κριτική. *Το νησί της Αφροδίτης* Αλέξη Πάρνη στο Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης», εφημ. *Απογευματινή*, 28 Ιανουαρίου 1963.

³⁷ «Παρά το δριμύ ψύχος και την επικρατούσαν κακοκαιρίαν εις την Θεσσαλονίκην με μεγάλην επιτυχίαν εδόθη χθες η πρώτη του *Νησιού της Αφροδίτης*», εφημ. *Τα Νέα*, 30 Ιανουαρίου 1963.

Κυβέλη είναι μοναδική ερμηνεύτρια και μπορεί να σταθεί σε οποιαδήποτε ξένη σκηνή, ενώ ταυτόχρονα εκφράζει τον ενθουσιασμό του για τη μουσική του Νικηφόρου Ρώτα.³⁸ Η Κυβέλη μετά την παράσταση δηλώνει: «οι εκδηλώσεις που ακούσατε κρίνουν και το έργο».³⁹

Η παράσταση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος καταρρίπτει το πανελλήνιο ρεκόρ εισπράξεων⁴⁰ και στη συνέχεια περιοδεύει σε άλλες πόλεις της Βορείου Ελλάδας καθώς και στη Λαμία, όπου γνωρίζει αντίστοιχα μεγάλη επιτυχία.⁴¹ Στη συνέχεια επαναλαμβάνει την παράσταση στη Θεσσαλονίκη την επόμενη σεζόν, στο εναλλασσόμενο πρόγραμμα με το καινούργιο δραματολόγιο, όπως αποφασίζει η επιτροπή οργάνωσης του θεάτρου. Ακολουθούν δεκαέξι ακόμα παραστάσεις στην εαρινή περιοδεία του θιάσου.⁴² Προγραμματίζεται, μάλιστα να παρουσιαστεί και στην Αμερική, όπου την ελληνίδα μητέρα θα υποδυθεί η Κατίνα Παξινού και την Αγγλίδα η Αμερικανίδα Μπέτυ Νταϊνβίς.⁴³

Στην Αθήνα, από τον Οκτώβριο του 1963 και μετά, το έργο παίζεται από δύο θιάσους ταυτόχρονα – γεγονός σπάνιο για την μέχρι τότε ελληνική θεατρική πραγματικότητα.⁴⁴ Ο πρώτος είναι ο θιάσος της Βίλλμας Κύρου που παίζει στο θέατρο του Γιώργου Παππά⁴⁵ και το 1964 μεταφέρει την παράσταση στη Λευκωσία. Ο δεύτερος είναι ο θιάσος των Βασίλη Διαμαντόπουλου – Μαρίας Αλκαίου, ο οποίος παρουσιάζει το έργο στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς,⁴⁶ σημειώνοντας τόσο μεγάλη επιτυχία που καλύπτει ολόκληρη τη θεατρική σεζόν, χωρίς να χρειαστεί να αλλάξει έργο, ενώ μάλιστα την ίδια περίοδο το έργο παίζεται ταυτόχρονα στην Αθήνα.

Οι κριτικές της εποχής αναφέρουν ότι κάθε παραγωγή υπήρξε διαφορετική. Για την παράσταση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδας διαβάζουμε στις εφημερίδες τα εξής: «ο κ. Αλέξης Σολομός σκηνοθέτησε το έργο με ακρίβεια και συνέπεια, δημιουργώντας στην κάθε σκηνή τη σωστή ατμόσφαιρα»,⁴⁷ «το Κ.Θ.Β.Ε. [...] πρόσθεσε στο ενεργητικό του μαν άρτια παράσταση. Απ'

³⁸ Ο.π.

³⁹ Ο.π.

⁴⁰ Χ. Παπ., «Το Νησί της Αφροδίτης κατέρριψε το πανελλήνιο ρεκόρ εισπράξεων», εφημ. *Ελληνικός Βορράς Θ/νίκης*, 12 Μαρτίου 1963.

⁴¹ «Το έργο του Πάρνη εσημείωσεν θρίαμβον και εις τη Λαμίαν», εφημ. *Έθνος*, 13 Μαΐου 1963.

⁴² Από τις 6 Απριλίου έως τις 30 Μαΐου 1964 η παράσταση ανεβαίνει σε Σέρρες (1), Δράμα (1), Ξάνθη (2), Καβάλα (2), Τρίκαλα (2), Βέροια (2), Νάουσα (2), Καστοριά (2), Έδεσσα (2). Βλ. το αρχείο του Κ.Θ.Β.Ε.

⁴³ Εκτός από την Αμερική, αξίζει να σημειωθεί ότι οι εφημερίδες εκείνης της εποχής αναφέρουν ότι ο άγγλος σκηνοθέτης Χέρμπερτ Μάρσαλ σχεδιάζει να ανεβάσει *Το νησί της Αφροδίτης* στο Λονδίνο με πρωταγωνίστρια την Κατίνα Παξινού.

⁴⁴ Ψαθάς, «Εκείνος ο Αγώνας...», εφημ. *Τα Νέα*, 21 Οκτωβρίου 1963.

⁴⁵ Τη σκηνοθεσία αναλαμβάνει ο Μήτσος Λυγίζος, τα σκηνικά ο Σπύρος Βασιλείου, τη μουσική ο Πάννης Μαρκόπουλος, ενώ η Έλλη Ξανθάκη ερμηνεύει τον ρόλο της ελληνίδας μάνας, η Μιράντα τον ρόλο της αγγλίδας μάνας και ο Πάννης Αργύρης τον ρόλο του λοχαγού Κιτς.

⁴⁶ Στον θιάσο του Διαμαντόπουλου, η σκηνοθεσία ανήκει στον Βασίλη Διαμαντόπουλο, τα σκηνικά στην Άννα Βρυχέα, η μουσική στον Νικηφόρο Ρώτα και η Αγγέλικα Καπελλαρή ερμηνεύει την ελληνίδα μάνα, η Μαρία Αλκαίου την αγγλίδα μάνα και ο Διαμαντόπουλος τον λοχαγό Κιτς.

⁴⁷ Ζάννας, «Από τη θεατρική κίνηση της Θεσσαλονίκης».

την αρχή ως το τέλος [...] γινόταν φανερό πως η διδασκαλία είχε ανατεθεί σε άνθρωπο ευαίσθητο μα ταυτόχρονα στιβαρό, που αισθάνθηκε, έκρινε, προσπάθησε, επιβλήθηκε κι έφτασε να οργανώσει απ' την ελάχιστη λεπτομέρεια ως την ελάχιστη δυνατότητα, τα στοιχεία που είχε στα χέρια του, ώστε όλα να κρατηθούν σε ένα επίπεδο ποιοτικά σύμμετρο»,⁴⁸ «η ερμηνεία του Σολομού έφερε το μέτρο ακόμη και στη διαγραφή του αποικιακού κόσμου [...] και στο κεντρικό πλάνο των δυο μανάδων και απάλυνε τις υπερβολές που επιτρέπει το κείμενο»,⁴⁹ «η κυρία Κυβέλη έδωσε στη Λαμπρινή Κυριακούλη έναν παλμό και μια θέρμη συγκλονιστική. Η είσοδός της στην καθεμιά από τις τρεις παρουσίες της στη σκηνή είχε έναν τόνο σχεδόν θρησκευτικό, απ' όπου, όμως, δεν έλειπε ο πόνος, η δύναμη (στη σκηνή της αναμέτρησης) και η υποταγή στη μοίρα που οδηγεί σε μια καινούρια συνείδηση της ζωής. Ίσως η συγκίνηση που πήγαζε από την ερμηνεία της να άλλαξε το κέντρο βάρους του έργου πιο πολύ απ' ότι θα το ήθελε ο συγγραφέας».⁵⁰ Ακόμα, όλοι οι ηθοποιοί αποδίδουν εξαιρετικά τον ρόλο τους, όπως διαβάζουμε από τις κριτικές, και «για πρώτη ίσως φορά σε παράσταση του Κ.Θ.Β.Ε. δεν έχουμε απ' αυτήν την πλευρά ανισότητες. Εξαιρούμε φυσικά την κ. Κυβέλη, που όχι κρίσεις αλλά σεβασμός ταιριάζει στη μεγάλη τέχνη της και που η παρουσία της στο ρόλο της ελληνίδας μάνας ήταν ένα απ' τα βασικά στηρίγματα της παράστασης».⁵¹ Εξαιρετικές κριτικές αποσπά και η Θάλεια Καλλιγά, η οποία διέπρεψε στον ρόλο της αγγλίδας μάνας. Διαβάζουμε στα δημοσιεύματα ότι ήταν «όχι μόνο πειστική στις διάφορες μεταπτώσεις του δύσκολου ρόλου της, αλλά θαυμαστά και προσθετικά δημιουργική».⁵² Άλλωστε, η ηθοποιός, σε συνέντευξή της στην εφημερίδα *Μεσημβρινή*, επισημαίνει τη δυσκολία και ιδιαιτερότητα του έργου, καθώς και το βάθος και βάρος του ρόλου της, μιας και το έργο του Πάρνη περιλαμβάνει δυνατές εσωτερικές συγκρούσεις, οι οποίες προκαλούν κάθε ηθοποιό να τις ερμηνεύσει.⁵³

Σχετικά με τη μουσική του Ρώτα, από δημοσίευμα της εφημερίδας *Απογευματινή* αντλούμε την πληροφορία ότι η μουσική είναι ένα κράμα «λαϊκής και δημοτικής, περισσότερο νησιωτικής μουσικής, όπου χρησιμοποιούνται ιδιαίτερα το σαντούρι και τα βιολιά».⁵⁴ Σε ό,τι αφορά τα σκηνικά του Ανεμογιάννη μαθαίνουμε ότι δημιουργούσαν την αντίθεση ανάμεσα στους δυο κόσμους, της Αγγλίας και της Κύπρου, με το εύρημα που παρουσίαζε τον ελληνικό χώρο «να μικραίνει για να μη μας παρουσιάσει μιαν απέραντη κάμαρα χωριατόσπιτου».⁵⁵

Για την παράσταση του θιάσου της Κύρου σε σκηνοθεσία Λυγίζου σημειώνεται ότι ήταν «εύστοχα οργανωμένη με τα δυο υποβλητικά σκηνικά του

⁴⁸ Πώργος Κιτσόπουλος, «Αλέξη Πάρνη. Το νησί της Αφροδίτης. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», εφημ. *Ελληνικός Βορράς*, 27 Ιανουαρίου 1963.

⁴⁹ *Ο.π.*

⁵⁰ Ζάννας, «Από τη θεατρική κίνηση της Θεσσαλονίκης».

⁵¹ Κιτσόπουλος, «Αλέξη Πάρνη».

⁵² *Ο.π.*

⁵³ «Η Θάλεια Καλλιγά», εφημ. *Μεσημβρινή*, 18 Φεβρουαρίου 1963.

⁵⁴ «Η Πανελλήνιος πρεμιέρα του πολύκροτου έργου του Αλέξη Πάρνη *Το νησί της Αφροδίτης* ανεβαίνει αύριο στο Κρατικό Βορ. Ελλάδος», εφημ. *Απογευματινή*, 23 Ιανουαρίου 1963.

⁵⁵ Κιτσόπουλος, «Αλέξη Πάρνη».

κ. Βασιλείου και είχε ενότητα γραμμής και ερμηνείας».⁵⁶ Τα θερμότερα λόγια αποσπά η Ξανθάκη για την ερμηνεία της στον ρόλο της ελληνίδας μάνας: «επιβλητική ως φιγούρα η κ. Ξανθάκη, έδωσε με τα πιο λιτά μέσα, κατά τρόπο συγκλονιστικό, το δράμα της Κύπριας μάνας»,⁵⁷ «έδωσε με παραστατική ενάργεια και με χαρακτηριστικό δραματικό παλμό τον τύπο (της ελληνίδας μάνας) και συνεκίνησε»,⁵⁸ «την απέδωσε εξαιρετα, στέρεα, αδρά, χωρίς τον παραμικρό στόμφο».⁵⁹ Όσο για την παράσταση του θιάσου Διαμαντόπουλου – Αλκαίου γράφεται ότι ήταν «περισσότερο θερμή η παράσταση του Δημοτικού Θεάτρου, αλλά προχειρότερα οργανωμένη και με μεγαλύτερες ανισότητες στην ερμηνεία».⁶⁰ Είναι, εντούτοις, χαρακτηριστικό ότι το κοινό την αγκαλιάζει με θέρμη και γι' αυτό το έργο κρατά ολόκληρη τη σεζόν. Όσο για τους συντελεστές, ξεχωρίζει η Αλκαίου: «θα επαινέσω ανεπιφύλακτα την κ. Αλκαίου, λιγότερο επιβλητική, αλλά πολύ τρυφερή και συγκινητικά πονεμένη Λαμπρινή».⁶¹

Το 1969 το έργο γυρίζεται ταινία με σκηνοθέτη τον Πύργο Σκαλενάκη και πρωταγωνίστρια την Κατίνα Παξινού. Η πρωτοβουλία ανήκει στην Παξινού κατά τα δύσκολα χρόνια της δικτατορίας. Πιο συγκεκριμένα, μια μόλις εβδομάδα μετά το πραξικόπημα του 1967, ο Πάρνης συλλαμβάνεται στο σπίτι του για τα πολιτικά του φρονήματα. Η φήμη του ως συγγραφέας εθνικού πατριωτικού έργου τον γλιτώνει από την εξορία, χάνει, όμως, τη δουλειά του. Η Παξινού του προτείνει να μιλήσει στον Αρχιεπίσκοπο Κύπρου Μακάριο, προκειμένου να γυρίσουν ταινία *Το νησί της Αφροδίτης*.⁶² Ο Μακάριος στηρίζει το αίτημα και προτείνει στο υπουργικό συμβούλιο τη χρηματοδότηση της ταινίας. Στη συνέχεια επικοινωνεί με τον Σπύρο Σκούρα, διευθυντικό στέλεχος σε κινηματογραφικές εταιρείες και πρόεδρο της 20th Century Fox. Έτσι, η ταινία καταφέρνει να ταξιδέψει σε όλη την Αμερική και *Το νησί της Αφροδίτης* γίνεται γνωστό και στην άλλη πλευρά του πλανήτη.⁶³

Το 1971 ο μεγάλος στέχος συνθέτης Jiri Dvoracek (1928-2000) κάνει πρεμιέρα στο Ανατολικό Βερολίνο με την τρίπρακτη όπερα που συνθέτει βασισμένη στο *Νησί της Αφροδίτης*. Τέλος, το 1990 το έργο ανεβαίνει ξανά στο Μάλι Τεάτρο της Μόσχας και το 1995 παίζεται στη Λευκωσία από τον Θεατρικό Οργανισμό

⁵⁶ Βαρίκας, «Το Νησί της Αφροδίτης».

⁵⁷ *Ο.π.*

⁵⁸ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Νησί της Αφροδίτης του Αλέξη Πάρνη», εφημ. *Ακρόπολις*, 25 Οκτωβρίου 1963.

⁵⁹ Παράσχος, «Θεατρικά πρώτα».

⁶⁰ Βαρίκας, «Το Νησί της Αφροδίτης».

⁶¹ *Ο.π.*

⁶² Ο Πάρνης αφηγείται: «Μια από κείνες τις απελπισμένες μέρες έξω από τον Εθνικό κήπο συνάντησα την Κατίνα Παξινού. Την είχανε απολύσει κι αυτή από το Εθνικό θέατρο και ήταν σα θυμωμένη λέαινα που τη διώξαν από τη φωλιά της. [...] “Βρε Αλέξη [...] Δεν πας στο

φίλο σου το Μακάριο να σου δώσει λεφτά να κάνουμε ταινία το *Νησί*; Έχω πολλούς φίλους στην Αμερική. Και πρώτα πρώτα τον Σκούρα της Φοξ. Μπορούμε να κάνουμε σπουδαία προπαγάνδα για την Κύπρο, αν η ταινία βγει πετυχημένη.”» Βλ. Πάρνης, «Η κυπριακή μου ταυτότητα», *η λέξη* 85-86, σ. 445-446.

⁶³ Η ταινία αυτή αποτελεί μάλιστα τη μοναδική ελληνική ταινία στην οποία έπαιξε η Παξινού. Παραγωγός υπήρξε ο ίδιος ο Πάρνης. Μια κόπια δόθηκε στον Αρχιεπίσκοπο Αμερικής Ιάκωβο και οι εισπράξεις από την ταινία διατέθηκαν στη Μεγαλόνησο.

Κύπρου, με αφορμή το πρόγραμμα των εκδηλώσεων για τα σαραντάχρονα του επικού αγώνα της Εθνικής Οργάνωσης Κυπρίων Αγωνιστών.

Τα θεατρικά έργα του Πάρνη και η πορεία τους στη σκηνή

Το 1961 δημοσιεύεται στο ρώσικο λογοτεχνικό περιοδικό *Νόβι Μιρ* (Αύγουστος 1961, τ. 8) το έργο του Πάρνη *Τα φτερά του Ίκαρου*. Ο διευθυντής του θεάτρου Ιβάν Φράνκο στο Κίεβο της Ουκρανίας με επίσημη επιστολή ζητάει πρώτος την άδεια να το ανεβάσει. Ταυτόχρονα το έργο σχεδιάζεται να ανέβει στη σκηνή από το Θέατρο Τέχνης στο Λένινγκραντ σε σκηνοθεσία του Γκέοργκι Τοβοτονόγκωφ και από το Θέατρο Γκόγκολ της Μόσχας με σκηνοθέτη τον Β. Μπότκο. Οι παραστάσεις αυτές ματαιώνονται,⁶⁴ αλλά με την επιστροφή του Πάρνη στην Ελλάδα, το έργο πρωτοπαρουσιάζεται στις 29 Απριλίου 1965 στο Βασιλικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη.⁶⁵

Το έργο παραλληλίζει τον μύθο του Δαίδαλου, τον οποίο ο Μίνωας κρατά φυλακισμένο μέσα στο παλάτι του, με τους εφευρέτες, επιστήμονες κ.τ.λ. που η κρατική μηχανή εμποδίζει ή εκμεταλλεύεται το έργο τους για δικούς της σκοπούς, που συχνά δε συνάδουν με τις προθέσεις τους, μιας και εξαρτώνται κι αυτοί από έναν «Μίνωα». Ο Πάρνης σημειώνει χαρακτηριστικά ότι οι επιστήμονες «είναι ολότελα ανήμποροι να διαθέσουν τα μεγαλόπνευστα δημιουργήματά τους, όπως εκείνοι επιθυμούν. Δεν ξέρουν ποια τύχη θα έχει ο καινούριος θαυμαστός πύραυλος που ανακάλυψαν. Τον προορίζουν να φέρει την ανθρωπινή ζωή στη σελήνη ή θα τον κάνουν φορέα του μαζικού θανάτου σε κάποιο σημείο της γης; Δεν ξέρουν. Τον τελικό λόγο τον έχει πάντα ο εξουσιαστής Μίνωας».⁶⁶ Η δύναμη της δημιουργίας, όμως, τους κάνει να θέλουν να επαναστατήσουν και να ξεφύγουν από τα δεσμά, μολονότι για να δημιουργήσουν χρειάζονται έναν Μίνωα για να τους παρέχει το εργαστήριό τους – ειδικά στην εποχή μας που απαιτούνται εξοπλισμοί, τεχνολογικά μέσα, εγκαταστάσεις κ.λπ. Ο Πάρνης γράφει: «θα φτιάξει φτερά και θα δραπετεύσει με το γιο του τον Ίκαρο. Απ' τον Μίνωα ίσως τα καταφέρει να ξεφύγει! Απ' τη μούρα του, όμως; Η πρακτική εφαρμογή κάθε τεχνικής ιδέας είναι δεμένη πάντα με την ύπαρξη ενός

⁶⁴ Οι παραστάσεις ματαιώνονται εξαιτίας των απαγορεύσεων που δέχονται τα θέατρα από τις αρχές, οι οποίες αντιτίθενται στον ίδιο τον συγγραφέα, όπως ακριβώς συνέβη και με *Το νησί της Αφροδίτης*. Επιπλέον, από τα δημοσιεύματα του τύπου μαθαίνουμε ότι το έργο σχεδιάζεται να παιχτεί στο Λονδίνο σε σκηνοθεσία Χέρμπερτ Μάρσαλ με τον σερ Λώρενς Ολίβιερ στον ρόλο του Δαίδαλου και να μεταφερθεί στην οθόνη, σαν συμπαραγωγή μιας αγγλικής και μιας άλλης εταιρείας της ηπειρωτικής Ευρώπης. Βλ. Σταματίου, «Ο Άγγλος σκηνοθέτης Χέρμπερτ Μάρσαλ στην Αθήνα».

⁶⁵ Τα σκηνικά είναι του Κλεόβουλου Κλώνη,

τα κοστούμια του Γιόργου Ανεμογιάννη και η μουσική του Νίκου Μαμαγκάκη. Τους ρόλους του έργου ερμηνεύουν οι Νίκος Τζόγιας (Ίκαρος), Άρης Μαλλιαγκρός (Νομοθέτης), Θεόδωρος Μορίδης (Δαίδαλος), Μιχάλης Καλογιάννης (Μίνωας), Βέρα Ζαβιτσιάνου (Αριάδνη), Άννα Κυριακού (Πασιφάη), Ευάγγελος Πρωτοπαπάς (Πρωτέας), Νίκος Φιλιππόπουλος (Κήρυκας), Μυρσίνη Σαντοριναίου (Δάφνη). Βλ. το *Πρόγραμμα* της παράστασης που βρίσκεται στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου.

⁶⁶ Αλέξης Πάρνης, «*Τα Φτερά του Ίκαρου*. Ο συγγραφέας Αλέξης Πάρνης για το έργο του», εφημ. *Το Βήμα*, 28 Απριλίου 1965.

μεγάλου εργαστηρίου [...]. Κι αυτό το εργαστήριο μπορεί να το προσφέρει πάλι κάποιος εξουσιαστής με συγκεντρωμένο πλούτο και δύναμη».⁶⁷

Η παράσταση δέχεται θετικές αλλά και αρνητικές κριτικές, όπως διαπιστώνεται από τον τύπο της εποχής, ενώ, για δεύτερη φορά, ο συγγραφέας δέχεται πολιτική επίθεση για το έργο του και από τις δύο παρατάξεις, εξαιτίας του παρελθόντος του. Πιο συγκεκριμένα, το έργο επαινείται για τον ζωντανό του διάλογο και τη γρήγορη εναλλαγή των σκηνών,⁶⁸ την πνευματικότητά του,⁶⁹ την περιεκτικότητα του διαλόγου⁷⁰ την οξύτητα των φράσεων⁷¹ και τον παραλληλισμό του με τον μύθο του Ίκαρου.⁷² Σχολιάζεται, όμως, αρνητικά για το γεγονός ότι ο στοχασμός του δεν προχωρά σε βάθος,⁷³ παρουσιάζει επίπεδες φιγούρες, οι οποίες δεν είναι καν φορείς ιδεών,⁷⁴ συσσωρεύει πάρα πολλά μυθικά μοτίβα⁷⁵ και παρεμβάλλει κωμικές σκηνές που δεν ταιριάζουν στο πνεύμα του έργου.⁷⁶ Ωστόσο, μετά την παρουσίαση του έργου στο Βασιλικό Θέατρο, ο Αμιλίου Χουρμούζιος, ο οποίος το 1964 είχε ήδη απορρίψει το έργο αυτό, όντας γενικός διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου από το 1955, γράφει έναν πρωτοφανή λίβελο εναντίον του έργου και του συγγραφέα στην *Καθημερινή*, στην οποία είναι διευθυντής σύνταξης από το 1945 (και μέχρι το 1967).⁷⁷ Την κριτική του Χουρμούζιου χαρακτηρίζουν άδικη και εμπαθή ο Σάββας Κωνσταντόπουλος, με δημοσίευσμά του στην *Απογευματινή*⁷⁸ και ο Ψαθάς στα *Νέα*.⁷⁹ Όταν ο Φάνης Καμπάνης στην εφημερίδα *Δημοκρατική Αλλαγή*, κατηγορεί τον συγγραφέα ότι αφήνει αιχμές κατά της Ρωσίας, ο Πάρνης απαντά ότι το ρώσικο περιοδικό *Νόβι Μιρ* δημοσίευσε πρώτο αυτό ακριβώς το έργο.⁸⁰ Ο Καμπάνης αναρωτιέται γιατί στη Μόσχα δεν ανέβηκε ποτέ αυτό το έργο,⁸¹ χωρίς, όμως, να γνωρίζει ότι είχε ήδη ζητηθεί από δύο θέατρα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι πρόβες των οποίων είχαν ξεκινήσει, αλλά δε δόθηκε η άδεια, μετά την αναχώρηση του Πάρνη. Φαίνεται, λοιπόν, ότι οι επιθέσεις αυτές έχουν στόχο να πλήξουν τον συγγραφέα και να διακόψουν τη διάδοση του έργου του στην Ελλάδα.

⁶⁷ Ο.π.

⁶⁸ Ειρήνη Καλκάνη, «*Τα Φτερά του Ίκαρου* του Αλέξη Πάρνη στο Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Απογευματινή*, χ.χ.

⁶⁹ Άλκης Θρύλος, «Ένα ελληνικό έργο στο Εθνικό Θέατρο», περ. *Νέα Εστία*, 15-5-1965· Βαγγέλης Ψυρράκης, «Ο Μουζενίδης εκθειάζει τα “Φτερά του Ίκαρου”». Θέμα της μυθολογίας με προεκτάσεις στην εποχή μας», εφημ. *Μεσημβρινή*, 13 Απριλίου 1965.

⁷⁰ Θρύλος, «Ένα ελληνικό έργο στο Εθνικό Θέατρο».

⁷¹ Ο.π.

⁷² Ο.π.

⁷³ Καλκάνη, «*Τα Φτερά του Ίκαρου*»· Λέων Κουκούλας, «*Τα Φτερά του Ίκαρου* (Εθνικό Θέατρο)», εφημ. *Αθηναϊκή*, χ.χ.

⁷⁴ Θρύλος, «Ένα ελληνικό έργο στο Εθνικό

Θέατρο»· Ι. Λ., «*Τα φτερά του Ίκαρου*», εφημ. *Εστία*, 30 Απριλίου 1965.

⁷⁵ Ο.π.

⁷⁶ Ο.π.

⁷⁷ Αμιλίου Χουρμούζιος, «*Τα Φτερά του Ίκαρου* του κ. Αλέξη Πάρνη εις το Βασιλικόν», εφημ. *Καθημερινή*, 2 Μαΐου 1965.

⁷⁸ Σάββας Κωνσταντόπουλος, «Η ηθική της αυθεντίας. Εξ αφορμής μιας κριτικής», εφημ. *Απογευματινή*, χ.χ.

⁷⁹ Ψαθάς, «*Το άδικο*», εφημ. *Τα Νέα*, χ.χ.· Ψαθάς, «*Ποιζίλα*», εφημ. *Τα Νέα*, 11 Μαΐου 1965.

⁸⁰ Πάρνης, «*Η Αριστερά σε δύσκολη θέση. Ο “Ίκαρος” είχε δημοσιευθεί στο Νόβι Μιρ*», εφημ. *Τα Νέα*, χ.χ.

⁸¹ Φάνης Καμπάνης, «*Μετά την αντίδραση για την κριτική. Απάντηση στον κ. Πάρνη*», εφημ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 10 Μαΐου 1965.

Το κωμικό έργο *Η Βασίλισσα της τσόντας* αποτελεί μια σάτιρα της σύγχρονης εποχής. Η ιστορία περιστρέφεται γύρω από την περιπέτεια μιας καλλιτέχνιδας που ονειρεύεται να τραγουδήσει την οπερέτα *η Πριγκίπισσα της Τσάρντας*, στα μεγάλα θέατρα του κόσμου, αλλά καταλήγει στα χέρια ενός επιτήδειου εμπόρου πορνογραφικών φιλμ. Από δημοσίευμα των *Νέων* στις 15 Ιανουαρίου 1964 πληροφορούμαστε ότι το έργο σχεδιάζεται να ανέβει σε γνωστή αθηναϊκή σκηνή. Τελικά, όμως, δεν παρουσιάζεται στη σκηνή.

Το πρώτο έργο που γράφει ο Πάρνης στην Ελλάδα είναι το *Λευκή κηλίδα*, το οποίο ανεβαίνει στις 25 Νοεμβρίου 1966 από τον θίασο Διαμαντόπουλου-Αλκαίου στο θέατρο Μπουρνέλλη.⁸² Η υπόθεση του έργου είναι πρωτότυπη, «εξωτερικά απλή», όπως αναφέρει σε δημοσίευσμά του ο Στέλιος Αρτεμάκης, αλλά στο βάθος της διακρίνεται «ένας πλούτος αντιθέσεων, συγκρούσεων και ηθικού δυναμισμού».⁸³ Οι δυο ήρωες του έργου γνωρίζονται από το αλβανικό έπος του 1940, όταν για οχτώ μέρες κατόρθωσαν και κράτησαν τις αντεπιθέσεις των Ιταλών στην Κλεισούρα. Αυτές οι ένδοξες μέρες στάθηκαν η λευκή κηλίδα της ζωής τους, η οποία αντισταθμίζει τη φτώχεια και τον ξεπεσμό που ζει ο ένας από τους δύο, ο Λάμπρος Δερβένης, μιας και η ζωή στάθηκε ευνοϊκή μόνο για τον άλλον, τον Μιχάλη Ψαριανό. Οι δυο φίλοι συναντιούνται μετά από εικοσιπέντε χρόνια και τα παιδιά τους ερωτεύονται κεραυνοβόλα. Ο Λάμπρος και ο Μιχάλης οδηγούνται σε μια καινούρια σύγκρουση αλλά και μια ηθική δικαίωση για τον πρώτο, ο οποίος, προκειμένου να μην εξαπατήσει τον φίλο του, αρνείται να δώσει την κόρη του ως σύζυγο στο γιό του, μολονότι κάτι τέτοιο θα έβγαζε αυτόν και την οικογένειά του από τη δύσκολη οικονομική τους κατάσταση. Αυτό που παραμένει από το έργο είναι η κραυγή του ήρωα ότι η λευκή κηλίδα της ζωής του ήταν αυτά τα οχτώ μερόνυχτα που έζησε μαζί με το φίλο του και που, όπως λέει: «δεν είναι, όμως, τόσο λίγο, αν σκεφτείς ότι σε εκείνα τα βουνά, άλλαξε η μοίρα του πολέμου... Ίσως η μοίρα του κόσμου...». Ο συγγραφέας δηλώνει ότι το έργο μιλά «για τον σπαραγμό ενός έθνους που, αφού έδωσε στα ζοφερά χρόνια του δεύτερου πολέμου, την πρώτη αντιφασιστική νίκη στην ανθρωπότητα, συντρίβοντας τις ορδές του Μουσολίνι, είδε να εξατμίζονται οι καρποί της μεγάλης του προσφοράς».⁸⁴

Το έργο αποσπά σχεδόν μόνο αρνητικά σχόλια, αν και ο Λέων Κουκούλας, παρά την αυστηρή του κριτική, δεν του αρνείται ορισμένες αρετές, γράφοντας ότι ο Πάρνης «ξέρει το 'μετιέ' και γράφει έναν ζωντανό και στρωτό διάλογο».⁸⁵ Η γενική εντύπωση, ωστόσο, από την πλευρά του τύπου είναι δυσμενής. Ο Κοκκινάκης αναφέρει ότι η *Λευκή κηλίδα* γίνεται στόχος ομοβροντίας δυσμενών κριτικών, ενώ το πρωτότυπο θέμα της και ο σκηνικός χειρισμός του από τον Πάρνη,

⁸² Το έργο ανεβαίνει σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη, σκηνικά Ριακόνι και με τους: Αθηνόδωρο Προύσαλη, Μαρία Αλκαίου, Βασίλη Διαμαντόπουλο, Άννα Βενέτη, Κώστα Σκόκο, Χρήστο Μάντζαρη, Λιάκο Χριστογιαννόπουλο, Τρύφωνα Καρατζά, Καίτη Μητροπούλου και Ναταλία Αλκαίου.

⁸³ Στέλιος Ι. Αρτεμάκης, «Ηρωες στον πόλεμο και την ειρήνη», εφημ. *Έθνος*, 4 Νοεμβρίου 1966.

⁸⁴ «Ο σπαραγμός ενός έθνους στο θέατρο. Ο Αλέξης Πάρνης ομιλεί για τη *Λευκή κηλίδα*», εφημ. *Αθηναϊκή*, 16 Σεπτεμβρίου 1966.

⁸⁵ Κουκούλας, «Λευκή κηλίδα. Διαμαντόπουλος – Αλκαίου», εφημ. *Αθηναϊκή*, χ.χ.

παρ' όλες τις μελοδραματικές αφελείες της και τον ρομαντικό της μύθο, δε δικαιολογεί μια τόσο αδυσώπητη κριτική.⁸⁶ Συγκεκριμένα, το έργο σχολιάζεται αρνητικά για την πατριωτική του έξαρση και ρητορεία,⁸⁷ τον μελοδραματισμό,⁸⁸ τη ρομαντική αισθηματολογία,⁸⁹ την αμιχανία στην ανάπτυξη του θέματος, το οποίο τίθεται εκ των προτέρων και δε δικαιώνεται από τη δράση και την πλοκή⁹⁰ και χαρακτηρίζεται ως μια συνηθισμένη αισθηματική περιπέτεια,⁹¹ που δε δικαιώνει τις προθέσεις του συγγραφέα.⁹² Ο Μάριος Πλωρίτης, στο άρθρο του με τίτλο *Μελανή κηλίδα* γράφει, μεταξύ άλλων λιβέλων, ότι ο Πάρνης «θέλησε να στήσει ένα δράμα σύγχρονων ανθρώπων [...], αλλά δεν πρόσφερε παρά νευρόσπαστα του παλαιολιθικού μελοδράματος».⁹³ Αντίθετα, ο Ψαθάς στο δημοσίευσμά του υπερασπίζεται το έργο για «τον καθάριο αέρα που φέρνει το έργο απ' την εποποιία των αλβανικών βουνών, τα υψηλά αισθήματα και τα μηνύματα μέσα στην τόσο μολυσμένη ατμόσφαιρα της εποχής μας [...] που τόσο εύκολα ξεχνά».⁹⁴ Παρόμοια, ο Κοκκινάκης υποστηρίζει ότι συγκινεί και μεταφέρει ένα «λεπτό άρωμα νοσταλγίας απρόσιτων πια ελπίδων και δεσμών».⁹⁵ Ο Πάρνης, ωστόσο, δικαιώνεται από το κοινό που ανταποκρίνεται θερμά με αυθόρμητο, ζεστό και παρατεταμένο χειροκρότημα, ασκώντας με τη στάση του κριτική της κριτικής, όπως αναφέρεται στις εφημερίδες.⁹⁶ Ο Ψαθάς σημειώνει: «το γεγονός ότι ο κόσμος πηγαίνει στο έργο, συγκινείται και χειροκροτεί με την καρδιά του, δείχνει ότι το νιώθει βαθειά σαν κάτι απόλυτα αληθινό, κάτι δικό του».⁹⁷

Η σκηνοθεσία του Μιχαηλίδη χαρακτηρίζεται ευπρεπής,⁹⁸ άρτια,⁹⁹ αν και κάνει κατάχρηση σε εξωτερικά εφέ.¹⁰⁰ Τα σκηνικά της Ριακόνι αποσπών κυρίως θετικά σχόλια και χαρακτηρίζονται εντυπωσιακά,¹⁰¹ ευπρόσωπα,¹⁰² που εξυπηρετούν την κίνηση των ηθοποιών.¹⁰³ Ο Διαμαντόπουλος χαρακτηρίζεται υπερβολικός στο παίξιμό του και γράφεται ότι «εκφράζει με υπερτονισμένο σπαραγμό τους καημούς του Λάμπρου Δερβένη»¹⁰⁴ και ότι «κάνει πομπώδεις χειρονομίες, που, αντί να δίνουν ύφος στο παίξιμό του, το στερούν από αλήθεια και πειστικότητα».¹⁰⁵

⁸⁶ Κοκκινάκης, «*Η λευκή κηλίδα* του Αλέξη Πάρνη», εφημ. *Ακρόπολις*, χ.χ.

⁸⁷ Κ. Ο., «*Η λευκή κηλίδα* του Αλέξη Πάρνη», εφημ. *Έθνος*, χ.χ.· Μάριος Πλωρίτης, «*Μελανή κηλίδα. Η Λευκή κηλίδα* του Αλέξη Πάρνη από το θίασο Διαμαντόπουλου – Αλκαίου», εφημ. *Το Βήμα*, 8 Δεκεμβρίου 1966.

⁸⁸ Κουκούλας, «*Λευκή κηλίδα*» Πλωρίτης, «*Μελανή κηλίδα*».

⁸⁹ Χουρμούζιος, «*Λευκή κηλίδα* του κ. Αλέξη Πάρνη. Θίασος Διαμαντόπουλου», εφημ. *Καθημερινή*, χ.χ.· Πλωρίτης, «*Μελανή κηλίδα*».

⁹⁰ Κουκούλας, «*Λευκή κηλίδα*» Κ. Ο., «*Η λευκή κηλίδα* του Αλέξη Πάρνη» Πλωρίτης, «*Μελανή κηλίδα*».

⁹¹ Κουκούλας, «*Λευκή κηλίδα*».

⁹² Ο.π.· Κ. Ο., «*Η λευκή κηλίδα* του Αλέξη Πάρνη»· Χουρμούζιος, «*Λευκή κηλίδα* του κ. Αλέξη Πάρνη»· Πλωρίτης, «*Μελανή κηλίδα*».

⁹³ Ο.π.

⁹⁴ Ψαθάς, «*Άερας καθαρός*», εφημ. *Τα Νέα*, χ.χ.

⁹⁵ Κοκκινάκης, «*Η λευκή κηλίδα* του Αλέξη Πάρνη».

⁹⁶ Παύλος Παλαιολόγος, «*Η ενδεκάτη εντολή*», εφημ. *Το Βήμα*, χ.χ.· «*Μέχρι δακρύων*», εφημ. *Μεσημβρινή*, 26 Νοεμβρίου 1966.

⁹⁷ Ψαθάς, «*Αντίδραση*», εφημ. *Τα Νέα*, χ.χ.

⁹⁸ Κ. Ο., «*Η λευκή κηλίδα* του Αλέξη Πάρνη».

⁹⁹ Κουκούλας, «*Λευκή κηλίδα*».

¹⁰⁰ Ο.π.· Πλωρίτης, «*Μελανή κηλίδα*».

¹⁰¹ Κουκούλας, «*Λευκή κηλίδα*».

¹⁰² Κ. Ο., «*Η λευκή κηλίδα* του Αλέξη Πάρνη».

¹⁰³ Κουκούλας, «*Λευκή κηλίδα*».

¹⁰⁴ Κ. Ο., «*Η λευκή κηλίδα* του Αλέξη Πάρνη».

¹⁰⁵ Πλωρίτης, «*Μελανή κηλίδα*».

Τον Απρίλιο του 1966 το λογοτεχνικό περιοδικό *Νέα Εστία* δημοσιεύει το θεατρικό έργο *Λεωφόρος Πάστερνακ*. Το έργο μεταφράζεται στα αγγλικά από τον Άθαν Άγκνος και τον Αύγουστο του 1967 ανεβαίνει στην Αμερική στο θέατρο Ο' Νηλ (Playhouse), σε σκηνοθεσία Έντουαρντ Τόμμεν.¹⁰⁶ Η υπόθεση αφορά τον διωγμό του, βραβευμένου με Νόμπελ το 1958, ρώσου ποιητή Μπορίς Πάστερνακ, τις πιέσεις και τις απειλές για εξορία που δέχεται από το σοβιετικό καθεστώς, μετά την απαγόρευση του αυτοβιογραφικού του μυθιστορήματος *Δόκτωρ Ζιβάγκο*. Η παράσταση και το έργο αποσπούν εγκωμιαστικές κριτικές στον ξένο τύπο¹⁰⁷ και η αμερικάνικη επιτυχία παρακινεί τον συγγραφέα να γράψει το 1969 το ομώνυμο μυθιστόρημα, το οποίο γίνεται εκδοτική επιτυχία. Στην Ελλάδα το έργο παίζεται ως διασκευή για το ραδιόφωνο σε ραδιοσκηνοθεσία του Νίκου Φιλιππόπουλου.¹⁰⁸

Την ίδια πάλι χρονιά, το 1966, ο Πάρνης γράφει το μυθιστόρημα *Ο Διορθωτής*, το οποίο διασκευάζεται για το θέατρο από τον Βασίλη Διαμαντόπουλο. Πρόκειται για μονόλογο, τον οποίο πρόκειται να παίξει ο ίδιος, όπως αναφέρεται στην εφημερίδα *Ακρόπολις* στο φύλλο της 21ης Νοεμβρίου 1966. Η παράσταση, όμως, αυτή τελικά δεν πραγματοποιείται.

Ο Πάρνης στέλνει το έργο του *Η επιστροφή της Μήδειας* στο θεατρικό φεστιβάλ «Ο' Νηλ 1968» του Προβινστάουν της Μασαχουσέτης και πρόκειται να παιχτεί τον Αύγουστο του 1968. Η υπόθεση ξετυλίγεται γύρω από έναν προβληματικό γάμο ανάμεσα σε μια πλούσια γαιοκτήμονα και έναν κτηνίατρο, ο οποίος αφήνει έγκυο μια χωριατοπούλα. Η πλούσια σύζυγος εκβιάζει τη νεαρή γυναίκα να αποκαλύψει το όνομα του πατέρα του παιδιού της, προκειμένου να τη βοηθήσει, αλλά εκείνη προτιμά να γεννήσει στο φτωχικό της σπίτι. Το θέμα του περιστρέφεται γύρω από τη σύγχρονη βία, όπως εκδηλώνεται στον εικοστό αιώνα. Το έργο γυρίζεται ταινία σε δυο κόπιες, μια ελληνική και μια αμερικάνικη, και προβάλλεται στις σκοτεινές αίθουσες της Αμερικής.¹⁰⁹

Το 1979 γράφεται το θεατρικό έργο *Ο μαφιόζος*, το οποίο το 1967 είχε γραφτεί ως μυθιστόρημα. Πρόκειται για μια περιπετειώδη γελοιογραφία της

¹⁰⁶ «Πάρνης εν Αμερική», εφημ. *Τα Νέα*, Σεπτέμβριος 1967.

¹⁰⁷ Η Susan Flemming γράφει στο φύλλο της 17ης Αυγούστου 1967, στην *Cape Cod Massachusetts* ότι πρόκειται για «έργο πλούσιο, μαχητικό, με πρωτογενή φαντασία», ο κριτικός Χιρς της εφημερίδας *Boston Herald Traveller* αφιερώνει ένα τετράστιχο άρθρο στο έργο, το οποίο χαρακτηρίζει ως έργο «μας συγκινητικής στην απλότητα και στο βάθος της ποίησης» και ο Γουόρρεν Τερνάιτ, σε άρθρο του με τίτλο «Η αμερικάνικη πρεμιέρα του Πάρνη» δηλώνει ότι το έργο είναι «συναρπαστικό και συγκλονιστικό δράμα που δείχνει παραστατικότητα τον άνθρωπο και τις μεταπτώσεις του, τη χελωνία και λιονταρίσια φύση του». Τέλος, η Έλεν

Βιλλάρ, ιστορικός του αμερικανικού θεάτρου, κατατάσσει τον Πάρνη μεταξύ των πρώτων συγγραφέων του κόσμου· τα στοιχεία αντλούνται όλα από αποκόμματα εφημερίδων από το αρχείο του Πάρνη, αλλά, δυστυχώς, δε σώζονται οι ακριβείς τίτλοι και ημερομηνίες.

¹⁰⁸ Τους ρόλους του έργου ερμηνεύουν οι ηθοποιοί: Πάννης Φέρτης, Ξένια Καλογεροπούλου, Μπέττυ Αρβανίτη, Γιάννης Αργύρης και Λιάκος Χριστογιαννόπουλος.

¹⁰⁹ Η ταινία γυρίζεται σε σκηνοθεσία Τζαν Κρίστιαν, μουσική Χρήστου Λεοντή, χορογραφίες Πάννη Φλερύ και με τους Αλέκα Κατσέλη, Μαριάννα Κουράκου, Βασίλη Λαμπρινό, Άννα Φόνσου, Γιώργο Μούτσιο, Τάκη Μηλιάδη, Τασσό Καβαβιά, Παμφ. Σαντορινάου.

αμερικανικής κοινωνίας που αποτυπώνεται μέσα από τον ήρωα του έργου, τον Μάριο, ο οποίος από άσημος τρομπετίστας σε νυχτερινό κέντρο ξαφνικά γίνεται πλούσιος. Το 1984 γράφεται το *Συννεστίαση* και το 1987 γράφεται μια σάτιρα του Ψυχρού Πολέμου με τον τίτλο *Η όπερα της μπανάνας*.

Τη μεγαλύτερη, όμως, «οδύσσεια» για το ανέβασμά του γνωρίζει το έργο *Ανοιχτός λογαριασμός*. Το 1967 η Κυβέλη και η Κατερίνα ετοιμάζονται να ανεβάσουν το έργο *Χαριστική βολή* (το οποίο αργότερα παίρνει τον τίτλο *Ανοιχτός λογαριασμός* από τον συγγραφέα του),¹¹⁰ αλλά στο μεταξύ έρχεται η δικτατορία και η παράσταση αναβάλλεται. Το έργο αναφέρεται στην ατιμωρησία των δωσίλογων της χιπλερικής κατοχής (1941-1944) από το ελληνικό κράτος και στην επίδραση που άσκησαν στην πολιτική και την οικονομία της χώρας καθώς και στις ολέθριες συνέπειές της. Η δεύτερη υποβολή του έργου γίνεται το 1980-81 με σκηνοθέτη τον Μίνωα Βολανάκη και πρωταγωνίστρια την Άννα Συνοδινού, αλλά το διοικητικό συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου απορρίπτει την πρόταση της καλλιτεχνικής επιτροπής και του προέδρου της, Τάσου Λιγνάδη, καθώς και του διευθυντή του θεάτρου, Αλέξη Μινωτή, να συμπεριληφθεί το έργο στο ρεπερτόριο του θεάτρου.¹¹¹ Η τρίτη υποβολή γίνεται το 1993 με τη Συνοδινού και με διευθύντρια του Εθνικού Θεάτρου τη Δώρα Τσάτσου, αλλά και αυτή η πρόταση απορρίπτεται.

Το έργο *Ανοιχτός λογαριασμός*, λοιπόν, δεν παίζεται ποτέ και έκτοτε ο συγγραφέας σταματά συνειδητά να γράφει για το θέατρο και αφοσιώνεται στην ποίηση και την πεζογραφία. Ο Πάρνης αναφέρει ότι ο στόχος του ήταν και παραμένει ένας: να αναδεικνύει τις μεγάλες ιστορικές στιγμές και τους 'ηθικούς άθλους', μέσα από τον λόγο του, είτε πρόκειται για ποίηση, πεζογραφία ή θέατρο. Τον Ιούλιο του 2014 του απονέμεται στη Ρωσία το διεθνές βραβείο «Πιουγκρά», για τη συνολική του προσφορά στην παγκόσμια λογοτεχνία.

¹¹⁰ «Κυβέλη-Κατερίνα τον χειμώνα μαζί σε νέο έργο του Αλέξη Πάρνη», εφημ. *Τα Νέα*, 2 Ιουλίου 1966· «Κυβέλη και Κατερίνα διεκδικούν για τον χειμώνα το Δημοτικό», εφημ. *Τα Νέα*, 4 Ιουλίου 1966· «Σε ελληνικό έργο και αθηναϊκό θέατρο. Χειμερινή συνεργασία Κυβέλης-Κατερίνας», εφημ. *Βραδυνή*, 4 Ιουλίου 1966.

¹¹¹ Στο μεταξύ οι εφημερίδες της εποχής ανακοινώνουν ότι στο ρεπερτόριο του Εθνικού για τον χειμώνα του 1980-81 συμπεριλαμβάνεται το έργο του Πάρνη *Ανοιχτός λογαριασμός*. Πρβλ. Μ. Παρπονιάρη, «Ανοιχτό λογαριασμό είχα

πάντα με το θέατρο λέει η Άννα Συνοδινού που ξαναβγαίνει στη σκηνή του Εθνικού», εφημ. *Ακρόπολις*, 4 Ιουνίου 1980· «Το ρεπερτόριο του Εθνικού. Η Άννα Συνοδινού στον *Ανοιχτό λογαριασμό*», εφημ. *Απογευματινή*, 4 Ιουνίου 1980· «Οχτώ νέα έργα στο ρεπερτόριο του Εθνικού. Έργο Πάρνη στο Εθνικό», εφημ. *Ακρόπολις*, 24 Ιουνίου 1980· «Τα έργα που θα παρουσιάσει το Εθνικό τον χειμώνα», εφημ. *Η Καθημερινή*, χ.χ.· «Ανεκοινώθη το ρεπερτόριο του 1980-81 του Εθνικού», εφημ. *Ελεύθερος κόσμος*, 24 Ιουνίου 1980.

ΙΩΑΝΝΑ ΡΕΜΕΔΙΑΚΗ

Ο ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΟΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΒΙΒΡΙΔΑΚΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΥΔΩΝΙΑ

Ο Μιχάλης Βιβριδάκης συγκεντρώνει στο πρόσωπό του πολλές λειτουργίες και ιδιότητες. Είναι θεατρικός συγγραφέας, ηθοποιός (ιδιότητα που θεωρεί κομβική),¹ σκηνοθέτης και ιδρυτής της Εταιρείας Θεάτρου Μνήμη και του θεάτρου *Κυδωνία* στα Χανιά, όπου στεγάζεται και το τριετές Εργαστήριο Θεατρικής Παιδείας και Υποκριτικής Τέχνης, του οποίου είναι επίσης ιδρυτής, διευθυντής και βασικός καθηγητής υποκριτικής.

Η παρούσα εργασία διαρθρώνεται σε δύο μέρη: το πρώτο μελετά το έργο του δραματουργού Μιχάλη Βιβριδάκη, και συγκεκριμένα τα δύο θεατρικά έργα του που έχουν παρασταθεί, το *Στην Εθνική με τα Μεγάλα*² και το *Περί Φύσεως*,³ ενώ το δεύτερο αφιερώνεται στην Εταιρεία Θεάτρου Μνήμη (έτος ίδρυσης 1991) και στο θέατρο *Κυδωνία* (πρώτη παράσταση 2002). Η έρευνα βασίζεται κυρίως σε δεδομένα που συλλέχθηκαν με την μέθοδο της προφορικής ιστορίας για τη συγκεκριμένη εργασία, δηλαδή με επιτόπιες συνεντεύξεις του Μ. Βιβριδάκη και πολλών συνεργατών του στο θέατρο *Κυδωνία* στα Χανιά. Επίσης δημιουργήθηκαν ερωτηματολόγια κοινού, τα οποία προσφέρουν στην έρευνα το απαραίτητο στοιχείο της υποδοχής-αποδοχής του θεάτρου *Κυδωνία* στην πόλη των Χανίων. Η έρευνα, όπως και όλες οι συνεντεύξεις, έγιναν τον Σεπτέμβριο του 2017, κατά την έναρξη του νέου κύκλου παραστάσεων του έργου *Το τάβλι* του Δ. Κεχαΐδη, στον νέο, αύλειο χώρο του θεάτρου.

Ο Μ. Βιβριδάκης γεννήθηκε στα Χανιά. Σπούδασε υποκριτική στην Αθήνα, κι είχε μια καθοριστική⁴ θητεία δίπλα στον Λευτέρη Βογιατζή: συνεργάστηκε μαζί του ως ηθοποιός στο έργο του Γκριμπογιέντοφ, *Συμφορά από το πολύ μυαλό* (1985), όπου ήταν και βοηθός σκηνοθέτη, όπως και στον *Μισάνθρωπο*

* Σημ. του συγγρ.: Τα δημοσιευμένα κείμενα παρατίθενται με εισαγωγικά και έχουν πάντα παραπομπές που τα προσδιορίζουν, ενώ οι (αυτούσιες) προφορικές μαρτυρίες μπαίνουν σε πλάγια γραφή, και μετά τις πρώτες αναφορές δεν ακολουθούνται από παραπομπή, καθώς πρόκειται πάντα για την ίδια πηγή.

¹ Σε ερώτησή μου ποια από όλες του τις ιδιότητες προκρίνει, ο Μ. Βιβριδάκης απάντησε: *Το 'χω σκεφτεί κι εγώ αυτό, δηλαδή ποια είναι η ταυτότητά μου. Πιστεύω ότι είναι αυτή του ηθοποιού αυτό που λέγεται θέατρο το κατανοώ μέσα από τη διαδικασία την υποκριτική. Προφορική μαρτυρία, Χανιά, 14 Σεπτεμβρίου 2017.*

² Μιχάλης Βιβριδάκης, *Στην Εθνική με τα Μεγάλα*, εκδόσεις Το Ροδακί, Αθήνα 2001.

³ Μιχάλης Βιβριδάκης *Περί Φύσεως*, εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα 2013.

⁴ *Όταν τον γνώρισα ήμουν σε μια ηλικία που έψαχνα τον εαυτό μου, που δεν ήξερα τι ήθελα από το θέατρο, δεν ήξερα τι είναι θέατρο, τι δεν είναι, και ξαφνικά μπαίνω σε ένα χώρο, σε ένα παλιό γκαράζ που μόλις είχε διαμορφωθεί σε θέατρο, και βλέπω τη «Σπασμένη Στάμνα» του Κλάιστ σε μια παράσταση συγκλονιστική. Το αισθητικό μεγαλείο εκείνης της παράστασης ήταν τέτοιο που με έκανε να κλαίω με λυγμούς. Δεν φανταζόμουν ότι αυτό το πράγμα μπορούσα να το δω, ήτανε ότι αναζητούσα περισσότερο, κι ήθελα, ό,τι φανταζόμουν κι εγώ στα όνειρά μου ότι θα μπορούσε να είναι θέατρο, εδώ στην Ελλάδα. Μ. Βιβριδάκης, Χανιά 14 Σεπτεμβρίου 2017.*

του Μολιέρου (1995-1996). Στο θέατρο της οδού Κυκλάδων ανέβηκε το έργο του *Στην Εθνική με τα Μεγάλα* το 1997, σε σκηνοθεσία Ν. Μαστοράκη, αλλά με την φροντίδα του Λ. Βογιατζή, όπως δηλώνει ο συγγραφέας,⁵ και το 1998 ο *Ναυτικός* του Φ. Πεσσόα, παράσταση της Εταιρείας Θεάτρου Μνήμη σε συνεργασία με το θέατρο της οδού Κυκλάδων το 2011 ο Λ. Βογιατζής προχωρεί με τον Μ. Βιρβιδάκη σε συστηματική ανάγνωση του *Περί Φύσεως*, προκειμένου να το ανεβάσει, αλλά «το θέμα της υγείας του, από εκείνον τον Αύγουστο του 2011 κι ύστερα, αποφάσισε διαφορετικά...» σημειώνει ο συγγραφέας στο *Επίμετρο* του έργου, το οποίο είναι αφιερωμένο στον Λ. Βογιατζή.⁶

Η επιστροφή στη γενέθλια πόλη και η δημιουργία του θεάτρου *Κυδωνία* είναι μια συνειδητή καλλιτεχνική επιλογή και πράξη, με θαυμαστές συνέπειες. Ο Μ. Βιρβιδάκης έχει σκηνοθετήσει έως σήμερα πάνω από τριάντα έργα στα Χανιά, η μεγάλη πλειοψηφία των οποίων αποτελούν πανελλήνια πρώτη σε αρκετά από αυτά συμμετείχε ως ηθοποιός, μαζί με νέους ηθοποιούς από το Εργαστήρι Υποκριτικής που διευθύνει.

Η δραματουργική του πορεία ξεκινά το 1987, χρονιά που το πρώτο θεατρικό έργο του, *Το φεγγάρι και η λίρα*, βραβεύτηκε από το ΥΠ.Π.Ο. στο διαγωνισμό για νέους θεατρικούς συγγραφείς. Το δεύτερο έργο, *Στην Εθνική με τα Μεγάλα*, αφού ανέβηκε στο Θέατρο της Οδού Κυκλάδων το 1997,⁷ επιλέχθηκε ως ελληνική εκπροσώπηση από την Biennale της Βόννης το 1998. Το *Περί Φύσεως* παρουσιάστηκε στα αναλόγια της Σ. Παπαθεοδώρου το 2014, σε σκηνοθεσία Έφης Θεοδώρου, και από την ομάδα Bijoux de Kant το 2016 στο θέατρο BIOS.⁸ Κεφάλαια του έργου, σε μετάφραση Δ. Κονδυλάκη, συμπεριελήφθησαν στην ανθολογία *Auteurs dramatiques grecs d'aujourd'hui* του La Maison Antoine Vitez.⁹ Θα σχολιάσω τα δύο τελευταία έργα με τη βοήθεια των λόγων του ίδιου του συγγραφέα (δημοσιευμένων και προφορικών), τα οποία θα 'εντοιχίζω' στη ροή του λόγου, σαν άλλο παλίμψηστο, ελπίζοντας ότι δεν θα διαταράσσει τη συνοχή του.

Ο δραματουργός Μιχάλης Βιρβιδάκης

Τα δύο τελευταία έργα του Μ. Βιρβιδάκη αποκαλύπτουν ισχυρές 'συνάφειες' μεταξύ τους. Υπάρχουν άξονες τόσο μορφής όσο και περιεχομένου, οι οποίοι με κάποιον τρόπο συνεχίζουν την πορεία τους από το ένα έργο στο άλλο,

⁵ Πίσω από την παράσταση ήταν και ο Λευτέρης, απ' ό,τι είμαι σε θέση να ξέρω, δ.π.

⁶ «Δεν ξέρω αν ο Λευτέρης είχε επίγνωση της κρισιμότητας της υγείας του όταν μου ζήτησε να διαβάσουμε μαζί το κείμενό μου. (...) Αυτό που είναι σήμερα σίγουρο είναι πως το ανά χειρας αντίτυπο μεταφέρει πια τη δική του μαγική αύρα πίσω απ' τις λέξεις, κι αυτό είναι κάτι που θα με συγκινεί και θα του το χρωστώω για πάντα...», Βιρβιδάκης *Περί Φύσεως*, σ. 80.

⁷ Σκηνοθεσία Νίκος Μαστοράκης, ηθοποιοί:

Γεράσιμος Γεννατάς, Αιμίλιος Χειλάκης, Μαρία Κεχαγιόγλου.

⁸ Σκηνοθεσία Γιάννης Σκουρλέτης – Ηλέκτρα Ελληνιζιώτη, ηθοποιοί: Θάνος Σαμαράς, Κώστας Κουτσολέλος, Νάνσυ Μπούκλη.

⁹ Mihális Virvidákis, «De natura», μετ. Dimitra Kondylaki, Myrto Gondicas (επιμ.), *Auteurs dramatiques grecs d'aujourd'hui. Miroirs tragiques, fables modernes* n° 11, Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez, éditions Theatrales-Institut Français Grèce, Παρίσι 2014, σ. 165-178.

εμπλουτίζονται κι αποκτούν επιπλέον διαστάσεις. Θεωρώ τη συνάφεια αυτή αξιόσημειωτη, γιατί φανερώνει βαθιά συνέπεια: με αυτήν ο δημιουργός μελετά και εξελίσσει το σύμπαν του, επιτρέποντάς μας να διακρίνουμε κάποιες από τις σταθερές της ποιητικής του. Σύμφωνα με τον Βιρβιδάκη, τα δύο έργα συγκλίνουν στον εξής άξονα: *ανιχνεύουμε αυτό που θα λέγαμε ταυτότητα του σύγχρονου νεοελληνικού κράτους. Ή παίζουνε με ή εμπνέονται από την ταυτότητα του σύγχρονου ελληνικού κράτους*. Είναι ωστόσο επιφυλακτικός, σωστά πιστεύω, στις επίμονες αναλύσεις του έργου του προχωρώντας επομένως στη διατύπωση προσεκτικών παρατηρήσεων. Και στα δύο έργα υπάρχουν τρία πρόσωπα, δυο άντρες και μια γυναίκα, των οποίων τα ονόματα¹⁰ με κάποιο τρόπο μοιάζουν: Στην *Εθνική με τα Μεγάλα* είναι ο Λάκης, ο Λόλης και η Λέλα, ονόματα με έντονη παρήχηση του -λ-, και με ένα λαϊκό, κάπως 'μάγκικο', ύφος. Στο *Περί Φύσεως* έχουμε νοηματική αντιστοιχία: Σοφοκλής Ποθουλάκης, Ευριπίδης Περιάνδρος και Ευλαμπία Περιάνδρου, με τους δυο πρώτους να ανα-συνθέτουν ένα αρχαιοελληνικό τραγικό σύμπαν που αναιρείται κωμικά από τα επίθετα, ενώ η γυναίκα έχει ένα όνομα που παραπέμπει, σύμφωνα με τον συγγραφέα, στο Βυζάντιο, σκαρώνοντας ένα ακόμα «παιχνίδι με την ιστορία». Η διαφορά είναι ότι εδώ έχουμε επιπλέον κι ένα «πλήθος κόσμου», που, ως *χορός κατ' ουσίαν* ή 'θίασος μυστικός', εισέρχεται κάποια στιγμή στο κείμενο, και το ίδιο συντεταγμένα αποχωρεί, αφήνοντάς μας πάλι στην επικράτεια/ 'μέθοδο' των τριών.

Οι αναλογίες¹¹ συνεχίζονται και στη διάρθρωση των έργων: και στα δύο έχουμε δώδεκα σκηνές –*αυτό κατά τη γνώμη μου συντηρεί την ποιητική μορφή, ενισχύει την ποίηση του κειμένου*–, των οποίων τα ονόματα έχουν μια υπαινικτική περιγραφικότητα, απλότητα κι ένα έμμεσο χιούμορ: «ο γυρισμός», «ο χωροφύλακας», «τα κοράκια», «το καρπούζι», «η σφαλιάρα» (Στην *Εθνική με τα Μεγάλα*), «η θάλασσα», «το τοιμέντο», «κάτω απ' το δέριμα», «τα βατράχια» (*Περί Φύσεως*).

Σε επίπεδο σύνθεσης, έχουμε μια κοινή κυριαρχία διαλόγων που διακόπτονται από εκτενείς μονολόγους, οι οποίοι μοιάζουν να 'σκάνε μπροστά μας'¹² από το πουθενά, για να επιστρέψουμε και πάλι στους διαλόγους, που, φαινομενικά ανέγγιχτοι κι ανεπηρέαστοι, μοιάζουν να συνεχίζουν μετά τις μονολογικές εκρήξεις. Επίσης, δεν έχουμε πουθενά μέσα στα κείμενα σκηνοθετικές οδηγίες: *προσπαθώ*

¹⁰ Γι' αυτή τη «στρατηγική πρόσθετης πληροφόρησης» βλ. Βάλτερ Πούγγερ, «Ο σκηνικός πληθυσμός της νεοελληνικής δραματουργίας και η δηλωτική λειτουργικότητα των ονομάτων», *Παράβασις* 13/2 (2015), σ. 133-141 και κυρίως τις σ. 140-141.

¹¹ Ο Σάββας Κυριακίδης, σε δικτυακό άρθρο του με τίτλο «Η δραματουργία του Μιχάλη Βιρβιδάκη» (<http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/3>), κάνει λόγο για «κοινά στοιχεία που διατρέχουν τη δραματουργία του», στα οποία συμπεριλαμβάνει έναν «υπερβατικό ρεαλισμό μέσα στον οποίο κινούνται πρόσωπα εκκεντρικά, μοναχικά, κάποιες

φορές αινιγματικά, σκηνικοί χώροι εκτός των κλασικών αστικών 'τειχών', λυρικές εικόνες που διαπερνούν τα κείμενα μέσω κυρίως των επαναλαμβανόμενων μονολόγων, και ένα αρκετά 'κλειστό', κωδικοποιημένο λεκτικό παιχνίδι».

¹² Δανείζομαι την έκφραση από τον Lacan και την περιγραφή του για το τρίτο στάσιο της Αντιγόνης, Jackes Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis 1959-60. Seminar Book VII. The splendor of Antigone*, Routledge, Λονδίνο 1992, σ. 268. Ο Βιρβιδάκης σωστά παρατηρεί ότι, εντούτοις, σε αυτούς τους μονολόγους, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, *εμπειρέχεται κι ο άλλος*.

πάντοτε σαν συγγραφέας να μην οδηγώ με σημειώσεις, με πλάγια γράμματα, το θεατή, αλλά να συμπεριλαμβάνω τις σκηνοθετικές ή σκηνογραφικές ή χωροταξικές υποδείξεις μέσα στα λόγια του ηθοποιού, στα λόγια του ρόλου.

Και τα δύο έργα διαδραματίζονται τον Αύγουστο, ενώ συνάφεια, ίσως όχι άμεσα ορατή, υπάρχει και ως προς 'χώρο' και την εξωτερική συνθήκη: στην *Εθνική με τα Μεγάλα* είναι, σύμφωνα με την περιγραφή του συγγραφέα που προηγείται του κειμένου υπό τον τίτλο «Η σκηνή»: «Αύγουστος. Το εσωτερικό μιας παράγκας με χώμα στο πάτωμα, κάτι μεταξύ καντίνας και αποθήκης μεταχειρισμένων ανταλλακτικών αυτοκινήτων, στο πλάι της Εθνικής οδού. [...] όλα μαζί προσδίδουν στο χώρο εικόνα χάους. Ο θόρυβος των αυτοκινήτων δεν σταματάει ποτέ».¹³ Στο *Περί Φύσεως* έχουμε την εξής περιγραφή, στο πίσω μέρος του βιβλίου: «Αύγουστος. Παραμονή του Σωτήρος. Σε ένα απόμερο λιμανάκι κάποιας ελληνικής παραλίας, τρεις άνθρωποι κάνουν το απογευματινό μπάνιο τους περιμένοντας το φεγγάρι να ανατείλει μέσα από τη θάλασσα».¹⁴ Ο σταματάτητος θόρυβος των αυτοκινήτων και η εικόνα χάους αφενός, οι λουόμενοι που συζητούν χωρίς να βγαίνουν ποτέ από το νερό αφετέρου, τα αυτοκίνητα και το μουρμουρητό, το χάος κι ο βυθός, δημιουργούν πιστεύω μια αδιευκρίνιστη κατάσταση ή συνθήκη, κάτι σαν εικόνα απείρου, ενίοτε και απελπισίας, απ' όπου δεν μπορείς να ξεφύγεις.

Κι επειδή η μορφή είναι περιεχόμενο και αντιστρόφως, σταματώ στις προμετωπίδες των δύο έργων, που είναι και οι δύο αρχαία ελληνικά αποσπάσματα προσωκρατικών φιλοσόφων, ενδεικτικά της δηλωμένης *λατρείας* του συγγραφέα προς αυτούς: Στο έργο *Στην Εθνική με τα Μεγάλα* έχουμε ένα απόσπασμα του Ηράκλειτου από το έργο του *Περί Φύσεως*, όπου παρουσιάζεται η ιδέα της εξαπάτησης των ανθρώπων ως προς τα πράγματα που θεωρούν ότι γνωρίζουν,¹⁵ ενώ στο *Περί Φύσεως* έχουμε δύο ρήσεις του Εμπεδοκλή¹⁶ από τα έργα του *Περί Φύσεως* (η ταύτιση των τίτλων φυσικά δεν είναι συμπτωματική) και *Καθαρμοί*, πάνω στην 'ρευστότητα' της φύσεως των όντων, που μοιάζει άχρονη κι αδιευκρίνιστη, ένα συνεχές, όπως αυτό που περιβάλλει τους ήρωες.

Τελειώνοντας, θέλω να επισημάνω τον κομβικό ρόλο της γυναίκας στα δύο έργα, περιφερειακής ως παρουσίας (Λέλα-Ευλαμπία) αλλά επίμονα κεντρικής ως απουσίας (μάννα-μητέρα) στο θέμα θα επανέλθουμε.

Στην Εθνική με τα Μεγάλα

Ο Λάκης και ο Λόλης –«το 'να του μάτι είν' αλλήθωρο»–¹⁷ είναι αδέρφια. Ο Λάκης έχει μόλις επιστρέψει από το εξωτερικό, όπου δούλευε εργάτης. Το σκηνικό

¹³ Βιοβιδάκης, *Στην Εθνική με τα Μεγάλα*, σ. 11.

¹⁴ Βιοβιδάκης *Περί Φύσεως*, οπισθόφυλλο.

¹⁵ Βλ. *Προσωκρατικοί. Τόμος Β' Ηράκλειτος*, ιστορ. εισαγ.-κείμε.-μετ.-ερμην. σχόλια Ευάγγ. Ν. Ρούσσος, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 2000, σ. 57. *Εξάλλου δεν υπάρχει θέατρο χωρίς απάτη*, σύμφωνα με τον Βιοβιδάκη.

¹⁶ Βλ. *Προσωκρατικοί. Τόμος Δ' Εμπεδοκλής*, ιστορ. εισαγ.-κείμε.-μετ.-ερμην. σχόλια Ευάγγ. Ν. Ρούσσος, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 2007, σ. 57, 105.

¹⁷ Βιοβιδάκης, *Στην Εθνική με τα Μεγάλα*, σ. 9.

είναι μια «παράγκα», όπου «δεσπόζει ένα παλιό ξύλινο διπλόφαρδο κρεβάτι στη μέση, ανάμεσα σε χιλιάδες παλιά εξαρτήματα...». Το κρεβάτι κυριαρχεί και στο χώρο και στη δράση. Σε αυτό πέθανε ο πατέρας, που συνδέεται άρρητα, σκοτεινά κι επίμονα, όπως και το κρεβάτι, με την απουσία της μητέρας. Η οικογένεια μετατρέπεται αμέσως σε σκοτεινή παγίδα, και το έργο, θεωρούμενο ως αναπαράσταση μιας ελληνικής πραγματικότητας, προκάλεσε αντιδράσεις για *το ότι παρέστησα την Ελλάδα σαν μια παράγκα* (Βιρβιδάκης). Στο σημείωμά του για την παράσταση του έργου στην Γερμανία, ο συγγραφέας το χαρακτηρίζει ως «μια αλληγορία της γενετικής του χάους σε καταστάσεις και πράγματα που αντιμετωπίζει καθημερινά όποιος κυκλοφορεί στις εθνικές αρτηρίες αυτής της χώρας».¹⁸

Το έργο ξεκινά με την αδιευκρίνιστη απουσία της μητέρας να καταλαμβάνει όλο και μεγαλύτερη θέση στη ζωή των παιδιών, καθώς προκαλεί εσωτερικές και εξωτερικές πιέσεις: «Ψάχνουνε ακόμα δηλαδή. Ακόμα δεν το χωνέψανε» (Λάκης, σ. 19). Είναι μια ζωή στις παρυφές της ‘πραγματικότητας’, σε ένα μη-χώρο σχεδόν: πρόκειται για αυθαίρετο κτίσμα/‘παράγκα’ χωρίς γείτονες, που πόρρω απέχει από την θαλπωρή μιας εστίας, από το οποίο μάλιστα πρέπει να αποχωρήσουν άμεσα, καθώς θα απαλλοτριωθεί για να περάσει αυτοκινητόδρομος ταχείας κυκλοφορίας. Είναι ωστόσο το σπίτι τους, ακόμη κι αν (ή επειδή) είναι, όπως θα φανεί σιγά-σιγά, κι ο τόπος του εγκλήματος (θέμα στο οποίο ειδικεύονται οι ελληνικοί ‘οίκοι’ από αρχαιοτάτων χρόνων). Τα πρόσωπα, απολύτως αντιρωικά μέσα στις συνθήκες της ζωής τους, επικοινωνούν με άλλοτε σύντομους/κοφτούς, κι άλλοτε ελλειπτικούς/ασύνδετους διαλόγους, πάντα όμως με ένα κρυμμένο σκοτεινό χιούμορ που πολλαπλασιάζει το κείμενο και τη δρασικότητά του. Μοιάζουν να περιφέρονται στα όρια της ίδια «χαβούζας» που κάμποσα χρόνια πριν δυο άλλοι ήρωες περίμεναν μάταια έναν κάποιον Γκοντό, εκεί όπου η ‘πραγματικότητα’ δεν είναι ποτέ ‘φυσιολογική’:

ΛΟΛΗΣ: Λάκη.

ΛΑΚΗΣ: Τι ‘ναι.

ΛΟΛΗΣ: Εγώ... εγώ, θέλω να μου πεις αλήθεια ε; Είμαι... θέλω να πω... Φαίνομαι σα να μην είμαι... Ξέρεις... Σαν να ‘μαι κάπως...

ΛΑΚΗΣ: Ποιος το λέει;

ΛΟΛΗΣ: Εγώ το λέω.. δεν το λέει κανείς. Εγώ ρωτάω καμιά φορά, να ξέρω.

ΛΑΚΗΣ: Τι να ξέρεις;

ΛΟΛΗΣ: Αυτό.

ΛΑΚΗΣ: Πώς είσαι;

ΛΟΛΗΣ: Μμ...

ΛΑΚΗΣ: Α. (σ. 20)

¹⁸ Και: «Καθώς όμως η εικόνα παραμένει σκοτεινή κι αξεκαθάριστη, τα ερωτηματικά πληθαίνουν και η αβεβαιότητα κάποια στιγμή μεταμορφώνεται σε απειλή». Σημείωμα του

συγγραφέα με τον τίτλο *Synopsis*, που συνόδευε την παράσταση του έργου στη Βόννη.

Η 'αοραβωνιαστικά' Λέλα αργότερα θα πει: «Σαν χτυπημένος τους φάνηκε στην αρχή-αρχή, μετά τον συνήθισαν». (σ. 76) Ο χαρακτηρισμός των γονιών της για τον υποψήφιο γαμπρό είναι ακριβής: οι ήρωες είναι όντως «χτυπημένοι» από κάτι πολύ δυνατό, σαν τα μεγάλα φορτηγά που περνούν έξω απ' την παράγκα τους και τα οποία εκείνοι κοιτούν με θαυμασμό, για τη φυγή που (δεν) μπορούν να τους χαρίσουν. Τους έχει χτυπήσει η ίδια η ζωή, κι ίσως αυτό το χτύπημα κάνει να εκρήγνυνται κάποτε μεγάλοι μονόλογοι υψηλής συναισθηματικής φόρτισης κι εκφραστικής αισθητικής, χαρακτηριστικοί της δραματουργίας του Βιοβιδάκη: «Εμένα όταν πέθανε κείνος δε μ' άρεσε να περιμένω. Φοβόμουν να κοιμάμαι εδώ μέσα μόνος. Ένα πρωί βγήκα στο δρόμο και σταμάτησα ένα τριαξονικό. Έριξα πέτρα που λένε... Στην αρχή ήτανε ωραία. Έβλεπα τις πικροδάφνες στις άκριες να φεύγουν και δεν το πίστευα. Άσπρες, κόκκινες, άσπρες και μετά πάλι κόκκινες. Ο δρόμος Λάκη... έχει κάτι... σε μαγεύει, έτσι δεν είναι;» (Λόλης, σ. 24)

Ενώ οι ήρωες, για να αποκρύψουν την απουσία της μάνας, σκαρώνουν καρτ-ποστάλ που υποτίθεται ότι τους στέλνει εκείνη από το εξωτερικό, η μορφή της κυριαρχεί πλήρως μέσω πολλαπλών αναφορών και ονειρικών ή φανταστικών αφηγήσεων: «Πλησίασε μ' ένα βήμα σαν να πετούσε... τα πόδια της δεν ακουμπούσανε στη γη. [...] Τότε κατάλαβα ένα πράμα. Κατάλαβα αυτό που δεν καταλάβαινα τόσο καιρό. Γιατί δεν στέριωνα πουθενά. Γιατί οι ιδέες πηγαίνανε στράφι. Γιατί τα πόδια μου ήτανε κολλημένα στη λάσπη. Τότε, μέσα σε μια στιγμή τα κατάλαβα όλα». (Λάκης, σ. 37)

Στο όραμα του Λάκη, η μάνα φορούσε «ένα λευκό φόρεμα. Ολόλευκο... μέχρι κάτω τους αστραγάλους», ενώ το όνειρο του Λόλη προσθέτει στις αισθήσεις: «Μετά που ξύπνησα την ένιωθα μέσα στο δωμάτιο... Σαν μυρωδιά γιασεμιού...» (σ. 38-39). Η λευκή, αμόλυντη παρουσία («Μήπως ήτανε η Παναγία;» ρωτάει ο Λόλης), με την μυρωδιά του γιασεμιού, παραπέμπει σε μια ιερή πρωταρχική εικόνα μητέρας/μήτρας που εμπεριέχει σχεδόν τα πάντα.¹⁹

Η γλώσσα, καθημερινή, ελλειπτική και αργκό σε πολλά σημεία των διαλόγων, λυρική και πιο σύνθετη στους μονολόγους, αποκτά μια ακόμα διάσταση με τα 'κορακιστικά' ή γλωσσοδέτες, μια συνθηματική γλώσσα που χρησιμοποιούν με πολύ ευφράδεια τα δυο αδέρφια: *Την εποχή που έγραφα την Εθνική με τα μεγάλα, διάβαζα το Finnegan's Way, τον Τζέιμς Τζόνς, όπου υπάρχουνε... δεκαπέντε μπορώ να σου πω διαφορετικά είδη ιρλανδικών κορακιστικών. Αυτό με γοήτευσε, και κινήθηκα προς τα κει. Σχετικά με τα κείμενα που τον επηρέασαν γενικότερα, ο συγγραφέας θα πει: Η Εθνική... ξεκίνησε μέσα από τις αναγνώσεις μου εκείνης της εποχής. Ένα έργο που έχει τροφοδοτήσει την αρχική εικόνα*

¹⁹ Επόμενες διηγήσεις για πιθανή δουλειά της σε πορνείο μάλλον επιτείνουν τραγικά την παραπάνω ιδέα: «Στεκότανε στο κεφαλόσκαλο και μ' έβλεπε χωρίς ν' αποφασίζει, χωρίς να μιλάει, χωρίς να κουνιέται, χωρίς... μέχρι που κάποια στιγμή ένιωσα πως κάτι έγινε μέσα στα μάτια της, σαν κάτι να 'σπασε, να σκορπίστηκε

σε πολλά μικρά γυαλιστερά κομματάκια που ό,τι και να 'κανε, όσο κι αν προσπαθούσε ήταν αδύνατον να τα συγγρατήσσει... / Κατέβηκα τις σκάλες κι έφυγα τρέχοντας σαν κυνηγημένος» (Λάκης, σ. 55-6).

ήτανε το Καθώς Ψυχορραγώ του Γουίλιαμ Φώκνερ. Μετά προχώρησε σαν Τζέιμς Τζόις και κατέληξε σαν Μπέκετ.

Ξαναγυρνώντας στα ‘κορακιστικά’, η συγκεκριμένη ‘γλώσσα’ εδώ συνίσταται στην προσθήκη, σε κάθε συλλαβή, μιας συλλαβής που φτιάχεται από το σύμφωνο -κ- και το φωνήεν της προηγούμενης συλλαβής:

ΛΟΛΗΣ: Κρακατακατήκην πίοκο εκετσίκι νάκα τήκη βλεκεπόκω καικαι εκε-
γώγω.

ΛΑΚΗΣ: Πεκερικιμεκενέκε λικιγόκο νάκα τήκη δώκω εκεγώκω καικαι μεκε-
τάκα βλεκεπέικεις καικαι εκεσούκνυ. (σ. 44)

Τα πειράγματα δεν μπορούν ωστόσο να αποκρύψουν την ‘ιστορία’, η οποία αποφασίζει να δράσει: ενώ το χωριό²⁰ ψάχνει να βρει το πτώμα της μητέρας που ‘έφυγε’, μια «άλλη μάνα» ‘επιστρέφει’, ειρωνικά κι αλληγορικά, μαζί με τη μυθική/αρχαία πραγματικότητα: «Εκεί που σκάβανε μες στα χωράφια βρήκανε μια άλλη... μάνα με το παιδί της θαμμένο δίπλα της δυόμισι χιλιάδες χρόνια πριν!» (Λέλα, σ. 81) Πρόκειται για κομβικό σημείο του έργου, όπως και της ποιητικής του Βιρβιδάκη: το παρόν εμπλέκεται μ’ ένα τρόπο αλληγορικό, απροσδόκητο κι ειρωνικό με το παρελθόν, αποδεικνύοντας παρ’ όλα αυτά την ισχυρή σχέση που τα ενώνει στο πρόσωπο της μητέρας/τροφού, την οποία εξόριστοι κι ανέσπιοι πλέον οι σύγχρονοι ήρωες αναζητούν, ενώ αυτή βρίσκεται θαμμένη κάτω απ’ τα πόδια τους. Αναζητούν τη μητέρα-μήτρα σε κάθε γυναικείο πρόσωπο για να μπορέσουν να επιστρέψουν, να βρουν το πού ανήκουν, την ταυτότητά τους. Έτσι η ‘ομοιότητα’ της Λέλας επιβεβαιώνεται όταν ο Λάκης βάζει το κεφάλι του στην κοιλιά της κι ακούει «κάτι σαν βουή!», σε μια από τις πιο κρυπτικές όσο κι αποκαλυπτικές σκηνές του έργου. Η βουή έρχεται από πολύ βαθιά, σαν την ιστορική μνήμη και το τραύμα: «Κάνει σαν... πώς να πούμε... με προσέχεις; όπως τα βλέπεις να ‘ρχονται προς τα σένα... αγκομαχώντας στην ανηφόρα, βγάζουν τη δεύτερη και ρίχνουν μέσα πρώτη, κοντοστεκονται λίγο κι εσύ δεν τ’ ακούς, μόνο τα βλέπεις και μαντεύεις το θόρυβο της μηχανής, ε;... φορτωμένα κοκκινόχωμα μέχρι πάνω, από μια τρύπα π’ άνοιξε στη γη κάποια μπουλντόζα κάπου... φέρ’ το στο νου σου! / Αν σου ‘χει τύχει! / Ίδιο!» (Λάκης, σ. 99)

Η βουή του παρόντος, η Εθνική και τα Μεγάλα ως φόντο κι εμμονή της ζωής τους, είναι η βουή της ιστορίας η κοιλιά της μάνας είναι ένα μηχανικό αγκομαχητό και μια τρύπα στη γη, κάτω από το κρεβάτι τους, που κρατά τη (δολοφονημένη) μητέρα στη ρίζα του σπιτιού και της ύπαρξής τους. Ίσως γι αυτό οι ήρωες είναι γαντζωμένοι πάνω του, σαν σε ωρολογιακή βόμβα: «Το κρεβάτι ρίζωσε. Τα πόδια του γίνανε ρίζες που πάνε κάτω στη γη. Γίνανε πικροδάφνες και βγήκανε στο δρόμο. Και δεν τρέχει νερό μέσα τους... / Αίμα τρέχει... / Αίμα!» (Δόλης, σ. 34)

Το παιχνίδι παίζεται στις πιο σκοτεινές κι αγωνιώδεις πτυχές της ύπαρξης και της Ελλάδας, και κορυφώνεται φυσικά μέσα στις πικροδάφνες. Καθώς οι

²⁰ «Κάτι έγινε εδώ μέσα... κάτι περιέργο. Όλο το χωριό το λέει και το φωνάζει... κάτι

κρύβετε! Δεν μπορεί μια μάνα να σηκώνεται να φεύγει στα καλά καθούμενα!» (Λέλα, σ. 81)

ήρωες τα μαζεύουν για να φύγουν –το οποίο δεν θα μάθουμε αν κατάφεραν– ο Λάκης μαζεύει μερικά κλαδιά από τις πικροδάφνες που είναι γεμάτος ο τόπος, όχι για να τα πάρει μαζί του και να του «θυμίζουν... αυτό», όπως νόμισε ο Λόλης: οι πικροδάφνες κόπηκαν «για δω», λέει ο Λάκης, κι «έφτιαξαν» ένα στεφάνι «τυχαία... όπως τις έδενα [...] μετά ήρθε μόνο του» (σ. 109). Το θέμα τώρα είναι ότι:

ΛΟΛΗΣ: Κάπου πρέπει να τ' ακουμπήσουμε. [...]

ΛΑΚΗΣ: Πάνω ή κάτω;

ΛΟΛΗΣ: Θα 'θελε να 'ναι πιο κοντά, κατάλαβες; Κάτω πάνω πιο κοντά.

ΛΑΚΗΣ: [...] Κλείσ' τα μάτια σου και πες πως μια ωραία μέρα γυρνάει η μάνα και περνάει απέξω εδώ, τι το 'χεις απίθανο; τόσα και τόσα γίνονται. [...]

ΛΟΛΗΣ: Από κάτω θα 'τανε πιο κοντά της αλλά δεν θα το 'βλεπε αν έμπαινε. (σ. 111-112)

Το στεφάνι –ο τελικός προβληματισμός, κατά τον συγγραφέα, *ανάλογος με τις δυο Ελλάδες, μια κάτω/αρχαία και μια πάνω/σύγχρονη*– μπαίνει πάνω στο κρεβάτι, χώρο αναπαραγωγής και γέννας, σύμβολο της μητέρας που βρίσκεται εδώ – *πάνω ή κάτω*; Η μάνα δολοφονήθηκε –από τον πατέρα– αλλά μπορεί και να επιστρέψει, σε αυτή την πραγματικότητα που διαρρηγνύεται από την επιθυμία, και θα χαρεί να δει αυτή τη νεκρική τιμή. Οι συνηχήσεις νεοελληνικού παρόντος και αρχαίου παρελθόντος πολλαπλασιάζονται στο δωμάτιο, ενώ το φορηγό που θα τους πάρει μακριά, αντικείμενο πόθου και σωτηρίας, «είκοσι μέτρα, κόκκινο», κορνάρει ανυπόμονα – και μάταια, και τα αδέρφια χαζεύουν την παλιά οικογενειακή φωτογραφία, «ανάμεσα στις πικροδάφνες».

Ο Μ. Βιρβιδάκης θα πει: *Η Εθνική με τα Μεγάλα διατυπώνει ένα ερώτημα για την ταυτότητα του σύγχρονου ελληνικού κράτους. Η αναζήτηση της μάνας έχει σχέση με αυτό ακριβώς. Η μάνα είναι το σύγχρονο ελληνικό κράτος, αυτό που υπάρχει πάνω από το έδαφος, ή είναι αυτό που είναι θαμμένο κάτω από το έδαφος, και κάθε τρεις και λίγο ανακαλύπτεται και βγαίνει στην επιφάνεια; Τους θεωρούμε ως προγόνους μας ή δεν τους θεωρούμε; Αφορά αυτή την αλληγορία της μάνας και τι συμβολίζει, των παιδιών που έχουν μείνει χωρίς προστάτη πια, και που πρέπει να αποφασίσουν μόνα τους για τη μοίρα τους, για τη μάνα που δεν ξέρουν πού να την τοποθετήσουν στην τελευταία σκηνή του έργου, κάτω από το κρεβάτι, δηλαδή θαμμένη στο χώμα ή πάνω στο κρεβάτι – πού θα τοποθετήσουν τον στέφανο; Σε κάτι που αφορά την παλιά Ελλάδα ή σε κάτι που αφορά τη σύγχρονη Ελλάδα;*

Από τη μια η άβολη, ανέστια πραγματικότητα, η 'παράγκα' που ενόχλησε, «γιατί περιείχε σκηνές που δεν άρεσαν, οι συνειρμοί και οι μεταφορές δεν κολάκευαν το περιούσιο εθνικό μας πρότυπο»,²¹ από την άλλη η ποίηση της γλώσσας,

²¹ Μ. Βιρβιδάκης, συνέντευξη στον Μ. Φραντζεσκάκη, εφημ. *Πυξίδα της Πόλης*, φ. 119, Οκτώβρης-Νοέμβριος 2013, Χανιά.

που δημιουργεί δυνατές αλληγορίες και μεταφορές, σήμα κατατεθέν του έργου του Βιρβιδάκη, ο οποίος ομολογεί: *Σε μεγάλο βαθμό, αυτό που με σαγηνεύει στα κείμενα που δουλεύω είναι η ποιητική διάσταση. Η ποιητική χρήση του λόγου. Το ότι δηλαδή ο λόγος μπορεί να φτιάξει ποιητικές εικόνες ή να θίξει ένα κοινωνικό ζήτημα... Πιστεύω ότι η Εθνική με τα Μεγάλα, η οποία εκρίθη ως ένα ρεαλιστικό κείμενο, είναι ένα κατεξοχήν ποιητικό κείμενο. Όλα είναι κρυμμένα κάτω από τα λόγια. Κάτι σαν παραβολή.*

Η διάσταση αυτή επισημάνθηκε όταν το έργο ταξίδεψε στην Μπιενάλε της Βόννης: «Trotz allem offerierte die diesjährige Biennale [...] eine Überraschung: Wer kennt schon die griechische Gegenwartsdramatik? Wer hat schon mal etwas von Michalis Wirwidakis gehört? Der 1956 geborene Kreter zeichnet mit seinem ersten aufgeführten Bühnen-werk “Auf der Nationalstraße mit den Großen” jene Verlorenheit, die Lars Noréns Gestrandete umspült. [...] Ein Drama zwischen Text und Bild». («Η φετινή Biennale προσέφερε [...] μία έκπληξη. Ποιος γνωρίζει άραγε το Μιχάλη Βιρβιδάκη; Ποιος γνωρίζει άραγε τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία; Ο γεννημένος το 1956 Κρητικός, σκιαγραφεί με το έργο του “Στην Εθνική με τα Μεγάλα”, το πρώτο που ανεβαίνει στη σκηνή, εκείνη την απελπισία που πνίγει και τους απόκληρους του Lars Noren. [...] Ένα δράμα μεταξύ κειμένου και εικόνας».)²² Ίσως αυτό ακριβώς το «μεταξύ» κειμένου και εικόνας να επιτρέπει στους χαρακτήρες να προχωρήσουν πολύ μακρύτερα από το «ελληνικό» σκηνικό τους ή την «κακοδαμονία» του Έλληνα, και να αποκαλύψουν, με υπόγειο χιούμορ, το βαθύ ρήγμα μέσα τους που φωτίζει ένα συνταρακτικότερο χάος.

Περί Φύσεως

Το έργο ‘παίζεται’ σ’ ένα εξαιρετικό (κυριολεκτικά και μεταφορικά) σκηνικό/συνθήκη: το νερό. Στο οπισθόφυλλο του βιβλίου διαβάζουμε ότι οι ήρωες κολυμπούν στη θάλασσα και «συζητούν περί παντός επιστητού, όπως μάλλον θα συνέβαινε πάντα και με όλους όσους μπήκαν πριν από εκείνους στα νερά αυτά. Ο Σοφοκλής Ποθουλάκης και ο Ευριπίδης Περίανδρος με τη γυναίκα του Ευλαμπία, τρία κεφάλια πάνω απ’ το νερό, τρεις φευγαλέες αντανάκλασεις στο φώς του δειλινού».²³ Τρία ονόματα ‘συμπλέουν’ λοιπόν, αστεία όσο και υπαινικτικά, σ’ αυτή τη θάλασσα παρελθόντος-παρόντος: *Είναι μια στιγμιαία αναλαμπή ενός ιστορικού προσώπου στο σήμερα, μια προβολή του στο σήμερα κάτω από μία άλλη ιδιότητα. Κατ’ ουσίαν έχουμε τρεις αντανάκλασεις της ιστορίας μέσα στο νερό. Ο Εμπεδοκλής [στην προμετωπίδα] λέει ότι τίποτε δεν χάνεται από τον κόσμο και όλα ανασυντίθενται. Αυτό υπάρχει σαν συνθήκη στη γραφή αυτού του έργου, η ανασύνθεση της ζωής κάτω από άλλα ονόματα, γι’ αυτό τους έχω βάλει, είναι αστείο, να λέγονται Ευριπίδης Περίανδρος και Σοφοκλής*

²² Alexandra M. Kedves, Εφημερίδα *DIE ZEIT*, 25 Ιουνίου 1998.

²³ Βιρβιδάκης *Περί Φύσεως*, οπισθόφυλλο.

Ποθουλάκης, δίνοντάς τους πολύ κοινότοπα επίθετα της σημερινής εποχής, ενώ έχουν ένα ένδοξο όνομα.

Το έργο ξεκινά κατά κάποιον τρόπο όπως τελειώνει το προηγούμενο, με ένα ανάλογο παιχνίδι ‘κορακιστικών’, που εδώ αποτελούνται από ‘λέξεις του νερού’, ένα λόγο *παραποιημένο* και πάλι.²⁴ Επιπλέον εδώ, στην αρχή κάθε σκηνής δεν σημειώνεται ποιος μιλά πρώτος, αλλά προκύπτει στην πορεία: *εφόσον ήθελα να δείξω αυτή την κατάσταση του είναι και δεν είναι μια ύπαρξη που έρχεται από το παρελθόν και λειτουργεί σαν αναλαμπή, μον άρεσε πιο πολύ να τριγυρνάει χωρίς να ονοματίζεται, και να συγκροτείται σιγά-σιγά μέσα από το διάλογο, εξυπηρετώντας έτσι την αρχική μου πρόθεση, να γράψω ένα θεατρικό έργο που με το ένα πόδι να πατάει στο ιστορικό παρελθόν του τόπου, και το άλλο στο παρόν. Κι αυτό το μπέρδεμα το εξυπηρετούσε πολύ. Ξεκινάμε λοιπόν εντυπωσιακά, με γαργάρες και μπουρμπουλήθρες:*

Γλρ.

Μπλφφ!

Γλγργρρρ ρρρ;

ΕΥΡΗΠΙΔΗΣ: Εε...

Χαίρετε.

Σας παρατηρώ από ώρα!

ΣΟΦΟΚΛΗΣ: Μπλφφφ, γλρρρ!

ΕΥΡΗΠΙΔΗΣ: Η καλύτερη αγωγή. [...]

ΣΟΦΟΚΛΗΣ: Δέκα λεεαά. Μπλφφ.

ΕΥΡΗΠΙΔΗΣ: Η πρώτη φροντίδα. Για την υγιεινή των δοντιών. (σ. 13)

Εκτός από τον ‘κώδικα του νερού’, τα πρόσωπα χειρίζονται απρόσμενα μα εξίσου ανάλαφρα κι έναν άλλο ‘κώδικα’, αυτό των λατινικών και αρχαίων αποφθεγμάτων, ενισχύοντας την ιδέα της ‘αναλαμπής’²⁵ και διανθίζοντας με ένα τόνο ‘φιλολογικής ευγένειας’ τον ελαφρύ αλλά πάντα καθωσπρέπει διάλογο και τις γαργάρες που το γάργαρο νερό εμπνέει στους κολυμβητές του:

ΕΥΡΗΠΙΔΗΣ: Ντέους εξ μάκινα!

ΣΟΦΟΚΛΗΣ: Λικέντια ποέτικα! / Ελάτε τώρα! Ας σοβαρευτούμε. (σ. 22)

Μεταξύ σοβαρού και αστείου, επιφάνειας και βυθού, παρελθόντος και παρόντος, ξεπηδούν ξαφνικά στην επιφάνεια, σαν μπουρμπουλήθρες ή μικρές εκρήξεις, οικογενειακές ιστορίες παράξενες, όπως εκείνη του ‘ανύπαρκτου’ παιδιού: «Θα σας μιλήσει σίγουρα, σε όλους μιλάει. Σας παρακαλώ μην πιστέψετε γρυ. Γρυ απ’ ό,τι θα ακούσετε. Ψυχωτικής φύσεως μανιοκατάθλιψη. Δεν το λέω

²⁴ Ο Βιρβιδάκης παρατηρεί: *τα δύο ενρήματα μπορεί να μην αναλογούν απολύτως, αλλά είναι η αντίστοιχη αίσθηση αυτού που προσπαθούσα να κάνω, δηλαδή ενός ανθρώπου που εδώ προσπαθεί να μιλήσει έχοντας μια γονλιά νερό μέσα στο στόμα του, κι ο λόγος βγαίνει παραποιημένος.*

²⁵ Σε ερώτησή μου πώς γίνεται να γνωρίζουν

και οι δύο ήρωες τόσο αβίαστα έναν τέτοιο ‘κώδικα’, ο συγγραφέας παρατηρεί: *Εφόσον είναι μία αναλαμπή που έρχεται από το παρελθόν, συναντάει άλλη μία αναλαμπή γλώσσας, συναντάει την λατινική ή την αρχαία ελληνική γλώσσα. Τα έβαλα ως σημάδια για να υποστηρίξω την πρόθεσή μου.*

εγώ... Καταλαβαίνετε» (Ευλαμπία, σ. 27). Όταν ο Ευριπίδης αναφέρεται στο θέμα («Πρόκειται για το γιο μας»), ο Σοφοκλής απαντά αριστοτεχνικά με ένα μακροβούτι, αφιερωμένο στον ενθουσιασμένο συνομιλητή του. Έτσι η κουβέντα, μέσω βυθού, επιστρέφει στην επιφάνεια – ή μήπως όχι;

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ: Πώς ήταν κάτω εκεί;

ΣΟΦΟΚΛΗΣ: Ελαφρώς πιο κρύα. [...]

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ: Είδατε; Όσο απομακρύνεται απ' την επιφάνεια κανείς... Όσο βυθίζεται προς τα κάτω, δυσκολεύουν τα πράγματα. (σ. 31)

Αυτή η μοναδική δραματουργική συνθήκη, με μόνο τα κεφάλια που μιλάνε έξω από το νερό, όσο ευεργετική κι αν είναι για τον ηθοποιό, υπό την έννοια ότι απελευθερώνει το σώμα άρα και τον λόγο, άλλο τόσο δύσκολη ήταν για το συγγραφέα: *Αλήθεια είναι ότι κάποια στιγμή σκέφτηκα να το εγκαταλείψω. Στην επιφάνεια του νερού, χωρίς κανένα βοήθημα παρά μόνο τις κινήσεις για να κρατήσουν το κεφάλι τους έξω από το νερό, η έμπνευση περιορίζεται, αναγκαστικά, σε φιλοσοφικά θέματα. Ε, πόσο μπορείς να τους βάλεις να μιλήσουν φιλοσοφικά; Πόσο μπορείς να επινοήσεις ευρήματα, για να τους κρατήσεις εκεί, στη διάρκεια μιας παράστασης; Για να το πετύχω χρειάστηκε ένα πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα, σα να έγραφα δύο ή τρία θεατρικά έργα. Η γραφή του Στην Εθνική με τα Μεγάλα ήταν πολύ πιο εύκολη, γιατί μιλούσαν για μια συνθήκη την οποία μπορούσα να φανταστώ, μπορούσα να επινοήσω πράγματα. Το μόνο που θα μπορούσα στο Περί Φύσεως είναι να τους βάλω να κάνουν μακροβούτια στο νερό και να βγάζουν νομίσματα και κοχύλια, αλλά πόσα μακροβούτια να κάνουν;*

Όστόσο τίποτα δεν προδίδει την αγωνιώδη συγγραφή, αντιθέτως ο λόγος προκύπτει αβίαστος κι ανάλαφρος, σαν κυμάτισμα. Τα σώματα αργοσαλεύουν στο νερό, πάνω από το βυθό, όπως οι λέξεις αργοσαλεύουν σε μια επιφάνεια κοινωνικής ευπρέπειας. Εξάλλου, όπως πολύ ωραία παρατηρεί ο συγγραφέας: *η επιφάνεια λειτουργεί πολύ λυτρωτικά, την έχουμε ανάγκη, δηλαδή δεν μπορούμε να χάσουμε συνέχεια το κεφάλι μας στα πιο σκοτεινά σημεία της ύπαρξής μας. Έχουμε ανάγκη να βγούμε στην επιφάνεια για λίγο, να πάρουμε μια ανάσα. Όμως υπάρχει πάντα κάτι 'από κάτω'. Για τη σύνθεση των δύο κόσμων ή τη «βυθομέτρηση», έχει φροντίσει ο Βιρβιδάκης με το καταλυτικό υπόγειο χιούμορ του:*

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ: Παλιά κρατούσα μαζί μου μια κορδέλα που είχα κατασκευάσει ειδικά γι' αυτόν το λόγο. Κάτι μεταξύ μεζούρας και νήματος της στάθμης. Στην άκρη της είχα δέσει μια πέτρα. Καταλαβαίνετε. Με τον τρόπο αυτό γνώριζα ανά πάσα στιγμή το βάθος πάνω απ' το οποίο στεκόμουν. (σ. 32) [...]

ΣΟΦΟΚΛΗΣ: Πιο πολλά χρήματα θα βγάζατε πουλώντας σωσίβια στις παραλίες παρά αυτές τις, τρόπον τινά, αυτοσχέδιες κορδέλες σας! [...]
Και νομίζετε πως ο περισσότερος κόσμος... Αχ! Κοιτάζτε γύρω σας, αγαπητέ. Φυσικά δε λέω για σας. Αλλά να, βλέπετε κανέναν άλλον να νοιάζεται για το βυθό; Να ανησυχεί; Να αμφισβητεί αυτό που βλέπει; Αυτό που υπάρχει γύρω του; Να χολοσκάει για τέτοια πράγματα; [...]
Να επιπλέει κανείς... αυτό και μόνον! (σ. 35)

Το να αμφισβητείς αυτό που βλέπεις βρίσκεται στον πυρήνα της δραματολογίας του Βιρβιδάκη. Τα πράγματα δεν είναι αυτό που δείχνουν, ο «βυθός» είναι γύρω μας, κι εδώ τέμνονται κι επικοινωνούν επί της ουσίας τα δύο έργα:

ΣΟΦΟΚΛΗΣ: Οι κίνδυνοι του βυθού είναι σχεδόν προφανείς, μπορείς να μιλήσεις γι' αυτούς, να τους περιγράψεις, ακόμα και να τους αποφύγεις, αλλά εδώ... στην επιφάνεια, τα πράγματα δυσκολεύουν. [...] Προϋποθέτει η επιφάνεια... Πολλές φορές οι λέξεις έχουν ενδεικτική σημασία.

Το περιεχόμενό τους όμως βρίσκεται αλλού. Δεν συμφωνείτε κι εσείς;

ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ: Τις περισσότερες φορές μάλιστα... [...] Να μένεις στην επιφάνεια απαιτεί εξαιρετική ικανότητα και δύναμη. Μάλιστα. [...]

ΣΟΦΟΚΛΗΣ: Οι περισσότεροι εκεί τελειώνουν. Γαντζωμένοι στην επιφάνεια.

ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ: Εκατόμβη θυμάτων. (σ. 36-7)

«Οι λέξεις έχουν ενδεικτική σημασία» ομολογεί ο ήρωας, σαν παράβαση και συνάμα σαν παραπομπή στην απατηλή πραγματικότητα/επιφάνεια, που κρύβει μια «εκατόμβη θυμάτων», φράση που λες και συνοψίζει την τραγικότητα της σύγχρονης εποχής και δεν αναφέρομαι τόσο στην (τρομακτικά ισχύουσα σήμερα, ιδίως στη θάλασσα) κυριολεξία της, όσο στη μεταφορά της, με την οποία παίζει εδώ ο συγγραφέας, ή αλλιώς τη 'ρευστή' πραγματικότητα και τα αμέτρητα θύματά της, όπου κυριαρχούν, όπως εξαιρετικά περιέγραψε ο Ζ. Μπάουμαν: «η απονομιμάτωση του τόπου, η ευθραυστότητα και αναλωσιμότητα των νοημάτων και, προπάντων, η νέα μονιμότητα του εφήμερου (όλες τους συστατικές τάσεις της «ρευστής» φάσης της νεωτερικότητας)».²⁶

Ένα από τα 'θύματα', ο Σοφοκλής με τ' όνομα, ξεκινά ένα μεγάλο μονόλογο, «μια παλιά ιστορία. / Απ' αυτές που εξακολουθούν και ζουν μέσα στο αίμα μας. Που έρχονται και ξανάρχονται στον ύπνο μας. Με τη γαλήνη και την οικειότητα που ανοίγει την πόρτα του σπιτιού μας ένας γείτονας». (σ. 40) Οι παλιές ιστορίες –στο σύμπαν του Βιρβιδάκη και όχι μόνο– έχουν όλες να κάνουν με την αναζήτηση της μητέρας, και, πιο περιφερειακά, με ένα βίαιο πατέρα που μάλλον ευθύνεται για την απουσία της. Η συγκεκριμένη μητέρα είχε ένα «αλλόκοτο σημάδι στο σώμα της, ένα είδος ερυθρίασης», που σχημάτιζε «τη μορφή ενός άγριου ζώου τη στιγμή της επίθεσης», το οποίο εμφανίζεται και στο γιο, στο ίδιο σημείο του σώματος, «πάνω από το αριστερό στήθος». (σ. 40-1). Το άγριο ζώο επιτίθεται άραγε στο στήθος που θα δώσει το γάλα/τροφή; Είναι εκεί για να κατασπαράξει κάθε έννοια θαλπωρής, ή μήπως κάτι άλλο; Ο ήρωας, ανέστιος περιπλανώμενος, θα συναντήσει κάποτε μια γυναίκα, με την οποία: «σπρώχναμε τα σώματά μας ο ένας μέσα στον άλλο, ξανά και ξανά, όλο και πιο βαθιά, χωρίς να γνωρίζουμε, χωρίς να σκεφτόμαστε, χωρίς να θυμόμαστε, με ένα πρωτοφανές πάθος και μια ανείπωτη ευχαρίστηση... δυο άδεια από σκέψεις άγρια ζώα που ξευγάρωναν, ξεσκίζοντας με νύχια και με δόντια το ένα το σώμα του άλλου, όλο και πιο βαθιά, σαν κάτι να

²⁶ Ζύγκιμοντ Μπάουμαν, *Ρευστή αγάπη. Για την ευθραυστότητα των ανθρώπινων δεσμών*, βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2006, σ. 244.

ψάχναμε, σαν κάτι να θέλαμε, σαν κάτι να σφραϊνόμασταν ο ένας στο αίμα του άλλου... όταν ξαφνικά... μια αλλόκοτη παύση, ένα βλέμμα από φως πάνω στα σεντόνια... μια σκέψη που άρχισε ύπουλα να τρέχει μέσα στο δωμάτιο... γριγόρη σαν δαμιονισμένη... Την άλλη μέρα έμαθα από τις εφημερίδες το θάνατό της. Την βρήκαν στη θάλασσα. Πνιγμένη» (Σοφοκλής, σ. 43-4). Θα μπορούσαμε άραγε να ελαφρύνουμε τον ζοφερό καμβά της αιμομιξίας, σκεπτόμενοι ότι ο παλαιότερος Σοφοκλής εδώ θα κουνούσε με νόημα το κεφάλι του προς το νεότερο – «τα έχω πει εγώ». Σε παρόμοια τροχιά ‘αναζήτησης’ μπαίνει κι ο Ευριπίδης: «Πολλές φορές ο εαυτός μου με εκπλήσσει. Τι λέω, με τρομάζει. Με τρομοκρατεί. Δεν τον αναγνωρίζω. / Γίνεται ένας άλλος! Κάτω απ’ το δέρμα μου. Εσείς;» (σ. 48) Και το παιχνίδι συνεχίζεται, σαν το νερό να αποτελεί μια χρονοκάψουλα ή χρονοπαγίδα, όπου ‘παίζουν’ το παρελθόν με το παρόν: «Εγώ, καθώς πέφτει το φως, νιώθω σαν να ήμασταν πάντα μέσα σε τούτα τα νερά. Σα να βρισκόμαστε κι εσείς κι εγώ, πώς να σας το πω, στο στοιχείο μας, κατά μία έννοια. [...] Θάλασσα κλύζει πάντα τ’ ανθρώπων κακά» (Ευριπίδης, σ. 54).

Ήρθε η ώρα για το ‘χορικό’, καθώς σιγά-σιγά τα «συμβάντα» παίρνουν τη θέση τους στην ψυχή και στη σκηνή: «Σας μπερδεύω στην προσπάθειά μου να με καταλάβετε, όμως δε γίνεται διαφορετικά, ξέρετε, γιατί τώρα που έχει περάσει ο καιρός κι όλα τα συμβάντα έχουν πάρει την θέση τους μέσα μου, έχουν τακτοποιηθεί σαν να λέμε μ’ έναν τρόπο δικό τους, χωρίς να με λαμβάνουν εμένα υπόψιν, εγώ ό,τι και να κάνω, όσο κι αν επιθυμούσα μια ακριβέστερη σειρά, θα ήταν σχεδόν αδύνατον να επέμβω μέσα μου, εννοώ να καθορίσω εγώ μέσα μου την τάξη των γεγονότων κατά την τυπική χρονική τους σειρά» (Ευριπίδης, σ. 61). Εδώ λοιπόν, στο κεφάλαιο «Οι επιθυμίες», εμφανίζονται, χωρίς την «τυπική χρονική τους σειρά», φωνές ανθρώπων γραμμένες ‘ταυτόχρονα’ στο κείμενο: *Μου ήρθε αυτή η τρελή ιδέα αντί να τα γράφω σε σελίδες, να γράφω σε μία οριζόντια σελίδα όλους τους διαλόγους, ως να αντικατοπτρίζεται ο ουρανός σε όλα αυτά τα γράμματα που έχουν οι διάλογοι σαν να αντικατοπτρίζονται, το βράδυ στη θάλασσα, τα αστέρια του ουρανού.*²⁷ Αυτοί είναι οι πρώτοι από τους διαλόγους που εκφέρονται ταυτόχρονα και ξετυλίγονται κυριολεκτικά στο αναδιπλούμενο ένθετο των «Επιθυμιών» του έργου:²⁸

ΜΙΑ ΧΟΝΤΡΗ ΚΥΡΙΑ: Στο στόμα μου το ’χω. Βοήθα με Κύριε...

ΕΝΑ ΑΓΟΡΙ: Σιχαίνομαι, σιχαίνομαι, σιχαίνομαι.

ΕΝΑΣ ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Πρώτη μου φορά που μπαίνω στα νερά αυτά.

ΕΝΑΣ ΜΙΚΡΟΠΩΛΗΤΗΣ Μ’ ΕΝΑ ΣΚΕΠΑΣΜΕΝΟ ΠΑΝΕΡΙ: Άλλος, άλλος... μικρός και μεγάλος κι ας είν’ και παπαγάλος!

²⁷ Βιρβιδάκης: *Ο Βογιατζής ήθελε το χορό ολόκληρο, όλο το πλήθος, και βεβαίως ήθελε να το κάνει μέσα στο νερό. Η Εφη Θεοδώρου, που το παρουσίασε ως αναλόγιο, έκανε κάτι που με συγκίνησε πολύ, μία αποδεκτή λύση: κινηματογράφησε μια θάλασσα σε ασπρόμαυρο, και ζήτησε από τους ηθοποιούς του Εθνικού*

Θεάτρον να παίζουν από ένα ρολάκι. Και στην παράσταση ακουγότανε όλα αυτά off, βλέπαμε την επιφάνεια της θάλασσας να κινείται φιλομοιμένη, βράδυ, κι ακούγαμε αυτές τις φωνές σαν ψιθυρίσματα... ήτανε μαγικό, συναρπαστικό.

²⁸ Βιρβιδάκης, *Περί Φύσεως*, σ. 71-2.

ΜΙΑ ΤΡΕΛΗ: Εγώ δεν του ζητάω τίποτε πια. Άμα του ζητήσεις εσύ, πες του [...]
 ΠΡΩΤΟΣ ΑΛΛΟΔΑΠΟΣ: Τσφάρ πάτεν κετά νιέρτζ κέ ού φούτεν νε ντέτ; [...]
 ΕΝΑ ΚΟΡΙΤΣΙ ΜΕ ΣΠΥΡΑΚΙΑ ΣΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ: Τι υπάρχει πίσω απ' αυτό που βλέπουμε Κύριε;
 ΜΙΑ ΤΡΕΛΗ: Εμένα ν' ακούς. Μόνο εγώ τον είδα... Βέβαια. Είχα πέσει εδώ να [...]
 ΜΙΑ ΜΑΝΑ: Δοκίμασε, δοκίμασε παιδάκι μου. Καθενός κι η τύχη του.
 ΕΝΑ ΠΑΙΔΙ: Μπορείς να κάνεις μια τόσο μεγάλη πέτρα που να μην μπορείς [...]
 ΜΙΑ ΜΑΝΑ: Ο Κύριος όλα τα μπορεί. / Όλα!
 ΕΝΑΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΟΠΩΛΗΣ: Κι ο Θεός λέξη είναι. Το γράψανε κι οι εφημερίδες.
 ΕΝΑ ΨΑΡΙ
 ΜΙΑ ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΗ: Εάν εγώ δεν υπήρχα, τότε όλοι θα ήταν Εσύ! [...]
 ΕΝΑΣ ΠΟΙΗΤΗΣ: Να ακουμπήσει η γλώσσα μου τη γλώσσα σου; Κύριε; [...]
 ΜΙΑ ΑΣΙΑΤΙΣΣΑ: Ναζίτα μό μπάμι σί μαντάμ; [...]

Η σκηνική αίσθηση των ταυτόχρονων φωνών πρέπει να ενεργοποιεί φαντασικά πολλά παράλληλα σύμπαντα, καθώς οι λέξεις, σαν αναλαμπές, «γλιστρούν» στην 'άγνωστη θάλασσα' πολλαπλασιάζοντας τα φαινόμενα:

ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ: Οι λέξεις, αγαπητέ κύριε, γλιστρούν. Τώρα αυτό... μετά το άλλο... ανάλογα με το φως. Το ξέρετε, βέβαια, καλύτερα από μένα! Μας διαφεύγουν.
 ΣΟΦΟΚΛΗΣ: Τίποτα δεν είναι αυτό που νομίζουμε... Πόσος κόπος χαμένος!
 ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ: Κολυμπάμε, σαν να λέμε.
 ΣΟΦΟΚΛΗΣ: Σε μια θάλασσα.
 ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ: Που δεν γνωρίζουμε./ Δακρύων;/ Χα, χάαα!
 ΣΟΦΟΚΛΗΣ: Αχαχάαα! σ. 75

Οι άνθρωποι *φεύγουν με το φως της μέρας, σα φαντάσματα – το έργο ανατέλλει με τη δύση, δύει με την ανατολή*, παρατηρεί ο Βιοβιδάκης, τοκίζοντας το έντονο μεταφυσικό στοιχείο. Καθώς αποχαιρετούμε τον δραματουργό, ας τον ακούσουμε λίγο ακόμα να περιγράφει την 'ποιητική' του, ή αλλιώς, τη «χαρτοκοπτική» και τα «ρετάλια»: «Γράφεις και σβήνεις διαρκώς. Και διαβάξεις πολύ, οτιδήποτε μπορεί να αποτελεί πηγή έμπνευσης στην κατεύθυνση που βαδίζεις. Αφήνεις να περάσει ο χρόνος, μια βδομάδα, ένας μήνας, πολλοί μήνες, ώστε να ξεχάσεις τις εμμονές σου, ξαναδιαβάξεις, ξανασβήνεις, ξαναγράφεις πάνω στα ήδη γραμμένα και δουλεμένα. Σαν τα κύματα της θάλασσας. [...] Δημιούργησα έναν φάκελο που τον ονόμασα *ρετάλια* και μέσα εκεί πετούσα λέξεις, φράσεις, παραγράφους, σκηνές ολόκληρες (σε στιγμές απελπισίας κι ολόκληρο το έργο) που για κάποιον λόγο σε αυτή τη δεύτερη, απομακρυσμένη, ανάγνωση, τις θεωρούσα αποτυχημένες και τις απέρριπτα. Δεν ήταν όμως και λίγες οι φορές που ξαναδιαβάζοντας τα *ρετάλια* ανακάλυπτα κάποιον θησαυρό που πολύ εύκολα τον ενέτασσα ξανά στο έργο, ποτέ όμως στην θέση από την οποία είχε αφαιρεθεί, την οποία άλλωστε σπάνια θυμόμουν... Την διαδικασία αυτή την αποκαλούσα μέσα μου *χαρτοκοπτική*».²⁹

²⁹ Μ. Βιοβιδάκης, «Περί Ποιητικής», ανέκδοτο σημείωμα, Χανιά 22 Ιανουαρίου 2017. Το κείμενο γράφτηκε για την παράσταση του *Περί*

Φύσεως από τους Bijoux de Kant, αλλά δημοσιεύτηκαν ηλεκτρονικά ελάχιστα αποσπάσματά του στην ιστοσελίδα της ομάδας.

Θα ήθελα να κλείσω εδώ την μελέτη της δραματουργίας του Μ. Βιρβιδάκη, χωρίς να επεκταθώ σε θεωρητικές προσεγγίσεις. Ο ίδιος, σε ερώτησή μου αν αισθάνεται ότι ανήκει σε μια συγκεκριμένη «γενιά» νεοελλήνων δραματουργών, απάντησε ότι επ' αυτού θεωρεί τις αποκλίσεις πιο ισχυρές από τις συγκλίσεις. Πολύ ενδιαφέρουσες μελέτες για τη σύγχρονη νεοελληνική δραματουργία κάνουν λόγο για το «αόριστο, αόρατο, ρευστό κι αμφίρροπο» του νέου τρόπου γραφής,³⁰ για την «εγκατάλειψη άμεσα ορατών φαινομένων της 'καθημερινής ζωής'»³¹ και για την «ενεργοποίηση της μνήμης μέσω του υπαινιγμού»,³² όλα ενεργά και κεντρικά στη δραματουργία του Μ. Βιρβιδάκη. Ας κλείσουμε αυτό το τμήμα με μια δική του, συναισθηματική εξομολόγηση: «Τι είδους μάζοχιστική άσκηση είναι αυτή η ενασχόληση με τη θεατρική γραφή; [...] Κάπου πολύ βαθιά μέσα μας, οι μαλακοί ιστοί της καρδιάς μας, σπαργανωμένοι σφιχτά από το μαύρο σκοτάδι της ύπαρξής μας, εκκρίνουν καθημερινά και σε ομόκεντρα στρώματα, γύρω από ένα σκουπιδάκι που κανείς δεν ξέρει πώς βρέθηκε εκεί, αφού τα ίχνη του χάνονται πάντα μέσα σε ένα χρόνο που υπήρξε πριν από τη γέννησή μας, κάποιου είδους μάργαρο, με σκοπό να το εξουδετερώσουν, να το απαλείψουν, να το εξαφανίσουν και καθώς αυτό το ενοχλητικό σκουπιδάκι περιβάλλεται διαρκώς με επάλληλα στρώματα που επικάθονται το ένα πάνω στο άλλο, μεταμορφώνεται κάποτε σε ένα ολοστρόγγυλο μαργαριτάρι».³³

Η Εταιρεία Θεάτρου ΜΝΗΜΗ και το θέατρο ΚΥΔΩΝΙΑ

Ο Μ. Βιρβιδάκης ίδρυσε την Εταιρεία Θεάτρου Μνήμη το 1991 στην Αθήνα, όπου σκηνοθέτησε τρία έργα, το *Ένα Όραμα*, βασισμένο σε τέσσερα έργα του Ουίλλιαμ Μπάπλερ Γέητς, το *Θάνατος και Διάβολος* του Φρανκ Βέντεκιντ και το έργο του Φερνάντο Πεσσόα *Ο Ναυτικός*. Το 2001 μεταφέρει την έδρα της ομάδας του στα Χανιά, όπου από το 2002 η Εταιρεία Θεάτρου Μνήμη αποκτά τη μόνιμη στέγη της στην πόλη, το θέατρο *Κυδωνία*, ένα παλιό αστικό σπίτι

³⁰ «Το συγκεκριμένο γίνεται αόριστο, το απτό αόρατο, η πραγματικότητα παρουσιάζεται ρευστή, οι αξίες είναι αμφίρροπες και ο προσανατολισμός αβέβαιος», Βάλτερ Πούχνερ, «Η στροφή προς τα έσω. Η ελληνική δραματουργία στην εποχή της Μεταπολίτευσης (1974-1985)», *Τόποι και τρόποι του δράματος. Δέκα θεατρολογικά μελέτηματα*, Αργόκρωσ, Αθήνα 2011, σ. 187.

³¹ «Η ελληνική δραματουργία στο τέλος του αιώνα στρέφεται οριστικά σε νέες κατευθύνσεις. Η εγκατάλειψη άμεσα ορατών φαινομένων της 'καθημερινής ζωής', που δειλά πρωτοεμφανίστηκαν στα μέσα της δεκαετίας του 1980, εδραϊώνεται με τη στροφή των θεατρικών συγγραφέων σε άλλες θεματικές ενότητες. [...] Πάντως, προς το τέλος της δεκαετίας, καινούργιες συγγραφικές φωνές τροφοδοτούν τους σκηνοζούς προβληματισμούς των νέων θιάσων,

ομάδων και σχημάτων». [Εδώ αναφέρεται και ο Μιχάλης Βιρβιδάκης, για το *Στην Εθνική με τα μεγάλα*], Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια εισαγωγή*, Καταναυγίου 2005, σ. 239-241, 243.

³² «Αυτό που αλλάζει σταδιακά είναι ο τρόπος με τον οποίο ενεργοποιείται η μνήμη και εκδηλώνεται η ιδεολογία: οι ρητές δηλώσεις αντικαθίστανται από τις παραδηλώσεις και οι απροσχημάτιστες θέσεις, που έδιναν μερικές φορές λαβή στον διδακτισμό, δίνουν βαθμιαία το χώρο τους στον υπαινιγμό, στο υπονοούμενο και στην ειρωνεία». Γιώργος Πεφάνης, «Η ελληνική δραματουργία στις δεκαετίες '80 και '90 (1980-1998). Τάσεις, σταθμοί και προοπτικές», *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 354-355.

³³ Βιρβιδάκης, «Περί Ποιητικής».

των Χανίων, διαμορφωμένο κατάλληλα για τις ανάγκες των παραστάσεων της ομάδας και του Εργαστηρίου Θεατρικής Παιδείας και Υποκριτικής Τέχνης.

Το πολύ απαιτητικό ρεπερτόριο του *Κυδωνία* προκαλεί έκπληξη και θαυμασμό, αν αναλογιστεί κανείς ότι πρόκειται για ένα επαρχιακό θέατρο –στο θέμα θα επανέλθουμε–, το οποίο όμως διέθετε όλη την (σχετικά μικρή) επιχορήγηση που έπαιρνε ως το 2011³⁴ στην έρευνα και παρουσίαση κυρίως σύγχρονων, άπαιχτων στην πλειοψηφία τους στην Ελλάδα, θεατρικών έργων – πράγμα που συνέχισε να κάνει με την ίδια συνέπεια και στη μετά επιχορηγήσεων εποχή. Το 2003 απονέμεται στη Μνήμη το Κρατικό Βραβείο της Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών Κριτικών, για την «επιμονή της να δημιουργήσει στην πόλη των Χανίων ένα σταθερό σημείο θεατρικής και πνευματικής αναφοράς». Το 2012 το Πανεπιστήμιο Κρήτης απευθύνει επιστολή συμπαράστασης στο θέατρο, με την κατακλείδα: «ήρθε η ώρα να δείξουμε πως μας ενδιαφέρει αυτός ο τόπος!».

Τα περισσότερα από τα έργα του ρεπερτορίου του *Κυδωνία* παίζονται ταυτόχρονα με επιτυχία σε μεγάλα θέατρα/παραστάσεις του εξωτερικού, τοποθετώντας τα Χανιά σε ξεχωριστή θέση στον ελληνικό (αλλά και ευρωπαϊκό) θεατρικό χάρτη. Πολλά από αυτά ανεβαίνουν έπειτα και στην Αθήνα, κάποιες φορές με τις μεταφράσεις του *Κυδωνία*, ενώ στις παραστάσεις του παίρνουν μέρος κατά κύριο λόγο απόφοιτοι της σχολής, δημιουργώντας έτσι ένα πραγματικό θέατρο συνόλου. Ο κατάλογος των παραστάσεων (αξίζει να αναφερθούν όλες) είναι εντυπωσιακός (με το: 1η δηλώνεται η πανελλήνια προεμιέρα):

Ντέιβιντ Μάμετ, *Ολεάννα*/2002, Σάμουελ Μπέκετ, *Τέλος του Παιχνιδιού*/2003, Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Τέσσερα Χριστουγεννιάτικα διηγήματα*/2003, Τόμας Μπέρνχαρντ, *Πριν την Αποχώρηση*/2004, Καρλ Στέρνχαϊμ, *Το Βρακί*/2005, Αντόνιο Ταμπούκι, *Τρεις ασήμαντες ιστορίες χωρίς συμπέρασμα*/2005 (1η), Τόμας Μπέρνχαρντ, *Ο αναμορφωτής του κόσμου*/2006 (1η), Ελένη Μαρινάκη, *Τις νύχτες που κατεβαίνω στα όνειρα*/2006 (1η), Ίνγκεμποργκ Μπάχμαν, *Η περίπτωση Φράντσα*/2007(1η), Πώργης Μανουσάκης, *Το σκοτεινό μας υπόγειο*/2007(1η), Πον Φόσσε, *Και δεν θα χωρίσουμε ποτέ*/2008 (1η), Λεωνίδας Κακάρογλου, *Τζάμια φιμέ*/2008 (1η), Πέτερ Χάντκε, *Υπόγειο Μπλουζ*/2009 (1η), Αργύρης Χιόνης, *Το μήνυμα*/2009 (1η), Αργύρης Χιόνης, *Βροχή δωματίου*/2009 (1η), Λαρς Νουρέν, *Αγρυνία, Α΄ μέρος*/2010 (1η), Αριστείδης Αντονάς, *Τα κτίσματα* /2010 (1η), Λαρς Νουρέν, *Αγρυνία, Β΄ μέρος*/2011 (1η), 2012 Λαρς Νουρέν, *Αγρυνία (A+B)*/2012 (1η), Τζον Κλάνσι, *Το συμβάν*/2012 (1η), Αντόνιο Ταμπούκι, *Ζητούν τον κύριο Πιραντέλλο στο τηλέφωνο*/2012 (1η), Αργύρης Χιόνης, *Ακίνητος στον ποταμού την κοίτη*/2013 (1η), Νικ Πένι, *Αστερισμοί*/2013 (1η), Μάικ Κένι, *Ένα αλλιότικο καλοκαίρι*/2014,

³⁴ Το θέατρο επιχορηγήθηκε ξανά το 2017. Βιβιδάκης: *Η επιχορήγηση αντικειμενικά βοήθησε πάρα πολύ. Γιατί μπορούσαμε να ανοίγουμε τα φτερά μας χωρίς να σκεφτόμαστε καθόλου, ει δυνατόν πια, το ταμείο. Και στις επιλογές των παραστάσεων και στα κοστούμια,*

στην κατασκευή του χώρου, αυτό έπαιξε πολύ καθοριστικό ρόλο, ήταν μια δυνατότητα ύπαρξης του θεάτρου σε ιδανικές συνθήκες. Αυτό τέλειωσε το 2011. Από κει κι ύστερα μας ενδιαφέρει και το οικονομικό, δε γίνεται διαφορετικά.

Μαργκερίτ Πουρσενάρ, *Μαρία Μαγδαληνή ή η σωτηρία*/2014 (1η), Ελίζαμπεθ Κούτι, *Παντελόνι από λέπια*/2014 (1η), Ανδρέας Εμπειρίκος, *Θεατρικό αναλόγιο με τη Ρίκα Σηφάκη*/2015, Μιχάλης Βιρβιδάκης, *Ο Ελευθέριος Βενιζέλος στη Βουλή των Ελλήνων την Άνοιξη του 1932*/2015 (1η), Άντερς Λουστγκάρτεν, *Λαμπεντούζα*/2016 (1η), Τζέιμς Φριτς, *Τέσσερα λεπτά και δώδεκα δευτερόλεπτα*/2017 (1η), Δημήτρης Κεχαΐδης, *Το τάβλι*/2017.

Το Κυδωνία μετρά είκοσι δύο πανελλήνιες πρώτες έργων, σε σύνολο τριάντα παραστάσεων. Γιατί αυτή η αξιοθαύμαστη επιμονή, που ανεβάζει ακόμα περισσότερο τον δημιουργικό πήχη; *Μον αρέσει να ασχολούμαι με καινούργια πράγματα. Πιστεύω ότι ένα θέατρο, είτε στην Αθήνα λειτουργεί είτε στην επαρχία, πρέπει να προτείνει και καινούργια πράγματα, δεν μπορεί να ζει από τα έτοιμα.* Επεκτείνοντας αυτή την ‘αξία’, η Μνήμη σταθερά δίνει λόγο σε ντόπιους καλλιτέχνες, γεγονός εξίσου σημαντικό για μία μικρή πόλη. Βασική αρχή του Βιρβιδάκη είναι ότι το ρεπερτόριο ενός επαρχιακού θεάτρου οφείλει να λαμβάνει υπ’ όψιν το θέμα της καταγωγής. Έτσι, το Κυδωνία έχει παρουσιάσει τους: Πώργη Μανουσάκη, Αργύρη Χιόνη, Ελένη Μαρινάκη, Λεωνίδα Κακάρογλου και Αριστείδη Αντονά, σε έργα θεατρικά ή ποιητικά, διασκευασμένα για τη σκηνή.³⁵ Για αυτή την δραστηριότητα της Μνήμης (με κεφαλαίο και μικρό), ο Βιρβιδάκης νιώθει ιδιαίτερα περήφανος, ιδίως για τον Γ. Μανουσάκη που δεν ζει πια, όπως και για τον Αργύρη Χιόνη. Αυτή η διάθλαση στην πόλη, το να βλέπουν οι κάτοικοι των Χανίων στη σκηνή έργα συμπολιτών τους, ενισχύει σίγουρα την αίσθηση της ταυτότητας και της ιστορίας τους. Έχει επίσης προκαλέσει και άλλους Χανιώτες να εμπιστευτούν στον Μ. Βιρβιδάκη θεατρικά και ποιητικά έργα τους, για ένα πιθανό ανέβασμα στο Κυδωνία. Εκτός από τις παραστάσεις, η Μνήμη έχει οργανώσει τιμητικές εκδηλώσεις ή παρουσιάσεις ντόπιων ποιητών από κοινού με τη Δημοτική Βιβλιοθήκη Χανίων, καθώς και πολλά αφιερώματα και ημερίδες για θεατρικούς συγγραφείς, σε συνεργασία με το Κέντρο Αρχιτεκτονικής Μεσογείου.

Αυτή η πολυσχιδής δραστηριότητα αποδεικνύει μια ουσιαστική και ευρεία διείσδυση/επίδραση του θεάτρου στην πόλη, την οποία τιμά και τοποθετεί πολύ ψηλά στο θεατρικό χάρτη. Ενδεικτικά αναφέρω το σχόλιο του Αντόνιο Ταμπούκι, ο οποίος ανέπτυξε μακρά φιλική σχέση με το Κυδωνία (τα έργα του δόθηκαν ειδικά για το θέατρο) και με την πόλη των Χανίων:³⁶ «Είμαι πάρα πολύ ευτυχής που ο Μιχάλης και οι ηθοποιοί του δώσανε φωνή και σώμα στη γραφή μου. Συνήθως η γραφή είναι βουβή. Όταν αποκτήσει σώμα και φωνή γίνεται ζωή. Ερμηνείες εξαιρετικές. Μου άρεσε αυτή η δύναμη της φωνής».³⁷ Και ο Αργύρης Χιόνης θα γράψει: «Ήρθα με φοβερό τρακ. Φεύγω ενθουσιασμένος. Όλοι

³⁵ Εδώ πρέπει να προστεθεί και ο Ελευθέριος Βενιζέλος, στον οποίον τα κείμενα στηρίχθηκε η παράσταση *Ο Ελευθέριος Βενιζέλος στη Βουλή των Ελλήνων την Άνοιξη του 1932* (2015).

³⁶ Στο ξενοδοχείο «Δώμα», όπου φιλοξενούνται συγγραφέα οι εξωτερικοί συνεργάτες του

θεάτρου, υπάρχει κορνιζωμένο ένα βιβλίο του Ταμπούκι με το μολύβι του.

³⁷ Αντόνιο Ταμπούκι, συνέντευξη στην Ιωάννα Κλεφτογιάννη, *Ελευθεροτυπία*, 7 Ιουνίου 2005.

οι συντελεστές της παράστασης ήταν συγκλονιστικοί. Ένα νεκρό κείμενο μίλησε. Ευχαριστώ από καρδιάς».³⁸ Η Ελίζαμπεθ Κούτι, που έγραψε το έργο *Παντελόνι από λέπια* σε παλιότερη παραμονή της στην Κρήτη, σημειώνει στο πρόγραμμα της παράστασης: «Δεν βρίσκω λόγια να εκφράσω την συγκίνηση και την τιμή που νιώθω τώρα που το έργο ανεβαίνει σ' ένα θέατρο στην Κρήτη. Είμαι βαθύτατα ευγνώμων στον μεταφραστή του έργου Δημήτρη Κιούση και στον σκηνοθέτη Μιχάλη Βιοβιδάκη και τον θίασό του, που δώσανε στο έργο αυτή την καινούρια ζωή, πάνω στο νησί της γέννησής του. Τους ευχαριστώ πολύ για αυτή την γεμάτη χαρά συνεργασία – μ' αυτή την παράσταση μοιάζει το έργο να κλείνει ένα κύκλο στην πορεία του. Μοιάζει σα να έρχεται στο σπίτι του».³⁹ Και ο Τζέιμς Φριτς, συγγραφέας του *4 λεπτά και 12 δευτερόλεπτα*, γράφει, επίσης στο πρόγραμμα: «Νιώθω πολύ χαρά που το *4 λεπτά και 12 δευτερόλεπτα* παρουσιάζεται στην Κρήτη από αυτή τη θαυμάσια ομάδα, και ανυπομονώ να δω και ο ίδιος πώς αυτά τα θέματα θα βρουν ανταπόκριση σε ένα καινούργιο κοινό και τι μορφή θα πάρει το έργο σε ένα καινούργιο περιβάλλον».⁴⁰

Οι κριτικές είναι κατά κανόνα πολύ εγκωμιαστικές για τις παραστάσεις της Μνήμης. Κάποιες στέκονται στο 'δύσκολο' για την πόλη των Χανίων ρεπερτόριο (κυρίως οι τοπικές), υπερτερεί όμως ο θαυμασμός για την τεράστια ενέργεια που καταβάλλεται ώστε οι παραστάσεις να αποτελούν κάθε φορά μια σημαντική πρόταση. Λόγω χώρου δεν μπορώ να επεκταθώ σε αυτό το κομμάτι της έρευνας, θα ήθελα ωστόσο να αναφέρω δύο κριτικές: η πρώτη θεωρεί το *Κυδωνία* «αναπόσπαστο, ισότιμο μέρος της επίσημης 'αθηναϊκής' σκηνης[...] από πολλές απόψεις πρότυπο για κάθε ανεξάρτητη καλλιτεχνική προσπάθεια στην επαρχία[...] μια συντονισμένη κι εύρυθμη ομάδα συνόλου».⁴¹ Η δεύτερη, που επίσης μιλά για «παράσταση συνόλου», καταλήγει στην ανάγκη μεγαλύτερης κρατικής βοήθειας: «Άλλο να επιχορηγείς ένα θίασο σαν αυτό του Βιοβιδάκη, που διακινδυνεύει κάθε χρόνο προτείνοντας Πεσσόα και Χάντκε (αντί για Ψαθά, όπως συνήθως συμβαίνει) σε μια επαρχιακή πόλη, κι άλλο να επιχορηγείς ακόμα και έξοχες

³⁸ Αργύρης Χιόνης, Βιβλίο επισκεπτών θεάτρου *Κυδωνία*, 30 Μαΐου 2009, για την 'δίπτυχη' παράσταση/αφιέρωμα στο θεατρικό του έργου: *Το μήνυμα-Βροχή δωματίου*.

³⁹ Ελίζαμπεθ Κούτι, «Νησιά», κείμενο στο πρόγραμμα της παράστασης: *Ελίζαμπεθ Κούτι, Fishskin Trousers. Παντελόνι από λέπια*, Μνήμη Εταιρεία Θεάτρου – Θέατρο *Κυδωνία*, Χανιά 2014, σ. 10.

⁴⁰ James Fritz, «Σημείωμα του συγγραφέα για την παράσταση του θεάτρου *Κυδωνία* στα Χανιά», στο πρόγραμμα της παράστασης: *Τζέιμς Φριτς, 4 λεπτά και 12 δευτερόλεπτα*, Μνήμη Εταιρεία Θεάτρου – Θέατρο *Κυδωνία*, Χανιά 2016, σ. 9.

⁴¹ Και: «Είναι το μόνο που παραμένει οργανωμένο στα πρότυπα μιας τυπικής ιστορικά

σχολής: με δραματικό πυρήνα και σχολείο, φίλους και μέλη που υποστηρίζουν την προσπάθεια, αυστηρό ρεπερτόριο αρχών και ένα διαρκώς ανανεωμένο και σταθερά τροφοδοτούμενο από το εξωτερικό ενδιαφέρον για ό,τι νέο, απαιτητικό και τολμηρό δραματολογικά παίζεται διεθνώς. [...] Πριν από λίγο καιρό ο Βιοβιδάκης είχε πρώτος παρουσιάσει στην Ελλάδα τη *Λαμπεντούζα*, που είδαμε μετά στο Θέατρο του Νέου Κόσμου –και τώρα, πρώτος πάλι, παρουσιάζει τη βραβευμένη και προβεβλημένη τελευταία επιτυχία της αγγλικής σκηνης, που σχεδόν ταυτόχρονα παίζεται στο "Θησεϊόν", το *4 λεπτά και 12 δευτερόλεπτα*», Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Ένα θέατρο πρότυπο στην επαρχία», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 20 Μαρτίου 2017.

παραστάσεις, που όμως στην προεμίερα τους μπορούν και μαζεύουν όλη την κοσμική ή καλλιτεχνική Αθήνα».⁴²

Το θέμα «θέατρο στην επαρχία», που κάποιος μπορεί να επικαλεστεί ‘ένθεν και ένθεν’, δηλαδή και για το δύσκολο ρεπερτόριο αλλά και για τα περιορισμένα μέσα, είναι επί της ουσίας ψευδοπρόβλημα, όταν οι αρχές που συγκροτούν την ομάδα είναι οι ακόλουθες: *Για μένα το θέατρο είναι ένα, αυτό που μπορεί να κρατήσει ενεργή την προσοχή του θεατή δυο ώρες πάνω στη σκηνή. Τώρα ‘θέατρο στην επαρχία’, ‘θέατρο στην Αθήνα’, ‘θέατρο στο εξωτερικό’... –με το που εγκαταστάθηκα στα Χανιά έκοψα αυτομάτως ένα τέτοιο προβληματισμό, δηλαδή δεν επέτρεψα στον εαυτό μου ποτέ να χρησιμοποιήσω την απόσταση σαν άλλοθι για να ρίξω την ποιότητα της δουλειάς μου. Το ίδιο το ξεκαθάρισα και στους ηθοποιούς, κι εδώ ήμουν ανένδοτος. Δουλεύω δεκαεπτά συναπτά χρόνια κάνοντας δύο παραστάσεις κάθε χρόνο, καμιά φορά και τρεις, όπως φέτος, κι αυτό καθιερώθηκε σα ζήτημα αρχής, με όλους τους συνεργάτες: ή παραδίδουμε ένα αποτέλεσμα το οποίο χαρακτηρίζουμε εμείς πρώτα επαγγελματικό, ή δεν μπορούμε να συνεργαστούμε πλέον. Αυτή η αρχή οδηγεί θαυμαστά στο: θέατρο συνόλου, όπως ήταν το θέατρο του Λεντέρη Βογιατζή, κάτι που κι εγώ διέκρινα ότι είχε ανάγκη αυτός ο τόπος. Δεν έχει ανάγκη τους πρωταγωνιστές. Εξάλλου στους συνεργάτες του, όπως και στο κοινό των Χανίων, πιστώνει ο Βιρβιδάκης τη νίκη του θεάτρου Κυδωνία, την ύπαρξή του δηλαδή μετά από δεκαεπτά χρόνια δουλειάς στην πόλη.*

Αυτή η ‘νίκη’ αφορά και στις μεταφράσεις, που τροφοδοτούν και τροφοδοτούνται από τα πρωτοπαρουσιαζόμενα έργα. Ο Βιρβιδάκης απορρίπτει τη συνήθη πρακτική της αναζήτησης ρεπερτορίου από τα ράφια ενός βιβλιοπωλείου: *Ο τρόπος που δουλεύω προϋποθέτει ότι ελέγχω το υλικό μου από την επιλογή του και τη μετάφρασή του, λέξη προς λέξη, μέχρι τον τρόπο που θα αρθρώσει το λόγο ο ηθοποιός αύριο-μεθαύριο ή το κουστούμι που θα φορέσει. Αυτό είναι που με κάνει να θέλω και καινούργια κείμενα. Γιατί ένα καινούργιο κείμενο είναι και μια μετάφραση όπου συμμετέχω κι εγώ, εκφράζομαι κι εγώ.*

Το σημαντικότερο θέμα της (νέας) μετάφρασης, που στο Κυδωνία αντιστοιχεί σχεδόν σε κάθε παράσταση, αλλά και της γενικότερης μεγάλης εκδοτικής δραστηριότητας του θεάτρου, προκαλούν θαυμασμό: τα προγράμματα του Κυδωνία είναι πολύ υψηλού επιπέδου, τόσο από άποψη περιεχομένου όσο και από άποψη αισθητικής. Τις περισσότερες φορές περιλαμβάνουν το κείμενο της παράστασης, με τη μετάφραση-ανάθεση του θεάτρου, ενώ υπάρχει πάντα πολύ σημαντικό και πρωτότυπο⁴³ συνοδευτικό υλικό για τον συγγραφέα, την εποχή και το έργο. Υπεύθυνη των προγραμμάτων και συγγραφέας των περισσότερων

⁴² Ανταίος Χρυσοστομίδης, *Αυγή*, 6 Ιουνίου 2010.

⁴³ Για παράδειγμα, στο πρόγραμμα της παράστασης Πέτερ Χάντκε *Υπόγειο Μπλουζ* (2009), η Λίλα Τρουλλινού συνέθεσε μια ‘φανταστική’ (από κάθε άποψη) συνέντευξη με τον

συγγραφέα, επινοώντας ένα νέο δημοσιογράφο, και στηριζόμενη σε αποσπάσματα προηγούμενων συνεντεύξεών του.

κειμένων τους, καθώς και μεταφράστρια των πρώτων έργων και αρχική εισηγήτρια ρεπερτορίου είναι η φιλόλογος και συγγραφέας Λίλα Τρουλλινού,⁴⁴ η οποία παραδέχεται ότι τα πρώτα χρόνια, που οι συνεργάτες ήταν λίγοι, η προσπάθεια ήταν πραγματικά μεγάλη αλλά πάντα γοητευτική. Στην απορία μου για το πώς είναι δυνατόν να φτιάχνονται τόσο άρτια προγράμματα σε ένα μικρό επαρχιακό θέατρο, με ελάχιστα μέσα και συνεργάτες,⁴⁵ όπως αυτά που κάποιος θα περίμενε από κρατικές ή ισχυρά επιχορηγούμενες σκηνές, η απάντηση της Τρουλλινού είναι ξεκάθαρη: *Τι να πω, είναι θέμα διάθεσης, όρεξης και δουλειάς. Έτσι ήμασταν μαθημένοι να δουλεύουμε, έτσι το κάναμε.* Στην σταθερή μου ερώτηση, αν αλλάζει κάτι επειδή απευθύνονται στο κοινό μιας επαρχιακής πόλης, έρχεται η –σταθερή και πάλι– απάντηση, που επιβεβαιώνει τη συλλογική ιδεολογία του θεάτρου: *Όχι, το κάνω σαν να είναι ο ιδανικός παραλήπτης ενός προγράμματος αυτός. Καμία έκπτωση, καμία.*⁴⁶

Ο βασικός πλέον μεταφραστής και εισηγητής ρεπερτορίου του θεάτρου είναι ο Δημήτρης Κιούσης, ο οποίος, ζώντας μόνιμα στο Λονδίνο, είναι υπεύθυνος για πολλές από τις πρώτες παρουσιάσεις σύγχρονων έργων στο *Κυδωνία*,⁴⁷ ενώ έχει συνεργαστεί και με άλλα θέατρα, όπως το Θέατρο του Νέου Κόσμου στην Αθήνα. Η ‘σύμπλευση’ σκηνοθέτη-μεταφραστή είναι εξαιρετική, όπως μαρτυρεί ο δεύτερος: *Στο πρόσωπο του Μιχάλη βρήκα ένα πρόσωπο με το οποίο έχουμε αμοιβαίο σεβασμό. Σπάνια μπαίνουμε ο ένας στα χωράφια του άλλου. Τον προτείνω 5-6 έργα το χρόνο, κι ο Μιχάλης διαλέγει κάποιον που του ταιριάζει, που έχει και τους ανθρώπους και τα χρήματα και τη δυνατότητα να το ανεβάσει. Εμένα με ενδιαφέρει πάρα πολύ να είναι κοινωνικό το θέμα του έργου που έχουμε διαλέξει.*⁴⁸

Ο Κιούσης παρατηρεί ότι το θέμα ‘θέατρο στα Χανιά’ τον επηρεάζει στην επιλογή των έργων που θα προτείνει, στο βαθμό που θα πρέπει να είναι ικανά να «φέρουν κόσμο στο θέατρο και να βγάλουν τα έξοδά τους», για να μπορέσει το *Κυδωνία* να επιβιώσει – στην Αθήνα κάποιος μπορεί να είναι πολύ πιο τολμηρός στο ρεπερτόριο, μια που το κοινό είναι πολλαπλασίως περισσότερο. Ομοίως δεν μπορεί να προτείνει πολυπρόσωπα ή πολυέξοδα έργα. Ωστόσο θεωρεί τη δουλειά που γίνεται στο θέατρο *Κυδωνία* εξαιρετική στο σύνολό της, γιατί οι σκηνοθεσίες του Μ. Βιρβιδάκη αποκαλύπτουν στα έργα πράγματα που εκείνος δεν είχε δει όταν τα μετέφραζε. Σε ερώτηση για την επίδραση του θεάτρου στην πόλη των Χανίων, ο μεταφραστής είναι: *σιγουρότατος. Δηλαδή ο άλλος που*

⁴⁴ Η Λ. Τρουλλινού έχει εκδώσει τη νουβέλα *Στον κάμπο στροβιλίζονται τ' αγκάθια*, εκδ. Περισπωμένη, Αθήνα 2016, ενώ έχει μεταφράσει πολλά φιλοσοφικά έργα.

⁴⁵ Σε αυτούς ανήκει και ο ηθοποιός του θεάτρου Αιμίλιος Καλογεράς, ο οποίος, όντας γραφίστας, βοηθά στο στήσιμο των προγραμμάτων υποστηρίζοντας κι από δω το θέατρο συνόλου.

⁴⁶ Λίλα Τρουλλινού, προφορική μαρτυρία, Χανιά, 13 Σεπτεμβρίου 2017.

⁴⁷ Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Βιρβιδάκης, και στο παρελθόν ίσχυε η ίδια ανάγκη: και πριν γνωρίσουμε τον Κιούση –ο οποίος είναι ταγμένος σ' αυτό, κι έτσι τώρα περνάμε μια περίοδο αγγλοσαξονική– και πάλι πάρα πολλά έργα παίχτηκαν για πρώτη φορά στην Ελλάδα, από τον Πεσσόα και τον Γέιτς, μέχρι τους Χανιώτες ποιητές και λογοτέχνες.

⁴⁸ Δημήτρης Κιούσης, προφορική μαρτυρία, Χανιά, 13 Σεπτεμβρίου 2017.

θα έρθει να δει το έργο, ακόμα κι αν δεν το αναγνωρίσει, ακόμα κι αν δεν το βάλει σε λόγια, έχει αλλάξει η νοοτροπία του, έχει επηρεαστεί, κι αυτή η επιρροή βγαίνει και στη σχέση του με τους άλλους ανθρώπους. Επομένως αυτή η διάχυση ιδεών και αισθητικής περνάει. Ακόμα κι αν δεν έρθει όλος ο πληθυσμός των Χανίων στο θέατρο. Κι αυτοί οι λίγοι που θα έρθουν, παίρνουν πράγματα τα οποία διαχέουν αργότερα. Ασυνείδητα.⁴⁹

Το θαυμαστό είναι ότι σε όλες τις συνεντεύξεις των συνεργατών του Βιρβιδάκη, η ανάγκη για πολύωρες και πολύμηνες πρόβες αποτελεί αίτημα και αναγκαία συνθήκη δουλειάς, κατόρθωμα θαυμαστό για έναν σκηνοθέτη και μια ομάδα οπουδήποτε, και ιδιαιτέρως εδώ (γιατί όσο κι αν το θέμα 'επαρχία' δεν (πρέπει να) ορίζει την ποιότητα, επεμβαίνει σε άλλους τομείς,⁵⁰ που επηρεάζονται από την 'απόσταση από το κέντρο'): *Αυτό έχει καθιερωθεί πλέον σαν αντίληψη από όλους τους συνεργάτες, κι είναι πολύ συγκινητικό γιατί είναι θέμα παιδείας. Δείχνει τη ζύμωση που δημιουργείται ανάμεσα στα πρόσωπα – γιατί τα πρόσωπα είναι κυρίως αυτά που παράγουν το θέατρο. Τα οποία υπερασπίζονται τον επαγγελματικό χαρακτήρα των παραστάσεών μας, χωρίς να το συζητούν πλέον – 'μα μήπως θα μπορούσαμε να δουλέψουμε και με έναν άλλο τρόπο;'. Αυτός ο τρόπος μαθητείας και παιξίματος, αν έπρεπε να συνοψιστεί σε λίγες λέξεις, αφορά στην εξονυχιστική σημασία στη λεπτομέρεια – και πάλι γυρίζουμε στο Βογιατζή, δεν μπορούμε να ξεφύγουμε από αυτόν. Τα παιδιά έχουν μάθει να αναλύουν τα κείμενα, να τα σέβονται και να εμπνέονται μέσα από τις λέξεις του κειμένου. Μάλιστα οι ηθοποιοί προχωρούν, αναπόφευκτα μάλλον, στην δήλωση ότι μόνο σε αυτό τον χώρο (και άρα σε αυτή την συνθήκη) μπορούν και θέλουν να δουλέψουν, ενώ στα Χανιά υπάρχουν κι άλλες θεατρικές ομάδες, όπως και το Δημοτικό Θέατρο Χανίων, το οποίο δεν προτείνει, όπως θα αναμενόταν, ένα αντίστοιχο ρεπερτόριο. Ας τους ακούσουμε:⁵¹*

Ελπίδα Ζαμπετάκη (ηθοποιός-θεατρολόγος): *Είναι ωραία να δουλεύεις στο θέατρο Κυδωνία, γιατί εδώ οι άνθρωποι αγαπούν το θέατρο, άρα υπάρχουν επαγγελματικές συνθήκες και συστηματικές πρόβες.*

Στελλίνα Ιωαννίδου (ηθοποιός): *Παρακολουθούσα παραστάσεις του κ. Μιχάλη από παλιά, από όταν πήγαινα σχολείο. Φέτος θα συνεργαστούμε πρώτη φορά. Κάθε χρόνο το θέατρο έχει και μεγαλύτερη απήχηση, κι έχει και πιο πολλά παιδιά στο πρώτο έτος. Θέλουμε να συνεχίσει τη δουλειά του το Κυδωνία και μέσα από μας, που εδώ εξυπηρετούμε τα όνειρά μας.*

Κατερίνα Μαντίλ (ηθοποιός): *Κι εγώ ερχόμουν εδώ από μικρή ήταν παιδικό μου όνειρο να παίξω εδώ, το οποίο πραγματοποιήθηκε δυο χρόνια πριν. Πιστεύω ότι είναι απαραίτητο σε μια πόλη σαν τα Χανιά να υπάρχει κι ένας χώρος που να*

⁴⁹ Κιούσης, ό.π.

⁵⁰ Αυτό ξεκινά από την ισχνή προβολή της δουλειάς του θεάτρου από τον τύπο και φτάνει σε πολύ πρακτικά θέματα, όπως ο τεχνολογικός εξοπλισμός: αν χαλάσει π.χ. ένας προβολέας,

η επιδιόρθωσή του δεν είναι καθόλου εύκολη υπόθεση, όπως θα ήταν στην Αθήνα.

⁵¹ Προφορικές μαρτυρίες συλλεγμένες στο θέατρο Κυδωνία, Χανιά, 13 Σεπτεμβρίου 2017.

ανεβαίνουν άλλου τύπου έργα, γιατί η πόλη διψάει για θέατρο. Βέβαια δεν ξέρω αν οι κάτοικοι της πόλης θα ήξεραν ότι είχαν αυτή την ανάγκη αν δεν υπήρχε ο Μιχάλης. Καλύπτει ένα κομμάτι που δεν υπάρχει άλλος να το κάνει.

Ντία Κοσκινά (ηθοποιός): Η σχολή ήταν κάτι που το ζητούσα πολύ, γιατί πριν έκανα θέατρο ερασιτεχνικά, κι η εμπειρία εδώ, η σοβαρότητα και η δουλειά που γίνεται στο λόγο, είναι φανταστική. Όταν άρχισα να παίζω αγχώθηκα πάρα πολύ, έπεσα στα βαθιά, αλλά με τις παραστάσεις αυτό πέρασε. Έχω πολύ μεγάλο θαυμασμό για αυτό που κάνει ο Μιχάλης, για την τόλμη να προτείνει έργα τόσο σύγχρονα, επιτυχιές στο εξωτερικό, και να τα παρουσιάζει στα Χανιά. Δεν περίμενα ποτέ να το ξήσω αυτό, ναι, και πολλές φορές απορώ πώς μου δίνεται αυτή η ευκαιρία.

Εμμανουήλ Στεφανουδάκης (ηθοποιός-θεατρολόγος): Βοηθάω στο σάιτ της εταιρείας και σαν βοηθός σκηνοθέτη. Φοιτώ στη δραματική σχολή και φέτος θα αντικαταστήσω έναν ηθοποιό στην παράσταση. Ο Μιχάλης έχει μια τεράστια γκάμα, από κλασικό θέατρο μέχρι θέατρο του παραλόγου. Με την ίδια σοβαρότητα που παίρνει το θέατρο παίρνει και τους ανθρώπους του, είναι σαν οικογένεια πολύ ξαφνικά βλέπεις ότι σ' αγκαλιάζει. Ενώ έχει πολύ αυστηρή ματιά, σου αφήνει πολύ χώρο να υπάρξεις. Κάνει αυτό που πραγματικά πιστεύει για το θέατρο. Είναι πολύ σημαντικό, σου δίνει κι εμένα πολύ μεγάλη διάθεση και έμπνευση.

Πάρις Χαμουρίκος (ηθοποιός-φωτογράφος/βίντεο): Είμαι μαθητής εδώ κι ένα χρόνο, και θα βοηθήσω τεχνολογικά στην επόμενη παράσταση. Συνεργαζόμαστε πολλά χρόνια με το Μιχάλη, τον κάνω φωτογραφίες για τα προγράμματα. Η εμπειρία μου στη σχολή είναι πολύ δυνατή, και δεν το περίμενα, γιατί είμαι και μεγάλος σε ηλικία, κι όλες αυτές τις ιδέες και τα σκέψεις, όταν πήγα να τις κάνω πράξη αναστατώθηκα.

Φώτης Κοτρώτσος (ηθοποιός): Έχω παίξει αλλού στο παρελθόν. Εδώ υπάρχει μια κοινή γλώσσα, που στηρίζεται πολύ στο λόγο και στη λεπτομέρειά του. Με τα χρόνια το Κυδωνία έχει αποκτήσει ένα δικό του κοινό. Και το κοινό εκπαιδεύεται, και διευρύνεται. Είναι σημαντικό να κάνεις κάτι διαφορετικό από αυτό που γίνεται συνήθως στην πόλη, στην επαρχία, κάτι 'εύκολο' και πιο εύπεπτο. Δε μας αρέσει αυτό που γίνεται σε άλλες περιπτώσεις, άντε δυο μήνες πρόβες, να το ξεπετάξουμε και ό,τι να 'ναι. Εδώ έχεις την ελευθερία να εκφράζεσαι, το νιώθεις σα σπίτι σου. Είμαστε συνέχεια μαθητές. Τελείωσα τη σχολή και φέτος ξαναήρθα και έκανα αρχαίο δράμα.

Αμίλιος Καλογερός (ηθοποιός-γραφίστας προγραμμάτων): Τέλειωσα τη σχολή και παίζω πρώτη φορά. Είναι πολύ δύσκολο για έναν ηθοποιό που έχει παίξει εδώ, να παίξει αλλού. Είναι σα να παίζεις στο κορφαίο της πόλης και μετά... Είναι και το μόνο που έχει το δικό του χώρο – είναι πολύ σημαντικό ότι στο χώρο που κάνεις πρόβες, εκεί θα παίζεις. Είναι άλλη κατηγορία, γίνεται δουλειά πολύ σοβαρή. Ο Μιχάλης σου αφήνει πολύ χώρο για να τον προτείνεις, δεν είναι κάθετος σε κάτι. Έμαθα πολλά πράγματα εδώ, σχεδόν έμαθα να διαβάζω (εννοώ ουσιαστικά), στο πρώτο έτος. Γίνεται πολύ σωστή εκπαίδευση, από την αρχή.

Αγγελική Μπεμπλιδάκη (εθελόντρια, ταμείο): Ήμουν μαθήτριά της σχολής, τέλειωσα πέρυσι, κι από τότε βοηθάω, εθελοντικά, στη λειτουργία του θεάτρου.

Το ταμείο είναι η αγαπημένη μου θέση. Παρόλο που τα Χανιά έχουν αρκετή σχέση με τον πολιτισμό, έχουμε πράγματα της εύκολης λύσης. Το Κυδωνία υπηρξε ένα ιδιαίτερο, πιο βαθύ θέατρο. Ακούς τους ανθρώπους να λένε «εκεί θα πάμε να ψυχοπλακωθούμε, να κουραστούμε», οπότε θέλει και κότσια να το κάνεις –παρόλο που έχει φανατικό κοινό. Ειδικά στις σημερινές δύσκολες μέρες χρειαζόμαστε ένα αποκορύφιο, και η τέχνη μπορεί να σου προσφέρει παρηγοριά.

Το κοινό του θεάτρου είναι μεν σταθερό, αποτελούμενο από ‘φανατικούς’ θεατές, αλλά επίσης διευρύνεται, ιδίως στις τελευταίες παραστάσεις, παρά την οικονομική δυσκολία. Αυτό είναι πολύ σημαντικό, γιατί, όπως παρατηρεί ο σκηνοθέτης, από το 2011 που σταμάτησαν οι επιχορηγήσεις, το θέατρο Κυδωνία ζει, υπάρχει και κάνει όλο αυτό το ρεπερτόριο με αποκλειστικό έσοδο τα εισιτήρια των παραστάσεών μας. Αυτό κάτι λέει. Ας δούμε λοιπόν τι είπαν για το θέατρο οι θεατές, που είχαν τα κότσια.

Τα ερωτηματολόγια δόθηκαν στο κοινό των επαναληπτικών παραστάσεων του έργου *Το τάβλι* (13-17 Σεπτεμβρίου 2017), και περιείχαν πέντε ερωτήσεις: *Πόσο συχνά βλέπετε θέατρο, Πόσο συχνά παρακολουθείτε τις παραστάσεις του θεάτρου Κυδωνία, Πώς θα χαρακτηρίζατε το ρεπερτόριό του (π.χ. ενδιαφέρον, δύσκολο κ.λπ.), Ποια παράσταση απ’ όσες είδατε εδώ ξεχωρίζετε και γιατί, και Ποια πιστεύετε ότι είναι η συνεισφορά του θεάτρου Κυδωνία στην πόλη των Χανίων;*

Τα ερωτηματολόγια που απαντήθηκαν είναι συνολικά 32. Ήταν εμφανές ότι οι θεατές δεν είχαν εμπειρία από μια τέτοια διαδικασία:⁵² πολλοί ξαφνιάστηκαν, ενώ αρκετοί απέφυγαν να απαντήσουν. Παρόλα αυτά προκύπτουν κάποια πρώτα συμπεράσματα, που αξίζει να επισημανθούν. Ως προς τη συχνότητα που βλέπουν θέατρο, τα πράγματα είναι μοιρασμένα: οι μισοί πάνε θέατρο σπανίως, ενώ οι άλλοι μισοί αρκετά συχνά. Αρκετοί ήταν εκείνοι που ερχόντουσαν για πρώτη φορά στο *Κυδωνία*, ενώ οι περισσότεροι είναι τακτικοί θαμώνες του. Στο ερώτημα πώς κρίνουν το ρεπερτόριο του θεάτρου, πάρα πολλοί απάντησαν ότι το βρίσκουν (πολύ) ενδιαφέρον, ενώ κάποιιοι το θεωρούν κάποιες φορές δύσκολο αλλά πάντα ενδιαφέρον. Το χαρακτήρισαν επίσης ποιοτικό, επίκαιρο, απαιτητικό, πρωτότυπο, κι ότι εκκινεί το διάλογο. Για πολλούς το *Τάβλι* ήταν η πρώτη παράσταση που είδαν εδώ, ενώ άλλοι αναφέρουν πολλές ακόμα, με περισσότερη συχνότητα το *Λαμπεντούζα* και το *4 λεπτά και 12 δευτερόλεπτα*, τελευταίες παραγωγές του θεάτρου. Στην ερώτηση για το ποια πιστεύουν ότι είναι η συνεισφορά του θεάτρου στη πόλη των Χανίων, οι απαντήσεις είχαν όλες θετικό πρόσημο, που ξεκινά από το «πολύ θετική/σημαντική» και φτάνει ως το «καταλυτική». Εστιάζουν στην πρωτοτυπία του ρεπερτορίου και στην πνευματική ανάπτυξη που αυτό προκαλεί, στην ανάγκη της πόλης για μια σταθερή σκηνή τέτοιας ποιότητας και για περισσότερες παραστάσεις, στη σημασία της

⁵² Περισσότερα για το θέμα βλ. στο: Άννα Μανρολέων, *Περί Αναβίωσης, Από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας*,

εκδ. Σιδέρης, Αθήνα 2016 (στο «Β΄ μέρος, Έρευνα κοινού»).

ύπαρξης ενός τέτοιου ρεπερτορίου σε μια επαρχιακή πόλη, στον επαγγελματισμό και τις πολλές άλλες δράσεις του θεάτρου, στην εκπαίδευση του κοινού. Αξίζει να δούμε αναλυτικά κάποιες από τις σχετικές με τη συνεισφορά του θεάτρου απαντήσεις:

– *Καταλυτική! Είναι από τα καλύτερα θέατρα. Ειδικά η πόλη των Χανίων έχει ανάγκη από ένα τόσο καλό θέατρο! Ευχαριστούμε θέατρο Κυδωνία!*

– *Μια διαφορετική διέξοδος στη διαδικασία της σκέψης.*

– *Ανεκτίμητη. Δε θα ήθελα να χαθεί ακόμα κι όταν δε μου αρέσει τόσο πολύ. Δίνει αυτό που λείπει στην πόλη μας.*

– *Σημαντική πολύ, από πολλές απόψεις. Ένας χώρος, που θα μπορούσε να συναντήσει κανείς σε κοσμοπόλεις και μεγαλονπόλεις, εδώ στα Χανιά. Είμαστε τυχεροί που υπάρχει αυτός ο χώρος κι αυτό το καταπληκτικό κτίσμα! Καλή επιτυχία κι ό,τι καλύτερο!*

– *Ποιότητα έργων και θεματολογία υψηλών αναζητήσεων στην επαρχία με επαγγελματισμό.*

Ολοκληρώνοντας την εργασία, πρέπει να ομολογήσω ότι δεν κατάφερα να είμαι πολύ αντικειμενική στην ερμηνεία των δεδομένων. Κι αυτό γιατί, πηγαίνοντας στα Χανιά, αντιμετώπισα κι εγώ την συνθήκη που περιγράφηκε παραπάνω από τους συνεργάτες και το κοινό του θεάτρου: μια ‘φιλοξενία’ τόσο ουσιαστική, που με έκανε να αισθανθώ μέρος αυτής της ‘οικογένειας’, η οποία, υπό τη συνθετική μπαγκέτα του Μ. Βιρβιδάκη έχει καταφέρει να φτιάξει συνθήκες δουλειάς τόσο δημιουργικές και συνεπείς ιδεολογικά, που μόνο θαυμασμό μπορούν να προκαλέσουν. Μοιάζει σαν το θέατρο να ενεργοποιεί κρυμμένες δυνάμεις της πόλης και των προσώπων. Το ρεπερτόριο είναι πολύ απαιτητικό, ‘βαρύ’ θα μπορούσε να το πει κάποιος, αλλά μήπως αυτό δεν υπακούει στην προκατάληψη ότι στην επαρχία το θέατρο οφείλει να είναι ‘ελαφρό’; Μήπως έχει δίκιο ο Βιρβιδάκης, όταν υποστηρίζει ότι το *Κυδωνία* θα έπρεπε να επαινείται αντί να κατηγορείται για αυτό το ρεπερτόριο; Η ουσιαστική συνεισφορά κι η μεγαλύτερη νίκη του *Κυδωνία* είναι αυτή ακριβώς: το σπάσιμο της προκατάληψης «θέατρο στην επαρχία», απέναντι στην οποία ο δραματουργός-σκηνοθέτης-ηθοποιός-διευθυντής παίρνει την τελική του θέση: *Η απάντηση που έδωσα στον εαυτό μου όταν ήρθα εδώ είναι ότι θα κάνεις τη δουλειά σου με ακόμα ανστηρότερους όρους απ’ ό,τι την έκανες, γιατί εδώ δεν υπάρχουν κι υποδομές, ούτε στους ανθρώπους ούτε πουθενά. Κι έτσι συνεχίζω σε όλες τις λεπτομέρειες. Το 4 λεπτά και 12 δευτερόλεπτα παιζόταν μέχρι πρότινος στο Γουέστ Εντ του Λονδίνου. Σκέψου λοιπόν τώρα ότι έρχεται αυτή η παράσταση, με έλληνες ηθοποιούς, και παίζεται στα Χανιά, παρακάμπτοντας το καθεστώς της Αθήνας. Το θέατρο Κυδωνία ανατρέπει την ισχύουσα νοστροπία. Όχι μόνο προτείνει καινούργιο ρεπερτόριο, αλλά το μεταφράζει και το εκδίδει και σε βιβλίο. Πόσοι θίασοι στην Αθήνα το τολμούν;*

Αλήθεια, πόσοι; Η συνέντευξη τελείωσε με ένα ευχαριστώ, για την αγάπη και την πίστη.

ΑΠΟ-ΗΡΩΟΠΟΙΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ ΤΗΣ ΤΡΟΙΑΣ

Ο Δημήτρης Δημητριάδης είναι θεατρικός ποιητής¹ ο οποίος συνηθίζει με-ταξύ άλλων να συνδιαλέγεται με τη «βαριά κληρονομιά» που συνιστούν τα αρχέτυπα του αρχαίου τραγικού λόγου και να τη σμιλεύει δημιουργικά και ανα-τρεπτικά, δίχως να «πτοείται» ή να υποπίπτει κατ' ελάχιστον στην αρχαιολατρεία ή την κακώς εννοούμενη «ελληνικότητα»· επιμένει, αντίθετα, να συνομιλεί αντιλέ-γοντας με τους νεκρούς, τους οποίους ο Χάινερ Μύλλερ θεωρεί ότι πρέπει να ξε-θάβουμε αενάως, καθώς εκείνοι κατέχουν το μυστικό του μέλλοντος.² Ο τρόπος με τον οποίον ο εν λόγω δημιουργός χειρίζεται τον τραγικό μύθο τοποθετείται στον χώρο του «μετά»: στον μεταμοντερνισμό,³ τη μεταδραματικότητα,⁴ τη μεταμυθο-πλασία⁵ και το μετατραγικό.⁶ Το έργο του Δημητριάδη, εν ολίγοις, δεν παρέχει ευκολοπροσβάσιμα μονοπάτια που οδηγούν, με ασφαλή τρόπο, σε προδιαγεγραμ-μένο και ευδιάκριτο τέρμα, αλλά μονοπάτια που συχνά λοξοδρομούν αισθητά τον «αρχαιομαθή» αναγνώστη-θεατή από την προσδοκώμενη πορεία του.⁷

¹ Ο ίδιος τονίζει ότι ως «θεατρικό ποιητή» εννοεί κάποιον που συλλαμβάνει το θεατρικό γεγονός με τρόπο με τον οποίον κανείς από τους άλλους παράγοντες μιας παράστασης δεν μπορεί και δεν προδιατίθεται να το συλλάβει πριν από αυτόν. Αυτή η εκ θεμελίων σύλληψη, η στιγμή αυτή είναι «η θέαση του ανείπωτου» (Δημήτρης Δημητριάδης, «Σκέψεις», <http://dimitris-dimitriadis.thes.eu>).

² Hans Thies Lehmann, «Heiner Müller (1929-1995)», Επίμετρο στο Heiner Müller, *Μορφές από τον Ευριπίδη*, εισ.-μετ. Ελένη Βαροπούλου, Άγγρα, Αθήνα 1997, σ. 85-101.

³ Όπως επισημαίνει η Linda Hutcheon, με τον μεταμοντερνισμό τα όρια ανάμεσα στα λογο-τεχνικά είδη ρευστοποιούνται – η πιο ριζοσπα-στική υπέρβαση ορίων, ωστόσο, αφορά τα όρια ανάμεσα στη μυθοπλασία και τη μη μυθοπλασία και –κατ' επέκταση– ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή. («Θεωρητικοποιώντας το μεταμοντέρνο», Κ.Μ. Newton (επιμ.), *Η Λογοτεχνική Θεωρία των εικοστού αιώνα*, μετ. Αθανάσιος Κατσικερός – Κώστας Σπαθαράκης, Πανεπιστημιακές Εκδό-σεις Κρήτης, Ηράκλειο 2013, σ. 478).

⁴ Ο Lionel Abel πρωτοεισηγάγε τον όρο «μετα-θέατρο», με τον οποίον συνόψισε τη συνειδητή άρση των ορίων μεταξύ σκηνης και πλατείας και τη μετά Αναγέννηση απομάκρυνση των «μετα-έργων» από την αρχαία τραγωδία (*Metatheatre: A new view of dramatic form*, Hill and Wang, New York 1963).

⁵ Ο William Gass πρωτοεισηγάγε τον όρο «με-ταμυθοπλασία» (*Fiction and the figures of life*, Alfred Knopf, New York 1970). Όπως την προσ-διορίζει ο H.-P. Waugh, είναι η μυθοπλασματική γραφή η οποία συνειδητά και συστηματικά επι-κεντρώνεται στην ιδιότητά της ως αντικειμένου τέχνης, προκειμένου να διερωτηθεί για τη σχέση μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας (*Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*, Routledge, London 1984, σ. 2).

⁶ Το «μετατραγικό» θα μπορούσε να οριστεί ως ο μετασηματισμός της έννοιας του τραγικού, η οποία πρωτοδιαμορφώνεται στην αρχαία ελληνική τραγωδία, κατά τη σύγχρονη κοσμοα-ντίληψη πρόκειται για περισσότερο «γίμνο» και «ανθρώπινο» τραγικό, με ιδιαίτερα καυστικό και ειρωνικό χαρακτήρα, και με συγκρουσιακή διά-θεση με το αρχαίο τραγικό – όπως διαφαίνεται έντονα και στην αρχαιόμυθη δραματολογία του Δημητριάδη. Ο Peter Burian τονίζει ότι η μοίρα χρησιμοποιείται με «μετατραγική ειρωνεία» στις σύγχρονες τραγωδίες («Διασκευές της τραγωδίας για τη θεατρική σκηνή και την κινη-ματογραφική οθόνη: Από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα», P. E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Από το Πανεπι-στήμιο του Καίμπριτζ*, μετ. Λίνα Ρόξη – Κώστας Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 381).

⁷ Ο Δημήτρης Τζιόβας υπογραμμίζει ότι ο με-ταμοντερνισμός συγχίζει και αναστατώνει τον

Η μεταγραφή του μύθου

Κύριο χαρακτηριστικό των μεταμοντέρνων μεταγραφών του τραγικού μύθου είναι ότι λειτουργούν ως «ιδιάζουσες παρωδίες» κατά τη διακεκομμένη τους σχέση με την παράδοση και με τις πάσης φύσεως «συμβάσεις» των εμπλεκόμενων ειδών. Η μεταμοντέρνα «παρωδία» αμφισβητεί, ακριβώς, το στοιχείο της «συνέχειας», το οποίο προσδοκούσε, έστω και υπό την κατακεραματισμένη του ηχώ, ο μοντερνισμός.⁸ Από τα πρώτα στοιχεία τα οποία αποσυνθέτει η *Τρωάς* είναι η παραδοσιακή δραματική φόρμα – και δη η «τραγική». Για ακόμα μία φορά στη δραματολογία του Δημητριάδη, εν αρχή τίθεται ο λόγος: αυτός κυριαρχεί απαρχής μέχρι τέλους. Στο «όνομα» του λόγου, ο δημιουργός δεν διστάζει να «θυσιάσει» τη διάπλαση χαρακτήρων, την υιοθέτηση συνεκτικών κωδίκων, την παράθεση αφηγηματικού καμβά και λογικής ακολουθίας. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί δεν νιώθει διόλου την «υποχρέωση» να αφηγηθεί κάποια γραμμική ιστορία ή να ψυχογραφήσει ήρωες – προσφέρει, τουναντίον, φευγαλέα συναισθήματα και σκέψεις. Η γλώσσα είναι το επιθετικό αλλά συνάμα το αυτοκαταστροφικό όπλο των ηρώων του Δημητριάδη. Με τις λέξεις που αρθρώνουν «άναρχα» οι τρεις ήρωες του τρωικού κύκλου αναπλάθεται και αποδομείται ο μύθος, επαναλαμβάνονται εκείνα που έχουν μόλις ειπωθεί, ενώ αποσυντίθεται η τετριμμένη, πλην ακόμα ισχυρή, παράδοση.

Η εμπειρία του πολέμου ως μονολογική αφήγηση

Η *Τρωάς* του Δημήτρη Δημητριάδη αποτελεί «ελεύθερη» μεταγραφή του μύθου του τρωικού πολέμου, δίχως σαφή και άμεση αναφορά σε κάποιο αρχαιοελληνικό διακείμενο και δη σε κάποια αρχαιοελληνική τραγωδία – όπως συμβαίνει με άλλες σύγχρονες μεταγραφές του τραγικού μύθου. Κατά το πρότυπο των γενεαλογιών των ομηρικών επών, παρουσιάζονται τρεις γενιές: ήρωας - πατέρας - γιος: ο Έκτωρ, τρώας πολεμιστής, ο πατέρας του, ο Πρίαμος, και ο γιος του, ο Αστυάναξ, διατυπώνουν μονολογικά τις εμπειρίες τους από τον πόλεμο και αποκαλύπτουν τα αισθήματα που τους προκαλεί. Κατά το πρότυπο των ευριπίδειων τραγωδιών, ο τρωικός πόλεμος καταγράφεται από την πλευρά των ηττημένων, των «όρθιων αλλά νεκρών» ηρώων, που θέλουν να ακουστούν από τον Άδη, καθώς «εδώ πάνω είναι ο Κάτω Κόσμος», δηλαδή από το βασίλειο του θανάτου. Παρότι αρθρώνεται από τρεις διαφορετικές γενιές και από

αναγνώστη με τις αντιφάσεις, τις υπερβολές και τις ανακολουθίες του, αφαιρώντας το έδαφος κάτω από τα πόδια του και αφήνοντάς τον χωρίς ουσιαστικά ερείσματα («Ο μεταμοντερνισμός και η υπέρβαση της μυθοπλασίας», *Μετά την αισθητική: Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα 1987, σ. 297).

⁸ Κατά τη Marianne McDonald, η γενιά των

μεταμοντερνιστών δεν βλέπει υποδείγματα ούτε μοντέλα: «Η διαφορά έγκειται στο ότι οι μοντερνιστές μπόρεσαν να δημιουργήσουν κολάζ με υλικό τα θραύσματα του παρελθόντος. Για μας, όλα είναι μόνο ψήγματα και αποσπάσματα» (*Αρχαίος Ήλιος Νέο Φως: Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη σύγχρονη σκηνή*, Μτφ. Παύλος Μάτεσις, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1993, σ. 18-19).

τρεις διαφορετικές φωνές –στην αρχή καθεμιά μιλά για τον εαυτό της και στη συνέχεια εκ μέρους της άλλης– το έργο μιλά για τη φρίκη του πολέμου με τρισδιάστατη φωνή, η οποία εντέλει εκφέρεται από την Τρωάδα, τη φωνή που εμπεριέχει, συνοψίζει και υπερβαίνει τις τρεις προηγούμενες.

Εμφανίζονται τρεις ήρωες του τρωικού μυθικού κύκλου, τριών ηλικιών· καθένας γεννά τον άλλον, καθένας γεννιέται από τον άλλον, και, αφαιρετικά, οι τρεις συνιστούν τον αδιαίρετο έναν. Το έργο καταγράφει, υπό μορφήν κύκλου, την πορεία της αυτογνωσίας στο γεγονός καθεαυτό της ζωής· η αρχή και το τέλος του δρόμου συνιστούν ένα, αφού, κατά τον Ηρόκλειτο, «ξυνὸν γὰρ ἀρχὴ καὶ πέρας ἐπὶ κύκλου περιφερείας».⁹ Τα όρια της δεδομένης ταυτότητας των ηρώων διευρύνονται, μέσω αυτής της μεταμορφωτικής διαδικασίας, ο ένας εισχωρεί στον άλλον, «μεταστοιχειώνεται» – ούτως ώστε να αλληλοσυμπληρώνονται, οι αντιθέσεις τους να αμβλύνονται και εντέλει να τους ενώνουν. Το «ναι» και το «όχι» ενώνονται και σχηματίζουν τον κύκλο της γέννησης, της ζωής και του θανάτου: του «όχι», του «ναι» και πάλι του «όχι», δεδομένου ότι ο Πρίαμος, ως γέρος βασιλιάς, δεν πολέμησε, δεν βρέθηκε στη μάχη – καθισμένος στον θρόνο του και ανεβασμένος στις επάλξεις, επόπτευε και καθοδηγούσε «από μακριά και από ψηλά»· ο Έκτωρ πολέμησε στη μάχη και σκοτώθηκε, ενώ ο Αστυάναξ δεν πρόλαβε καν να πολεμήσει – μολοντούτο, σκοτώθηκε στην ηλικία μόλις των δέκα ετών. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το έργο μεταβαίνει από την αδράνεια στη δράση και επιστρέφει στην αδράνεια· μεταβαίνει από την ανυπαρξία στην ύπαρξη και επιστρέφει στην ανυπαρξία.¹⁰

Η αναίρεση του ηρωικού

Όπως ήδη επισημάνθηκε, το υπό ανάλυση έργο εντάσσεται στο μεταμοντερνιστικό-μεταδραματικό-μετατραγικό-μεταμυθοπλαστικό θέατρο, από τα βασικά γνωρίσματα του οποίου αποτελεί η αποσύνθεση των ιδεολογικών βεβαιοτήτων· δεν υφίσταται πλέον ένα και μοναδικό νόημα της ιστορίας ούτε μία και μοναδική «αλήθεια», ενώ, παράλληλα, κατακρημνίζονται οι σταθερές, οι ανυπέροβλητες και αδιάσειστες «αξίες», καθώς και οι μεγάλες «ιδέες», που περικαλύπτουν σε κάποιον βαθμό την αρχαία τραγωδία – μία από τις ισχυρότερες είναι εκείνη του ηρωικού ιδεώδους. Οι «κανονιστικές ιδέες» της αρχαίας τραγωδίας για το φύλο αποτελούν κυρίαρχο στοιχείο στην εικόνα κάποιου «γενναίου άντρα»· η «αρρενωπότητα», ως θετική αξία, αποτελεί τη βάση κάθε αναφοράς στην έννοια της «ανδρείας».¹¹ Οι παρηκμασμένες αυτές ιδέες παρωδούνται κατά

⁹ Ηρόκλειτος, *Άπαντα*, εισ. - μετ. Αθανάσιος Κυριαζόπουλος, Κάκτος, Αθήνα 1995, σ. 90.

¹⁰ Μαρώ Τριανταφύλλου, «Ο Δαυίδ Μάλτέζε και η Έλλη Ιγγλίζ μιλούν για την Τρωάδα του Δημήτρη Δημητριάδη», <http://epohi.gr/o-david-malteze-kai-h-ellh-iggiliz-miloun-gia-thn-trwada-tou-dhmhtrh-dhmhtriadh/>.

¹¹ Douglas Cairns, «Ηθικές αξίες», Justina Gregory – Δανιήλ Ιακώβ (επιμ.), *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, μετ. Μαρία Κάισαρ – Όλγα Μπεζαντάκου – Γαρυφαλλιά Φιλίππου, Παπαδήμας, Αθήνα 2014, σ. 429.

κανόνα στις σύγχρονες μεταγραφές του μύθου· η παρωδία συνιστά την τέλεια μεταμοντέρνα μορφή, γιατί με παράδοξο τρόπο ενσωματώνει, ενώ ταυτόχρονα αμφισβητεί, εκείνο που παρωδεί: η *Τρωάς* ενσωματώνει το ηρωικό ιδεώδες, προκειμένου να το παρωδήσει ολοκληρωτικά.

Ο Έκτωρ, ο ρωμαλέος ομηρικός πολεμιστής της Τροίας, ενσαρκώνει, ακριβώς, το αρχαιοελληνικό ηρωικό πρότυπο: διαθέτει δύναμη, θάρρος, «ανδρισμό» και πολεμική δεινότητα. Χαρακτηριστική είναι η μεγαλοπρεπής εμφάνισή του στην *Ιλιάδα*: Σε κάποια άκρως «ανθρώπινη» σκηνή, όταν ο μικρός γιος τρομάζει από την αρματωσιά, «τον χαλκό που τον εσκέπαζε και τη φούντα την αλογίσια», του πατέρα, ο Έκτωρ, αφού γελάσει, προσεύχεται στους θεούς ο γιος του να ακολουθήσει τα χνάρια του, να γίνει «περίλαμπρος» σαν εκείνον, «άντρας τρανός και πολιδύναμα στην Τροία να κυβερνήσει», έτσι ώστε να λένε «πολύ καλύτερος απ' τον γονιό του ετούτος», και η μάνα του «βαθιά να αναγαλλιάσει», όταν εκείνος θα επιστρέφει από τον πόλεμο, «με κούρσα αρματωμένα οχτρού που σκότωσε», ενώ παροτρύνει την «άμοιρη» σύζυγό του να πάει στο σπίτι και να κοιτάξει «τις δουλειές της»: τον αργαλειό και την αλακάτη της – τον πόλεμο θα τον κοιτάξουν «οι άντρες», όσοι γεννήθηκαν στην Τροία και «περίσσια από όλους» ο Έκτωρ.¹²

Στο σύγχρονο έργο, ο Αστυάναξ, ο οποίος πέθανε προτού να «γίνει άντρας», αναρωτιέται τι άντρας θα γινόταν, καθώς δεν αρκεί που γεννήθηκε με αυτό το φύλο, αφού και ο πατέρας του ήταν άντρας, όχι επειδή γεννήθηκε έτσι αλλά επειδή «έγινε»· θεωρεί ότι «μεγάλος» σημαίνει «να σκοτώνεις», ως εκ τούτου περίμενε να μεγαλώσει και να αρχίσει να σκοτώνει «στ' αλήθεια» – και όχι πια με ψεύτικα όπλα-παιχνίδια· τώρα, όμως, νιώθει λύπη, επειδή στερήθηκε τη χαρά να βιώσει τον πραγματικό πόλεμο και να σκοτώσει πραγματικά, αφού δεν έχει νόημα «να μεγαλώνεις και να μη σκοτώσεις».¹³ Ο ίδιος ο Έκτωρ, από την άλλη πλευρά, δηλώνει εξαρχής «άντρας», δήλωση που αρκεί «είναι όλα πιο πολύ δεν υπάρχει». Ως άντρας, όμως, πλέον ορίζεται αυτός που «ξέρει και δέχεται» ότι το σώμα του δεν του ανήκει· ο ίδιος έγινε άντρας, όταν πρόσφερε το σώμα του, ό,τι καλύτερο και μορφότερο διέθετε. Συνεπώς, «ο ανδρισμός είναι δόσιμο και το δόσιμο ανδρεία».¹⁴

Ο δραματουργός «μεταθέτει» την οδύνη από το υποτιθέμενο παθητικό (τη γυναίκα) στο υποτιθέμενο ενεργητικό, καθώς ο Άντρας αγκαλιάζει τον πόλεμο, τη μέχρι τούδε θεωρούμενη αποκλειστικά αντρική καταστροφική πράξη, δίνεται ενεργητικά σε αυτόν, τον «πρώτο άντρα», και εντέλει, στην αγκαλιά του, έχοντας γίνει ένα μαζί του, συνοψίζεται στην Τρωάδα, δίχως, όμως, λύπη – σε πλήρη αντίθεση με τις διαρκώς θρηνούσες ευριπίδειες Τρωαδίτισσες. Η ανδρεία, η βασική «αρετή» των ομηρικών ηρώων, που επιδέχεται αξιοσημείωτη σταδιακή απομυθοποίηση από την πένα των τριών τραγικών ποιητών,¹⁵

¹² Όμηρος, *Ιλιάδα*, μετ. Νίκος Καζαντζάκης – Ι.Θ. Κακωιδής, ΟΕΔΒ, Αθήνα 1985, Ζ 466-481, 486-493.

¹³ Δημήτρης Δημητριάδης, *Τρωάς: Τρίδυμο*, Νεφέλη, Αθήνα 2015, σ. 36-39.

¹⁴ Ό.π., σ. 26-33.

¹⁵ Στέλλα Κουλάνδρου, «Η μετατόπιση του τραγικού εντός της αρχαίας τραγωδίας», *Οι έλληνες τραγικοί στη σύγχρονη γαλλική δραματουργία*, αδημ. διδακτ. διατρ., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2012, σ. 18-36.

ανασημασιοδοτείται πλήρως στο σύγχρονο έργο – και πλέον αποκτά την έννοια της διάβασης των φύλων. Είναι πάγια τακτική του Δημητριάδη να αναπροσδιορίζει τις «καθιερωμένες» αξίες και να ανακαθορίζει κάποιες έννοιες, όπως τον ηρωισμό ή τον «ανδρισμό»: άντρας πλέον θεωρείται εκείνος που «δίνεται», δίχως να κρατά τίποτα για τον εαυτό του.

Σε προγενέστερη μεταγραφή του μύθου του Τρωικού πολέμου, εκείνη του Jean Giraudoux, παρατηρούμε ήδη την τάση «αναίρεσης» του ηρωικού στοιχείου· καταφεύγοντας στον εν λόγω μύθο, ο γάλλος δραματουργός καταθέτει το 1935 τη δική του απομυθοποιητική ματιά στον πόλεμο. Ο ίδιος ο τίτλος του έργου: *Ο πόλεμος της Τροίας δεν θα γίνει* υπονομεύει την καταγεγραμμένη ιστορία. Το «παραμυθιακό έρεισμα» έχει κατακρημνιστεί ολοκληρωτικά: ο Πάρις και η Ελένη δεν αγαπιούνται· ο πόλεμος, αν και στηρίζεται στο παράλογο, πραγματοποιείται – και η αρχική άρνηση του τίτλου μεταβάλλεται στο τέλος σε κατάφαση.¹⁶ Κατά τον τρόπο της *Τρωάδας* του Δημητριάδη, βασικό στοιχείο του γαλλικού έργου αποτελεί ο λόγος. Ο Giraudoux επιλέγει να προβάλει την αντίθεσή του στον πόλεμο μέσα από μία περιπέτεια του λόγου, μετατρέποντας τον μύθο σε πρόσημα. Κατά συνέπεια, η πραγματική μάχη καθίσταται «η μάχη με τις λέξεις»: μπαίνουν στη ζυγαριά η ειρήνη και ο πόλεμος. Στο μεταίχμιο δύο πολέμων, η πραγμάτευση του θέματος γίνεται «εγκεφαλικά», με αντιπαράθεση επιχειρημάτων, αλλά και με χιούμορ και καυστικότητα. Δηλωτική της μετεξέλιξης του τραγικού είναι η αντικατάσταση του σπαρακτικού χορού των ευριπίδειων Τρωαδίτισσών από κάποιους φαιδρούς πολεμοκάπηλους γέροντες.

Η αναίρεση του τραγικού

Σε κάθε περίπτωση, οι σύγχρονες αντι-τραγωδίες –με την έννοια ότι έρχονται σε «αντι-παράθεση» ή αντι-στρέφουν τις αρχαίες τραγωδίες– απορρίπτουν τη μουσειοποίηση και τη μουμιοποίηση της πολιτισμικής κληρονομιάς – και δη του τραγικού ρεπερτορίου, και τονίζουν ότι το άλλοτε λειτουργικό αξιακό σύστημα επιβάλλεται πλέον να αντικατασταθεί. Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια του Αγαμέμνονα στην *Εκκένωση*, την πλέον απομυθοποιητική και απο-ηρωοποιητική μεταγραφή του μύθου, ότι «Υπάρχει κάτι πιο ισχυρό Μάς ζητάει να τελειώνουμε Μια άλλη πραγματικότητα μάς ζητάει να τής δώσουμε ό,τι είμαστε να τής τα δώσουμε όλα».¹⁷

Κατ' αυτόν τον τρόπο, η *Τρωάς* υπηρετεί το κεντρικό ζητούμενο της αρχαιόμυθης δραματουργίας του Δημητριάδη: τον «ζωτικό βιασμό» της παράδοσης, τη σύγκρουση με τον αρχαιοπληκτο εθνικισμό. Ο δραματουργός, θεωρώντας το ιδεολόγημα της ελληνικότητας και του αρχαιολατρικού ελληνοκεντρισμού ως τη μεγαλύτερη παραποίηση του παρελθόντος, προτάσσει τον «βιασμό» της παράδοσης, ώστε να μεταβούμε στην ουσιαστική αφομοίωση και μετουσίωσή της.

¹⁶ Κουλάνδρου, «*La guerre de Troie n'aura pas lieu* – Jean Giraudoux», σ. 330-337.

¹⁷ Δημήτρης Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, Σαιξπηρικών, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 43.

Κατά τη γνώμη του, η δημιουργικότητα συνδέεται οργανικά και γενεσιουργά με την ετερότητα, που συνιστά τη μοναδική δυνατότητα ανασύστασης της ταυτότητας. Ο «άλλος» είναι «εγώ», τον οποίον δεν γνωρίζω, είναι ο εαυτός μου που φοβάμαι να τον κοιτάζω, που τρομάζω να τον δεχτώ· ο εαυτός μου είναι η πιο ακραία ετερότητα.¹⁸ Η ετερότητα αποτελεί ζωτική προϋπόθεση, ώστε κάποιος λαός να ξαναβρεί τη δημιουργική του ορμή· για να την κατακτήσει, πρέπει να αναζητήσει την ταυτότητά του πέρα από τις συμβάσεις του γνωστού και τις επαναλήψεις του ίδιου.

Οι φραγμοί του «ένδοξου» παρελθόντος παράγουν κοινοτυπίες, εμμονές, αντανάκλαστικά αυτοπροστασίας, προσωπικούς και συλλογικούς αυτοματισμούς, που καθιστούν τους Έλληνες παθητικά φερέφωνα των στερεοτύπων, αυτοαποκλεισμένα από την προσπάθεια να ανακαλύψουν εκ νέου την ταυτότητά τους.¹⁹ Η παράδοση, κατά τον Δημητριάδη, δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται ως κάτι τετελεσμένο, που βρίσκεται σε θανατερή ακινησία. Η παράδοση έχει κλείσει τον κύκλο της ζωής της και πλέον οι Έλληνες ζουν με «φαντάσματα»· συγγέουν το νεκρό με το ζωντανό και αφήνουν εκείνα που έπρεπε να έχουν ήδη ενταφιάσει να τους κρατούν «παγιδευμένους» στα ίδια τους τα φέρετρα.²⁰

Δέον να τονιστεί, εντούτοις, ότι ο Δημητριάδης αρνείται κατηγορηματικά τις ιδεοληψίες που «στοιχειώνουν» το παρελθόν, και ειδικότερα το αρχαίο δράμα, τον άγονο και μουσειακό τρόπο πρόσληψής του – όχι την καθαυτό λογοτεχνική του αξία· είναι εύγλωττη η διαπίστωση του Αίγισθου στην «Εκκένωση»: «Τι φταίμε εμείς αν όσοι μάς έβλεπαν δεν έβγαλαν κανένα χρήσιμο συμπέρασμα Τι φταίμε εμείς αν τα μίση τα συμπλέγματά μας τα αλληλοσπαράγματά μας δεν δίδαξαν ποτέ κανέναν δεν έκαναν ούτε έναν καλύτερο Τα δικά μας παθήματα δεν έγιναν ούτε μία φορά δικά τους μαθήματα Αυτή είναι η αλήθεια Δεν χρησιμεύσαμε σε τίποτε Σαν να μην υπήρξαμε».²¹ Η άρνηση, συνεπώς, στρέφεται εναντίον της μονοδιάστατης ερμηνείας των κλασικών κειμένων, της αναπαραγωγής των δεδομένων και του μηρυκασμού των στερεοτύπων, ως «ασφάλειας» συνέχειας.

Επιπλέον, ο δημιουργός δεν θεωρεί ότι το τραγικό αναιρείται συνολικά ως έννοια, αλλά ότι ακυρώνεται η δεδομένη μορφή του αρχαίου τραγικού και ότι

¹⁸ Δημήτρης Δημητριάδης, «Ο ζωτικός βιασμός», Εισαγωγή στο Maurice Blanchot, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, Εξάντας, Αθήνα 1970, σ. 13.

¹⁹ Δημήτρης Δημητριάδης, «Η ιστορική συνείδηση», μετ. Δήμητρα Κονδυλάκη, <http://dimitris-dimitriadis.thes.eu/textes/H%20ιστορική%20συνείδηση>. Αντίστοιχος είναι και ο τρόπος με τον οποίον καταγράφει την «κληρονομιά» ο Νίτσε, όπως αποτυπώνεται από τον Michel Foucault: ο γερμανός φιλόσοφος θεωρεί ότι η κληρονομιά δεν αποτελεί επ' ουδενί «κεκτημένο», περιουσία που συσσωρεύεται και σταθεροποιείται, αλλά σύνολο «ρωγμών», σχισμών και ετερογενών στρωμάτων, που την καθιστούν ασταθή και που

απειλούν τον «εύθραυστο» κληρονόμο. Η αναζήτηση της προέλευσης δεν θεμελιώνει-ταράζει, τουναντίον, αυτό που αντιλαμβάνομασταν ως ακίνητο, κατακεραματίζει αυτό που πιστεύαμε ότι αποτελεί ενότητα· καθιστά έκδηλη την ετερογένεια αυτού που φανταζόμασταν σύμμορφο με τον εαυτό του («Ο Νίτσε, η γενεαλογία, η ιστορία», *Τρία κείμενα για τον Νίτσε*, μετ. Δημήτρης Γκινουσσάτης, επιμ. Τάσος Μπέτζελος, Πλέθρον, Αθήνα 2011, σ. 50-51).

²⁰ Δημήτρης Δημητριάδης, *Το πέρασμα στην άλλη όχθη: Συνζητήσεις με τον Γιώργο Καλιεντζήδη*, Άγρα, Αθήνα 2005, σ. 15-16.

²¹ Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, σ. 106-107.

αυτό μετασχηματίζεται κατά τη σύγχρονη κοσμοαντίληψη. Ο ίδιος προσβέυει ότι «πρέπει να επανέλθει το τραγικό» – ότι δεν επήλθε «το τέλος» του τραγικού και της τραγωδίας με τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά ότι, αντίθετα, «το τραγικό επανέρχεται και πρέπει να επανέλθει δριμύτερο, με την έννοια ότι πρέπει να εκφραστεί με άλλες φόρμες. Θεατρικές φόρμες – όχι, όμως, αυτές που ήδη ξέρουμε, το κλασικό δράμα για παράδειγμα. Μοντέρνο θέατρο, σημερινό, που να μιλάει για το σήμερα».²² Ωστόσο, παρά την αρνητική διαλεκτική του με το αρχαίο τραγικό, είναι αξιοσημείωτο ότι ο δραματογράφος δεν αντιπροτείνει κάτι συγκεκριμένο εις αντικατάστασίν του – δεν προσφέρει την εναλλακτική οδό. Εκείνη η χώρα –η τραγική– πέθανε· παραμένει, ωστόσο, αχαρτογράφητη η καινούργια, όχι τόσο αισθητικά –είναι συγκεκριμένες, αν και ενίοτε δυσανάγνωστες, οι πρακτικές του μεταμοντερνισμού– όσο ιδεολογικά και ανθρωπολογικά. Το καινούργιο ιδεολογικό τοπίο παραμένει προς διερεύνηση.

Το ανυπόφορο – Η αυτογνωσία

Ένα ακόμη αρχαϊκόμυθο έργο του Δημητριάδη αφαιρεί τη «θαλπωρή» και την «παραμυθία» από τον μύθο, ενώ, αντίθετα, τον χρησιμοποιεί ως όχημα αφύπνισης και απομάγευσης. Είναι ευδιάκριτο ότι τα σύμβολα του τρωικού πολέμου εξακολουθούν, μετά τόσους αιώνες, να εκφράζουν τα ανθρώπινα αισθήματα για τον πόλεμο. Κατά την ομολογία του δημιουργού, ο πόλεμος, ως ανθρώπινη αλήθεια, θα μπορούσε να γίνει, όπως και η θνητότητά του, καταλυτικός μηχανισμός στα χέρια του ίδιου του ανθρώπου, προκειμένου να μάθει και να καταλάβει –και τελικά να αποδεχτεί– ποιος όντως είναι. Το ζήτημα της «αυτογνωσίας» επανέρχεται, σε τελική ανάλυση, σε όλα τα έργα του Δημητριάδη, καθώς το κεντρικό ερώτημα που θέτει είναι «το είδος άνθρωπος τι είναι, τι είναι πραγματικά, χωρίς ψεύδη, χωρίς ωραιοποιήσεις, χωρίς εξιδανικεύσεις, χωρίς νοητικές κατασκευές».²³ Η αυτογνωσία αυτή, όμως, όχι μόνο δεν είναι υποφερτή από τον άνθρωπο, αλλά, εξαιτίας της αδυναμίας του να την αντέξει, έχει ανέκαθεν αντικατασταθεί από τη θέσπιση και την καθιέρωση ποικίλων ψευδαισθήσεων, οι οποίες φρόντισαν να του εξασφαλίσουν προστατευτικές διεξόδους από την αντιμετώπιση του Ανυπόφορου.²⁴

Οι ψευδαισθήσεις και οι διέξοδοι είναι εν γένει έκδηλες στην παρουσίαση του πολέμου από τους έλληνες τραγικούς –προβολή της πολεμικής ανδρείας και της σωματικής ρώμης, εγκώμια στη νικηφόρα Αθήνα– παρόλες τις προειδοποιητικές νύξεις για την αλαζονική της συμπεριφορά, ύπαρξη και πανταχού παρουσία των θεών-εγγυητών της δικαιοσύνης και της συμπαντικής αρμονίας – ενώ, παρότι

²² Δήμητρα Κονδυλάκη, «Ο ποιητής και η σκηνή: Η συνέντευξη της Ορλεάνης», *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης: Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*, Νεφέλη, Αθήνα 2015, σ. 70.

²³ Δημήτρης Τσατσούλης, «Το θέατρο της

στέρησης και της καταστροφής», *Επίμετρο στο Δημήτρη Δημητριάδη, Ομηριάδα*, Ίνδικτος, Αθήνα 2007, σ. 106-107.

²⁴ Τριανταφύλλου, «Ο Δαυίδ Μαλτέζε και η Έλλη Ιγγλίζ μιλούν για την *Τρωάδα* του Δημήτρη Δημητριάδη».

μειώνονται σταδιακά, κάνουν αισθητή την παρουσία τους ακόμα και στην πλέον απομυθοποιητική-αποηρωτοποιητική πραγματέυση του μύθου από τον Ευριπίδη:²⁵ οι *Τρωάδες*, η χαρακτηριστικότερη τραγωδία που πραγματεύεται τον τρωικό πόλεμο, είναι κατ' αρχήν έργο θρήνου, τον οποίον ο ποιητής εγκεντρίζει με την πάγια ειρωνική τακτική του απέναντι στους πολεμοκάπηλους, καθώς και με τη διατύπωση φιλοσοφικών ιδεών περί της ματαιότητας του πολέμου.²⁶

Στην παρούσα *Τρωάδα*, αντίθετα, οι ψευδαισθήσεις και οι διέξοδοι έχουν εκ προοιμίου καταρριφθεί· η τρισδιάστατη φωνή των τριών ηλικιών μιλά από εκεί όπου θα μπορούσε να μιλήσει το ίδιο το Ανυπόφορο. Τα πρόσωπα του έργου είναι οι ηττημένοι· οι νεκροί –οι άμεσα θιγόντες– είναι εκείνοι που μιλούν για τον πόλεμο, γεγονός που δημιουργεί την απαραίτητη αποστασιοποίηση που επιτρέπει τον στοχασμό ως προς την προβληματική του πολέμου. Τα τρία πρόσωπα μιλούν για τον πόλεμο και ξεσκεπάζουν τα χαρακτηριστικά του, αλλά μιλούν και για την ουσία της ανθρώπινης ψυχής και της ανθρώπινης φύσης: όπως ομολογεί ο Πρίαμος, μιλά έτσι όπως μπορεί να μιλήσει μόνον κάποιος νεκρός, δηλαδή δίχως «φραγμούς, υπονοούμενα, υπεκφυγές, ωραιοποιήσεις», και αποκαλύπτει «χωρίς ντροπή» ότι η μόνη λύπη που νιώθει είναι «που τελείωσε ο πόλεμος», ενώ τώρα πια μπορεί και λυπάται τους ανθρώπους, τους οποίους δεν λυπόταν όσο ζούσαν, αλλά έπρεπε να μη λυπηθεί κανέναν ο πόλεμος, για να μπορέσει ο ίδιος να τους λυπηθεί. Επιθυμεί να ξανάρθει ο πόλεμος, αφού ο πόνος δεν σκότωσε «το αφιλοπόλεμο» μέσα του· ο πόλεμος καταφέρει και του προκαλεί τη λύπη για τον άνθρωπο, που γίνεται μηδέν από τον πόλεμο.²⁷ Είναι χαρακτηριστικό ότι ανάμεσα στους τρεις ήρωες μόνον εκείνος που πολέμησε δεν νιώθει λύπη ως προς τους άλλους δύο, η λύπη προέρχεται στον έναν από το τέλος του πολέμου και στον άλλον από τη ματαίωση της επιθυμίας του να πολεμήσει. Στο τέλος, καθώς εισχωρούν ο ένας στον άλλον, μεταστοιχειώνονται και συνενώνονται στην *Τρωάδα*. Αυτή η τελική ένωση αντιτίθεται στον διαχωρισμό και τη διάσπαση, δηλαδή αντιτίθεται στον πόλεμο. Τον λόγο παίρνει πλέον η ίδια η Γη, το ποτισμένο από αίμα χώμα της ηττημένης Τροίας –και στο τέλος των ευριπίδειων «*Τρωάδων*» δεσπόζει η εικόνα της καιόμενης γης-πόλης της Τροίας–, που εμπεριέχει όλους τους νεκρούς – τα εξατομικευμένα χαρακτηριστικά των ηρώων συμφύρονται στον ενιαίο Άνθρωπο.

Αντίστοιχη κατάρριψη των ψευδαισθήσεων και των διεξόδων διαπιστώνεται και στη μεταγραφή του Jean Giraudoux. Ο εν λόγω Έκτωρ –σε αντίθεση

²⁵ Στέλλα Κουλάνδρου, «Η ελληνική και η “βαρβαρική” ταυτότητα από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη: Από τους *Πέρσες* στις *Τρωάδες*», *Θεάτρων Πόλις: Διεπιστημονικό Περιοδικό για το Θέατρο και τις Τέχνες* 2 (2016), σ. 119-128.

²⁶ Ακόμα και γι' αυτό, το πλέον αντιπολεμικό και ειρωνικό απέναντι στους «ήρωες» και «ανδρείους» Έλληνες έργο, έχει επισημανθεί ότι, αν η Εκάβη και οι Τρωαδίτισσες γνώριζαν ότι οι θεοί δεν έχουν ξεχάσει την Τροία και

ότι ήδη ετοιμάζουν την τιμωρία των Ελλήνων, και αν έδιναν πίστη στα προφητικά λόγια της Κασσάνδρας, θα πείθονταν ότι ο Δίας παραμένει ο ρυθμιστής της ισορροπίας του κόσμου (Mary Lefkowitz, «Impiety and Atheism», Judith Mossman (επιμ.), *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*, University Press, Oxford 2003, σ. 102-121).

²⁷ Δημητριάδης, *Τρωάς*, σ. 14-23.

με τον ήρωα του Δημητριάδη– αποτελεί εκπρόσωπο της «ειρηνοποιού ομάδας»· έχοντας μόλις βιώσει το «καταστρεπτικό μεγαλείο» κάποιου πολέμου, επιθυμεί εφεξής να ζήσει ήρεμος και ευτυχής, ωστόσο γίνεται το χέρι με το οποίο «η μοίρα» επιβάλλει τη θέλησή της: ο πόλεμος «να γίνει». Η κορυφαία στιγμή της γελοιοποίησης του πολέμου είναι ο «επικήδειος των νεκρών» που ψάλλει, όπου αποπειράται «να απενοχοποιηθεί» για τα φιλειρηνικά του αισθήματα: «Όσο νεκροί κι αν είστε, υπάρχει και σ' εσάς το ίδιο ποσοστό γενναίων και δειλών, όπως και σ' εμάς που επιζήσαμε, και δεν θα με κάνετε να μπερδέψω εξαιτίας μιας τελετής τους πεθαμένους που θαυμάζω μ' αυτούς που δεν θαυμάζω».²⁸ Ο εν λόγω Πρίαμος, από την άλλη πλευρά, ανήκει –και εδώ– στους πολεμοκάπηλους, οι οποίοι επιστρατεύουν έωλα επιχειρήματα: υποστηρίζει κυνικά πως ο πόλεμος δημιουργεί τους «άντρες»· χαρακτηρίζει «ηλίθια και ξεπλυμένη απασχόληση» την ανθρώπινη ζωή, ενώ διατυμπανίζει ότι ο μόνος τρόπος να γίνεις αθάνατος είναι να ξεχνάς ότι είσαι θνητός.²⁹ Στο έργο αυτό, εν ολίγοις, καταρρίπτεται το «παραδοσιακό» σχήμα, σύμφωνα με το οποίο το θάρρος εξομοιώνεται με τη βιασιότητα, η νίκη με τη χρήση όπλων και ο ηρωισμός με τα πολεμικά κατορθώματα· αυτά τα «ιδεώδη» γελοιοποιούνται πλέον στα πρόσωπα του Πριάμου και των φαιδρών γερόντων, ενώ τα «θετικά ιδεώδη» αντανακλώνονται στη σύνεση, τη μετριοπάθεια και τη διάθεση για συναίνεση – εύγλωττη είναι η διερώτηση της Ανδρομάχης: «Ποια είναι η χειρότερη ανανδρία; Να φαίνεσαι άνανδρος απέναντι στους άλλους και να εξασφαλίζεις την ειρήνη ή να είσαι άνανδρος απέναντι στον εαυτό σου και να προκαλείς τον πόλεμο»;³⁰

Παράλληλα με την «ανδρεία» και τον «ηρωισμό», όμως, ο γάλλος δραματουργός καταλύει και την ψευδαίσθηση της υπερβατικής παραμυθίας: οι θεοί του Giraudoux στερούνται τη θεική σοφία· η γελοιοποίησή τους κορυφώνεται με την λαρή εμφάνιση της Ίριδας, που μεταφέρει τις ά-λογες βουλές τους: η Αφροδίτη και η Παλλάδα, προτάσσοντας η μία την αγάπη και η άλλη τη λογική, διατάζουν να μη χωρίσουν και να χωρίσουν το ένοχο ζευγάρι, προκειμένου να αποφευχθεί ο πόλεμος, ενώ ο «σοφός» Δίας, που εκπροσωπεί τη σύνεση, διατάζει «να τους χωρίσουν μη χωρίζοντάς τους».³¹ Μολαταύτα, τελικά «ο πόλεμος θα γίνει», καθώς η Ιστορία διαθέτει τη δική της δύναμη: «Υπάρχει ένα είδος συγκατάβασης για τον πόλεμο που δίνει μονάχα η ατμόσφαιρα, η ακουστική και η διάθεση του κόσμου».³² Ο πόλεμος είναι «μοιραίος», όχι λόγω της μυθολογικής αφορμής –η οποία εδώ ούτως ή άλλως ανατρέπεται άρδην– αλλά διότι είναι εγγεγραμμένος στις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές συντεταγμένες της γης. Όπως αναφέρει ο Pierre-Henri Simon, ο πόλεμος της Τροίας θα γίνει, για ανθρώπινες αιτίες: υπάρχουν οι πολεμοχαρείς και οι τρελο-εθνικιστές, οι οποίοι θεωρούν ότι υπερασπίζονται «την τιμή» του έθνους· υπάρχουν οι δήθεν

²⁸ Ζαν Ζιρωντού, *Ο πόλεμος της Τροίας δεν θα γίνει*, μτφ. Μαρία Λάζου, Δωδώνη, Αθήνα, χ.χ., σ. 69-70.

²⁹ *Ο.π.*, σ. 40-41.

³⁰ *Ο.π.*, σ. 42.

³¹ *Ο.π.*, σ. 90-91.

³² *Ο.π.*, σ. 96.

διανοούμενοι, οι οποίοι αντί να εμφυσούν στο πλήθος τη συμφιλίωση και την αλληλεγγύη τού εξάπτουν τον φανατισμό και τα αγελαία αισθήματα. Παράλληλα, όμως, ο πόλεμος της Τροίας θα γίνει, για μεταφυσικές, «μοιραίες» αιτίες: κάποια άτομα φαίνεται ότι εκ φύσεως κουβαλούν «το σημάδι του πεπρωμένου», η Ελένη αποτελεί ένα από αυτά.³³

Είναι χαρακτηριστικό ότι, σε λίγες μόλις σειρές, το «Ο πόλεμος δεν θα γίνει, Ανδρομάχη», του Έκτορα, μετατρέπεται σε: «Ο πόλεμος θα γίνει». Η Ιστορία αποκαθίσταται, ξαναπαίρνει τη γνώριμη μορφή της. Ο πόλεμος πραγματοποιείται εξαιτίας «της φύσης των πραγμάτων» –όπως στο έργο του Δημητριάδη, ο πόλεμος καταστρέφει τους τρεις ήρωες, εντούτοις εκείνοι δεν παύουν να τον επιθυμούν διαρκώς, καθώς ο πόλεμος είναι αυτοί και χωρίς τον πόλεμο δεν θα ήταν αυτοί-. Η δράση των ηρώων –εκείνων που προσδοκούν να σταματήσουν τον πόλεμο– είναι ασήμαντη, δεν δύναται να τροποποιήσει την πορεία των καταστάσεων. Η τελευταία σκηνή, όπου οι Πύλες του Πολέμου ανοίγουν επιδεικτικά και αποκαλύπτουν την Ελένη να φιλά όχι τον Πάρι πλέον μα τον Τρωίλο, επιτείνουν το αίσθημα του παράλογου· ο πόλεμος οφείλεται εντέλει σ' ένα «τυχαίο» ζευγάρι, στους οποιουσδήποτε. Αλλά και πριν από την τελική σκηνή, ο δραματουργός κορυφώνει σταδιακά το παράλογο: όπως ο Μαρσώ στον *Ξένο* του Albert Camus, έτσι και ο καθ' όλα φιλειρηνιστής Έκτωρ διαπράττει άθελά του κάποια παράλογη δολοφονία και γίνεται άκων ο εκτελεστής του πεπρωμένου. Η ανάμειξη της μυθοπλασίας και της πραγματικότητας υπογραμμίζει, ακριβώς, ότι ο πόλεμος ξεφεύγει από τα ανθρώπινα και ότι καταλήγει απάνθρωπος μέσα από τις ανθρώπινες ραδιουργίες, με πρόφαση τον μύθο και «τη θεϊκή βούληση». Το γαλλικό έργο του Μεσοπολέμου αποκαλύπτει τον πόθο των ανθρώπων για την ειρήνη, τη στιγμή που όλα προετοιμάζουν τον πόλεμο· καταδεικνύει πόσο ανέφικτη φαίνεται η ειρήνη για την απάνθρωπη ανθρώπινη φύση.

Ο Δημήτρης Δημητριάδης, από την άλλη πλευρά, διαμέσου της δικής του μεταγραφής του μύθου, διακηρύττει και αυτός την ανάγκη κατάλυσης των ψευδαισθήσεων που περικαλύπτουν τον πόλεμο. Ο ίδιος υποστηρίζει την ανάγκη να έρθουμε αντιμέτωποι με το «Ανυπόφορο» της ύπαρξης. Δεν θεωρεί ότι υπάρχουν «απάνθρωπες» πράξεις: οτιδήποτε πράττει ο άνθρωπος –από το χυδαιότερο στο σπουδαιότερο– είναι ανθρώπινο. Δεν αποδέχεται τον διαχωρισμό της «αποδεκτής και μη αποδεκτής» ανθρώπινης πλευράς, ο οποίος σημάδεψε την ιστορία του πολιτισμού και οδήγησε στην απόρριψη «του μισού ανθρώπου». Κάθε εποχή φέρει το δικό της «ανυπόφορο», το οποίο την καθιστά δύσκολη – το ανυπόφορο, ωστόσο, αποτελεί το κίνητρο για την καλλιτεχνική δημιουργία. Ως εκ τούτου, πρέπει να αναθεωρηθεί η ωραιοποίηση του «ένδοξου» παρελθόντος. Πρέπει να εκτιμούμε το «ανυπόφορο» κάθε εποχής, διότι δίχως αυτό δεν υπάρχει τέχνη.³⁴

Ο άνθρωπος πρέπει να αντιπαλέψει τη φρίκη, για να εξευμενιστεί· να έρθει υπαρκτικά αντιμέτωπος με τις αλήθειες της τραγωδίας, να τις απομυθεύσει και

³³ Pierre-Henri Simon, *Théâtre et Destin*, Armand Colin, Paris 1959, σ. 85.

τις υπερβεί. Η σύγχρονη εποχή τοποθετείται στο σημείο του «αμείλικτου», γεγονός που σημαίνει ότι πλέον όσα λέγονται και γίνονται λαμβάνουν τη διάσταση της ανυποχώρητης ωμότητας, χωρίς εξιδανικεύσεις και ωραιοποιήσεις, χωρίς ημίμετρα και παραχωρήσεις· ό,τι θεωρήθηκε μέχρι τώρα απαράδεκτο εφεξής πρέπει να αντιμετωπιστεί ισάξια με το παραδεκτό. Το «ανθρώπινο» πρέπει να εκτεθεί και να δοκιμαστεί με ευθύτητα και ευθυβολία πρωτόγνωρες, έτσι ώστε να εισβάλει στην περιοχή του «απρόσβατου», δηλαδή του μέχρι τώρα ανείπωτου και άθικτου, του περιχαρακωμένου και προστατευμένου από δεδομένες ερμηνείες και πεποιθήσεις, του θεοποιημένου και εξιδανικευμένου. Το απρόσβατο, εν ολίγοις, είναι ό,τι ο άνθρωπος αρνείται να δει στον ίδιο τον εαυτό του.³⁵ Η σύγχρονη εποχή επιβάλλει την απομυθοποίηση του θεοποιημένου και του εξιδανικευμένου, την κατά μέτωπο αντιμετώπιση του «ανυπόφορου» και την κατάκτηση της αυτογνωσίας. Και αυτογνωσία σημαίνει, κατά τον Δημητριάδη, να γνωρίσει κανείς τα πάντα· να μην αποκρύψει τίποτε· να υποστεί τον κίνδυνο να τρομάξει από αυτό που θα γνωρίσει. Συνεπώς, εκεί κρίνεται κάποιος πολιτισμός και κάποιος λαός: στο κατά πόσον «αντέχει» την αλήθεια του εαυτού του.³⁶

Συμπέρασμα: Στους απανταχού πολέμους χαμένοι είναι όλοι

«Οργίστηκε η Ήρα που έτσι τη νίκησαν κι εμπόδισε τον γάμο μου μ' εκείνον. Στου Προΐαμου τον γιο δεν δίνει εμένα, παρά το *είδωλό* μου, φτιάχνοντάς το σαν πλάσμα ζωντανό από τον *αιθέρα* κι αυτός θαρρεί πως μ' έχει –*κούφια ιδέα*– ενώ δεν μ' έχει καν».³⁷ «Και στην Τροία; Τίποτε στην Τροία – ένα *είδωλο*. Έτσι το θέλαν οι θεοί. Κι ο Πάρις, μ' έναν *ίσκιο* πλάγιαζε σα να ήταν πλάσμα ατόφιο κι εμείς σφαζόμασταν για την Ελένη δέκα χρόνια».³⁸ «Βλέπετε εσείς να υπάρχει καμιά σχέση ανάμεσα στην απαγωγή μας γυναίκας και τον πόλεμο, όπου ο ένας από τους λαούς μας θα καταστραφεί;».³⁹ Από την αρχαία Ελλάδα μέχρι τη μεσοπολεμική Γαλλία και τη μεταπολεμική και τη σύγχρονη Ελλάδα, οι ποιητές καταγράφουν τον παραλογισμό του πολέμου, που στηρίζεται παντού και πάντοτε σε ανόητες προφάσεις.

«Ο πόλεμος δεν τελειώνει ποτέ Με το τέλος του τελειώνουν όλα Αυτός δεν τελειώνει ποτέ... Ο πόλεμος ποτέ δεν ξεκάνει τον πόλεμο Παίρνει ό,τι παίρνει και ξαναρχίζει για να ξαναπάρει... Ο πόλεμος είναι το τέλος Ο πόλεμος αρχίζει με το τέλος Κι όταν τελειώνει δεν μένει τίποτε άλλο να τελειώσει».⁴⁰ Το παρόν έργο υπερβαίνει, εντέλει, κάθε επικαιρότητα⁴¹ και υποβάλλεται ως διαχρονική

³⁴ Αριάδνη Καναβάκη, «Ο αιρετικός λογοτέχνης Δημήτρης Δημητριάδης μιλάει εφ' όλης της ύλης στην Κουλτουρόσουπα», <http://www.kulturosupa.gr/index.php/interviews/dimitriadis-sinentefxsi-2647/>.

³⁵ Δημήτρης Δημητριάδης, «Το απρόσβατο», <http://dimitris-dimitriadis.thes.eu/>.

³⁶ Δημητριάδης, *Το πέραςμα στην άλλη όχθη: Συζητήσεις με τον Γιώργο Καλιεντζήδη*, σ. 120.

³⁷ Ευριπίδης, *Ελένη*, μετ. Τάσος Ρούσσο, Κάκτος, Αθήνα 1992, σσ. 31-36.

³⁸ Πύργος Σεφέρης, «Ελένη», *Ποήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1992, σ. 241.

³⁹ Ζιζωντού, *Ο πόλεμος της Τροίας δεν θα γίνει*, σ. 96.

⁴⁰ Δημητριάδης, *Τρωάς*, σ. 15, 17, 29.

⁴¹ Ο συγγραφέας αφήνει «προς διερεύνηση» τον σκηνικό χώρο, ανάλογα με τη σκόπευση

διερώτηση· υποβάλλεται ως στιβαρή ποιητική αναζήτηση της οντολογικής διάστασης του πολέμου, της οδού αυτογνωσίας, εκείνης που αρνείται ο άνθρωπος – γι' αυτό διαιώνίζει τον πόλεμο. Το θέμα του πολέμου δεν εξαντλήθηκε εκεί, στην Τροία, τότε· δεν ήταν ο τελευταίος πόλεμος στην ιστορία της ανθρωπότητας. Η *Τρωάς*, αφορμώμενη από τον Τρωικό πόλεμο, μιλά για όλους τους πολέμους που έχουν γίνει, από τους οποίους όλοι πάντοτε βγήκαν χαμένοι – «και εκείνοι που σφάχτηκαν και εκείνοι που έσφαξαν». Από τότε που υπάρχει ο άνθρωπος, ο πόλεμος είναι αποκλειστική ιδιότητά του, αποτελεί μόνιμο σύντροφό του, καθώς είναι κατάσταση που γεννά η ίδια η ανθρώπινη φύση. Όπως διαπιστώνει ο Οδυσσέας Ελύτης, «κάθε καιρός κι ο Τρωικός του πόλεμος. Κάθε καιρός κι η Ελένη του».⁴²

κάθε σκινοθέτη, ωστόσο συνιστά «να αποφευχτούν κάθε είδους απόπειρες προς την υπογράμμιση ή έστω προς την άμεση, ακόμη και έμμεση, αναφορά στην επικαιρότητα, όποια κι αν τυχαίνει να είναι αυτή» (σ. 9).

⁴² Οδυσσέας Ελύτης, *Μαρία Νεφέλη, Γκαρος*, Αθήνα 1985, σ. 46-47.

ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΑ ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΡΩΤΟΚΡΙΤΟ

Εισαγωγή

Το μοναχικό και μοναδικό αφηγηματικό ποίημα¹ του ελληνικού 17ου αιώνα,² που δεν άφηνε σχεδόν καθόλου ίχνη απήχησης μέσα στην εποχή του και του οποίου η πρόσληψη αρχίζει μόλις τον 18ο αιώνα,³ φαίνεται επηρεασμένο σε πολλά επίπεδα από το κρητικό θέατρο, και συγκεκριμένα από τη δραματογραφία στα τέλη του 16ου και στις αρχές του 17ου αιώνα, και ειδικά από την *Ερωφίλη* του Γεωργίου Χορτάτη, με την οποία βρίσκεται σ' έναν συνεχή διάλογο.⁴ Δεν είναι μόνο κοινά

¹ Βλ. τη βασική μελέτη του Στέφανου Κακλαμάνη, «Ο *Ερωτόκριτος* στα χρόνια της πρώιμης νεωτερικότητας», Στέφανος Κακλαμάνης (επιμ.), *Ζητήματα ποιητικής και πρόσληψης του Ερωτόκριτου*, Σητεία 2015, σ. 19-108. «Η παντελής απουσία οποιασδήποτε επίδρασης του ερωτοκρίτειου κειμένου σε ολόκληρη τη γνωστή σήμερα ελληνόγλωσση λογοτεχνική παραγωγή του 17ου αιώνα, μέσα κι έξω από την Κρήτη, εξηγεί την ερημικότητα της ιδιωτικής σφαίρας όπου, όπως είπαμε, το έργο αυτό γεννήθηκε και παρέμεινε επί μακρόν» (σ. 65). Δε θα υπεισέλθω στο ειδολογικό ζήτημα, αν πρόκειται για ερωτικό ή ιπλοτικό στιχοσυρτικό μυθιστόρημα, για Bildungsroman, για έμμετρη αφήγηση ή αφηγηματικό ποίημα κ.τ.λ. Βλ. τη σχετική συζήτηση στον Πύργο Καλλίνη, «Τι είναι ο *Ερωτόκριτος* ή πώς τον διαβάζουμε. Το γένος και το είδος», Τασούλα Μαρκομιχελάκη (επιμ.), *Ο κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον κόσμο. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (Σητεία 31/7-2/8/2009)*, Ηράκλειο/Δήμος Σητείας 2012, σ. 43-61 και David Holton, «Μυθιστορία», David Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, μτφρ. Νατ. Δελιγιαννάκη, Ηράκλειο ²1999, ειδικά σ. 258 εξ.

² Για την πλέον δυσθεώρητη βιβλιογραφία παραπέμπω στην τελευταία απόπειρα απογραφής της του Στέφ. Κακλαμάνη, «Βιβλιογραφία *Ερωτοκρίτου* (1889-2005)», Στέφανος Κακλαμάνης (επιμ.), *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, Ηράκλειο 2006, σ. 477-543.

³ Στέφανος Κακλαμάνης, «Η κρητική λογοτεχνία στα Επτάνησα τον 18ο αιώνα», *Ζητήματα ποιητικής και πρόσληψης του Ερωτόκριτου*, σ.

297-324. Για την αριτιότητα της έντυπης έκδοσης Bortoli το 1713 σε σύγκριση με το εικονογραφημένο χειρόγραφο του Λονδίνου 1710 βλ. επίσης Στυλιανός Αλεξίου, «Κριτικά στον Κορνάρο», *Κρητικά Χρονικά* 25 (1973), σ. 397-412 και Στέφανος Κακλαμάνης, «Σημειώσεις για τη χειρόγραφη παράδοση του *Ερωτοκρίτου*», *Πρακτικά του 9' Πανιόνιου Συνεδρίου (Παξοί, 26-30 Μαΐου 2010)*, τόμ. Β', Παξοί 2014, σ. 99-125. Για πιθανές επιδράσεις βλ. π.χ. *Φορτουνάτος* πράξη Ε σκηνή 5 όπου υπάρχουν παράλληλες καταστάσεις με τη σκηνή της παράδοσης του δακτυλιδιού στο παράθυρο προς το τέλος του Γ μέρους του *Ερωτόκριτου*, και στον στίχο 501/502 της κομωδίας (*Σα δικιμάση μια και δυο και τρεις, και να γνωρίση / το πως δεν τη συμβάζομαι...*) πιθανή λεκτική απήχηση του στ. Γ 1546/47 (*Σαν πω δε θε να παντρευτώ, ο κύρης μου α μανίση, / σα δικιμάση μια και δυο, χρεία είναι να μ' αφήση*) (η υπόδειξη είναι του Wim Bakker). Για τον μεθοδολογικό προβληματισμό του βαθμού αποδεικτικής αξίας τέτοιων λεκτικών αντιστοιχιών βλ. και στη συνέχεια (συμβατικές εκφράσεις, τυχαιότητα), αν και οι παραλληλισμοί στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν είναι μόνο λεκτικοί.

⁴ Βλ. Wim Bakker, «*Ερωτόκριτος* και *Ερωφίλη*. Διακεμενικότητα και ποίηση: ο Πανάρετος και ο Καρπόφορος στον *Ερωτόκριτο*», Κακλαμάνης, *Ζητήματα ποιητικής και πρόσληψης του Ερωτόκριτου*, σ. 291-301. Ο Bakker προσθέτει στα γνωστά χωρία των διακεμενικών δανείων (βλ. και Βάλτερ Πούχνερ, «Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση. Δέκα*

χωρία και νοηματικές συγγένειες,⁵ αλλά και «ο διάλογος, η πενταμερής διαίρεση, η αναγραφή των *dramatis personae*, που τον κάνουν να πλησιάζει αναμφισβήτητα το θέατρο...».⁶ Ο Cristiano Luciani προβάλλει επίσης τις πολλές ομοιότητες της *γκιόστρας* στο Β' μέρος του *Ερωτοκρίτου* με την *γκιόστρα* του Χανίων το 1594 στην περιγραφή του Gian Carlo Persio,⁷ κυρίως την θεατρinίστικη παράδοση των 14 ιπποτών (όπως και στον *Ερωτόκριτο*), τα «θεατρικά τεχνάσματα» κατά την περιγραφή του κονταροχτυπήματος και την παρεμβολή σκηνών που

μελετήματα, Αθήνα 1995, σ. 178-196 και ο ίδιος, «Απιχήσεις της *Ερωφίλης* στη νεοελληνική λογοτεχνία», *Πεπραγμένα του Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ηράκλειο, 9-14 Σεπτεμβρίου 1996)*, τόμ. Γ'1, *Νεότερη περίοδος*, Ηράκλειο 2000, σ. 379-403) και άλλα και αποφαίνεται στο τέλος: «Μπορούμε να συμπεράνουμε ότι τα χωρία αυτά δεν αποτελούν απλώς δάνεια, υποσυνείδητα ή τεχνικά, αλλά δάνεια συνειδητά, με νόημα, που θα μπορούσε να τα θεωρήσει κανείς μια κάποια αντίδραση, μια απάντηση του Κορνάρου στην τραγωδία του Χορτάτσι» (σ. 301). Η διερεύνηση της διακειμενικότητας με την *Ερωφίλη* έχει γίνει στο μεταξύ ολόκληρη ερευνητική σχολή: βλ. Natalia Deliyannaki, «Kornaros's *Erofilis*», *Κάμπος: Cambridge Papers in Modern Greek* 20 (2011), σ. 67-88· Τασούλα Μαροκομιχελάκη, «*Ερωτόκριτος* Ε 1191-1200: ένα σχόλιο του Κορνάρου στην *Ερωφίλη*», *Κρητικά Χρονικά* 31 (2011), σ. 183-194· Dia M. L. Philippides, «Το μοιρολόγι της *Ερωφίλης* και της *Αρετούσας*», Γιάννης Κ. Μαυρομάτης – Νίκος Αγιώτης (επιμ.), *Πρώμη Νεοελληνική Δημόδης Γραμματεία: γλώσσα, παράδοση και ποιητική*, Ηράκλειο 2012, σ. 439-449· Ναταλία Δελιγιαννάκη, «Η ανάγνωση της *Ερωφίλης* στον *Ερωτόκριτο*» (υπό έκδοση στα Πρακτικά του συνεδρίου *Neograeca Medii Aevi* – Ηράκλειο 2012· Γ. Κ. Μαυρομάτης – Ν. Αγιώτης (επιμ.), *Πρώμη νεοελληνική δημόδης γραμματεία. Γλώσσα, παράδοση και ποιητική. Πρακτικά του 6ου Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi*, Ηράκλειο 2012· Ντία Φιλίππιδου – Wim Bakker, «Νέες εξελίξεις στην ανάλυση του *Ερωτόκριτου*: η συμβολή της νένας στην *Ερωφίλη* και στον *Ερωτόκριτο*», υπό έκδοση κ.τ.λ. Μολοντούτο το θέμα μάλλον απαιτεί μια ολόκληρη σφαιρική μονογραφία, γιατί στις μεμονωμένες προσεγγίσεις δεν υπάρχει ενιαίο μεθοδολογικό πλαίσιο αξιολόγησης των επιπέδων της «εξάρτησης» και πρέπει να συζητηθούν και οι (χρονολογικές και άλλες συνέπειες) των όποιων αποτελεσμάτων.

⁵ Για τα σχετικά μεθοδολογικά προβλήματα

αυσυνείδητης, υποσυνείδητης και ενσυνείδητης επίδρασης βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Για μια τυπολογία απιχήσεων και χρήσεων του Κρητικού Θεάτρου σε δραματικά κείμενα του 17ου και 18ου αιώνα. Μεθοδολογικοί προβληματισμοί γύρω από τις έννοιες “επίδραση” και “διακειμενο” στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο», Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματολογίας από την Αναγέννηση ως σήμερα, 18-21 Απριλίου 2002, Πρακτικά Β' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Αθήνα 2004 (=Παράβασις/ Παράρτημα: Μελετήματα [3]), σ. 39-51.

⁶ Cristiano Luciani, «Μανιρισμός στο ύφος του *Ερωτόκριτου*», Κακλαμάνης (επιμ.), *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, σ. 191-226, ειδικά σ. 197. Βλ. και Βιτσέντζο Κορνάρου, *Ερωτόκριτος*, κριτική έκδοση Στυλιανός Αλεξίου, Αθήνα 1980, σ. ια', οα' και *pass*. Βλ. επίσης Β. Αλεξιάκη, «Θεατρικά στοιχεία στον *Ερωτόκριτο*», *Κρητολογικά Γράμματα* 1 (1990), σ. 65-70 και Rosemary Bancroft-Marcus, «Chortatsis' *Erofilis* and Kornaros's *Errotokritos*: two masterworks of the Veneto-Cretan Renaissance», Κακλαμάνης (επιμ.), *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, σ. 303-353, η οποία προχωράει ακόμα και σε υποθέσεις σχετικά με τη συμμετοχή του Χορτάτσι σε θεατρικές παραστάσεις («The possibility cannot be excluded that Kornaros, whose love of the theatre is evident throughout his work, had witnessed or even participated in the live performances of Cretan plays» σ. 307), κάνει όμως και ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις σχετικά με τον ευθύ λόγο σε ενδιαμέσες στην αφήγηση «σκηνές» και βλέπει ορισμένα αφηγηματικά μέρη και ως σκηνικές οδηγίες για τον αναγνώστη (σ. 319 εξ.). Θεωρεί πως η αναγραφή του ομιλούντων προσώπων στην ώρα του κειμένου δεν είναι απαραίτητη και αυθεντική (για το θέμα ακόμα στη συνέχεια).

⁷ Cr. Luciani (επιμ.), *Gian Carlo Persio, La nobilissima Barriera della Canea. Poema cretese del 1594*, Venezia 1994, σ. 28-50.

μοιάζουν με βουκολικά ιντερμέδια⁸ Ο Vincent μιλάει κατευθείαν για θεατρικές σκηνές, μάλιστα με περίπλοκα σκηνικά.⁹ Ο Holton επιστρατεύει, για τις θεατρικές επιδράσεις στο αφηγηματικό ποίημα, και το πεντάπρακτο σχήμα, που το διαθέτει μόνο η έντυπη έκδοση, το οποίο θεωρεί για λόγους δομικών αναλογιών γνήσιο.¹⁰

Αλλά η αφορμή για να ασχοληθώ συστηματικά με τα ενδοκειμενικά στοιχεία της «θεατρικότητας» του αφηγηματικού ποιήματος ήταν άλλη. Οι μορφές της σκηνικής επικοινωνίας υπάρχουν σε μια διπλή υπόσταση, ως διάλογος και διάδραση ανάμεσα στους σκηνικούς χαρακτήρες, και ως επικοινωνία μεταξύ σκηνης

⁸ «Επίσης, κατά την ανάπτυξη της γκιάστρας παρεμβάλλονται και στα δύο ποιήματα (η ανάμειξη των ειδών!) σκηνές που έχουν χαρακτηριστικά ειδυλλιακών θεατρικών ιντερμεδίων: στο πρώτο έχουμε την τραγική ιστορία του Χαρίδημου, στο άλλο το χαμένο βουκολικό άσμα που θα τραγουδούσε ένας νεαρός βοσκός μπροστά στους κριτές του αγώνα» (σ. 198 εξ., βλ. επίσης του ίδιου, *Manierismo cretese. Ricerche su Andrea e Vincenzo Cornaro*, Roma 2005). Δεν αναφέρεται στη θεωρία της Έλσης Μαθιοπούλου-Τορναρίτου («Σηνές μάχης και “δογμασιάζ” από το δεύτερο μέρος του Ερωτόκριτου», *Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. 2, Ρέθυμνο 1996, σ. 493-536), ότι το κονταροχτύπημα στο Β' μέρος του *Ερωτοκρίτου* δεν είναι τίποτε άλλο από μια ανάπλαση της περιγραφής του Persio για την γκιάστρα των Χανίων το 1594 και ενδέχεται να έχει ενταχθεί εκ των υστέρων στο έργο. Για την εξέλιξη της γκιάστρας στον ελληνόφωνο χώρο και τη θέση της γκιάστρας των Χανίων και του *Ερωτοκρίτου* στη σταδιακή θεατροποίηση του αιματηρού ιππικού αγωνίσματος στην εποχή του Μπαρόκ βλ. Β. Πούχγκερ, «Η “γκιάστρα” στην ελληνική παράδοση», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 31 (Ιωάννινα 1994), σ. 107-163 (και στη *Βαλκανική Θεατρολογία*, Αθήνα 1994, σ. 103-150) και του ίδιου, «Zum Ritterspiel in griechischer Tradition», *Byzantinische Zeitschrift* 91 (1998), σ. 435-470 και «Giostra und barriera. Ostmediterrane Turnierspiele von Venedig bis Zypern in ihrer geschichtlichen Entwicklung und machtpolitischen Funktion», στον τόμο του ίδιου, *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien-Köln-Weimar 2009, σ. 213-252, και για σύγκριση με την σχετική ιταλική παράδοση Cristiano Luciani, *Των αρμάτων οι ταραχές του Ερωτα η εμπόρεση. L'arme e gli amori. Γκιάστρες στην Ελληνική και στην Ιταλική Λογοτεχνία από το Μεσαίωνα ως το Μπαρόκ (14ος-17ος αιώνας)*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2005.

⁹ A. Vincent, «Τραγούδια στο βουνό του Δία: Ο Ψηλορείτης σε έργα της Βενετοκρατίας στην Κρήτη», *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Εναγγελάτο*, Αθήνα 2001, σ. 375-392, ιδίως σ. 378: «Το τμήμα αυτό της εκδήλωσης παίρνει τη μορφή μιας σειράς μικρών θεατρικών σκηνών με περίπλοκα σκηνικά και με πρωταγωνιστή, φυσικά, τον εκάστοτε ιππότη».

¹⁰ Ντέιβιντ Χόλτον, *Μελέτες για τον Ερωτόκριτο και άλλα νεοελληνικά κείμενα*, Αθήνα 2000, σ. 87-102 (*Cretan Studies* 3 (1992), σ. 157-167). Τα επιχειρήματα είναι τα εξής: στο Β και Δ μέρος υπάρχουν παρόμοιες χρονικές εκφράσεις (μέσα σε τούτο τον καιρόν Β1, *Ο ρήγας τούτον τον καιρόν* Δ1), η έντυπη έκδοση, που μόνο αυτή έχει το χωρισμό σε πέντε μέρη, είναι πιο βάσιμη για τις αρχικές γραφές, το καθένα από τα πέντε βιβλία έχει ένα κεντρικό επεισόδιο, σημαντικό για την εξέλιξη της πλοκής (Α η επίσκεψη της Αρετούσας στο σπίτι του Ρωτόκριτου, ενώ αυτός απουσιάζει Α1373-1566 και η συζήτηση με την Φροσύνη Α1613-1692· Β η μονομαχία του Κρητικού με τον Καρμανίτη Β987-1224· Γ ο Ρωτόκριτος φανερώνει στον πατέρα του τον έρωτά του, αυτός ζητά το χέρι της βασιλοπούλας από τον πατέρα της και οι δυο τους εξορίζονται Γ731-936· Δ ο Ρωτόκριτος σώζει τον Βασιλέα από τους Βλάχους και αυτός τον κάνει κληρονόμο του Δ989-1218· Ε η πλαστή ιστορία του Ρωτόκριτου για το δήθεν θάνατό του Ε863-957), η οργανωμένη εναλλαγή θεμάτων και υφολογίας στα πέντε μέρη: Α-Γ-Ε συναισθηματικό και δραματικό, Β-Δ πολεμικό-επικό. Τη δομή του κεντρικού επεισοδίου σε κάθε μέρος προχώρησε ακόμα περισσότερο ο Cristiano Luciani, «Ρητορικές και δομικές όψεις στον *Ερωτόκριτο*: η σημασία του ακριβούς μεσαίου περιστατικού στην οικοδόμηση του ποιήματος», *Καλαμώνης, Ζητήματα ποιητικής και πρόσληψης του Ερωτόκριτου*, σ. 185-206. Βέβαια, υπάρχουν και άλλα «κεντρικά επεισόδια». Με τις στατιστικές των ρήσεων σε ευθύ λόγο, που πρόσφερε ο Holton, θα ασχοληθούμε

και θεατών,¹¹ που «μεταφράζεται» στις αφηγηματικές δομές του ποιήματος σε εμβόλιμες σκηνές με ευθύ λόγο και διάλογο, όπου του telling μετατρέπεται σ' ένα showing και ο αφηγητής γίνεται σκηνοθέτης ή σχολιαστής της σκηνής,¹² ο οποίος μεσολαβεί ανάμεσα στο θέαμα και τους θεατές/ακροατές ή εξαφανίζεται τελείως, οπότε τα σκηνικά πρόσωπα απευθύνονται κατ' ευθείαν στον «θεατή» της σκηνής και επικοινωνούν με τον αναγνώστη χωρίς τη διαμεσολάβηση του αφηγητή. Ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο τρόπους, της εξιστόρησης του παντοδύναμου αφηγητή και της θεατρικής σκηνής, όπου ο αφηγητής κρύβεται πίσω από σκηνικά πρόσωπα, υπάρχουν πολλές ενδιάμεσες μορφές μεταξύ του επικού και θεατρικού τρόπου επικοινωνίας, όπου ο αφηγητής παραχωρεί τη θέση του στη «σκηνή», αλλά παρεμβάλλεται ποικιλοτρόπως και παίζει το ρόλο του σχολιάστη, εξηγεί, υποδεικνύει, κριτικάρει, ειρωνεύεται, φιλοσοφεί, διδάσκει κ.τ.λ.

Η χρήση του ευθέος λόγου παρατηρείται και σε άλλα αφηγηματικά έργα της Κρητικής λογοτεχνίας, όπως στον *Κρητικό Πόλεμο* του Τζάνε Μπουνιαλή¹³ ως μέσον μιας δραματοποίησης του αφηγηματικού ποιήματος, όπου εμφανίζονται μονόλογοι και εκκλήσεις της προσωποποίησης του «Κάστρου» (σε γυναικεία μορφή, παντρεμένη με τον Δόγη της Βενετίας και με παιδιά τους κατοίκους του Χάνδακα)¹⁴, όπως τέτοιες τεχνικές αποστροφής προς τον αναγνώστη/ακροατή

ακόμα στη συνέχεια. Τη γνησιότητα του πεντάπρακτου σχήματος έχει αμφισβητήσει η Bancroft-Marcus, γιατί δεν υπάρχει στο χειρόγραφο («Chortatsis' Erofilis and Kornaros's Erotokritos», σ. 342 εξ.), όπως νομίζει επίσης, πως η ονομαστική αναγραφή των ομιλούντων προσώπων είναι έργο των Βενετιάνων τυπογράφων (σ. 320). Αυτό το θέμα θα μας απασχολήσει και στη συνέχεια.

¹¹ Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα 2011, σ. 201-258.

¹² Δημήτρης Τζιόβας, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Αθήνα 1993, σ. 9 εξ. για την παλαιότερη αφηγηματολογική θεωρία στην Αγγλία.

¹³ Το θέμα αυτό έθιξε μια αγγλική διδακτορική διατριβή που έγινε στον David Holton: Maria Vlassopoulou, *Literary Writing and the Recording of History. A Study of Marinos Tzane Bounialis' The Cretan War (17th Century)*, PhD diss. Cambridge 2000. Βλ. επίσης T. Markomihelaki, «"Kastro says...": The personification of Chandakas in Cretan Literature of the Venetian period», E. Camatsos – T. A. Kaplanis – J. Pye (eds), *His Words Were Nourishment and His Counsel Food: A Festschrift for David W. Holton*, Cambridge 2014, σ. 101-121. «Bounialis, probably under the influence of the Cretan Renaissance, uses dramatization extensively as another method of

representation. [...] Personification is used as a way of attributing theatricality to words and of dramatising events and feelings» (Vlassopoulou, *ό.π.*, σ. 98 εξ.). Ο Μπουνιαλής άλλωστε θαύμαζε τους δραματουργούς του Κρητικού θεάτρου (Μάρθα Αποσάιτη, *Ροδολίνος, τραγωδία Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου (17ον αιώνα)*, Αθήνα 1987, σ. 97). «The existence of the above dialogues and monologues in the work of Bounialis, the coexistence within them of both events and theirs psychological effects, the dramatized role played by the personified towns, God, Christ, and the poet himself as well as their setting with reference to both speech and gestures, betray the influence of Cretan Renaissance drama upon their composition. Similar autonomous dialogues and monologues are lacking in other historical narratives in verse» (Vlassopoulou, *ό.π.*, σ. 103). Για το κείμενο βλ. τώρα στους Στυλιανό Αλεξίου – Μάρθα Αποσάιτη, Μαρίνος Τζάνε Μπουνιαλής, *Ο Κρητικός Πόλεμος (1645-1669)*, Αθήνα 1995.

¹⁴ Στατιστικά στοιχεία βρίσκει κανείς τώρα στην Τασούλα Μαρκομιχελάκη, *Εδώ, εις το Κάστρον της Κρήτης... Ένας λογοτεχνικός χάρτης τον βενετσιάνικον Χάνδακα*, Θεσσαλονίκη 2015, σ. 163 εξ. 10% του συνολικού κειμένου αποτελούν μονόλογοι του Κάστρου (1.092 στίχοι), συνολικά 20 μονόλογοι, που γίνονται προς το τέλος συχνότεροι: συνολικά 12

υπάρχουν με αρχετή ποικιλία στρατηγικών της δημιουργίας έντασης και προσοχής στο ακροατήριο στα κηρύγματα ρητόρων της ορθόδοξης εκκλησίας, ειδικά την εποχή του 16ου και 17ου αιώνα.¹⁵

μονόλογοι σημειώνονται στα τρία τελευταία χρόνια της πολιορκίας και έχουν πλέον περισσότερους αποδέκτες (κόσμε..., *ω Βενετία...*, *ω δύναμις θεοτική ... κ.τ.λ.*) ή απευθύνονται σε ομάδες ανθρώπων (*Ρωμαίοι ηγαπημένοι μου...*, *Μορξέζινη – αφέντες μου υπόλοιποι...*, *άρχοντες εκλαμπρότατοι*) ή ακόμα και προς τη φύση. Έχουν συνήθως εισαγωγικά λόγια όπως: *Το Κάστρον λέει, Το Κάστρον τη Κρήτης, Το Μεγάλο Κάστρον*, τα οποία προς το τέλος γίνονται εκτενέστερα (*Το Κάστρο λέει, και λέει αντίδικα των Χριστιανών, Το Κάστρο αποχαιρετά τους αφέντες, Το Κάστρο ευκαριστά τον πρίνταυπον και τη Βενετιάς και τον κόσμον*). Τα σχετικά χωρία είναι τα εξής (με παραπομπή προς τις σελίδες της έκδοσης Αλεξίου – Αποσάιτη, μαζί με την έκταση σε στίχους και τη χρονολογία της πολιορκίας στην οποία αναφέρονται): 1) σ. 276-277, 46 στίχοι, 1648· 2) σ. 278, 20 στ., 1648· 3) σ. 323-324, 42 στ., 1655· 4) σ. 336, 14 στ., 1655· 5) σ. 338-339, 20 στ., 1655· 6) σ. 356-358, 40 στ., 1656· 7) σ. 395-396, 34 στ., 1660· 8) σ. 399-400, 28 στ., 1660, 9) σ. 417-419, 46 στ., 1667· 10) σ. 451-453, 80 στ. 1668· 11) σ. 460-461, 25 στ., 1668· 12) σ. 465, 14 στ., Μάιος 1669· 13) σ. 476-478, 62 στ., Αύγ. 1669, 14) σ. 484-485, 30 στ., Αύγ.-Σεπτ. 1669· 15) σ. 488-489, 32 στ., 1669 μετά τη συνθήκη· 16) σ. 495-497, 46 στ., μετά τη συνθήκη· οι υπόλοιποι μονόλογοι εκφωνούνται μετά την εκκένωση της πόλης: 17) σ. 498-499, 54 στ., 18) σ. 500-502/503-505, 138 στ., 19) σ. 507-511, 150 στ., 20) σ. 512-517, 172 στ. (Μαρκομυελάκη, *ό.π.*, σ. 315, σημ. 32). Σημειώνει η μελετήτρια σχετικά με την κλιμάκωση της χρήσης του μέσου προς το τέλος του έργου: «Αν μιλούσαμε με θεατρικούς όρους, θα λέγαμε ότι η πρωταγωνίστρια αυτού του δράματος αναλαμβάνει όλο και πιο πολλή δράση όσο η τραγωδία προχωρεί προς τη λύση της, που εδώ είναι η άλωση της πόλης» (Μαρκομυελάκη, *ό.π.*, σ. 165).

¹⁵ Ιωσήφ Βιβιλάκης, *Το κήρυγμα ως performance. Εκκλησιαστική ρητορική και θεατρική τέχνη μετά το Βυζάντιο*, Αθήνα 2013. Εδώ εξετάζονται εκκλησιαστικοί ρήτορες όπως ο Αλέξιος Ραρτούρος, ο Μελέτιος Πηγάς, ο Φραγκίσκος Σκούφος, ο Ηλίας Μηνιάτης, αργότερα ακόμα ο Νεόφυτος Βάμβας και ο Κωνσταντίνος Οικονόμος. Στο τμήμα «Το δραματικό κήρυγμα» (σ. 101-185) βρίσκουμε διάφορες

τεχνικές της δραματοποίησης: την εισαγωγή διαλόγων σε ευθύ λόγο, τον δήθεν διάλογο του ιεροκήρυκα με ιερά πρόσωπα, τις ερωτήσεις κρίσεως (*ανακοίνωσις, ηθοποιία*) που στρέφονται κατευθείαν στο ποίμνιο («Τι λέγεις εσύ ο ορθόδοξος;»), τεχνικές της διαφοροποίησης του γλωσσικού ύφους των διαλεγόμενων, ώστε να αντικαθρεφτίζουν την οικεία καθημερινή πραγματικότητα, προσωποποιήσεις (αλληγορικές ενοσαρτώσεις αρετών, αμαρτιών κτλ.). Ανάμεσα στις ποικίλες εκφραστικές τεχνικές της εκκλησιαστικής ρητορικής εξέχουσα θέση έχει και ο μονόλογος και ο εξομολογητικός στοχασμός: ενώ από δραματουργική άποψη το κήρυγμα είναι στη δομική του βάση μονόλογος, απευθυνόμενος όμως σ' ένα ακροατήριο και διανθισμένος με επικοινωνιακές τεχνικές που εμπλέκουν τους ακροατές πιο άμεσα (ερωτήσεις, διάλογοι κτλ.), ο εξομολογητικός στοχασμός απομονώνει τον ιεροκήρυκα και φανερώνει τις ενδόμυχες σκέψεις και προβληματισμούς του. Άλλες τεχνικές είναι η δημιουργία του σασπένς με την αναβολή και την πρόκληση περιέργειας, το παράδοξο, η χρήση της προστακτικής στην παραίνεση (άμεση και πυκνή επικοινωνία), και, με άλλα παραδείγματα κυρίως από τον Σκούφο, η *παράλειψις*, η *αποσιώπησις*, η *αποκοπή*, η *επινόρθωσις*, ευχή και κατάρα (κυρίως εναντίον του Ιούδα). Ολόκληρη θεματική ενότητα αφιερώνεται στη «μέθοδο των δακρύων», δηλ. τη δημιουργία συγκίνησης και συμπόνιας, αναλύομενη ήδη στη *Ρητορική* του Αριστοτέλη (ο Σκούφος αναφέρει ακόμα και τη θεραπευτική λειτουργικότητα του κλάυσαι): αποκορύφωμα της συγκίνησης που προκαλεί τα δάκρυα, είναι βέβαια ο πασχαλινός θρήνος για το θάνατο του Χριστού στο σταυρό.

¹⁶ Βάλτερ Πούχνερ, *Παλαιά και Νέα Διαθήκη. Ανώνυμο κρητικό ποίημα. Σχόλια και παρατηρήσεις*, Βενετία 2009 (Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, αρ. 28)· ο ίδιος, «Ανοιχτά ζητήματα στην έρευνα για το κρητικό θρησκευτικό ποίημα *Παλαιά και Νέα Διαθήκη*», *Διεθνές Συνέδριο Neograeca Medii Aevi VII*, με θέμα «Χαρτογραφώντας τη δημόδη λογοτεχνία (12ος-17ος αι.)», Ηράκλειο, Ιστορικό Μουσείο Κρήτης, Νοέμβρ. 2012, υπό έκδοση (βλ. επίσης του ίδιου, «Offene Forschungsfragen zum kretischen

Μολοντούτο, το άμεσο κίνητρο να ασχοληθώ με τη «θεατρικότητα» και τις στρατηγικές δραματοποίησης του *Ερωτόκριτου*, με το σύνθετο ερώτημα, κατά πόσο το εκτενές αφηγηματικό ποίημα του Κορνάρου μιμείται δραματικές συμβάσεις του κρητικού θεάτρου και με ποιους τρόπους αναμειγνύει θεατρικούς τρόπους παρουσίασης με αφηγηματικές στρατηγικές, υπερβαίνοντας σε ορισμένα σημεία μάλιστα και την αφηγηματολογική ψευδαίσθηση του αφηγητή ως μοναδικού και πανίσχυρου μεσολαβητή ανάμεσα στην εξιστόρηση των συμβάντων και τον ακροατή/αναγνώστη, ξεκίνησε από παρατηρήσεις κατά την ανάλυση ενός άλλου μεγάλου αφηγηματικού ποιήματος του 17ου αιώνα, της *Παλαιάς και Νέας Διαθήκης*, άγνωστου συγγραφέα, του δεύτερου σε έκταση έργου της κρητικής λογοτεχνίας,¹⁶ το οποίο έγινε προσιτό σχετικά πρόσφατα.¹⁷ Στο κεφάλαιο «Υφολογικά ζητήματα»¹⁸ έχω σημειώσει τα εξής:

Από την άποψη της ποιητικής αφηγηματολογίας το έργο χωρίζεται σε τρία μέρη: το πρώτο μέρος που καλύπτει την κατάβαση και παρουσιάζει το διάλογο Χάρου-Άνθρώπου, του οποίου η «δραματοουργία» είναι αρκετά φυσιολογική,¹⁹ εκεί ο βασικός αφηγητής είναι ο Άνθρωπος. Το δεύτερο μέρος καλύπτει η αφήγηση του Χάρου, που διακόπτεται τρεις φορές από σύντομες ερωταποκρίσεις σε διαλογική μορφή. Και το τρίτο μέρος αποτελείται από μονόλογο του Άνθρώπου με εκκλήσεις υπέρ των δίκαιων ψυχών στον Άδη, προς τον Χριστό και με ιδιαίτερη έμφαση προς την Παναγία. Ωστόσο το δεύτερο μέρος, η αφήγηση του Χάρου, παρουσιάζει, ιδίως στην εξιστόρηση των γεγονότων των Παθών του Χριστού, αφηγηματικές τεχνικές που δεν δικαιολογούνται από την κατάσταση της διήγησης, αλλά μαρτυρούν μάλλον, πως το τμήμα αυτό πρέπει να ήταν αρχικά αυτόνομο ποίημα, όπου τον λόγο έχει ο ίδιος ο ποιητής, όχι ο Χάρος.²⁰ Η αφηγηματική ψευδαίσθηση, –μιλάει ο Χάρος στον Άνθρωπο– διακόπτεται σε διάφορα σημεία και με διάφορες τεχνικές, όπου φανερώνεται πως δεν μιλάει άλλο ο Χάρος αλλά ο ποιητής και αποδέκτης των λεγομένων δεν είναι πια ο Άνθρωπος αλλά ο αναγνώστης. Τέτοιες τεχνικές και στρατηγικές είναι οι εξής:

- Παρεκβάσεις του ποιητή/αφηγητή, που απευθύνονται σε ευθύ λόγο στον ίδιο τον αναγνώστη (τεχνική γνωστή και από τον *Ερωτόκριτο*): 3204 (*Ας έρθωμε 'ς τον Ιησού...*),²¹ 3364/65 (*Ηρθα οι πρώτες του πληγές και ανοίξασι δευτέρι, / και*

religiösen Gedicht "Altes und Neues Testament"», *Κρητικά Χρονικά* 34 (2014), σ. 279-292).

¹⁷ *Παλαιά και Νέα Διαθήκη*, ανώνυμο κρητικό ποίημα (τέλη 15ου - αρχές 16ου αι.). Κριτική έκδοση †Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη, επιμέλεια Στέφανος Κακλαμάνης – Γιάννης Κ. Μαυρομάτης, Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας 2004 (Graecolatinitas Nostra, πηγές 6).

¹⁸ Πούχνης, *Παλαιά και Νέα Διαθήκη. Ανώνυμο κρητικό ποίημα*, σ. 327-340.

¹⁹ Βλ. παραπάνω στο κεφ. «Είδος και τρόπος», σ. 105-122.

²⁰ Τζιόβας, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*.

²¹ Προηγήθηκε η εξιστόρηση του τέλους του Ιούδα. Η αφήγηση άφησε τον δεμένο στην κολόνα Ιησού (στ. 3177) τη στιγμή που ο Χριστός αντιλαμβάνεται την άρνηση του Πέτρου· την πικρή μεταμέλειά του βλέπει ο Ιούδας, αλλά η δική του απελπισία τον οδηγεί στην αυτοχειρία.

ποια καρδιά να τσι θωρή και δάκρυα να μη φέρη;), 3484 εξ. (Εκεί να δης τους άνομους...),²² 3638/41 (Ω μάννα απαρηγόρητη, τέτοια παρηγορία / επήρες εκ το τέκνο σου, πολύθλιβος Μαρία. / Θεό να χάσης, δάσκαλο και τέκνο και πατέρα, / να παραλάβης μαθητή ως τέκνο σου, μητέρα),²³ 3780/81 (Τις έχει γλώσσα να μιλή και νου να το λογιάση, / τα δάκρυα και τους πόνους τση να τούς-ε λογαριάση;), 3896/97 (σήμερο όλες κλάψετε και όλες θρηνησιτήτε, / και την απαρηγόρητη τη μάννα λυπηθήτε), 4045 (τόν τόσο θρήνο τση Κεράς και πού 'χω νου να γράφω;),²⁴ 4137 (ας έρθωμε εις τη Λαμπρή...), 4170 εξ. 4174 εξ. 4178, 4182 εξ., 4184 εξ., 4186 εξ. προστακτική προς τους Χριστιανούς να χαίρονται για την ανάσταση (πλησιάζει τη λιτανεία), 4653 εξ. και 4655 εξ. (αποτροπιασμός προς τη μάνα που έτρωγε το παιδί της). Στις περιπτώσεις αυτές η τριτοπρόσωπη αφήγηση μετατρέπεται σε πρωτοπρόσωπη, η αφηγηματική πραγματικότητα των συνομιλούντων συρρικνώνεται, το επίπεδο επικοινωνίας μετατοπίζεται από το ενδο-αφηγηματικό πεδίο σ' ένα εξω-αφηγηματικό, που αφορά την επικοινωνία μεταξύ δημιουργού και δεκτών.

- Ευθύς λόγος του αφηγητή προς την Παναγία, σαν να είναι ο ίδιος δρων πρόσωπο (ερώτηση, συμβουλή, προσταγή): 2860/61 (Ω Δέσποινα, τα θάρρη σου 'ς το Γιούδα απαντέχεις; / Επούλησε το τέκνο σου, κι εσύ δεν το κατέχεις!)²⁵, 3808 εξ. (Ω ρήγισσα τση απομονής, ω μοναχή Μαρία / ω ξένη και πεντάρφανη, με δίχως συντροφία, / ω Δέσποινα των Χριστιανώ...), 3816 εξ. (Ω άγια μάννα του Θεού, πώς βλέπεις και απομένεις...), 3834 (Στρέψε, Μαρία, 'ς τους Οβριούς, κλάψε, μοιρολογήσου), 3978/79 (Τις έχει την αποκοτιά, Μαρία, να σου μιλήση, / το τέκνο σου να στερευτής και να σου το ζητήση;), 4133/35 (Η ρήγισσα τση απομονής, λυπήσον τσι αποστόλους! Το 'θέλα, να παρηγορούν εσέ, μάννα πολλά θλιμμένη, / παρηγοριά από λόγου σου γδέχονται οι πρικαμένοι), 4398/99 (Ω πόσος αναγαλλιασμός και πόση μελωδία / έχεις εις την ανάληψη, θεόνυμφε Μαρία). Κι εδώ διαπλέκονται ενδο- και εξωαφηγηματική επικοινωνία: είναι φανερό, πως αυτά τα λόγια δεν μπορεί να τα έχει πει ο ίδιος ο Χάρος, αλλά σε συναισθηματικά φορτισμένα κορυφώματα ο ποιητής τον παραμερίζει και διακόπτει την ψευδαισθηση της αφηγηματικής κατάστασης όπως το *aside* στο δραματικό διάλογο, το οποίο απευθύνεται επίσης κατευθείαν στον θεατή. Εδώ οι προτροπές έχουν εν μέρει διπλό αποδέκτη: τόσο την Παναγία όσο και τον θεατή. Αυτό είναι ακόμα πιο φανερό στα μεθεπόμενα παραδείγματα.

²² Το χωρίο αυτό, 3484-3491, σε αντίθεση με τα δύο προηγούμενα, δεν αντιβαίνει στην πιθανοφάνεια μιας αφήγησης του Χάρου προς τον Άνθρωπο.

²³ Πρόκειται για την αντίδραση της Παναγίας στον τρίτο λόγο του Χριστού. Στα ελληνικά και δυτικά κείμενα όμως είναι συνήθως η ίδια η Παναγία που εκστομεί την αρνητική της αντίδραση και την απορία της (Wim Bakker – Arnold van Gemert, *Θρήνος εις τα Πάθη και την Σταύρωση του Κυρίου και Θεού και Σωτήρος ημών Ιησού*

Χριστού ποιηθείς παρά του ευγενεστάτου άρχοντος κυρού Μαρίνου του Φαλιέρου. Κριτική έκδοση, Ηράκλειο 2002, σ. 51-57).

²⁴ Ο στίχος αποτελεί ένδειξη, πως η εξιστόρηση της βίβλου ήταν αρχικά αυτόνομο ποίημα, χωρίς την πλασιώση του διαλόγου του Χάρου με τον Άνθρωπο.

²⁵ Πρόκειται για κατάσταση έντονης τραγικής ειρωνείας, που προκαλεί το σχόλιο αυτό, γιατί προηγουμένως η Παναγία παρακάλεσε τον Ιούδα να προσέχει τον γιο της.

- Εκκλησίες προς τον Θεό: 4813 (*Θεέ, μεγάλη η χάρη σου, μεγάλη η δύναμή σου!*), 4832 (*Θεέ, μεγάλη η χάρη σου, μεγάλη η βασιλείά σου*). Εφόσον τα λόγια αυτά δεν εκστομούνται από ομιλούν πρόσωπο της αφήγησης, πρέπει να προσγράφονται στον ίδιο τον ποιητή, γιατί ακούγονται περιέργα από το στόμα του Χάρου, που περιγράφει τη Δευτέρα Παρουσία.
- Ενδιάμεση θέση του αφηγητή: ο ευθύς λόγος του αφηγητή απευθύνεται τόσο προς την Παναγία όσο και προς τον αναγνώστη, με τον οποίο «συνωμοτεί»: 3612/14 (*Τι να μιλήσω, τι να πω 'ς τη μάννα τη θλιμμένη, / εις την απαρηγόρητη, τη μοναχή και ξένη; / Και ποια καρδιά ν' αφουκρασθή και να μηδέν λυπάται ...*). Πρόκειται για ρητορική ερώτηση του αφηγητή προς τον αναγνώστη, τι να πράξει μέσα στην αφήγηση, στην οποία θεωρεί τον εαυτό του και δρών πρόσωπο. Είναι η περίπτωση μιας εκλεπτυσμένης τεχνικής διπλής επικοινωνίας του παντοδύναμου αφηγητή, ο οποίος μπαίνει και βγαίνει από την αφήγηση, όποτε θέλει και το θεωρεί σκόπιμο, για σχολιασμό, υποδείξεις, ρητορικές ερωτήσεις κ.τ.λ. Συγχέεται δηλαδή το showing και το telling, που είναι οι δύο βασικές στρατηγικές κάθε αφήγησης.²⁶ Τέτοια σημεία, γνωστά και από τον *Ερωτόκριτο*, δίνουν στην αφήγηση μια εξαιρετική χάρη και εντείνουν το ενδιαφέρον και τη μέθεξη.
- Επέμβαση του ποιητή στην αφήγηση με την έκφραση προσωπικών απόψεων (ο αφηγητής – σκηνοθέτης): 4150/51 (*Ήτον ο τάφος ανοικτός και ο Κύριος αναστάθη / οι μαθητάδες ας χαρού και ο Πέτρος ας το μάθη*). Πρόκειται για επέκταση των προηγούμενων τεχνικών. Η αφήγηση δεν περιφρουρείται στο σημείο αυτό από την ψευδαίσθηση, πως τα αφηγούμενα συνέβησαν σε άλλο χρόνο και άλλο τόπο· ο αφηγητής αναλαμβάνει δήθεν ενεργό ρόλο στην αφήγηση του, έτσι ο αναγνώστης/ακροατής μετατρέπεται σε θεατή μιας σκηνής, που ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια του. Ο αφηγητής είναι παντοδύναμος και κάνει την/την αφήγηση του ό,τι θέλει.
- Έκκληση της Παναγίας προς τους αναγνώστες: 4050 εξ. (...*Όλοι κλάψετε το τέκνο μου της ξένης...*). Εδώ συμβαίνει το αντίθετο: ο ίδιος ο αφηγητής υποσκάπτει τον παντοδύναμο ρόλο του και ανοίγει έναν ευθύ αγωγό επικοινωνίας ενός δρώντος προσώπου με τους αναγνώστες. Τυπικά, η έκκληση γίνεται προς τους περισταμένους (*'ς την συντροφιάν της 4049*), αλλά ο εμφιατικός λόγος της στη συνέχεια παίρνει οικουμενικές διαστάσεις (4052 εξ.). Παρόμοια έκκληση για θρήνο προς τους θεατές υπάρχει σε μπαρόκ θεατρικό έργο της εποχής, το θρησκευτικό δράμα για τους *Επτά Παίδες Μακκαβαίους* του Μιχαήλ Βεστάρχη, όπου η μητέρα των επτά επί σκηνής φονευμένων παιδιών στρέφεται προς τις γυναίκες: *Αρχοντισσες, πού 'στεν εδώ, ύπανδρες και χηράδες, / κλάψετεν σήμεραν μ' εμέν όσες είστε μανάδες* (Γ1363-1364), *Ποια να μην κλάψη, 'πέτε μου, ...* (Γ1367 εξ.).²⁷ Τέτοιες αμφίσημες εκκλησίες (προς τους περισταμένους, προς τους Χριστιανούς όλους) βέβαια είναι συμβατικές στο είδος των θρήνων της Παναγίας.

²⁶ Τζιόβας *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, σ. 9 εξ.

²⁷ Μανούσος Ι. Μανούσακας – Βάσιλευς Πούχνερ,

Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του 17 αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου,

Οι τεχνικές αυτές της διακοπής της αφηγηματικής ψευδαίσθησης δίνουν στα γεγονότα των Παθών μιαν ιδιαίτερη δραματικότητα, ακόμα και «θεατρικότητα», με την έννοια πως σε ορισμένα σημεία μηδενίζεται η επικλή απόσταση και εμπλέκεται ο αναγνώστης στα ίδια τα γεγονότα. Για αυτή την εντύπωση επιστρατεύονται επίσης άλλα υφολογικά και ρητορικά μέσα, όπως είναι η ψευδοερώτηση ή ρητορική ερώτηση, την οποία απευθύνει ο ποιητής στον αναγνώστη, εμπλέκοντάς τον συναισθηματικά και αυξάνοντας τη μέθεξή του. Οι ρητορικές ερωτήσεις είναι αρκετά συχνές στην αφήγηση των Παθών, ενώ σε άλλα μέρη του ποιήματος ο ποιητής τις αποφεύγει: 2860/61, 3364/65, 3612/14, 3780/81, 3810/11, 3816/17, 3868-75, 3932/33, 3934/35, 3936/37, 3938/39, 3941/41, 3942/43, 3944/45, 3946/47, 3948/49, 3950/51, 3952/53, 3968./69, 3970, 3971, 3988/89, 4653 εξ., 4655 εξ. Πολλές από τις παραπάνω αναφερόμενες επικοινωνιακές παραβάσεις της αφηγηματικής σύμβασης διατυπώνονται με ρητορική ερώτηση προς τον αναγνώστη, οπότε η αποτελεσματικότητα είναι διπλή: δεν πρόκειται μόνο για εμπιστευτικά σχόλια του αφηγητή/ποιητή «εκτός κειμένου», αλλά και για μια διατύπωση του λόγου, που ενεργοποιεί αυτόματα τον δέκτη, γιατί καλείται να πάρει θέση, αν και η απάντηση εκ των προτέρων προεξοφλείται. Πρόκειται για ένα μέσο αύξησης του ενδιαφέροντος του αναγνώστη/ακροατή γνωστό και από τις εκκλησιαστικές ομιλίες και τα κηρύγματα.

Βέβαια, στον *Ερωτόκριτο* δεν παρατηρείται μια παρόμοια ποικιλία υπερβάσεων της αφηγηματικής σύμβασης προς όφελος μιας εντονότερης δραματικότητας, όπου ο αφηγητής βγαίνει από το ρόλο του και παίρνει θέση στην ίδια την υπόθεση που αφηγείται, αλλά υπάρχουν και άλλες τεχνικές μιας τέτοιας «δραματοποίησης», όπως είναι η κλιμακωτή επανάληψη λέξεων ή αποσπασμάτων από φράσεις, υφολογικό μέσο που άλλωστε παρατηρείται και στην *Ερωφίλη*,²⁸ με την οποία συνδέεται τόσο η *Παλαιά και Νέα Διαθήκη*,²⁹ όσο και ο *Ερωτόκριτος*.

Α. Θεατρολογικά

Στο τμήμα αυτό των μελετών για τον *Ερωτόκριτο* θα εξεταστούν τα στοιχεία που εμπίπτουν σε μια θεατρολογική ανάλυση των συνθέματος, το οποίο, όπως

Γαβρ. Προσοψά. *Έκδοση κριτική, με εισαγωγή, σχόλια και ενρετήρια*. Αθήνα, Κέντρον Ερεύνων του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού της Ακαδημίας Αθηνών 2000, σ. 191.

²⁸ Βάλτερ Βούχνερ, «Λεκτικές και φραστικές στρατηγικές της δραματοουργίας στην *Ερωφίλη* του Χορτάση», *Ελληνικά* 59/2 (2009), σ. 253-268 (*Τόποι και τρόποι τον δράματος. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2011, σ. 13-28).

²⁹ Βάλτερ Πούχνερ, «Ματαιότητα και θρήνος.

Ομοιότητες μεταξύ της *Ερωφίλης* και του ποιήματος *Παλαιά και Νέα Διαθήκη*», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σ. 45-69 και στον τόμο Γ. Κ. Μαυρομάτης – Ν. Αγιώτης (επιμ.), *Πρώμη νεοελληνική δημόδης γραμματεία. Γλώσσα, παράδοση και ποιητική. Πρακτικά του 6ου Διεθνούς Συνεδρίου Νεογραεκα Medii Aevi*, Ηράκλειο 2012, σ. 405-421.

ομολογεί η σχετική έρευνα, σχεδόν στο σύνολό της, δείχνει έντονα επιδράσεις από την δραματουργική παραγωγή του κρητικού θεάτρου. Αυτή η απόφαση στη συνέχεια κάπως θα τροποποιηθεί και θα συγκεκριμενοποιηθεί στις λεπτομέρειες, γιατί μερικά από τα «δραματικά» χαρακτηριστικά είναι εξωτερικά στοιχεία της παρουσίασης του κειμένου, και άλλα ανήκουν σε συνηθισμένες και συμβατικές τεχνικές της αφηγηματολογίας. Πρόκειται κυρίως για τις μορφές σκηνικής επικοινωνίας, που βρίσκονται διασπαρμένες μέσα στην έμμετρη διήγηση και αποτελούν το κύριο στοιχείο της «θεατρικότητας» του αφηγηματικού ποιήματος. Επειδή το στοιχείο αυτό, του διαλόγου και του ευθέως λόγου, ανέρχεται ποσοτικά σε σχετικά πολύ υψηλές τιμές, δικαίως κάποιιοι μελετητές έχουν μιλήσει για την «ανάμειξη των λογοτεχνικών ειδών», ως ένα βαθμό χαρακτηριστικό γνώρισμα σχεδόν όλων των μεγάλων επικών και αφηγηματικών συνθέσεων. Ωστόσο, η λεπτομερειακή ανάλυση θα δείξει ότι ο Κορνάρος με έναν ιδιαίτερο και ενσυνείδητο προσωπικό τρόπο χειρίζεται τις τεχνικές της «δραματοποίησης», γιατί, πέραν της αισθητικής και λογοτεχνικής στοχοθεσίας, που υπαγορεύει την ελεύθερη επιλογή των μέσων, τεχνικών και στρατηγικών, βρίσκεται ενδεχομένως και η στοχοθεσία μιας «απάντησης» και αντιπρότασης στην *Ερωφίλη*, το κορυφαίο δραματικό έργο του κρητικού θεάτρου, και το ζοφερό μήνυμα που εκπέμπει, σύμφωνα με τις θεωρίες της τραγωδίας της εποχής και σύμφωνα με το ιταλικό πρότυπό του, του οποίου τη φρικαλεότητα έχει μετριάσει ο Χορτάσης. Μια τέτοια αντίθεση στον ζοφερό κόσμο της Αντιμεταρρύθμισης διαφαίνεται από τα γνωμικά που διατυπώνονται μέσα στο έργο. Ο Κορνάρος βέβαια προσθέτει και μιαν άλλη διάσταση: τον αριστοκρατικό κόσμο των πολεμικών αγωνισμάτων και τη μονομαχία μέχρι θανάτου· από τον τρόπο της αφηγηματικής παρουσίασης των τελετουργικών συγκρούσεων της *γκιόστρας* διαφαίνεται και μια αρνητική κριτική, η οποία διατυπώνεται με ένα λεπτό χιούμορ, αυτού του αιματηρού και επικίνδυνου σπορ του ιπποτικού Μεσαίωνα και του φανταστικού κόσμου των *romans chevaleresques*. Όπως και στη *Θυσία του Αβραάμ* στα θεμέλια της ιστορίας αυτής βρίσκεται μια πορεία μύησης των νέων στη ζωή, όπου οι ήρωες πρέπει να περάσουν από δοκιμασίες, απομόνωση και το θάνατο, για να ενωθούν στο τέλος και να αποκτήσουν, όπως στο μαγικό παραμύθι, οικογένεια και κοινωνική αναγνώριση (ο κατώτερος ήρωας να πάρει τη βασιλοπούλα και να γίνει βασιλιάς).

1. Εξωτερικά στοιχεία

Στα «θεατρικά» και «δραματικά» στοιχεία του ποιητικού διηγήματος συνυπολογίζονται συνήθως και ορισμένα εξωτερικά στοιχεία, τα οποία ανήκουν στις στρατηγικές παρουσίασης του αφηγηματικού κειμένου: το ένα έχει δομική λειτουργικότητα που συγγενεύει με την κλασιζίκουσα δραματουργία, το άλλο ανήκει στο «δευτερεύον» κείμενο ενός δραματικού έργου, το οποίο κατά τον Roman Ingarden έχει βοηθητικό χαρακτήρα και δεν ανήκει στο ομιλούμενο επί σκηνής κείμενο των διαλόγων και μονολόγων, και απευθύνεται πλέον στον

αναγνώστη μιας έντυπης έκδοσης,³⁰ ή κατά άλλους στους *ascriptiones* ενός δραματικού έργου, που συνοδεύουν απλώς το κύριο κείμενο, το οποίο αποτελείται μόνο από προφορικό λόγο.³¹ Και για τα δύο θέματα δεν υπάρχει τελειώς σύμφωνη γνώμη στη σχετική έρευνα: ο David Holton υποστηρίζει ότι τόσο το πεντάπρακτο σχήμα πρέπει να υπήρχε στην αρχική γραφή του Κορνάρου, όσο και η αναγραφή των ομιλούντων προσώπων, όπως αυτό συνηθίζεται στα δραματικά έργα.³² Αντίθετα η Rosemary Bancroft-Marcus θεωρεί, πως τόσο το πεντάπρακτο σχήμα είναι έργο των επιμελητών της έκδοσης του Bortoli το 1713 στη Βενετία όσο και η αναγραφή των ομιλούντων προσώπων κατά τις συμβάσεις της έκδοσης ενός δραματικού κειμένου, με κύριο επιχείρημα ότι ούτε το περίφημο επτανησιακό αντίγραφο του Λονδίνου με τις συστηματικές εικονογραφήσεις δεν παρουσιάζει ούτε το διαχωρισμό του έργου σε πέντε μέρη ούτε την ένδειξη των ομιλητών στο πλάι του κειμένου,³³ που θα ήταν έργο των επιμελητών της βενετικής έντυπης έκδοσης.³⁴

³⁰ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, σ. 403-425 («Για τις λειτουργικότητες της γλώσσας στο θεατρικό έργο»). Βλ. και Βάλτερ Πούχνερ, «Μονόλογος και διάλογος στην ελληνική κλασικίζουσα δραματολογία του 17ου και 18ου αιώνα. Πορίσματα ποσοτικών προσεγγίσεων στη δραματολογική ανάλυση», *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σ. 211-259, ιδίως σ. 211-228 (με τη σχετική βιβλιογραφία)

³¹ Σ' αυτό ανήκουν ο κατάλογος των ομιλούντων προσώπων, οι τίτλοι πράξεων και σκηνών, οι σκηνικές οδηγίες και η αναγραφή των ομιλούντων προσώπων. Βλ. G. H. Dahms, *Funktionen der Ascriptionen zum Sprechtext im russischen Drama von 1747 bis 1803. Eine Typologie*, Bonn 1978. Βλ. επίσης Βάλτερ Πούχνερ, «Οι σκηνικές οδηγίες στο κρητικό και επτανησιακό θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου*, ό.π., σ. 363-444, ιδίως σ. 363-371 (με περαιτέρω βιβλιογραφία).

³² Βλ. παραπάνω. Βλ. τώρα και Στέφανος Κακλαμάνης, «Σημειώσεις για τη χειρόγραφη παράδοση του *Ερωτοκρίτου*», *Πρακτικά 9^{ου} Πανιόνιου Συνεδρίου (Παξοί, 26-30 Μαΐου 2010)*, τόμ. 2, Παξοί 2014, σ. 99-125, που υποστηρίζει την ίδια άποψη με άλλα επιχειρήματα. Η επιχειρηματολογία του, πως ήδη το άγνωστο χειρόγραφο, πάνω στο οποίο στηρίζεται το χειρόγραφο του Λονδίνου, πρέπει να είχε το πεντάπρακτο σχήμα, γιατί οι 121 εικονογραφήσεις δεν μοιράζονται συμμετρικά σε όλη την αφήγηση, όπως θα ήταν φυσιολογικό αν δεν υπήρχαν οι διαχωρισμοί αυτοί, αλλά προτιμούν σαφώς τα πολεμικά γεγονότα του Β και

Δ μέρους, και εν μέρει και του Ε (με στατιστικά στοιχεία, σ. 105 εξ.), δεν είναι απόλυτο, γιατί πάλι θα μπορούσε ο εικονογράφος να προτιμήσει τις πολεμικές σκηνές, ανεξάρτητα από τη διαίρεση ή την έλλειψή της, αλλά μαζί με τα επιχειρήματα του Holton σχηματίζουν κατά την άποψή μου μια σαφή υπεροχή της υπόθεσης ότι τόσο το χειρόγραφο της έντυπης έκδοσης όσο και αυτό του εικονογραφημένου χειρογράφου πρέπει να είχαν ήδη τη διαίρεση σε πέντε μέρη. Βλ. και την επόμενη υποσημείωση.

³³ Βλ. παραπάνω. Αυτό όμως δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα: διαφορετική τριμερής διάταξη εμφανίζεται μόνο στον Πίνακα περιχομένου του Επτανήσιου επιμελητή πριν από το κείμενο (Κακλαμάνης, «Σημειώσεις για τη χειρόγραφη παράδοση», σ. 107 εξ. και εικ. 1, 6 και 7). Η αναγραφή των ομιλούντων προσώπων κατά τη σύμβαση των δραματικών έργων υπάρχει σποραδικά, αλλά η πιο ισχυρή ένδειξη για την ύπαρξή της στο χειρόγραφο που αντιγράφει ο επτανήσιος γραφέας είναι, ότι αφήνει σε ορισμένα σημεία κενά και μέσα στο στίχο για τη συμπλήρωση της συντομογραφίας με ερυθρογραφία (εικ. 8 και 9), ενώ σε άλλα σημεία το έχει πραγματοποιήσει ήδη (εικ. 10 και 11). Ακολουθείται δηλαδή το ίδιο σύστημα όπως στην έντυπη μορφή, οπότε η αντιδιαστολή χειρογράφου-έντυπου χάνει την αξία της ως επιχείρημα.

³⁴ Τως και επηρεασμένων από την ταυτόχρονη έκδοση της *Θυσίας*. Αυτό όμως αντιβαίνει στη συνηθισμένη πρακτική των τυπογράφων να πραγματοποιούν μόνο επιφανειακές επεμβάσεις· βλ. Στέφανος Κακλαμάνης, «Από

Ως προς το πεντάπρακτο σχήμα μπορεί να παρατηρηθεί ότι πράγματι υπάρχει μια υπολογισμένη συμμετρία και εναλλαγή ανάμεσα στα πέντε μέρη –Α-Γ-Ε συναισθηματικό και δραματικό, Β-Δ επικό και πολεμικό³⁵ εντούτοις στο στίχο 845 του τέταρτου μέρους δεν σημειώνεται μόνο ένα χρονικό άλμα 3-4 χρόνων,³⁶ αλλά και μια τομή στην υπόθεση, γιατί η αφήγηση μεταφέρεται απότομα από τα προξενιά, την άρνηση της Αρετούσας να παντρευτεί τον ξένο γαμπρό, την κακοποίηση και τη φυλάκισή της στα πολεμικά γεγονότα της πολιορκίας της Αθήνας από τους Βλάχους, όπου έως την τελική φονική μονομαχία πρωτοστατεί ο Ρωτόκριτος σε μάχες και μονομαχίες, αγνώριστος και μεταμορφωμένος, και το αφηγηματικό κλίμα έχει αλλάξει τελείως, σε τέτοιο βαθμό που θα μπορούσε δεχομένως να ισχυριστεί κανείς πως το βιβλίο Δ δεν αποτελεί μια φυσιολογική αφηγηματική ενότητα. Ούτε η μετάβαση στο μέρος Ε είναι μια πραγματική τομή: το μέρος Δ τελειώνει βέβαια με το εντυπωσιακό φινάλε του τελετουργικού θρήνου του νεκρού Άριστου από τον Βλαντίστρατο και τους Βλάχους και την αναχώρησή τους, αλλά η έκβαση της φονικής μονομαχίας κόβεται στη μέση, γιατί ο Ηράκλης στην αρχή του Ε κλαίει ακόμα τον Ρωτόκριτο που τον θεωρεί νεκρό. Αλλά αυτό μπορεί να ερμηνευτεί και ως αφηγηματικό τέχνασμα και τακτική αιφνιδιασμού του αναγνώστη, για την οποία θα βρούμε στη συνέχεια αρκετά τεκμήρια. Πιο συζητήσιμο είναι αν υπάρχει ένα συγκεκριμένο κεντρικό επεισόδιο στο καθένα από τα πέντε βιβλία, επεισόδιο που προάγει σημαντικά την υπόθεση.³⁷ Κατά τα άλλα η όλη αφήγηση είναι εξαιρετικά καλά προγραμματισμένη στην εξέλιξή της και υπολογισμένη στο κάθε βήμα της, λειτουργεί μια αίσθηση συμμετρίας και αντιστοιχιών, και μια ευαισθησία για τη συσχέτιση των μεγεθών σε μεγάλη και μικρή κλίμακα.

το χειρόγραφο στο έντυπο: το παιχνίδι των γραφών. Τα ιδιαίτερα εκδοτικά προβλήματα κειμένων που έχουν παραδοθεί σε χειρόγραφη και έντυπη μορφή», Hans Eieneier – Ulrich Moennig – Νότης Τουφεξής (επιμ.), *Θεωρία και πράξη των εκδόσεων της νεοελληνικής αναγεννησιακής και μεταβυζαντινής δημόσιας γραμματείας. Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi IVa, Αμβούργο 28-31.1.1999*, Ηράκλειο 2001, σ. 101-186.

³⁵ Το επιχείρημα πως στο μέρος Β και Δ υπάρχουν παρόμοιες χρονικές εκφράσεις (μέσα σε *τούτο τον καιρόν* Β1, *Ο ρήγας τούτον τον καιρόν* Δ1) είναι κάπως σχετικό, γιατί τέτοιες «γέφυρες» ή δεδηλωμένες «μεταβάσεις» της αφήγησης υπάρχουν σε όλο το ποίημα (βλ. ακόμα στη συνέχεια).

³⁶ Δ845 *Οι τρεις χρόνοι περάσασι κ' οι τέσσερεις εμπάνα, / που η Αρετή ήτο στη φλαγή κι ο Ρώκριτος στα ξένα*. Ο χειρισμός του χρόνου

από μέρος του Κορνάρου έχει κάποια «ποιητική» ελευθερία, γιατί στο μέρος Ε μιλούν ήδη για πέντε χρόνια, που η Α (Αρετούσα) είναι στη φυλακή, ενώ ο Ρ (Ρωτόκριτος, Ρώκριτος ανάλογα με τις στιχουργικές ανάγκες) είναι στην εξορία.

³⁷ Αυτό είναι άλλωστε ολοφάνερο στο μέρος Δ, όπου η άρνηση της Α να δεχτεί τον γαμπρό που προτείνουν οι γονείς της, η κακαποίηση και φυλάκισή της είναι επίσης μια κεντρική σκηνή Δ249-590 καθώς και η συνομιλία της με την Φ (Φροσύνη, Νένα) στη φυλακή Δ592-764. Θα μπορούσε να προτείνει κανείς ένα άλλο ερμηνευτικό σχήμα της αναζήτησης αναλογιών και συμμετριών, που να βασίζεται στις κεντρικές διαλογικές σκηνές του κάθε μέρους και δεν περιορίζεται σε ένα μόνο επεισόδιο, αλλά σε περισσότερα, γιατί βήμα προς βήμα και κλιμακωτά εξελίσσεται η υπόθεση, με προσεκτικά υπολογισμένα βήματα.

Η έκταση των πέντε βιβλίων με 2.215, 2.464, 1.760, 2.020 και 1.548 στίχους δείχνει κάποια αίσθηση για δραματουργικά μεγέθη και μια ευαισθησία για ρυθμούς και αναλογίες οι οποίες δεν είναι τυχαίες. Η σταδιακή μείωση της έκτασης των πέντε βιβλίων προς το τέλος αντιστοιχεί σε μια δραματουργική αίσθηση για την ανάγκη της μείωσης της έκτασης και την αύξηση των ρυθμών προς το τέλος μιας παράστασης, γιατί έχει κουραστεί το θεατρικό κοινό και έχει μειωθεί η αντιληπτική ικανότητα των θεατών. Υπάρχουν άλλωστε και άλλες ενδείξεις για τον συνειδητό χειρισμό της εναλλαγής των ρυθμών της αφήγησης, για να ανακουφιστεί η κόπωση του αναγνώστη/ακροατή και να αποφευχθεί η μονοτονία, η οποία λόγω του άκαμπτου δεκαπεντασύλλαβου είναι κάπως αναμενόμενη.³⁸ Το δεύτερο μέρος πήρε μεγαλύτερη έκταση λόγω της *γκιόστρας* και της λεπτομερείας παρουσίασης της αμφίσεης των ιπποτών, τις *devise* και τα *motti*, και κυρίως της νατουραλιστικής περιγραφής των συγκρούσεων, όπου ο ποιητής με λεπτό χιούμορ παίρνει προσωπικές αποστάσεις από το βάρβαρο έθιμο, που στην εποχή του πλέον σκηνοθετείται, όπως βλέπουμε από την *γκιόστρα* των Χανίων το 1594.

Με τα δεδομένα αυτά το πεντάπρακτο σχήμα πρέπει να θεωρηθεί μάλλον το αρχικό. Το έργο πάντως μπορεί να γίνει κατανοητό και η αφήγηση ρέει φυσιολογικά και χωρίς αυτή τη διαίρεση. Άλλωστε, σε ένα κείμενο των 10.000 πολιτικών στίχων, υπάρχει μια κάπως «φυσιολογική» ανάγκη για διάρθρωση και κατανομή της αφήγησης σε πιο μικρά τμήματα, κεφάλαια ή μέρη. Αυτό βέβαια θα μπορούσε ενδεχομένως να γίνει και σύμφωνα με τις λεκτικές μεταβάσεις και «γέφυρες» από έναν τόπο δράσης στον άλλον, ή από το ένα δρων πρόσωπο στο άλλο, τομές που σημειώνει ο αφηγητής με σαφήνεια και συχνά με τις ίδιες λεκτικές ή παρόμοιες φόρμουλες. Με βάση αυτές τις μετατοπίσεις της αφήγησης διαμορφώνονται τα εξής κεφάλαια: 1) A1-426, 2) A427-622 (χωρίς λεκτική φόρμουλα), 3) A623-756 (A757-8 φόρμουλα), 4) A759-846 (A847, 849 φόρμουλα), 5) A849-1062 (A1063-64 φόρμουλα), 6) A1065-1315 (A1316 φόρμουλα), 7) A1317-1742 (A1743-44 φόρμουλα), 8) A1745-2216 (φόρμουλα B1), 9) B2-142 (χωρίς φόρμουλα, αναγραφή του ονόματος των ιπποτών), 10) B143-516 παρουσίαση των ιπποτών (χωρίς φόρμουλα), 11) B517-1010 παρουσίαση Ερωτόκριτου και Κρητικού, η τραγική ιστορία του Κρητικού (B1011 φόρμουλα), 12) 1012-1236 (B1237 *ενύκτιασε*) ή 1316 (B1317 φόρμουλα) ή 1364 (αρχή της *γκιόστρας*), 13) B1364-2464 (με διάφορες δυνατότητες υποδιαίρεσης, χωρίς όμως φόρμουλα). Η τομή του μέρους Β προς το μέρος Γ μοιάζει κάπως άτονη, γιατί ο ποιητικός λόγος συνεχίζει να αφηγείται τα ίδια ερωτικά βάσανα της Αρετούσας. Η τομή θα μπορούσε να γίνει μετά τον στ. B2424, όταν αρχίζει η στέψη του νικητή ή και B2407 (B2407 έχει και φόρμουλα) και κόβει την περιγραφή της τελικής σύγκρουσης στη μέση, όπως γίνεται και ανάμεσα στο μέρος Δ και Ε. 14) Γ1-364 (365-366 φόρμουλα), 15) Γ367-642 (Γ643, Γ647-648 μετάβαση), 16) Γ649-1008 (Γ1009-10 φόρμουλα), 17) Γ1111-1744 (Γ1745 φόρμουλα) ή 1760 (Δ1 φόρμουλα),

³⁸ Για το θέμα βλ. ακόμα στη συνέχεια.

18) Δ1-238 (Δ240 φόρμουλα), 19) Δ241-764 (Δ765-766 φόρμουλα), 20) Δ766-844 (Δ845, Δ851-52 χρονικό άλμα, αλλαγή θέματος), 21) Δ852-1244 (Δ1245-46 φόρμουλα), 22) Δ1245-1429 (Δ1430 φόρμουλα), 23) Δ1431-1554 (Δ1555-56 φόρμουλα), 23) Δ1557-2022 (E1 φόρμουλα). Στο E μέρος λείπει η τεχνική αυτή τελείως· οι αποστροφές του αφηγητή προς τον αναγνώστη είναι τώρα άλλης φύσεως. Θεματικά θα μπορούσαν να διαχωριστούν οι εξής «σκηές»: 24) E1-1102 οι επισκέψεις του P (Ρωτόκριτου) στη φυλακή, η ιστορία του θανάτου του και η αποκάλυψη, 25) E1103-1548 η συμφιλίωση και το αίσιο τέλος. Πρόκειται λοιπόν για 25 ή λίγο περισσότερα κεφάλαια ποικίλης έκτασης· αυτό το σύστημα διαχωρισμού όμως δεν είναι πάντα συστηματικό και συνεπές. Χαρακτηριστικά στο B μέρος εφαρμόζεται ελλιπώς (με την ονομαστική αναγραφή των ιπποτών που παρουσιάζονται και τη λεπτομερειακή περιγραφή των κονταροχτυπημάτων), στο E μέρος λείπει, γιατί κυριαρχούν άλλες μορφές επικοινωνίας του αφηγητή με τον αναγνώστη. Μολοντούτο στο μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης η χρήση των λογοτύπων της μεταφοράς της αφήγησης σε άλλο τόπο ή άλλο πρόσωπο δίνει μια φυσιολογική διαίρεση του ποιήματος· ο Κορνάρος προτιμά αυτή τη διαίρεση από τον κάπως μηχανιστικό χωρισμό σε ραψωδίες και ωδές. Ως προς τη γνησιότητα αυτής της διαίρεσης και το θέμα της αρχικής γραφής πρέπει να παρατηρηθεί, πως οι λογότυποι αυτοί είναι αναφαίρετο τμήμα του κειμένου, εν μέρει ενσωματωμένο στον στίχο, ώστε δεν μπορούν να έχουν προστεθεί εκ των προτέρων. Πρόκειται για ένα κριτήριο διαχωρισμού, το οποίο προσφέρει το ίδιο το κείμενο.

Δεν ισχύει ακριβώς το ίδιο για την *αναγραφή των ομιλούντων προσώπων* σε συντομογραφία *in margine*, πράγμα που επίσης η Bancroft-Marcus λανθασμένα δεν θεώρησε αυθεντικό στοιχείο, γιατί υπάρχει στο χειρόγραφο του Λονδίνου. Μολοντούτο, αν αφαιρέσουμε αυτές τις ενδεικτικές προσγραφές των προφορικών ρήσεων σε συγκεκριμένα πρόσωπα, όπως συνηθίζεται στις εκδόσεις δραματικών έργων, δεν προκύπτει σε καμιά περίπτωση πρόβλημα ταυτισμού του ομιλούντος προσώπου, γιατί αυτές οι ενδείξεις είναι ενσωματωμένες στο ίδιο το κείμενο του αφηγητή, προκύπτουν με σαφήνεια από τα ίδια τα συμφραζόμενα και σημαδεύονται με ειδικούς λογότυπους (*λέσι του κ.τ.λ.* βλ. στη συνέχεια). Αυτό το σύστημα των ενδείξεων της ταυτότητας του ομιλούντος, δεν το χειρίζεται ο εκδότης ή συγγραφέας με απόλυτη συνέπεια. Ένας έλεγχος του στοιχείου αυτού καταλήγει στο εξής συμπέρασμα: οι ενδείξεις αυτές δεν αναγράφονται (και στην έκδοση του Αλεξίου 1980 και 1988) στις εξής περιπτώσεις: A513 Βασιλιάς, A597 Στρατιώτες, B1897 Κρητικός, Γ 1622 Ποιητής, Δ 101 Ποιητής, Δ 372 Βασιλιάς, Δ1369 Ποιητής, E251 Ποιητής, E444 Αρετή, E821 Αρετή, E1081 Ποιητής, E1335 Ρωτόκριτος, E1437 Ποιητής (E1436 τελειώνει ο λόγος του Βασιλιά, αλλά λείπει το κλείσιμο των εισαγωγικών, και στις εκδόσεις Αλεξίου 1980, 1988). Η αύξηση της παράλειψης μιας πρόσθετης ονομαστικής ένδειξης προς το τέλος του έργου επιδέχεται διάφορες ερμηνείες. Θα μπορούσε η απόδοση του κειμένου με δραματικό τρόπο να ανήκει και στο marketing του εκδοτικού οίκου, όπου τα δραματικά έργα του κρητικού θεάτρου (*Ερωφίλη*) είχαν

αποκτήσει ξεχωριστό γόητρο (βλ. και *Θυσία*), μπορεί να είναι τακτική της διευκόλυνσης του αναγνώστη να παρακολουθήσει την αφήγηση ή για να σπάσει η μονοτονία ενός κειμένου των δέκα χιλιάδων στίχων που παρουσιάζονται με ακριβώς τον ίδιο τρόπο σε μια συνεχή ροή. Όπως και να έχει το πράγμα, και χωρίς την ονομαστική αναγραφή των ονομάτων των ομιλούντων προσώπων, σε κάθε στιγμή είναι ξεκάθαρο από το ίδιο το κείμενο, ποιος μιλάει σε ευθύ λόγο σε μια «θεατρική» σκηνή, και τότε μιλάει ο Ποιητής στο αφηγηματικό επίπεδο.

Η ίδια επιχειρηματολογία ισχύει και για τον κατάλογο των *dramatis personae* (*Πρόσωπα οπού μιλούν εις τούτο το Πούημα*), που ακολουθεί την αφιέρωση του Αντώνιου Βόρτολη και τον πρόλογο που υπογράφει «Ο Τυπογράφος» (*Εις εκείνους, οπού θέλουν αναγνώσει το παρόν Βιβλίον, πάλι του Βόρτολη*), ο οποίος μιλάει για πολλά χειρόγραφα του ποιημάτος και προτρέπει τους αναγνώστες να του υποδείξουν βελτιώσεις του κειμένου που θα λάβει υπόψη σε άλλη έκδοση,³⁹ ο οποίος κατάλογος απαριθμεί με ακρίβεια τα 26 πρόσωπα της δράσης, τα οποία θα λάβουν έστω μια φορά το λόγο, και προσδιορίζει τις ιδιότητές τους, όπως στα δραματικά έργα.

Είναι δύσκολο να αποφανθεί κανείς με τελική βεβαιότητα, αν το πρωτότυπο χειρόγραφο είχε υιοθετήσει αυτό το «δραματικό» σύστημα αναγγελίας των ρήσεων σε ευθύ λόγο. Προσωπικά τείνω μάλλον προς την εκδοχή, πως πρόκειται για έργο της βενετικής τυπογραφίας, γιατί τα ενδοκειμενικά δραματικά στοιχεία του έργου, οι διαλογικές «σκηνές» σε ευθύ λόγο, είναι κατά το πλείστον διαβρωμένες με σχολιασμούς και διευκρινήσεις του Ποιητή, που συνήθως ξεπερνούν κατά πολύ τη λειτουργικότητα μιας απλής σκηνικής οδηγίας. Ο Κορνάρος διαφοροποιείται από τον Χορτάση όχι μόνο ως προς το μήνυμα του έργου, αλλά και ως προς τη χρήση της θεατρικής σύμβασης: η αφήγηση του δίνει μεγαλύτερη ευχέρεια εμβάθυνσης, ειρωνικής αποστασιοποίησης και διδακτισμού, ανάπτυξης γνωμικών και παρομοιώσεων καθώς και της καλλιέργειας μιας ποιητικής εικονολογίας, η οποία αναπαράγει κυρίως εικόνες και φαινόμενα της φύσης.

2. Ενδοκειμενικά στοιχεία

Πιο ενδιαφέρουσα για μια δομική ανάλυση των «θεατρικών» στοιχείων του *Ερωτόκριτου* είναι η χρήση του ευθέος λόγου, σε διάλογο και μονόλογο, σε ρήσεις ή σειρά ρήσεων που συνδιαλέγονται μεταξύ τους άμεσα ή όχι: πρόκειται για τμήματα του κειμένου, που πρέπει να τοποθετηθούν μέσα σε εισαγωγικά και όπου τα δρώντα πρόσωπα απευθύνονται, πέραν της «ενδοσκηνικής» επικοινωνίας, κατευθείαν στους αναγνώστες/ακροατές: ο αφηγητής πρόσκαιρα εξαφανίζεται και δανείζει τη «φωνή» του στα δρώντα πρόσωπα της αφήγησης, αποκαθιστώντας έναν απευθείας αγωγό επικοινωνίας ανάμεσα σε αυτόν και τους

³⁹ Και αυτό στοιχείο του marketing του εκδοτικού οίκου (βλ. Κακλαμάνης, «Σημειώσεις για τη χειρόγραφο παράδοση», σ. 99 εξ.)

φορείς της πρόσληψης, μετατρέποντας προς στιγμινή τους αναγνώστες/ακροατές σε θεατές μιας θεατρικής σκηνής. Πρόκειται για ένα παιχνίδι του ποιητή/αφηγητή με τη δραματική σύμβαση, που διαφοροποιεί τον Κορνάρο εξαρχής από τον Χορτάση και τον *Ερωτόκριτο* από την *Ερωφίλη*, κρατώντας εν λειτουργία ένα αφηγηματικό και ερμηνευτικό μετα-επίπεδο, που του επιτρέπει να κινείται σε μια ικανή εκτάση του έργου ανάμεσα στο αφήγημα και το δράμα. Κατ' αυτόν τον τρόπο «παίζει» με τη δραματική σύμβαση αλλά ταυτόχρονα και με την αφηγηματική, εφαρμόζοντας και άλλα τεχνάσματα, τα οποία ανοίγουν επίσης μια άμεση επικοινωνία με τον αναγνώστη/ακροατή· καταργούν προς στιγμινή την αφηγηματική ψευδαίσθηση της διαφορετικότητας του αφηγητή από τον δημιουργό του και πραγματοποιούν παρεμβάσεις στην αφηγηματική πραγματικότητα της ιστορίας· ο αφηγητής επικοινωνεί κατευθείαν με τους ακροατές/αναγνώστες ή και με τα δρώντα πρόσωπα, σαν να βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο πραγματικότητας με την ίδια την αφήγησή του.

Σ' αυτό το κεφάλαιο θα αναλύσω όλες τις μορφές του ευθέος λόγου: 1) τις «θεατρικές σκηνές», για λόγους μεθοδολογικούς διαφοροποιημένες σε σύνθετες και σύντομες· 2) τις μεμονωμένες μορφές του ευθέος λόγου, δηλαδή ρήσεις χωρίς ανταπόκριση σε μορφή διαλόγου· 3) μονολόγους και εσωτερικούς μονολόγους, καθώς και 4) τα ενδιάμεσα αφηγηματικά κομμάτια του αφηγητή («σκηνικές οδηγίες»). Στο επόμενο κεφάλαιο θα εξετάσω 1) τις τεχνικές της γεφύρωσης και σύνδεσης αφηγηματικών ενοτήτων (κατά τόπους δράσης, κατά θέμα ή κατά πρόσωπο)· 2) τις στρατηγικές της υπέρβασης της αφηγηματικής ψευδαίσθησης, όπου ο αφηγητής βγαίνει από το «ρόλο» του μέσα στη διηγητική εξιστόρηση της υπόθεσης, καθώς και τις απευθείας επικοινωνίες με το ακροατήριο ή τους αναγνώστες· όπως και 3) τα τεχνάσματα μιας προσποιούμενης προφορικότητας του κειμένου, όπου το αφήγημα δίνει την εντύπωση πως απευθύνεται σε ένα ακροατήριο το οποίο παρακολουθεί διά ζώσης την απαγγελία του ποιήματος.

Ως εισαγωγή θα παραθέσω τα στατιστικά στοιχεία που έχει καταθέσει ο David Holton σχετικά με τη χρήση του ευθέος λόγου, χωρίς να προβώ σε μια δική μου μέτρηση, η οποία θα μπορούσε να καταλήξει σε ελαφρώς αποκλίνοσες τιμές, γιατί υπάρχουν ποικίλες μορφές εγκιβωτισμένου ευθέος λόγου στην αφήγηση, που μπορεί ή όχι να συνυπολογισθεί σε μια τέτοια μέτρηση. Άλλωστε ο σοφός μελετητής του *Ερωτόκριτου* και φίλος εισάγει, όπως έκανα με τα έργα του κρητικού θεάτρου, ένα είδος απλοποιημένης configuration matrix,⁴⁰ μετρώντας και τη συνολική έκταση των «ρόλων», πράγμα που δεν προτίθεται να κάνω, γιατί οι πραγματικά «θεατρικές» σκηνές είναι σχετικά λίγες· υπάρχουν ποικίλες μορφές μιας ενδιάμεσης, μεταξύ δράματος και αφήγησης, λογοτεχνικής ιδιοσυστασίας των σχετικών τμημάτων του ποιήματος και ο ευθύς λόγος έχει και

⁴⁰ B. Jürgen Link, «Zur Theorie der Matrizierbarkeit dramatischer Konfigurationen», A. van Kesteren – H. Schmid (eds), *Moderne*

Dramentheorie, Kronberg/Ts. 1975, 192-219 και την εφαρμογή της μεθόδου στον Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου*, σ. 252 εξ.

μια σειρά από άλλους τρόπους χρήσης και λειτουργικότητας, που δεν σχετίζονται με την όποια σκηηνική υπόσταση των αποσπασμάτων αυτών.

Τα στοιχεία που καταθέτει από τις μετρήσεις του ο Holton⁴¹ είναι τα εξής: ο ευθύς λόγος ανέρχεται στο 42% του όλου ποιήματος· ο «ρόλος» της Αρετούσας ανέρχεται σε 1209 στίχους (Α 263,5 – Β 39,5 – Γ 414,25 – Δ 240,75 – Ε 251), τιμή που αντιστοιχεί σε 29% των συνολικών ομιλιών, ο Ρωτόκριτος σε 792 στίχους (Α 258 – Β 50 – Γ 171,5 – Δ 55,25 – Ε 257,25), 19% του ευθέος λόγου,⁴² η Φροσύνη ανέρχεται σε 760 στίχους (Α 204 – Β 29,25 – Γ 342 – Δ 151,25 – Ε 34,25), ο φίλος του Πολύδωρος σε 337 στίχους (Α 289 – Β 26 – Γ 16 – Δ 0 – Ε 6).⁴³ Η σαφώς μεγαλύτερη έκταση της παρουσίας της Αρετούσας στον ευθύ λόγο σε σχέση με αυτήν του Ρωτόκριτου, η οποία ενέχει την άδηλη ειρωνεία μιας αντίστροφης αναλογίας προς τον τίτλο του έργου (*Ερωτόκριτος*), αναπαράγει την ίδια αντίστροφη αναλογία, που υπήρχε στην *Ερωφίλη*, όπου ο ρόλος της πρωταγωνίστριας του έργου είναι πιο μικρός από αυτόν του Πανάρετου.⁴⁴ Μια άλλη μέτρηση της έκτασης των «διαλόγων» έκανε σχεδόν ταυτόχρονα η Ντία Φιλιππίδου και φτάνει στα εξής συμπεράσματα: 4.168 στίχοι (=41.8% του συνόλου), συγκεκριμένα στο καθένα από τα πέντε μέρη: 1,092 + 534 + 1,079 + 779 + 684, και άρα οι στίχοι της αφήγησης είναι 5.814 (=58.2%).⁴⁵

Μολοντούτο η μέτρηση της έκτασης των «ρόλων» στο αφήγημα δεν έχει μεγάλη δηλωτική σημασία και ερμηνευτική αξία, εξαιτίας της ύπαρξης πολλών μορφών της χρήσης του ευθέος λόγου και της ύπαρξης μιας πραγματικής «σκηηνικής επικοινωνίας», στην οποία παρεμβάινει, σχεδόν συνεχώς, ο

⁴¹ Holton, «Πώς οργανώνεται ο *Ερωτόκριτος*;», *Μελέτες για τον Ερωτόκριτο και άλλα νεοελληνικά κείμενα*, σ. 95 εξ.

⁴² Ο Κορνάρος αντιστρέφει σαφώς την έκταση των «ρόλων» της Ερωφίλης και του Πανάρετου, όπου η πρώτη ανέρχεται με τον αποφασιστικό της λόγο μόλις σε 16,18% της έκτασης του έργου, ενώ ο «φλύαρος» Πανάρετος σε 21,41% (Πούγγερ, *Μελετήματα θεάτρων*, σ. 245).

⁴³ Η φθίνουσα παρουσία του στο έργο αντιστοιχεί με τον Καρπόφορο της *Ερωφίλης*, ο οποίος εξαφανίζεται μετά την πρώτη πράξη. Ωστόσο η μέτρηση του ευθέος λόγου του «ρόλου» του είναι απατηλή, γιατί στο λόγο του αφηγητή είναι παρών και στο Δ και Ε μέρος: στη μάχη εναντίον των Βλάχων και τη σωτηρία του βασιλιά της Αθήνας, και στο τέλος που αναρρώνει από τον βραχιά του τραυματισμό.

⁴⁴ Αυτή τη φαινομενική αντίθεση είχε παρατηρήσει και ο Σεφέρης (Γ. Σεφέρης, *Δοκιμές*, Αθήνα 1981, Α' 502). Ο Holton παρατηρεί πως «είναι η εσωτερική διαμάχη της Αρετούσας – η οποία εκφράζεται συνήθως όταν η Αρετούσα κουβεντιάζει με τη Φροσύνη – που

συγκεντρώνει το κύριο ενδιαφέρον ως και το τελευταίο βιβλίο» («Πώς οργανώνεται ο *Ερωτόκριτος*;», σ. 96). Το ίδιο ισχύει για την *Ερωφίλη*, όπου υπάρχει επίσης το προφητικό όνειρο, αλλά στον *Ερωτόκριτο* αυτές οι συνομιλίες με τη Νένα πολλαπλασιάζονται, και η αγωνιακή στάση της Φροσύνης ως προς τον έρωτα της βασιλοπούλας είναι πολύ πιο «ανθεκτική» απ' ό,τι αυτή της αντίστοιχης Χρυσόνομης, η οποία σχετικά γρήγορα παίρνει το μέρος της άτυχης βασιλοπούλας. Βέβαια εκεί υπάρχει το δεδομένο μιας ολοκληρωμένης σχέσης και ενός τετελεσμένου εν κρυπτώ γάμου, ενώ στο αφηγηματικό ποίημα παρακολουθούμε την εξέλιξη του έρωτα από το ξεκίνημά του. Βλ. και Φιλιππίδου – Bakker, «Νέες εξελίξεις στην ανάλυση του *Ερωτόκριτου*: η συμβολή της νένας στην *Ερωφίλη* και στον *Ερωτόκριτο*».

⁴⁵ Dia M.L. Philippides, «Literary Detection in Works of the Cretan Renaissance», *Literary and Linguistic Computing Journal* 3.1 (March 1988), σ. 1-11. Για το θέμα βλ. επίσης Arthur Bot, «Πώς μεταδίδεται ο ευθύς λόγος των προσώπων του *Ερωτόκριτου*;», *Cretan Studies* 6 (1998), σ. 427-439.

αναστοχαστικός λόγος του Ποιητή, που συνοδεύει σχεδόν κάθε ρήση ενός διαλόγου. Με τη διαπίστωση αυτή πιο αποτελεσματικό φαίνεται, να αναλύσει κανείς σε βάθος τις διαλογικές σκηνές, για να αποφανθεί για το βαθμό «θεατρικότητας» (τουτέστιν «σκηνικής επικοινωνίας» χωρίς την ανάμειξη του αφηγητή) τμημάτων του έργου, και να επιχειρήσει, μετά από την αφαίρεση των σχολιασμών του Ποιητή, μια σύγκριση των διαλόγων με δραματικά έργα του κρητικού θεάτρου, ως προς την έκταση των ρήσεων, τον μέσο όρο της έκτασης αυτών, του ρυθμού του διαλόγου και τις εναλλαγές του σε σχέση με το περιεχόμενο, την ταχύτητα του διαλόγου και τις διακυμάνσεις της κ.τ.λ. Εδώ θα φανεί ότι η δυνατότητα σύγκρισης με δραματικά έργα του κρητικού θεάτρου είναι περιορισμένη και η αφηγηματικότητα του ποιήματος μεγαλύτερη απ' ό,τι δείχνει η απλή μέτρηση των ευθέων λόγων και της συνολικής έκτασης των ρήσεων κάθε προσώπου της υπόθεσης.

2.1. Διαλογικές σκηνές

Από μεθοδολογική άποψη ενδείκνυται να διαχωριστούν οι σύνθετες σκηνές με τουλάχιστον τέσσερις ρήσεις που αλληλοσχετίζονται, ανεξάρτητα από την έκταση των παρεμβλλόμενων αφηγηματικών λόγων του Ποιητή, από τις πιο σύντομες, οι οποίες δεν προσφέρονται πλέον για λεπτομερειακή ανάλυση σχετικά με την αναλογική έκταση και αλληλουχία των ρήσεων. Αυτές οι σύνθετες σκηνές είναι σχετικά λίγες και ο βαθμός αφηγηματικότητάς τους ποικίλλει σπάνια όμως παρατηρείται αλληλουχία των ρήσεων χωρίς σχολιασμό του Ποιητή, όπως συνηθίζεται σε ένα θεατρικό έργο.

2.1.1. Σύνθετες σκηνές

Οι περιπτώσεις σύνθετων σκηνών αναλύονται αρχικά κατά σειρά μέσα στην υπόθεση του έργου χωρίς ιεραρχική κατάταξη, αλλά με μια ποιοτική ένταξη στα συμφραζόμενα της υπόθεσης. Αναγράφονται και οι λογότυποι του αφηγητή, ο οποίος εισάγει τον ευθύ λόγο και τον ομιλητή, συχνά και σε ποιον απευθύνει το λόγο του. Αναγράφονται οι ρήσεις κατ' έκταση και περιεχόμενο, αλλά και οι σχολιασμοί του Ποιητή, που συμπεριλαμβάνονται και στην ποσοτική ανάλυση, και ύστερα αφαιρούνται, για να φαίνονται καθαρά τα ποσοτικά συμπεράσματα του καθαρού διαλόγου (μέσος όρος ρήσεων και ταχύτητα του διαλόγου). Στο τέλος του κεφαλαίου συνοψίζονται τα αποτελέσματα της εξέτασης και επιχειρείται μια σύγκριση με τις ανάλογες τιμές των διαλόγων από τα έργα του κρητικού θεάτρου.

Χρησιμοποιούνται οι εξής συντομογραφίες: π – Ποιητής (και στις ποσοτικές αναλύσεις, γιατί δεν είναι δρων πρόσωπο), Ρ – Ρωτόκριτος, Ρώκριτος, Α – Αρετούσα, Αρετή, Φ – Φροσύνη (αναγράφεται πάντα έτσι, έστω αν η έκδοση έχει Νένα), Πο. – Πολύδωρος, Πεξ. – Πεξόστρατος, Μ – Μάνα του Ρωτόκριτου, Βασ. – Βασιλιάς, Κρη. ή Χαρ. – Κρητικός, Χαρίδημος, Καρ. – Καραμανίτης, Νικ.

– Νικοστράτης, Τρι. – Τριπόλεμος, Δρα. – Δρακόκαρδος, Αντ. – Αντρόμαχος, Κυπρ. – Κυπρίδημος, Γλυκ. – Γλυκάρετος, Δημ. – Δημοφάνης, Πιστ. – Πιστόφορος, Βλα. – Βλαντίστρατος, Φρο. – Φρονίστας, Ηρα. – Ηράκλης. Οι σύνθετες αυτές σκηνές αριθμούνται με αύξοντα αριθμό, ώστε να είναι διαθέσιμες ως συντομογραφημένες αναφορές για την περαιτερώ ανάλυση.

1) Η πρώτη σύνθετη διαλογική σκηνή είναι στο πρώτο μέρος στ. Α147-382, ανάμεσα στον Ρωτόκριτο και τον φίλο Πολύδωρο, όπου ο ήρωας του εξομολογείται τον έρωτά του. Τα σχόλια του Ποιητή είναι περιορισμένα και επικεντρώνονται στις αντιδράσεις των συνομιλούντων μετά από κάθε ρήση (161-164, 247-250, 371-372). Ο Πολύδωρος είναι πολύ επιφυλακτικός και επισημαίνει στον Ρωτόκριτο τους κινδύνους που διατρέχει ο ίδιος και η οικογένεια του, όταν μαθευτούν τα αισθήματά του για τη βασιλοπούλα. Ρ 147-160 (*Λέγει* 147), Π 165-246 (*στρέφεται στο Ρωτόκριτο κ' έτσι του συντυχαίνει* 165), Ρ 251-346 (*τον φίλου απιλογήθη* 250), Π 347-370 (*Λέγει του ο φίλος* 347), Ρ 373-382 (*Και λέγει* 373).

Ανάλυση: έκταση σκηνής 236 στ., Ποιητής $4 + 4 + 2 = 10$, ευθύς λόγος 226 στ.· δομή του διαλόγου: Ρ 14 / [π 4] / Π 80 / [π 4] / Ρ 96 / Π 24 / [π 2] Ρ 10. Ο μέσος όρος των πέντε ρήσεων είναι 45,2 στ., αλλά με σημαντικές διακυμάνσεις στην ταχύτητα του διαλόγου: οι κεντρικές ρήσεις είναι εκτενέστερες (εξομολόγηση και συμβουλή), η εισαγωγή και το τέλος της σκηνής σύντομες. Η σκηνή αντιστοιχεί ακριβώς στην *expositio* της *Ερωφίλης* στην πρώτη πράξη ανάμεσα σε Πανάρετο και Καρπόφορο (στ. 41-514), μια από τις μεγαλύτερες σκηνές όλου του κρητικού θεάτρου· και εκεί παρατηρείται μια επιβράδυνση της ταχύτητας του διαλόγου στα κεντρικά σημεία, αλλά οι ρήσεις είναι συνολικά 57 και η έκτασή τους δεν ξεπερνά τους 36 στ. Οπότε η συγκρισιμότητα περιορίζεται κυρίως στο περιεχόμενο, τη δραματουργική λειτουργικότητα («έκθεση») και τη δομή, αλλά δεν αντιστοιχεί στα μεγέθη και τον αριθμό των ρήσεων. Τα σχόλια του Ποιητή είναι λίγα και επικεντρώνονται κυρίως στην περιγραφή των αντιδράσεων σε κάθε ρήση.

2) Η δεύτερη πιο σύνθετη συνομιλία του πρώτου μέρους είναι στους στ. Α853-1026 ανάμεσα στην Αρετούσα και τη Φροσύνη. Η βασιλοπούλα δηλώνει γοητευμένη από τα νυχτερινά τραγούδια του Ρωτόκριτου και την ανδρεία του, όταν αντιστάθηκε με τον φίλο του σε δέκα στρατιώτες του Βασιλέα, που ήθελαν να συλλάβουν τον άγνωστο νυχτερινό τραγουδιστή, για να μάθει ο Βασιλιάς ποιος είναι, και ξέφυγε, σκοτώνοντας δύο από αυτούς και τραυματίζοντας τους άλλους. Εδώ έχουμε μόνο δύο σύντομες παρεμβολές του Ποιητή 897-900 και 941-942 με σχόλια για την εσωτερική αντίδραση της Φροσύνης και την υποκριτική [*εστη-θοδάρθηκεν* 899]). Σε δύο περιπτώσεις (867/968, 974-975) υπάρχει και η σπάνια περίπτωση να λείπουν οι παρεμβολές του Ποιητή τελείως και να δημιουργηθεί πραγματικός διάλογος. Α (*και προς τη νένα τση μιλεί* 853) 853-896, Φ (*Λέγει τση* 901) 901-940, απάντηση Α (*απιλογία της ήδωκε με χείλη πικραμένα* 942) 943-967, Φ 968-974, Α 975-1026 (εγκλιβωτισμένος ευθύς λόγος της Φ 989-992, 995, όπου η Α της ενθυμίζει την παιδική της ζωή). Η Αρετούσα επιμένει στο δικαίωμα των αισθημάτων της· ο άγνωστος τραγουδιστής δεν είναι *ουδέ στραβός ουδέ ζουγλός*

(1023), απορρίπτοντας την προσπάθεια της νένας της να τον υποβαθμίσει. Ο Ποιητής σχολιάζει εν είδει σκηνικής οδηγίας: Π 1027-1028: *Τούτα τα λόγια τρέμοντας τα χείλη ανεθιβάνα, / τα μάτια έτρεχαν ποταμός, στη γη πηλόν εκάνα*. Η Φροσύνη αναβάλλει την απάντηση, γιατί βλέπει πως λόγια δεν πιάνουν.

Ανάλυση σκηνής: έκταση 174 στ., Ποιητής 4 + 2 = 6, ευθύς λόγος 168 στ., δομή διαλόγου Α 44 / [π 4] / Φ 40 / [π 2] / Α 25 / Φ 7 / Α 52· μέσος όρος έκτασης των πέντε ρήσεων 33,6 στ. Αυτές οι τιμές δεν αντιστοιχούν σε καμιά κρητική τραγωδία, ούτε στον *Βασιλέα Ροδολίνο*.⁴⁶ Στην περίπτωση των στ. 967/968 εμφανίζεται η σπάνια περίπτωση, ένα ομοιοκατάληκτο δίστιχο να μοιράζεται σε δύο διαφορετικούς ομιλητές (Α και Φ), οπότε δημιουργείται μια στιγμή έντονης σκηνικής επικοινωνίας, πράγμα πολύ συνηθισμένο τις κρητικές κωμωδίες.⁴⁷ Στην αρχή του έργου ο Κορνάρος σέβεται περισσότερο, τουλάχιστον στις σύνθετες σκηνές, τη θεατρική σύμβαση, περιορίζοντας τα σχόλια του ποιητή ανάμεσα στις ρήσεις στο ελάχιστο. Η αντιστοιχία της σκηνής με τη δεύτερη exposition της *Ερωφίλης*, ανάμεσα στη Χρυσόνομη και την Ερωφίλη στη δεύτερη πράξη της τραγωδίας 23-184, είναι περιορισμένη (εκεί διηγείται η πρωταγωνίστρια και το προφητικό όνειρο, το οποίο θα έρθει στον *Ερωτόκριτο* πολύ αργότερα), γιατί η εναγώνια συνομιλία των δύο γυναικών διασπείρεται στο αφηγηματικό ποίημα σε πολλές ανάλογες σκηνές, ανάλογα με τη φάση στην οποία βρίσκεται η εξέλιξη της ερωτικής ιστορίας.

3) Η τρίτη σύνθετη διαλογική σκηνή του πρώτου μέρους διαδραματίζεται στους στ. Α1099-1278 πάλι ανάμεσα στον Πολύδωρο και τον Ρωτόκριτο, με σύνομες παρεμβολές του Ποιητή 1189-1192 και 1225-1228. Ο Πολύδωρος συμβουλεύει τον ερωτόπληκτο φίλο του, που έχει γίνει σωστή σκιά, να φύγει από την Αθήνα για ταξίδια και ξεφαντώματα, για να ξεχάσει τη βασιλοπούλα. Η σκηνή μάλιστα ξεκινάει με έμμεσο λόγο μέσα στη διήγηση του αφηγητή: 1089 *Ο φίλος του ο πολλ' ακριβός ... 1092 του λέγει* – βγαίνουν να μιλήσουν, *ακρόμακρα, εις ένα περιβόλι* (1096). Π (*Και λέγει του ο Πολύδωρος* 1099): 1099-1188 ο έρωτας αυτός δεν έχει νοήμα ούτε αποτέλεσμα, αφού δεν μπορούν να ιδωθούν,⁴⁸ και δεν έχει κανένα σημάδι ανταπόκρισης των αισθημάτων του. Η λυπητερή απάντηση του Ρ. 1193-1224 αποφαίνεται, πως ο έρωτας δεν τον αφήνει.⁴⁹ Ο Π. (*λέγει του* 1229) 1229-1278 να αλλάξει τόπο, να πάει μακριά, θα βρει άλλη αγάπη, ο φίλος θα πάει μαζί του. Η αντίδραση του Ρ. είναι θετική (1280-81 *Τα λόγια τούτα, με πολλά κι άλλα πον αναθιβάνει / αρέσαν τον Ρωτόκριτον κ' ήρχισε να τα πιάνη*).

Ανάλυση σκηνής: 180 στ., Ποιητής 4 + 4 = 8, ευθύς λόγος 172 στ., δομή του διαλόγου: Π 90 / [π 4] / Ρ 32 / [π 4] / Π 50, μέσος όρος των τριών ρήσεων 57,33.

⁴⁶ Εκεί ο κεντρικός ήρωας φτάνει στις 57 ρήσεις του με μέσον όρο έκτασης 20,4 στ. (Πούχνης, *Μελετήματα θεάτρων*, σ. 246).

⁴⁷ Βλ. Βάλτερο Πούχνης, «Δραματουργικές παρατηρήσεις για την ομοιοκατάληξη στα έργα του Κρητικού και Επτανησιακού θεάτρων», *Μελετήματα θεάτρων*, σ. 445-466.

⁴⁸ Α1135-36: *Σα δε συναπαντήξουσι τα μάτια να σμιχτούσι, / εύκαυρα βασανίζονται εκείνοι π' αγαπούσι*.

⁴⁹ Α1225-28 *Να τον γροιά ο Πολύδωρος μ' ίντα καημό τα λέγει / και πώς το έχει αγκάμιστό και λουγτονιά και κλαίγει, / αρχίζει με παρηγοριές, αρχίζει με γλυκότη / κ' εγιάτρυνγε σιργουλιστά*

Εδώ δεν υπάρχουν πια αντιστοιχίες με το κρητικό θέατρο· ο σχολιασμός του Ποιητή είναι συνεπής αλλά σεμνός, περιορίζεται στη λειτουργία μιας «σκηνικής οδηγίας». Αυτό όμως θα αλλάξει στη συνέχεια.

4) Η τέταρτη σύνθετη σκηνή του πρώτου μέρους Α1445-1732 ανάμεσα στην Αρετούσα και τη Φροσύνη είναι πιο περίπλοκη και παρουσιάζει συχνές και καθόλου σύντομες αφηγηματικές παρεμβάσεις του Ποιητή 1447-1453 (2 στ. εγκλιβωτισμένος ευθύς λόγος της Φ 1451-52), 1487-1511, 1531-1552, 1561-1570, 1609-1612, 1693-1702. Πρόκειται για τη σκηνή, όπου η Αρετούσα ανακαλύπτει στο σπίτι του Ρωτόκριτου τα νυχτερινά του ποιήματα και τη ζωγραφιά της από το χέρι του και γνωρίζει τώρα, ποιος είναι ο άγνωστος γοητευτικός τραγουδιστής και δεινός στρατιώτης, πράγμα που φέρνει τα ερωτικά της αισθήματα σε παροξυσμό, παρά τις προσπάθειες της Φροσύνης να «μειώσει» τον Ρωτόκριτο (αντιγραφές ποιημάτων από άλλου κ.τ.λ.). Αυτό οφείλεται εν μέρει και στο γεγονός ότι η σκηνή χωρίζεται σε δύο διαφορετικούς διαλόγους, που διαδραματίζονται σε διαφορετικούς τόπους: στο σπίτι του Ρωτόκριτου, όταν εκείνος λείπει (η Α προσποιείται την αδιάθετη και «ξεκουράζεται») και ύστερα σε νυχτερινή συζήτηση στο παλάτι. Ξεκινά με μια εισαγωγή σε ευθύ λόγο: Α 1445-46 *Ακλούθα, νένα, σιγανά και μιλει αγάλια-αγάλια / και σήμερα επακούστηκα στα τόσα παρακάλια*. Ακολουθεί η παρέμβαση του Ποιητή (1447-1450), όπου μας πληροφορεί πως οι δυο τους μπαίνουν στην κάμερά του, και παραδίδει και έναν εσωτερικό μονόλογο (σκηνικό *aside/κατ' ιδίαν* της Φ: Α1451-52 *μέσα τση λέγει ο λογισμός, γιατί ακούει η Α να διαβάζει τα ποιήματα του Ρ γι' αυτήν*). Α (*Η Αρετή ως edιάβασε του πόθου τα γραμμένα, / μιλεί με τ' αναστεναγμούς: Ίντα μου λέγεις, νένα ...* 1453-54) 1453-60: *είν' εκείνού οπού μέλλεται γυνναίκα να με πάρη* (1458). Φ (*Η νένα τότες κλαίγοντας λέγει στην Αρετούσα* 1461): 1461-1486 *Ίντα 'ναι τούτα τ' άφαντα...* Παρεμβαίνει πάλι ο Ποιητής 1487-1510, γιατί η βασιλοπούλα βρίσκει τη *γουροφιά με μαστοριά μεγάλη* (1493, τόσο που κ' η τέχνη σ' έτοιμο κάμωμα ενίκησε τη φύση 1498· αναφέρεται και στην αντίδρασή της: *κι ωσά βουβή και ωσάν τυφλή κι ωσάν το λίθο στέκει* 1508). Α (*Λέγει τση* 1511) 1511-1530.⁵⁰ Επεμβαίνει ο Ποιητής με μια εκτεταμένη παρομοίωση (1531-1552 [δύο νόθοι στ. παραλείπονται]. Φ (*Λέγει τση η νένα...* 1555) 1555-1560 να μιλήσουν στο παλάτι, όχι εδώ. Πάλι ο Ποιητής 1561-1570 (βγαίνουν από σπίτι, η Α λέει ψέματα για την αδιαθεσία της, παίρνει μαζί της και τα τραγούδια και τη ζωγραφιά). Η συζήτηση συνεχίζεται στο παλάτι Φ (*Πρώτη είν' η νένα πού 'ρχισε κ' είπε στην Αρετούσα / σ' ό,τι είδασι τα μάτια τση και ό,τι τ' αφτιά τση ακούσα* 1569-70) 1571-1608: νουθεσία με το motto: το κακό στην αρχή αντιμετωπίζεται (1581 *σπίθα φωτιάς να σβήση*, 1586 *μ' ένα πόδι είναι όντε κινά και με τα χίλια τρέχει*), ως βασιλοπούλα

τον φίλον του τη νιότη. Είναι τα λόγια του Ποιητή που εδώ πλησιάζουν κάπως τη σκηνική οδηγία.

⁵⁰ *Λέγει τση: Νένα, ίντ' άλλο πιο σημάδι θε να δούμε; / Σφαλτά προπάτου και τυφλά, μα εδά κατέχω πού 'μαι / τα κρύβοντα εφανήκανε,*

τα γύρενα ευρεθήκα· κ' εις παίδα μεγαλύτερη κ' εις έγνοια νιαν εμπήκα / το πράμα εβεβαιώθηκε, καλό θεμέλιον έχω, / εκείνος οπού μ' αγαπά, πους είναι το κατέχω 1511-1516.

δεν μπορεί να παντρευτεί όποιον θέλει (η ίδια θα σκοτωθεί πριν δει πως εγκαπόδωκε 'νούς ρήγα θυγατέρα 1608). Επεμβαίνει πάλι ο Ποιητής 1609-1612: *Η Αρετούσα, ό,τι ήλεγεν η νένα τση, τα εγροίκα / κ' εγνωρίζε στο σφάλμα της, μα ο πόθος την ενίκα* (1609-10). Α (*Λέγει τση* 1613) 1613-1692 *Λέγει τση: Νένα, βλέπω το, γνωρίζω το απατή μου / πως εύκολα εσπλαβώθηκα, δεν είμαι πλιο σαν ήμον. / Μαγάρι τούτα στην αρχή να τά 'θελα κατέχει / πως η αγάπη βάσανα κι ο πόθος πρίκες έχει* (1613-16)· δεν μπορεί να κάνει πίσω, τώρα μάλιστα που τον ξέρει· δε θα κάνει κάτι άπρεπο⁵¹· να της δώσει παρηγοριά και να βρει τρόπο να τη βοηθήσει.⁵² Επεμβαίνει πάλι ο Ποιητής (1693-1702) και τονίζει, πως κατά τις ολονύκτιες συζητήσεις συνειδητοποιεί η Φροσύνη πως κινδυνεύει και η ίδια (Φ 1703-1732 εσωτερικός μονόλογος).⁵³ Με τον καιρό όμως ο πόθος μπορεί να υποχωρήσει *κι όλα τα πράματα ο καιρός χαλά και μεταλλάσσει* (1732). Πρόκειται από τα μόνιμα μοτίβα του έργου (βλ. ακόμα στη συνέχεια).

Ανάλυση σκηνης: εκτάση 288 στ., Ποιητής 7 [ευθύς λόγος 2] + 25 + 22 + 10 + 4 + 10 = 78, ευθύς λόγος 210 στ., δομή διαλόγου: Α 2 / [π 7] / Φ 2 (στην αφήγηση) / Α 7 / [π 1]⁵⁴ / Φ 25 / [π 24] / Α 20 / [π 22] / Φ 6 / [π 10] /⁵⁵ Φ 38 / [π 4] / Α 80 / [π 10] / Φ 30, μέσως όρος ρήσεων 22,66 στ. Ενώ η τιμή αυτή είναι κάπως συγκρίσιμη με ορισμένα τμήματα των κρητικών τραγωδιών, οι συνολικές παρεμβάσεις του Ποιητή ανέρχονται σε πάνω από ένα τέταρτο της σκηνης. Ο δε ευθύς λόγος δεν προέρχεται μόνο από ρήσεις ενός διαλόγου, αλλά και από εγκιβωτισμένο ευθύ λόγο στην αφήγηση, ή από εσωτερικό μονόλογο, που δεν αποτελεί πλέον μέρος μιας σκηνικής επικοινωνίας. Η διαίρεση των διαλόγων σε δύο διαφορετικές σκηνες σε διαφορετικό τόπο διαταράσσει επίσης την ομαλή αλληλουχία των ρήσεων. Οι μεγάλες διακυμάνσεις στην έκταση των ρήσεων και η ταχύτητα του διαλόγου αντικαθρεφτίζει την ψυχική διαταραχή των δύο γυναικών και τη σύγκρουση «συμφερόντων».⁵⁶ Ενώ στον τελευταίο στίχο της Φροσύνης, που παρηγοριέται πως ο καιρός μπορεί να μεταλλάξει τους πόθους της βασιλοπούλας, ο Ποιητής αντιτάσσει ένα σκεπτικό σχόλιο, που κλείνει την εκτεταμένη σκηνη: Α1732-33 *Τούτα λογιάζει η νένα τση κι άλλα λογιάζει εκείνη / κι άλλα ξομπλιάζει η Αρετή κι άλλα θωρεί η Φροσύνη*. Και οι δύο γυναίκες, παρά

⁵¹ Δε θα κάνει κάτι άπρεπο (*Κι αν αγαπά κι αν αγαπώ, ο κύκλος σα γυρίση, / κ' η μάνα μου το συβαστή κι ο κύρης μου τ' ορίση / να 'ν' άντρας μου ο Ρωτόκρητος, τότε κ' εγώ να κάμω, / κάθε πρεπό, κάθε μοιαστό, στον ειδικό μας γάμο* 1685-1688).

⁵² Όπως κάνει η Νένα στην *Ερωφίλη*.

⁵³ *Λέγει. Αν το πω τον βασιλιού κι αν τήνε μαντατέψω, / σκοτώνει τη και δε μπορώ στερνά να τη γιατρέψω / και πάλι αν το κρατώ κρονφό και δεν το μολογήσω / και προπατή το πράμα εμπρός κ' έτοιμας λογής τ' αφήσω, / τούτό 'χει να μαθητεντή, ό,τι καιρός γυρίση / κι ο κύρης ωςάν πίβουλη βάνει να με φουρκίση / και θέλει*

πει και μια βουλή ήμοννε μετά κείνη / και πλιο μιαν ώρα ζωντανή στον κόσμο δε μ' αφήνη (Α1703-10).

⁵⁴ Στ. 1461 *Η νένα τότε κλαίγοντας λέγει στην Αρετούσα*: έμεινε χωρίς αναγραφή του ΠΟΙ.

⁵⁵ Εδώ διαφαίνεται η συρραφή των δύο σκημών, γιατί η Φροσύνη παίρνει ξανά τον λόγο.

⁵⁶ Κάτι παρόμοιο παρατηρείται και στη δεύτερη «έκθεση» των γυναικών στη δεύτερη πράξη της *Ερωφίλης* Β23-184, σε αντίθεση με τους συγκροτημένους λόγους της πρώτης έκθεσης των αντρών (*Ερωφίλη* Α41-514), εδώ παράδειγμα 1) του κεφαλαίου αυτού.

τις διαμετρικά αντίθετες απόψεις που έχουν, σκέφτονται «επιπόλαια» (κατά το μέτρο του προβλήματος που διαχειρίζονται): αλλιώς θα έρθουν τα πράγματα. Με χιούμορ ο ποιητής χρησιμοποιεί μια μετα-αφηγηματική προοικονομία ως μέσον τραγικής ειρωνείας, γιατί ο αναγνώστης/ακροατής γνωρίζει τις συμβάσεις του ερωτικού μυθιστορήματος.

5) Στο δεύτερο μέρος οι σύνθετες σκηνές σπανίζουν λόγω του κονταροχτυπήματος: η μοναδική εντοπίζεται στο Β787-986, ο διάλογος του Καραμανίτη με τον Κρητικό και τον Βασιλιά· για πρώτη φορά γίνεται διάλογος με τρία πρόσωπα, που θα οδηγήσει στη φονική μονομαχία των δύο αντρών: Καρ. (*άγρια περίσσια να μιλή και ν' αποφοβερίζει* 786): 787-836 η ιστορία με το σπαθί των πατεράδων τους, παρεμβαίνει ο Ποιητής 837-850, αλλά 843-850 ετοιμάζει τη ρήση του Κρητικού με έμμεσο λόγο (*Μα ο Κρητικός ... 843 ψοματινά... 848 να πη κι αυτός το δίκιο του, έτοιμας λογιής αρχίζει* 850)· ο Κρη. 851-912 διαψεύδει τους ισχυρισμούς (στ. 891-892 νόθοι): το σπαθί αφαιρέθηκε σε μονομαχία, το ψέμα από φόβο λέγεται, όποιος ψεύδεται δεν είναι άντρας. Παρέμβαση του Ποιητή 913-920 εισάγει τον Βασιλιά. Ο Βασ. (*Λέγει τον* 921) 921-940 προσπάθει να συμβιβάσει τα πράγματα. Πάλι ο Ποιητής 941-950 (*Εμίλησαν ο βασιλιάς, μιλούσι του κ' οι άλλοι, / λέσι του...*). Αποκρίνεται ο Καρ. 951-954 στον Βασιλιά και επιμένει στη μονομαχία. Ο Ποιητής διακόπτει τη ρήση του 956-957⁵⁷ με ένα σχόλιο σαν «σκηνική οδηγία»: *Μ' αγριώτατον ανάβλεμμα και βρονχισμούς μεγάλους / εγύρισε τα μάτια του κ' εμίλησε με τσ' άλλους*: ο Καρ. 957-968 τους προκαλεί και τους ειρωνεύεται (*Θωρώ κ' εμαζωχτήκετε και βαβουρίζετε όλοι / ωσάν το κάνου οι μέλισσες σ' τσ' ανθούς στο περιβόλι* 957-58). Τότε ο Ποιητής 970-973 εισάγει ξανά τον Κρητικό, που ζητάει άδεια από τον Βασιλιά να μονομαχήσει (Κρη. 974-986 τον προκαλεί σε μονομαχία με σπαθί και ασπίδα).

Ανάλυση σκηνής 200 στ., Ποιητής 14 + 8 + 10 + 2 + 4 = 38 στ., ευθύς λόγος 168 στ. Δομή του διαλόγου: Καρ. 50 / [π 14] / Κρη. 62 [60] / [π 8] / Βασ. 20 / [π 10] / Καρ. 16 [διακοπή π 2 = 14] / [π 4] / Κρη. 14. Ο μέσος όρος των πέντε ρήσεων ανέρχεται σε 33,6 στ. Συγκρίσεις με τα δραματικά έργα του κρητικού θεάτρου είναι πλέον ανώφελες· οι διάλογοι, έστω και με αφαίρεση των παρεμβάσεων του Ποιητή, δεν στηρίζονται σε μια επαληθεύσιμη θεατρική σύμβαση και δεν είναι μέρος μιας πραγματικά σκηνικής επικοινωνίας. Για πρώτη φορά ένας διάλογος διεξάγεται ανάμεσα σε τρία πρόσωπα, αλλά η αδιάκοπη αλληλουχία των ρήσεων είναι συστηματικά διαβρωμένη από τις παρεμβάσεις του Ποιητή. Στη δεύτερη ρήση του Καραμανίτη μάλιστα τον διακόπτει.

6) Άλλος σύνθετος διάλογος διεξάγεται μεταξύ της Αρετούσας και της Φροσύνης ανάμεσα στα κονταροχτυπήματα, για το ποιος από τους ιππότες είναι το *κάλλιο παλληγάρι*: Β1319-1364. Α (*της Φροσύνης λέγει* 1318) 1319-1324,

⁵⁷ Δεν είναι το μόνο σημείο που δεν επιβεβαιώνεται η παρατήρηση του Holton: «Επίσης ο ποιητής δεν διακόπτει την ομιλία με αφηγηματικά ή περιγραφικά στοιχεία. Έτσι, οι

χαρακτήρες αφήνονται να μιλούν μόνοι τους, χωρίς επέμβαση του αφηγητή» (Holton, «Πώς οργανώνεται ο *Ερωτόκριτος*», *Μελέτες για τον Ερωτόκριτο*, σ. 95).

παρεμβαίνει ο Ποιητής 1325-1328 (*Τότε η νένα, ως πονηρή...*), Φ (*για να της πάψη ο λογισμός, τση λέγει* 1329) 1329-1338 υποδεικνύει το βασιλόπουλο του Βυζαντίου κι έναν άλλο· Α (*Τότε τση λέγει η Αρετή* 1339) 1339-1354 ο ασπροφόρος που τραγουδά, παίζει λαγούτο και ζωγραφίζει. Ποιητής 1355-1358 αναφέρει πως η Φ ψέγει τον Ρ, Φ (*Λέγει της* 1359) 1359-1364 παινεύει τους άλλους. Πρόκειται για μικρή χαριτωμένη σκηνή, που παρεμβάλλεται στις πολεμικές εικόνες του δεύτερου μέρους και δείχνει τις δύο γυναίκες να έχουν τελείως αντίθετες γνώμες για τον Ρωτόκριτο.

Ανάλυση σκηνής: 46 στ., Ποιητής $4 + 4 = 8$, ευθύς λόγος 38 στ. Δομή διαλόγου Α 6 / [π 4] / Φ 10 / Α 6 / [π 4] / Φ 6, μέσος όρος έκτασης 9,5 στ. Μόνο αυτή η μικρή σκηνή είναι συγκρίσιμη ως προς την ταχύτητα του διαλόγου με το πρώτο μέρος της σκηνής Β2 της *Ερωφίλης*, τη συζήτηση ανάμεσα στη βασιλοπούλα και τη Νένα.⁵⁸ Σε μία περίπτωση ο Ποιητής δεν παρεμβαίνει στη ροή των ρήσεων. Ακολουθεί ακόμα μια καθυστερημένη απάντηση της Α, σε ευθύ λόγο 1377-1378, εγκιβωτισμένο στη συνεχιζόμενη αφήγηση του Ποιητή.

7) Άλλη μια τέτοια *mini*-σκηνή, όμως με τέσσερεις ρήσεις, υπάρχει ανάμεσα στις προσφωνήσεις των αντιμαχόμενων της γκιόστρας, συγκεκριμένα τις φιλοφρονήσεις ανάμεσα στον Νικοστράτη και τον Χαρίδημο Β1947-84. Ο Νικ. (*σμώνει τον Χαρίδημον και λέγει τον* 1947) 1947-1954 τον επαινεί, ενδιάμεσα τοποθετεί ο Ποιητής 1955-1956 μια «σκηνική οδηγία». Ο Χαρ. (*λέγει τον* 1957) 1957-1968 του προτείνει να μην κονταροχτυπήσουν, πάλι ο Ποιητής 1969-70 με μια (περιττή) «σκηνική οδηγία». Ο Νικ. (*τον απιλογάται* 1971) 1971-1980 εξηγεί πως δεν μπορεί να κάνει πίσω, ο Ποιητής 1981-1982 (*...τον λέγει, όση ώρα πολεμούν, γιά εχθρό ας τον έχη* ΚΡΗ. [=Χαρ.] 1983-84 επαναλαμβάνει σε ευθύ λόγο τα ίδια· μετά θα είναι πάλι φίλοι.

Ανάλυση σκηνής: 38 στ., Ποιητής $2 + 2 + 2 = 6$, ευθύς λόγος 32 στ. Δομή διαλόγου: Νικ. 8 / [π 2] / Χαρ. 12 / [π 2] / Νικ. 10 / [π 2] / Χαρ. 2, μέσος όρος ρήσεων 8 στ., συγκρίσιμη τιμή με τις κρητικές τραγωδίες. Αυτή η σκηνή εισήχθη για λόγους ποικιλίας, πιο πέρα από τις τυπικές ανταλλαγές απειλητικών ρήσεων πριν το κονταροχτύπημα. Δείχνει όμως και μια εμμονή του Κορνάρου στη χρήση του αφηγητή, γιατί οι τρεις σύντομες παρεμβολές του Ποιητή αποτελούν λίγο πολύ περιττές «σκηνικές οδηγίες», που θα μπορούσαν και να λείψουν. Σε τέτοια σημεία ίσως ανακαλύπτουμε μια τάση του Κορνάρου, να αποστασιοποιηθεί εν τέλει από τη θεατρική σύμβαση, την οποία ως ένα σημείο ακολουθεί.

8) Μια παρόμοια σκηνή, αλλά με την ανταλλαγή απειλών, διεξάγεται και ανάμεσα στον Τριπόλεμο και τον Κρητικό Β2064-2124. Τρι. (*τον λέγει* 2964) 2064-2068, ο Ποιητής παρεμβαίνει 2069-2085, Κρη. (*και λέγει με γλυκότητα και με ταπεινοσύνη* 2085, μια προσποίηση, για να κανχηθεί ακόμα περισσότερο) 2086-2106, ότι δήθεν τον φοβάται, πάλι ο Ποιητής 2107-2108 («σκηνική οδηγία»),

⁵⁸ Για τις τιμές βλ. Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου*, σ. 237.

Τρι. (*Λέγει του* 2019) 2109-2112 αυτοσυστήνεται, Ποιητής 2113-2114, Κρη. (*και λέγει ομπρός του δουλευτή* 2115-2118, *Και λέγει του* 2119-2124) *Σκλαβούναρε, εγώ 'λεγα ποιος είσαι! / Δεν τό 'χω για παράξενο. Πάντα Σκλαβούνος ζήσε, / ακάτεχος στην αρχοντιά κι αμάθητος στην πράξη!...*(2119-2120).

Ανάλυση σκηνής 61 στ., Ποιητής 17 + 2 + 2 = 21, ευθύς λόγος 40, δομή διαλόγου: Τρι. 5 / [π 21] / Κρη. 21 / [π 2] / Τρι. 4 / [π 2] / Κρη. 10, μέσος όρος ρήσεων 15,25. Και εδώ παρατηρείται η ίδια εμμονή του Κορνάρου, να χρησιμοποιήσει οπωσδήποτε τον Ποιητή, έστω για ένα δίστιχο μόνο και για μια εν μέρη περιττή «σκηνική οδηγία».

9) Στο τρίτο μέρος επανέρχονται οι μεγάλες σε έκταση σκηνές και ο ρόλος του Ποιητή ελαττώνεται αισθητά, σε βαθμό που δεν επεμβαίνει πια συχνά στο διάλογο. Η πρώτη μεγάλη σκηνή είναι πάλι ανάμεσα στην Αρετή και τη Φροσύνη Γ45-360. Η κατάσταση είναι η εξής: μετά τη «στέψη» του Ρωτόκριτου ως νικητή της γκιόστρας ο ερωτικός πόθος ταλαιπωρεί τους νέους, και η Αρετούσα έχει αδυνατίσει πολύ, ψεύδεται όμως ότι είναι καλά. Καταστρώνει το σχέδιο να μιλήσει κρυφά τη νύχτα με τον Ρ σε ένα παράθυρο του κάστρου, αλλά η Φ αντιστέκεται σθεναρά. Α (*Λέγει τση μια από τσι πολλές* 45) 45-52 θέλει να μιλήσει με τον Ρ αλλιώς θα πεθάνει· Φ (*Λέγει τση*: 57) Γ57-158 σε έντονη ρητορική προσπάθει να μειώσει την αξία του Ρωτόκριτου (ενάντια στον Κρητικό θα είχε χάσει) και επιστρατεύει προσωπικά αισθήματα (την έχει μεγαλώσει, την αγαπά σαν παιδί της)· επίσης ξεσπάει και σε κριτική των θεσμών της βασιλείας,⁵⁹ μ' αυτό το αχαλίνωτο αίσθημα κινδυνεύει η ίδια και η βασιλοπούλα, η οποία θα έχει ντροπιασμένο τέλος. Απαντάει η Α (*Νένα μου, λέγει η Αρετή* [η εισαγωγή μέσα στον ευθύ λόγο, βλ. και στη συνέχεια] 159) 159-170 και ελπίζει σε καλό τέλος, παρά τις δυσκολίες. Η Φ. (*Παιδί μου, λέγει η νένα τση* 171) 171-192 αντιτείνει πως προκαλεί βλάβη στην τιμή του ρήγα (*Το σφάλμαν οπού στην τιμήν αγγίζει και πληγώνει, / ο θάνατος δεν το σωπά, το μνήμα δεν το χώνει* 189-190). Επεμβαίνει για πρώτη φορά με ένα δίστιχο ο Ποιητής (194-195 ...*και με τους αναστεναμούς τσ' απιλογάται εκείνη*): Α. 195-268 *η όρεξή μου, νένα μου, ο νους κ' οι λογισμοί μου / μακράν οδό επιάσασι, δεν είναι πλιό δικοί μου* (197-198), *δεν είμαι η Αρετούσα* (214).⁶⁰ αν δεν συμβιβαστεί ο πατέρας της θα σκοτωθεί. Ο Ποιητής 269-272 εξηγεί τη στάση της Νένας. Φ. (*Λέγει* 273) 273-298 θεωρεί πως στην αρχή είναι εύκολο να διορθωθεί το κακό.⁶¹ Απαντάει η Α. (*Νένα μου, λέγει η Αρετή* 299) 299-360 με μια σειρά από ρητορικές ερωτήσεις,⁶² με γνωμικά και

⁵⁹ *Εσύ 'σοννε τα μάτια μου, εσύ ήσοννε το φως μου, / εις κάθε ανάγκη και κακόν εσύ ήσουν ο γιατρός μου. / Ρήγισσας τέκνο εβύζαξα, ανάθεμα έτοιμα κρίση! / Ζώντας μου κι αποθάνοντας κατάρα θέλω αφήσει / ποτέ εις παλάτια βασιλιώ φτωχοί να μην σιμώνου, / γιατί, α χαρού λίγο καιρόν, ύστερα μετανιώνου* (Γ105-110).

⁶⁰ Χρησιμοποιείται ως μοχλός της υπόθεσης και το προξενικό με το βασιλόπουλο του Βυζαντίου

(Γ236 *κι ο Έρωτας με πιβονλιά τσι προξενιές μου εμήνα*), όπως και στην *Ερωφίλη*.

⁶¹ Χρησιμοποιεί και παρομοιώδεις εκφράσεις για μεγαλύτερη πειστικότητα: *Εδώ 'ν' το ξύλο δροσερό και σάζεις το, α θελήσης / σαν ξεραθή, δεν ημπορείς παρά να το τσακίσης*: Γ279-280, *το θε να κόμης το ταχύ δε το καλά από σπέρα* Γ292.

⁶² Όπως στον πρόλογο της *Ερωφίλης*: *ίντα, και πώς, και ποιά, πώς μπορώ κτλ.*

φιλοσοφήματα,⁶³ ζητά βοήθεια από τη Νένα.⁶⁴ Στη σκηνή αυτή ο Κορνάρος αναπτύσσει μια σχεδόν μανιεριστική ρητορική με μεγάλη ποιητικότητα και πειστικότητα και από τις δύο πλευρές. Ο Ποιητής τελειώνει τη σκηνή με μια «σκηνική οδηγία»: *Εμίλειε με τα κλάματα, ήλλαξε, εξαναγίνη* (Γ361)· η Φροσύνη δε θέλει να μιλήσει άλλο.

Ανάλυση σκηνής: 316 στ., ποιητής 4+2+4=10, ευθύς λόγος 306 στ. (μικρός ρόλος του Ποιητή, αμεσότητα του διαλόγου, από τα ποιητικά κορυφώματα του έργου). Δομή: A 18 / [π 4] / Φ 102 / A 12 / Φ 22 / [π 2] / A 74 / [π 4] / Φ 26 / A 62. Μέσος όρος των επτά ρήσεων 43,71. Η ρήση της Φροσύνης Γ57-158 είναι με 102 η μεγαλύτερη του έργου. Η παρουσία του Ποιητή είναι διακριτική· δεν παραιτείται όμως τελείως από το δικαίωμα του σχολιασμού, παρά την υψηλή δραματικότητα της σκηνής.

10) Ακολουθεί η διαλογική σκηνή Γ731-884 ανάμεσα στον Ρωτόκριτο και τον πατέρα του, τον Πεζόστρατο. Και αυτός έχει αδυνατίσει πολύ από τον ερωτικό πόθο, του προτείνει ο πατεράς του να παντρευτεί, και τότε του φανερώνει τα αισθήματά του για τη βασιλοπούλα και παρά τις πρώτες αρνητικές του αντιδράσεις, τον απειλεί και τον πείθει τελικά να ζητήσει το χέρι της από τον Βασιλιά. Πεζ. (*Λέγει τον μια από τσι πολλές* 731) 731-736 τον ρωτάει, επειδή είναι αδύνατος και μελαγχολικός, μήπως θέλει να παντρευτεί. Ο Ποιητής 737-738 φανερώνει πως ο Ρ θα εκμεταλλευτεί την ευκαιρία. Ρ (*Λέγει τον* 1739) 739-744 θέλει να παντρευτεί. Ποιητής 745-752: χαίρεται ο Πεζ., ο γιος του για πρώτη φορά δηλώνει τέτοια επιθυμία. Πεζ. (*Απιλογήθη σπλαχνικά* 753) 753-758. Ο Ποιητής 759-772 αφηγείται σε έμμεσο λόγο την ομολογία του έρωτα του Ρ προς την Α (*μα την αγάπη μολογά και γιατρικό γυρεύγει* 762) και τις έντρομες αντιδράσεις του δεύτερου,⁶⁵ ...και με τρομάρα τον κορμού και με μιλιά κλαυμένη / στο τέκνο απιλογήθηκε μ' όψην αποθαμένη (Γ771-772).⁶⁶ Πεζ. (*Λέγει τον* 773) 773-814 ζαβάγρα, κουζουλάδα (Γ774), αφορμάρη (Γ781) να θέλη ο φύλλος να βασιτά 'νούς λιονταριού γομάρι (Γ782), βάλει νερό στα κάρβοννα και σβήσε το καμίνι (Γ804). Ο Ποιητής 815-820 για τις αντιδράσεις του Ρ: *Εγροίκα το ο Ρωτόκριτος κι όξω λαλιά δε βγαίνει / βαρά ήσανε τα μάτια του κ' όψη του αλλαμμένη* (815-816),⁶⁷ κ' η εμιλιά του κλαίγει (820): Ρ 821-870 ως γέροντας δεν καταλαβαίνει (γνωμικό),

⁶³ Γ331 *με τον καιρόν τως πορπατού τα πράματα και πάσι.*

⁶⁴ Γ355-360 *Γρήγορα, νένα, βούθησε, εύρε νερό γή χιόνι, / να σβήσης την καρβοννιστιά, να πάφουσιν οι πόνοι / μα το δροσίξει καίγει με, το καίγει με μαργώνει / και το γυρεύγω γιατρικό βαρσίσει και λαβώνει. / Ο νους μου τα βοννιά κρατεί και μες στα δάση μπαίνει / κι όντε πετά στον ουρανό, στα βάθη κατεβαίνει.*

⁶⁵ *Σαν ήκουσεν ο γέροντας πράμα το δε λογιάζει, / του εφάνη μάργο νέφαλο το φως του σκοτεινιάζει / τα μέλη του ετρομάξασι, το λίγο*

αίμα εκάθη, / κι ολότνφλο επόμεινε την ώρα κ' εβουβάθη (Γ763-766).

⁶⁶ Για την αλλαγή της όψεως στις φόρμουλες εισόδου της *Ερωφίλης* και άλλων έργων του κρητικού θεάτρου βλ. Πούχνερ, «Εξοδοι και εισοδοι την κρητική και επτανησιακή δραματουργία», σ. 65-108, ιδίως το κεφάλαιο «Α' Η αγγελία του εισερχόμενου προσώπου» σ. 68-94, όπου σχολιάζονται όλα τα σχετικά παραδείγματα.

⁶⁷ Βλ. τα σχολιασμένα παραδείγματα στην προηγούμενη υποσημείωση.

αλλά αν δεν το κάνει, ο ίδιος θα φύγει (*Και δος μου, σε παρακαλώ, με σπλάγχνος την ευχή σου / κι απόκει μη με τάξης πλιο για τέκνο, για παιδί σου*⁶⁸ / και θε να πα να ξοριστώ εις άλλη γη και μέρη / κι ουδέ για λόγου μου κιανείς μαντάτο μη σου φέρη (835-838)· να δοκιμάσει τουλάχιστον, αλλιώς τον χάνει· *Δεν είμαι εγώ που σου μιλώ, άλλος μου τ' αρμηνεύει: / εκείνος οπου τσι καρδιές πληγώνει και δοξεύγει (869-870)*. Ο Ποιητής 871-878 πληροφορεί, πως μετά τον εκβιασμό αυτό ο Πεζόστρατος αλλάζει τακτική: Πεξ. (*Λέγει του 879*) 879-884 θα το κάνει τελικά.

Ανάλυση σκηνής 154 στ., Ποιητής 2 + 8 + 14 + 6 + 8 = 38, ευθύς λόγος 116 στ., δομή διαλόγου: Πεξ. 6 / [π 2] / Ρ 6 [π 10] / Πεξ. 6 / [π 14] / Πεξ. 42 / [π 6] / Ρ 50 / [π 8] / Πεξ. 6, μέσος όρος ρήσεων 19, 33. Ενώ οι τιμές αυτές πλησιάζουν ορισμένα χωρία της κρητικής τραγωδίας, η παρουσία του Ποιητή με περίπου το ένα τέταρτο της έκτασης της σκηνής είναι έντονη και επίμονη· επίσης περιέχει και σημαντικές πληροφορίες που δεν προκύπτουν από τον διάλογο.

11) Η επόμενη σύνθετη σκηνή Γ1079-1336 διαδραματίζεται πάλι ανάμεσα στην Αρετούσα και την Φροσύνη: ο Βασιλιάς της έχει αναγγείλει (1022-1046) ότι ο Πεζόστρατος ζήτησε το χέρι της για τον Ρωτόκριτο, ότι τον εκδίωξε ως σύμβουλο από το παλάτι και εξόρισε τον γιο του (σε τέσσερεις μέρες πρέπει να έχει φύγει) κι ότι έχει προξενιό από το Βασιλιά του Βυζαντίου για τον γιο του, να παντρευτεί την Αρετούσα. Η διορία για τον Ρωτόκριτο και η ανάγκη της απάντησης στα προξενιά (παράλληλα πάλι με την *Ερωφίλη*) σπρώχνουν την υπόθεση στα επόμενα βήματά της. Όπως αφηγείται ο Ποιητής (1047-1078), η Αρετούσα ζητά απελπισμένη τη συμβουλή της Φροσύνης, η οποία από τη μια χαιρείται και από την άλλη φοβάται για τη βασιλοπούλα. Φ (*Λέγει της 1079*): 1079-1120, της δίνει τη συμβουλή, να αφήσει τον Ρ, *μην πα να χαμοκνιστού μιας ρηγοπούλας κάλλη (1084), Αν είν' κ' εμίλησες, κερά, πούρι άλλο δεν εγίνη / επήρε την ο άνεμος την εμιλιάν εκείνη (1095-1096)*.⁶⁹ Παρεμβαίνει ο Ποιητής 1121-1128, κι αναφέρει πως πεισματώνει η Α, δεν θέλει πια τις συμβουλές της Φ και αποφασίζει άμεσα τον αρραβώνα: η Α 1129-1141 θα πάρει όρκο, δε θα δεχτεί προξενιό, απόψε θα γίνει ο κρυφός γάμος (*εγώ 'μαι για λόγου του κ' εκείνος ογιά μένα 1138, εγώ καλλιιά 'χω θάνατο παρά στανιό στεφάνι 1142*). Ο Ποιητής 1143-1148 περιγράφει τις αντιδράσεις της Φροσύνης. Φ (*Λέγει τση 1149*) 1149-1198: πώς θα το πει στον πατέρα της, προσβάλλει την τιμή του ρήγα, εκείνος θα σκοτώσει τον Ρωτόκριτο⁷⁰ η ίδια θα την αφήσει, να μην πουν πως συνέβαλε σε μια τέτοια πράξη, και η ρήση τελειώνει με παροομία: *Παιδάκι μου, όποιες στην*

⁶⁸ Βλ. την απάντηση του πατέρα στην *Ερωφίλη* Ε 435-436, *Θυσία* 401-402.

⁶⁹ Η εκτενής ομιλία της συνοδεύεται και με εμβληματικές εικόνες: *Σαν κοπελιά ήσφαλες κ' εσύ κ' εβάλθης να μιλήσης / του Ρώκριτον, μα σάζεται το σφάλμα, σαν τ' αφήσης / μόνο μην πάγη παραμπρός το σφάλμα το δικό σου / κι αν ήπεσες, παιδάκι μου, γείρον γοργό, σηκώσον·*

/ λίγο αν ανεμονρδώθηκε το ρούχο, πάστρεψέ το, / το πράμαν οπου εδάνεισες γιάγειρε κ' έπαρέ το (Γ1109-1114). Στην ομιλία υπάρχουν απηχίσεις των συμβουλών της Νένας στο Β/2 της *Ερωφίλης* (π.χ. Β 43-44 *Το πράμα κείνο που 'ταξες δεν ήτονε τσ' εξάς σου, / γιατί σ' ορίζει ο κύρης σου κι όχι το θέλημά σου*).

⁷⁰ Νύξη προς την υπόθεση της *Ερωφίλης*.

τιμήν έτοιμο ασκημάδι βάνου, / σαπούνια δεν τα πλύνουσι μηδέ νερά τα βγάνου (1197-1198). Επεμβαίνει πάλι ο Ποιητής 1199-1204: αγκαλιές, δάκρυα. Α (Όσο τσ' εμπύει, αγρίευε και λέγει προς τη νένα 1203): 1204-1278 θυμώνει που εκείνη θέλει να φύγει, αντί να της βρει λύση, *Θωρώ σε πως πλια παρά με τρομάσσεις και φοβάσαι / γιατί δειλιάς το θάνατο, σήμερα μ' απαρνάσαι* (1225-1226), ως νέα η ίδια δεν φοβάται το θάνατο, η γριά να φοβάται; Θα χάσει την «κόρη» της ως παραμάνα (ευθύς λόγος εγκιβωτισμένος 1239-1242), θα τη θρηνήσει, θα χτυπήσει το στήθος της κτλ. *Πώς το βαστάς και πώς το θες κ' η ψη σου πώς το κάνει / ν' αφήσης έτοιμο σπλαχνικό παιδί σου ν' αποθάνη;* (1253-1254), και η ρήση τελειώνει με αγόρευση για τη δύναμη της αγάπης 1263-1278. Παρεμβαίνει πάλι ο Ποιητής 1279-1302: μεταδίδει σε ευθύ λόγο έναν εσωτερικό μονόλογο της Φ 1293-1300, που αναλογίζεται, πως με το θάνατο τίποτε δεν διορθώνεται πια, ενώ ο καιρός είναι γιατρός.⁷¹ Δυνατά λέγει: Φ (Λέγει της 1393) 1303-1324 μπροστά στον εκβιασμό αυτό η γνώμη της μεταστρέφεται: *μην πα να πάρης θάνατο και χάσης τη ζωή σου / και μ' έτοιμο τέλος άσκημο μαυρίσης το κορμί σου* (1309-1310), απλώς να μη δώσει δαχτυλίδι· η ρήση τελειώνει με μια γνώμη για τη σχετικότητα του καιρού: *κι ας προπατούνε οι μέρες σας κι ο κύκλος θέλει αλλάξει / με τον καιρό όλα τα νικά η φρόνεψη κ' η τάξη* (1323-1324). Ο Ποιητής 1325-28 περιγράφει τη χαρά της Α, δάκρυα, αγκαλιές. Α (Λέγει: 1329) 1329-1336, *μα τούτο τ' αρραβώνιασμα γίνεται με το στόμα* (1332 τελικά θα δώσει όμως δαχτυλίδι, που θα παίξει σημαντικό ρόλο στην αναγνώριση στο τελευταίο μέρος).⁷²

Ανάλυση σκηνής: στ. 258, Ποιητής 8 + 6 + 5 + 26 (ευθύς λόγος Φ 8 = 18) + 4 = 49 (41), ευθύς λ. 209 (217): Φ 40 / [π 8] / Α 14 / [π 6] / Φ 50 / [π 6] / Α 74 / [π 26 (18)] / Φ 22 / [π 4] / Α 8, μέσος όρος ρήσεων 34,83 (36,17). Οι σύνθετες διαλογικές σκηνές των γυναικών μπορούν να διαχωριστούν σε σκηνές με σχετικά υψηλή ταχύτητα του διαλόγου (συγκρίσιμες με τις κρητικές τραγωδίες) και σκηνές με πολύ εκτενείς ρήσεις, των οποίων ο μέσος όρος της έκτασης των ρήσεων δεν συγκρίνεται με κανένα δραματικό έργο πια του κρητικού θεάτρου. Η παρουσία του αφηγητή είναι συνεχής και συστηματική, οι παρεμβάσεις λειτουργικές και πιο εκτενείς. Η εξέλιξη που οδηγεί στο συμβιβασμό της Φροσύνης ακολουθεί αλλεπάλληλα βήματα τακτικισμού της Νένας, ενώ η στάση της Αρετούσας είναι από την αρχή απόλυτη και ασυμβίβαστη.

12) Η επόμενη σύνθετη σκηνή είναι αυτή του αποχαιρετισμού ανάμεσα στον Ρωτόκριτο και την Αρετούσα: Γ1355-1522. Ο Ρ σαν τον Πανάρετο φοβάται

⁷¹ Λέγει: *Τα πράματα ο καιρός γλυνκάνει κι αλαφραίνει, / το θάνατο μηδέ γιατρός μηδέ χορτάρι γυάνει / εκείνος είναι αγιάτρευτος κι ο κύκλος ως γνωρίση, / δεν ημπορεί ποτέ νεκρό στο λάκκο να βοηθήση / στ' άλλα που φέρνουν οι καιροί, μάχες ή πόθοι οδύνη, / γυρίζει ο πόθος σ' όργητα κ' η μάχη εις καλοσύνη. / Σχνιά όλα μεταλλάσσονται και τα βαρά αλαφραίνουν, / αμ' όντεν έρθη ο θάνατος, σκολάζουν και*

σωπαίνουν. / Τούτά 'λεγε από μέσα τση... (Γ1293-1301).

⁷² Σε όλη τη σκηνή συναντούνται οι σημαδιακές ρίμες της *Ερωφίλης κάμω/γάμο, ομάδα/Αδη, ψυχή μου/κορμί μου* (εδώ: *ζωή σου/κορμί σου*). Βλ. Πούχνε, «Δραματουργικές παρατηρήσεις για την ομοιοκαταληξία στα έργα του Κρητικού και Επτανησιακού θεάτρου», *Μελετήματα θεάτρου*, σ. 445-466.

μήπως η βασιλοπούλα τον ξεχάσει, ενδώσει στο προξενικό και παντρευτεί τον άλλον. Ρ (*Λέγει της ο Ρωτόκριτος* 1355) 1355-1482 να τον θυμάται, *Κι όντε σου πουν κι απόθανα, λυπήσου με και κλάψε / και τα τραγούδια πού 'βγαλα, μες στη φωτιά τα κάψε* (1389-1390 πρόκειται για προοικονομία για το μέρος Ε, ακριβώς αυτό θα της πει, μεταμφιεσμένος ως Κριτίδης).⁷³ Γεφυρώνει ο Ποιητής 1407-1410 τις ρήσεις: *και λέγει του να μη μιλή, πλιότερα μη βαραίνη / μια λαβωμένη τσ' ερωτιάς, του πόθου αρωστημένη* (Γ1409-1410). Α 1411-1450 ξεκινά με μια σειρά ρητορικών ερωτήσεων: *Ίντά 'ναι τούτα τα μιλείς κι ο νους σου πώς τα βάνει, / πού τά 'βρε αυτάνα η γλώσσα σου οπού μ' αναθιβάνει;* (1413-1414). Τον Ρ τον έχει ζωγραφισμένο με το αίμα της καρδιάς της, πώς μπορεί να τον ξεχάσει;⁷⁴ *Κάλλια θανάτους εκατό την ώρα θέλω πάρει, / άλλος παρά ο Ρωτόκριτος γυνάικα να με πάρη* (1445-1446). Ο Ποιητής 1451-1452 πληροφορεί πως φωνάζει τη Νένα ως μάρτυρα. Α (*Λέγει της* 1453): 1453-1458 *Είν' άντρας μου ο Ρωτόκριτος, ό,τι καιρός περάση / γή εδά στα νύοτα, εις τον ανθό, γή πούρι σα γεράση / κι αμνόγω του στον Ουρανό, στον Ήλιο, στο Φεγγάρι, / άλλος ογιά γυνάικα τον ποτέ να μη με πάρη* (1455-1458). Ο Ποιητής 1459-1466 (ευθύς λόγος 1462-1463 Α προς Ρ) αναφέρει πως του δίνει το δακτυλίδι. Α (*Λέγει του* 1467) 1467-1482: να το φοράει πάντα, με το δακτυλίδι θα είναι η ίδια πάντα μαζί του. *Τούτο για δα είν' ο γάμος μας και τούτο μάσε σώνει / κάθε καιρό, ό,τι ετάξαμε, τούτο το φανερώνει. / Κι α δε θελήση η Μοίρα μας να σμιζωμεν ομάδι, / η ψή σου ας έρθη να με βρη χαϊράμενη στον Άδη* (1475-1478). Ο Ποιητής πάλι 1483-1490 αναφέρει ότι κρατάει το χέρι του, και ο Ρ ελπίζει τώρα πως δε θα πάρει άλλον άντρα (Πανάρετος). Ρ (*κι απόκει αρχίζει να μιλή και δάκρυα κατεβάζει:* 1490) 1491-1498. Ποιητής 1499-1522 (προς αναγνώστη).

Ανάλυση σκηνης: 168 στ., ποιητής 4 + 2 + 8 (6) + 8 = 22 (20), ευθύς λόγος 146 (148)· ανάλυση διαλόγου: Ρ 52 / [π 4] / Α 40 / [π 2] / Α 6 / [π 8 (6)] / Α 16 / [π 8] / Ρ 8 / [π 24] / Ρ 16 / [π 2] / Α 12, μέσος όρος των επτά ρήσεων 24. Η παρουσία του Ποιητή είναι αρκετά έντονη. Οι παρεμβολές του ξεπερνούν τη λειτουργικότητα

⁷³ Εδώ υπάρχει άμεση απήχηση από τη *Θυσία του Αβραάμ*: *Κι ας τάξω ο κακορίζικος πως δε σ' είδα ποτέ μου / μα ένα κερν' αφτούμενον εκράτουν κ' ήσθησέ μου* Γ1395-96) αντιστοιχεί με *Θυσία* 401-402 (*κι ας τάξω, δεν το 'γέννησα ειδέ 'δα το ποτέ μου, / μα ένα κερν' αφτούμενον εκράτουν κι ήσθησέ μου*). Επίσης ολόκληρος εμβληματικός στίχος δανειζεται από την *Ερωφίλη*: *καλλιιά 'χω εσέ με θάνατο παρ' άλλη με ζωή μου, / για σέναν εγεννήθηκε στον κόσμο το κορμί μου* (Γ1399-1400) αντιστοιχεί στο δίστιχο *Μα γή όμορφή 'μαι γή άσκημη, Πανάρετε ψυχή μου, / για σέναν εγεννήθηκε στον κόσμο το κορμί μου* (Γ 149-150). Πρόκειται για συνειδητά διακευμενικά παιχνίδια και citations. Για τις αντιστοιχίες αυτές βλ. Στυλιανός Αλεξίου

– Μάρθα Αποσκήτη (επιμ.), *Ερωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάση*, Αθήνα 1987, σ. 74, μαζί με άλλες αντιστοιχίες Κ. Πηδώνια, «Παρατηρήσεις σε κρητικά και άλλα κείμενα», *Κρητικά Χρονικά* 24 (1972), σ. 278-293, για γενικές αντιστοιχίες (ονόματα, καταστάσεις κ.τ.λ.) Εμμ. Κριαράς, *Μελετήματα περί τας πηγάς του «Ερωτοκριτού»*, Αθήνα 1938, σ. 15-17, Βάλτερ Πούγγερ, «Απληχίσεις της *Ερωφίλης* στη νεοελληνική λογοτεχνία», *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997, σ. 251-283, ιδίως σ. 258.

⁷⁴ *Τα μάτια, ο νους μου κ' η καρδιά, κ' η όρεξη εθελήσα / κ' εσμίξαν και τα τέσσερα, όντε σ' εσγονογραφία: / και πώς μορτώ να σ' αρηθώ;...* (Γ1435-37).

της «σκηνικής οδηγίας», γιατί αποτελούν συχνά μια προοικονομία στις σκέψεις, που θα διατυπωθούν στη συνέχεια με ευθύ λόγο από το δρων πρόσωπο.

13) Το πρώτο τμήμα του τέταρτου μέρους περιέχει πάλι μια σύνθετη σκηνή ανάμεσα στην Αρετούσα και τη Φροσύνη που αφορά το προφητικό όνειρο της βασιλοπούλας (βλ. *Ερωφίλη* σκηνή Β2) και την άφιξη των προξενιών Δ95-238. Η Φ (*Και τα ονειροφαντάσματα, τση λέγει, θυγατέρα* 95) 95-100 την καθησυχάζει, να μην πιστέψει σε όνειρα, όμως να της τα πει. Α (*Νένα μου* 103) 102-130 φοβάται, σκλάβος να έχει γίνει ο Ρ ή πνίγηκε. *Δεν ήτο τούτο όνειρο, μα είν' όραμα, Φροσύνη, / πολύ κακό μου μέλλεται· γίνεται α δεν εγίνη* (123-124). Φ (*Λέγει τση η νένα* 131) 131-180 έχει δει κι εκείνη όνειρα στα νιάτα της· να μην τα πιστεύει.⁷⁵ Στις όποιες ερμηνείες αντιτάσσει το μοτίβο του καιρού: *κι άφς τον καιρό να πηάινη* (168)· κάνει τη δική της ερμηνεία, ότι ο Ρ δεν είναι άξιος της Α. Παρεμβαίνει ο Ποιητής 181-207, επαναλαμβάνει την κριτική στις ερμηνείες των ονείρων και επιβεβαιώνει πως ήρθαν τα προξενιά και ο Βασ. καλεί την Α να της αναγγείλει το γάμο της. Α (*Κράζει τη νένα της σμά κ' είπε της το λογιάζει:* 207) 208-218, Ποιητής 219-220, Φ (*πολλώ λογώ παρηγοριές με γνώση αναθιβάνει:* 220) 221-238 αποφαίνεται δήθεν, πως για άλλες δουλειές θα ήρθαν οι άνθρωποι από το Βυζάντιο.

Ανάλυση: έκταση 144 στ., Ποιητής 27 + 2 = 29 , ευθύς λόγος 115, δομή του διαλόγου Φ 8 / Α 28 / Φ 50 / [π 27] / Α 11 / [π 2] / Φ 18, μέσος όρος ρήσεων 28,8. Η σκηνή αυτή απαρτίζεται ουσιαστικά από δύο διαφορετικές σκηνές, γιατί πρόκειται για δύο διαφορετικές συναντήσεις, που χωρίζονται από την μεγάλη παρεμβολή του Ποιητή 181-207, η οποία με την αναφορά της άφιξης των προξενιών προάγει με τρόπο ουσιαστικό την υπόθεση. Σ' αυτή την πρώτη συνάντηση, για το όνειρο της βασιλοπούλας και την ερμηνεία του, απουσιάζει για τρεις ρήσεις ο Ποιητής ολότελα, πράγμα σπάνιο σε ολόκληρο το έργο, το οποίο εντείνει την εντύπωση της θεατρικής αμεσότητας της σκηνής.

14) Σχεδόν αμέσως ακολουθεί άλλη σύνθετη σκηνή, με διάλογο ανάμεσα σε τρία πρόσωπα, Δ245-568, της απόρριψης των προξενιών εκ μέρους της Αρετούσας, την κακοποίηση και τη φυλάκισή της από τον έξαλλο βασιλιά (βλ. και *Ερωφίλη* Δ/4). *Ως την εκράξα κ' είπασι πως θε να τση μιλήσουν* (245), Α *σύρνει*

⁷⁵ *Κι αν τα ονειροφαντάσματα δύναμην είχαν τόση, / τι ήξαζε το φτεξούσιο στον άθροωπο κ' η γνώση; / Άθροωπος κάνει τον κορμού εκείνον σπού θέλει, / έτσι καλό σαν και κακόν, όχι και να του μέλλει. / Δεν είν' επά μελλούμενα μηδ' όνειρα έχον χάρη / να φέρονσι τον άθροωπο σε βάσανα και βάρη. / Ως στρώση το κλινάρι τον κάθε είς κοιμάται / και πελελό τον κραζόνσι τούτα όποιος τα δηγάται* (Δ137-144). Ενδιαφέρουσα η αναφορά μιας μάλλον θεολογικής έννοιας, του αυτεξούσιου, μιας που η θεολογική ή θρησκευτική διάσταση απουσιάζει κατά τα άλλα από το έργο. Η κριτική της ονειρομαντικής

είναι εδώ χωρίς θρησκευτική διάσταση, σε αντίθεση π.χ. με το κωμικό εντερομέδιο στο τέλος του χωτίκου θρησκευτικού δράματος για τους *Επτα παιδιάς Μακκαβαίωνς*, από τη γραφίδα του Μιχαήλ Βεστάρχη (πριν το 1662) (Μανούσος Ι. Μανούσακας – Βάλτερ Πούχνερ, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά. Έκδοση κριτική, με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια*, Κέντρον Ερεύνης του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού της Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 194-199.

φωνή λυπητερή και λέγει: Ω γης, βουλήσου / και χώνεψε τα μέλη μου πρίχου έρθουσι τα γέρα / κ' έτοιους θανάτους δε μπορώ να παίρνω νύκτα μέρα (246-248). Ποιητής 249-252: Α παθαίνει κρίση. Η Φ (Πάντα η Φροσύνη της μιλεί και λέγει τση 253) 253-258: να συνέλθει, να απαντήσει σωστά,⁷⁶ να μην φανερώσει τον έρωτά της: γιατί κι ο κύκλος του καιρού ανεβοκατεβαίνει / κ' η φρονιάδα είναι γιατρός και κάθε ανάγκη γιαίνει (255-256). Ο Ποιητής 260-264 αναφέρει πως προσποιείται τη χαρούμενη. Πασίχαρος ο βασιλιός αρχίζει και μιλεί της / με σπλάχνος και γλυκότητα, να δη την όρεξή της (263-264).⁷⁷ Βασ. (Λέγει της: 265) 265-298: τώρα είναι τσ' ηλικιάς (270), οι γονείς της τη σκέφτονται μέρα νύκτα, ήρθε προξενιό από το Βυζάντιο, επαινεί το γαμπρό. Ο Ποιητής 299-307 περιγράφει τις σωματικές αντιδράσεις της Α (ευθύς λόγος του Βασ.: 304 Μέσα του λέγει: Λογισμό κακό θε νά 'χη η κόρη). Α (Ωσάν απομιλήσασι, ομπρός των γονατίζει / με τάξη και κλιτότητα κ' έτοιιας λογής αρχίζει: 306-307) 309-360 το βασικό της επιχείρημα της απόρριψης των προξενιών: δήθεν δεν θέλει να αποχωριστεί τους γονείς της (μα θέλω νά 'μαι μετά σας χειμώνα καλοκαίρι / ποτέ να μην ξενιτευτώ, να πάγω σ' άλλα μέρη 319-320),⁷⁸ εγώ δε θέλω πει το να κάλλια να ξεψυχήσω / παρά του κόσμου ρήγισσα κ' εσάς τσι δυο ν' αφήσω (341-342). Και η δυναμική ρήση κορυφώνεται στο τέλος με ένα «ιδεολογικό» γνωμικό, που έχει ισχύ για όλο το έργο: Η έσμιξη πού 'ναι στανικώς, οι φρόνιμοι λογιάζου, / μάχη 'ν' κουρφή, βάρος πολύ, κι έχθηρητα τήνε κραζου (359-360). Επεμβαίνει ο Ποιητής 361-371 και περιγράφει τις αντιδράσεις του Βασ.: σηκώνεται από το θρόνο με θυμό (την πιάνει από τη χέρα· λέγει τση: 371-372) 372-388⁷⁹ και δηλώνει θυμωμένα, πως θα στείλει θετική απάντηση, αλλιώς την απειλεί με θάνατο. Ο Ποιητής 389-396 περιγράφει πάλι τις αντιδράσεις της (κλαίγει, γονατίζει, του φιλεί τα πόδια του κτλ. Με τ' άρματα της λύπησης τότε τον επολέμα 391).⁸⁰ Η Α

⁷⁶ Βλ. Ερωφίλη Ε 318-321 η αντίστοιχη κατάσταση και τα λόγια της Νένας. Και εκεί οι δύο γυναίκες βρίζονται στο δρόμο προς τον βασιλιά. Εδώ όμως είναι η Αρετούσα που προσποιείται τη χαρούμενη.

⁷⁷ Ερωφ. Ε 322 ολόχαρος.

⁷⁸ Το μοτίβο: ο γάμος ως εξορία (Κ' εσείς, θωρώ, άπονη βουλήν εδώκετε σ' εμένα, / να με ξορίσετε από πα, να κάθωμαι στα ξένα Δ329-330) αντιστοιχεί στα δημοτικά γαμήλια τραγούδια, που είναι γωστά ως το «μοιρολόγι της νύφης», που δε θέλει να αφήσει τους γονείς της και το οικείο πατρικό σπίτι, για να πάνει «στα ξένα» (ο γαμπρός ως «ξένος»). Βλ. Βάλτερο Πούχνερ, «Ο ξένος και η ξενιτιά. Τα μαγικά δεσμά της καταγωγής και η κρίση της ταυτότητας», *Μελέτες για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα 2013, σ. 158-182. Για τους γαμήλιους θρήνους βλ. G. Saunier, «Τα γαμήλια τραγούδια με πένθημα θέματα. Έρευνα

στη νεοελληνική οικογένεια και κοινωνία», *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια. Συναγωγή μελετών (1968-2000)*, Αθήνα 2001, σ. 401-559 και Michalis G. Meraklis, «Hochzeitslamentationen in Griechenland», Walter Puchner (ed.), *Tod und Jenseits im europäischen Volkslied*. 16. *Internationale Balladenkonferenz Kolympari, Kreta, 19-22 August 1986*, Ιωάννινα 1989, σ. 65-80. Σε βαλκανική σύγκριση Walter Puchner, *Die Folklore Südosteuropas. Ein komparativer Überblick*, Wien-Köln-Weimar 2016, σ. 41, 72, 77 εξ., 82, 380.

⁷⁹ Ο λόγος ξεκινά με κλιμακώσεις ερωτημάτων: *Τντά 'ναι τα μιλείς, πίβουλη θυγατέρα; / Τόσο μου εγίνης σπλαχνική στον κύρη κ' εις τη μάνα; / Τντα παραμυθίσματα, κακό παιδί, είν' αντάνα; / Τντα δηγάσαι, ίντα μιλείς, ίντά 'ναι αυτά τα γέλια; / Αμε εύρε να τα λές, ζαβή, εις τα μικρά κοπέλια ... (Δ372-376).*

⁸⁰ Βλ. την εξέλιξη της σκηνής Δ/4 της Ερωφίλης.

(*Λέγει* 397) 397-423⁸¹ δηλώνει πως είναι παιδί και σκλάβος του, μπορεί να τη σκοτώσει. Όμως: *Εις ένα πράμα μοναχάς μηδέν αποφασίσης / παρά να πω κ' εγώ το να, γιατί έτσι θέλει η φύσις. / Πληγές θανάτον, βάσανα, πάθη, κριτήρια δος μου, / μα γάμο δε μπορείς ποτέ να κάμης στανικώς μου* (419-422). Η 13/14χρονη Αρετούσα εδώ διδάσκει φυσικό δίκαιο. Ο Ποιητής 425-428 ανάφερει πώς ο Βασ. βιασπραγεί πάνω της (*ρίχτει τη, κωλοσύρνει τη και δυνατά της κρούγει* 428). Ο Βασ. 429-442 την απειλεί με θάνατο (*γὴ θάνατο τα χέρια μου αλύπητο σου δίδου* 434), και της δίνει διορία να το σκεφτεί. Ποιητής 443-444: *Εμίλειε της κι ο κύρης της, εμίλειε της κ' η μάνα, / αμ' εύκαιρα εκουράζονται, τον κόπον τως εχάνα*. Σε μερικά σημεία ο Κορνάρος προτιμάει, για λόγους αφηγηματικής ποικιλίας, μια έντονη συντόμηση. Αντιστέκεται η Αρετούσα: Α (*Λέγει τως*: 445) 445-456 *Χίλια να το δω, χίλια να το λογιάσω, / κάλλιιά 'χω τούτη τη ζωή πλια γλήγορα να χάσω...* (445-446). *Οϊμέ, πώς είναι μορετό και δε γροικάτε πόνο / πώς τον ελησμονήσετε κ' εγώ τον έχω μόνο;* (449-450).⁸² Ποιητής 457-488: ο Βασ. πάει και γράφει στο Βυζάντιο, πως η Α είναι άρρωστη, *πως είναι το κακό χτικιό και ζωντανή την κλαίσι* (464). Γυρίζει: *και μ' απονιά κι αγριότητα εις το δεξό του χέρι / τυλίσσει τες πλεξούδες της κρατώντας το μαχαίρι / κι κόβγει τσι και ρίχνει τσι σύγκρατες δίχως πόνο, / οι ρίζες των χρονσώ μαλλιών της απομείνα μόνο* (467-470). Ακολουθούν και άλλες σκηνές βίας (467-484). Α (*μ' αποκοτιάν εμίλειε του κυρού της* 488): 489-520 *Γόνη μου, σ' τούτη τη φλακή, που μπαίνουν όσοι εφταίσα, / κι αν είναι κι άλλη, σκοτεινή, βάλε με, παραμέσα* (489-490). Δεν θα αλλάξει γνώμη. *Ό,τι κριτήρια βρίσκονται δότε τα στο κορμί μου / κι ας τάξω πως δε μ' έσπειρες και τέκνο σου δεν ήμου* (494-495)⁸³. Ακόμα και τα ζώα συμπάσχουν με τα παιδιά τους (497-512): *εδώ γίνονται πράγματα αφύσικα: Η φύση εξαναγίνηκε κι όλοι επαραστρατήσα / κι όλα εστραβώσαν ογιά με εκείνα πού 'σαν ίσα* (511-512). *Στο κόσμο ας το γροικήσουν, αλύπητε γονή μου, / γιατί δε θε να παντρυντώ, μου παίρνεις τη ζωή μου* (519-520). Ο Ποιητής 521-527 παραθέτει τα λόγια του Βασ. *Πλιο δεν την τάσσει ογιά παιδί, πλιο δεν τήνε λυπάται* (και ευθύς λόγος 524: *και λέγει: Αυτού πλερώσετε τα 'χετε λογιασμένα*). Παρακαλάει η Φ γονατιστή, φιλάει τη γη, μιλάει με θάρρος 529-558: να ξεσπάσει η μάνητά του πάνω της (*δος το κορμί μου τω σκνλώ* 536)⁸⁴, δεν φταίει η Αρετή τίποτε. Βασ. (*ο βασιλιός μ' αγριότητα λέγει* 559) 559-568 *Καταραμένη, / η θυγατέρα μου από σε είναι δασκαλεμένη* 559-560, και με σαρκασμό: *κι δίδω σας να ορίζετε τση φυλακής τα πλούτη* (566).

⁸¹ Θωρό το σπλάγνος ήλλαξε κ' εις όχθητα γυρίζει / ποιος λογιμός ψοματιός τα μού 'πετε θυμίζεις; / Τα λόγια σας θανατερά κι αλύπητα πληγώνου / γιατί, γροικώ σαν πελελή, σ' τόσο κακό ξαμώνου. / Πολλά μ' επαπατόνεσες, κύρη, να το κατέχης / κ' εις κείνα που μου μίλησες κομία μεγάλον έχεις (Δ403-408).

⁸² Με κοφτερές φράσεις τελειώνει η δραματική αυτή ρήση και διατυπώνεται η ακλόνητη

απόφασή της με μαχητικές διατυπώσεις: *Τα ελόγιασα απολόγιασα, τά 'θελα νά 'δα απόδα, / στο ζάλον οπού στάθηκα πιο δε σαλεύω πόδα. / Μηνύσετε τον βασιλιού που νύφη τον ποθεί με, / για τον υγιό του πέτε τον το πως εγώ δεν είμαι* (Δ453-456).

⁸³ Θυσία 908, *Ερωφίλη* E435.

⁸⁴ *Ερωφίλη* E 419.

Ανάλυση σκηνής: 324 στ., ποιητής 4 + 6 + 10 [ευθύς λόγος 1] + 11 + 8 + 4 + 2 + 32 + 8 [ευθύς λόγος 1] = 75, ευθύς λόγος 250 στ. Αναλυτικά ο διάλογος: A 3 / [π 4] / Φ 6 / [π 6] / Βασ. 34 / [π 10] / A 52 / [π 11] / Βασ. 17 / [π 9] / A 27 / [π 4] / Βασ. 14 / [π 2] / A 12 / [π 32] // A 32 / [π 8] Φ 30 / Βασ. 10. Μέσος όρος των 11 ρήσεων 22,73 στ. Μια από τις κορυφώσεις του έργου λοιπόν πλησιάζει κάπως τους ρυθμούς μιας κανονικής θεατρικής σκηνής της κλασικίζουσας δραματοουργίας της κρητικής τραγωδίας. Αλλά η παρέμβαση του Ποιητή είναι συστηματική και σε μερικά σημεία και ουσιαστική: Δ 489 εξ. παίρνει η A ξανά το λόγο, μετά την παρέμβαση του Ποιητή 457-488, ενώ και προηγουμένως μίλησε (445-456), οπότε δεν πρόκειται για πραγματικό διάλογο. Ο Κορνάρος πειραματίζεται συχνά με διάφορες μορφές επικοινωνίας, σκηνικής και αφηγηματικής, στην ενδιάμεση ζώνη ανάμεσα σε διήγηση και δράμα. Η διακοπή της ρήσης της A δικαιολογείται βέβαια, γιατί ο Ποιητής μας πληροφορεί, πως ο Βασ. αποχώρησε να απαντήσει γραπτώς στο προξενικό, πως η A είναι πολύ άρρωστη κι έτσι ο γάμος δεν είναι εφικτός. Αλλά έτσι κι αλλιώς η σκηνή αυτή, που φανερώνει πολλές παράλληλες καταστάσεις με σκηνές της *Ερωφίλης*, απαρτίζεται ουσιαστικά από τέσσερις διαφορικούς διαλόγους: 1) 246-258 συνομιλία της A με Φ (όπως *Ερωφίλη* αρχή της σκηνής E3), 2) 265-465 συνομιλία Βασ. και A (το προξενικό και η απόρριψη), 3) 465-520 η βιαιοπραγία του Βασ. και ο μονόλογος της A και 4) 525-568 ο διάλογος της Φ με τον Βασ. Η αφηγηματική σύμβαση δίνει στον Κορνάρο την δυνατότητα να κινείται ελεύθερα από έναν τόπο στον άλλον, εκεί που η σύμβαση της μονοτοπικής σκηνής της κλασικίζουσας δραματοουργίας είναι περιορισμένη σ' έναν χώρο και τα γεγονότα off-stage μπορούν να αναφερθούν μόνο με αγγελικές ρήσεις, έμμεσες πληροφορίες, επιστολές κτλ.

15) Η επόμενη σύνθετη σκηνή είναι σχετικά μικρή και μας μεταφέρει πλέον στην πολιορκία της Αθήνας από τους Βλάχους Δ1449-1538. Με την άφιξη του Άριστου στο στρατόπεδο του Βλαντίστρατου και την πρόταση, μια μονομαχία ανάμεσα σε δύο κορυφαίους πολεμιστές να κρίνει την έκβαση της μάχης, τα δεδομένα για τον Βασιλιά αλλάζουν, γιατί δεν διαθέτει αντάξιο μαχητή. Ο μεταμφιεσμένος και άγνωστος P [Κριτίδης] 1449-1464 προτείνει στον Βασιλιά τον Πολύδωρο, όπως πληροφορεί ο Ποιητής 1465-1470 πρόκειται για τέχνασμα, για να μάθει για το φίλο του, που έχει τραυματιστεί στη μάχη. Ο Βασ. (*Λέγει τον* 1471-1484), αντιτείνει πως δεν μπορεί να αναλάβει αυτή την αποστολή, γιατί τα τραύματά του είναι πολύ σοβαρά, και ότι προτιμάει τη σύγκρουση των στρατευμάτων. Ο Ποιητής 1486-1490 αναφέρει, πόσο στενοχωριέται ο P για την είδηση, και τελικά ο P (*Απυλογάται τον ρηγός* 1491) 1491-1508 προτείνει τον εαυτό του· ο Βασ. τον αγκαλιάζει (*Λέγει τον* 1511) 1511-1527 και δέχεται την πρόταση: *κι από σήμερα κι ομπρός εσύ 'σαι το παιδί μου* 1520, *εσύ είσαι ο κληρονόμος μου σ' ό,τι κι αν αφεντεύγω* 1524 (ειρωνική προοικονομία του ποιητή, γιατί πράγματι έτσι θα γίνει). Χωρίς παρέμβαση του Ποιητή ο P (*Πάλι είτε τον ο Ρωτόκριτος* 1529) 1529-1538 τον συμβουλεύει να στείλει αμέσως την απάντηση στο στρατόπεδο των Βλάχων.

Ανάλυση σκηνής: 80 στ., Ποιητής 6 + 6 + 2 = 14, ευθύς λόγος 66 στ. Αναλυτικά ο διάλογος: P 16 / [π 6] / Βασ. 14 / [π 6] / P 18 / [π 2] / Βασ. 18 / P 10. Ο μέσος

όρος των πέντε ρήσεων ανέρχεται σε 13,2 στίχους. Η παρουσία του Ποιητή είναι διακριτική, και στο τέλος όχι συνεχής.

16) Στο πέμπτο μέρος η πρώτη σύνθετη διαλογική σκηνή είναι πάλι ανάμεσα στον Ρωτόκριτο και τον Βασιλιά: E157-300. Ο Βασ. θέλει να μάθει την ταυτότητα του ήρωα, που του έσωσε τη ζωή και το βασίλειο. Ο Ρ (*Λέγει τον* 157) 157-184 τον πληροφορεί, πως δήθεν λέγεται Κριτίδης, του αφηγείται μια επινοημένη βιογραφία, αλλά δε θέλει να φανερώσει ακόμα τους λόγους για τους οποίους βοήθησε τον βασιλιά. Παρεμβαίνει ο Ποιητής 186-187 με μια «σκηνική οδηγία», και ο Βασ. (*Λέγει τον*: 187) E187-192 απαντάει: *δικές σου νά 'ναι οι αφεντιές, οι χώρες και τα πλούτη / κι αν έχω κι άλλο τίβοτσι στον κόσμο να σ' αρέση / πε το και τάσσω να γενή τα χείλη σου ό,τι λέσι* (190-192). Σχολιάζει ο Ποιητής 193-194: *Την ώραν οπού τον μιλεί στα χέρια τον εκράτει / κ' φαίνεται σου εχάιρετο κ' εγέλα το παλάτι*. Και ο Ρ (*Λέγει τον*: 195) 195-214 τον πληροφορεί πως δεν τον ενδιαφέρουν τα πλούτη. *Κατέχω πως στη φυλακή βρίσκεται το παιδί σου, / δεν την πονείς, δεν την ψηφάς, δεν την κρατείς δική σου. / Ετούτο είναι που ζητώ και κάμε μου τη χάρη, / τση φλακιασμένη μήνυσε άντρα της να με πάρη* (201-204). γι' αυτήν ήρθε και τον βοήθησε. Ο Ποιητής 215-216 αναφέρει πως ο Βασ. τον διακόπτει. Βασ. (*Λέγει τον με σπλαχνότητα κρατώντας του τη χέρα* 217) 218-250: αυτό είναι δύσκολο, γιατί φοβούμαι ό,τι ζητάς να μη μπορώ να κάμω, / κ' η φλακιασμένη δυσκολίες μου βάνει εις κάθα γάμο (219-220). αφηγείται την ιστορία της άρνησης δεν προξενιών, αν δεχτεί όμως εκείνη, δεν έχει αντίρρηση. Να τη δει ο ίδιος στη φυλακή, έτσι όπως είναι. Αν αρνηθεί πάλι, θα τη σκοτώσει. Πάλι ο Ποιητής 251-252. Ρ (*Απιλογάται ο Ρώκριτος* 251) 253-300 σκλάβος του θα είναι, αν το κάνει. *Δε θε να πάγω στη φλακή κι ας τάξω και θωρώ τη, / ως είναι ερέγομαί τηνε, ως είναι πεθυμώ τη. / Αν ήτονε κι ολότυφλη, κοντοσή και ζουγλοχέρα, / τσ' άλλες κρατώ για σκοτεινές κ' ετούτη μόνο ημέρα* (259-262). Στην ξενιτιά έχει ακούσει για τα κάλλη της, και της έχει αφιερώσει τη ζωή του. Μόνο στο γάμο του θα πει, από πού είναι και ποιοι είναι οι γονείς του. Κι αν δεν τον θέλει, να την απελευθερώσει.

Ανάλυση σκηνής: έκταση 144 στ., Ποιητής 2 + 2 + 3 + 2 = 9 στ., ευθύς λόγος 135. Αναλυτικά ο διάλογος: Ρ 28 / [π 2] / Βασ. 6 / [π 2] / Ρ 20 / [π 3] / Βασ. 33 / [π 2] / Ρ 48. Μέσος όρος έκτασης των πέντε ρήσεων 28,8. Η παρουσία του αφηγητή είναι διακριτική και χωρίς ουσιαστικές πληροφορίες: τα δίστιχα αυτά πλησιάζουν την «σκηνική οδηγία».

17) Η τελευταία σύνθετη διαλογική σκηνή του έργου είναι η σκηνή της αναγνώρισης των ερωτευμένων στη φυλακή, που σημαίνει για τους νέους το τέλος της μυητικής δοκιμασίας: για την Αρετή θάνατος και ανάσταση ως ψυχικά βιώματα, για τον Ρωτόκριτο μέρος μιας ψεύτικης ιστορίας για το δήθεν θάνατό του από δάγκωμα θηρίου, ενώ στις μάχες τόσες φορές έχει δει το Χάρο με τα μάτια του: E883-1148. *Το εμπήκεν ο Ρωτόκριτος εις την φυλακήν, αρχίζει / να της μιλή και σπλαχνικά να την αναντρανίζη* (881-882). Είναι η τρίτη φορά που την επισκέπτεται μεταμφιεσμένος και αγνώριστος ο Ρ στη φυλακή, αυτή τη φορά είναι μόνος του· ήδη έχει δώσει το δακτυλίδι του αρραβώνα ως σημείο επιβεβαίωσης

της ψεύτικης ιστορίας του. Ρ (*Λέγει της* 883) 883-958 διηγείται το θάνατό του σε φυσικό τοπίο κοντά σε πηγή από δάγκωμα φιδιού και παρέχει ρεαλιστικές περιγραφές του τέλους του (εγκλιβωτισμένος ευθύς λόγος του πεθαίνοντος 911-912, και 952 *Εχάσα σε, Αρετούσα*). τον άτυχο Ρ τον έθαψε εκεί (πριν πεθάνει του έδωσε το δακτυλίδι). Ο Ποιητής 959-984 περιγράφει τις αντιδράσεις της Α σαν εκτεταμένη «σκηνική οδηγία». ⁸⁵ Αποτέλεσμα του όλου τεχνάσματος της ψεύτικης ιστορίας του δικού του θανάτου είναι ότι ο Ρ ακούει από το στόμα της Α το δικό του μοιρολόγι. ⁸⁶ Ο θρήνος αυτός χαρακτηρίζεται από πολλές επαναλήψεις και κλιμακώσεις. Η Α 985-1048 ⁸⁷ απευθύνεται στη Μοίρα της, τώρα δεν τη φοβάται πια, δεν έχει να χάσει άλλα· τα έχασε όλα. ⁸⁸ *Μά 'τονε κριμα κι*

⁸⁵ Ως τ' άκουσεν η Αρετή, ώρα λιγάκι εστάθη / αμίλητη κι ο πόνος της την ήκαμε κ' εχάθη / κ' έτοις λογής εις της καρδιάς τα βάθη την επιάσε, / που απόμεινε σαν τη νεκρή, την αναπνιά τη εχάσε. / Ασάλευτη εστοχάζετο, με δίχως να μιλήση / κι οπού την ήθελεν ιδεί, δεν ήθελε γνωρίσει / γή άθρωπος είν' γή σγονοραφιά γή ξύλον είναι γή λίθος, / τόσα πολλά που εχάθηκε στον πόνου της το βύθος. / Τα δάκρυα τη αποφρύξασι κ' η πρία τη τα χώνει / κ' ετούτον έχου φυσικό πάντα οι μεγάλοι πόνου. / Η γλώσσα τη είναι ασάλευτη, τα χείλη δε μιλούσι, / τα μάτια εθαμπωθήκασι, δε βλέπον πλιο να δούσι (Ε958-970). Και συνεχίζει: Ωσάν αφορμαρά θωρεί σε μια μερά κ' εις άλλη, / ωσάν όντε ξυπνά κιανείς κ' έχη του ύπνου ζάλη. / Απάνω κάτω συντηρά, δεξιά ξεροβά γυρίζει / κι απόκει με τα κλάματα έτοις λογής αρχίζει. / Επλήθυνε η αποκοτιά κ' εχάθηκεν η τάξη, / το νου τη εγροίκα σαν πουλί να φύγη, να πετάξη. / Κιανένα πλιό δε ντροπέται, κιανένα δε φοβάται / και με τους αναστεναμούς τα πάθη της δηγάται (Ε977-984).

⁸⁶ Το αφηγηματικό αυτό τέχνασμα, κοινό στοιχείο στο αρχαίο και βυζαντινό ερωτικό μυθιστόρημα, που παραξενεύει ασφαλώς τον σημερινό αναγνώστη, έχει απασχολήσει και τον Arthur S. M. Bot, «Η ύστατη δοκιμασία της Αρετής», Elisabeth Jeffreys – Michael Jeffreys (eds), *Neograeca Medii Aevi V. Αναδρομικά και Προδρομικά. Approaches to Texts in Early Modern Greek. Papers from the conference Neograeca Medii Aevi V, Exeter College, University of Oxford, September 2000, Oxford 2005*, σ. 395-409.

⁸⁷ Ρωτόκρυτε, ίντα θέλω πλιο τη ζήση να μακραίνω; / Ποια ολπίδα πλιο μου 'πόμεινε και θε να σ' ανιμένω; / Δίχως σου πώς είν' μπορετό στον κόσμο πλιο να ζήσω; / Ανάθεμα το ριζικό στα φύλαγεν οπίσω! / Με τη ζωή σου είχα ζωή και με το φως σου εθώρου, / τα πάθη μου

θυμώντας σου επέρονον σαν εμπόρου. / Τον εαντό μου αρνήθηκα και μετά σέναν ήμου, / στο θέλημά σου ενόσκειτο θάνατος και ζωή μου. / Ξύπνου μου σ' είχα μες στο νου, κοιμώντας σ' όνειρό μου / κ' ετούτη η θύμηση ήτονε πάντα το γιατρικό μου. / Αρνήθηκα τα πλούτη μου, τον κύρη και τη μάνα, / ποτέ δεν εβαρέθηκα τα πάθη που μου κάνα. / Θυμώντας σου, Ρωτόκρυτε, πως μου 'σαι νοικοκύρης, / εγίνουσον και μάνα μου, εγίνουσον και κύρης. / Με το παλέτοι εντύθηκα κ' εις τ' άχερα κοιμούμαι / και τη φτωχεά δεν την ψηφώ, τα πάθη δε βαριούμαι. / Για σένα άφηκα τσ' αφεντιές κ' εμίσησα τα πλούτη, / για σένα μ' εσφαλίσασιν εις τη φλακήν ετούτη. / Για σέναν ενεστέναζα, για σέναν είχα πόνους, / για σένα βασανίζομαι σήμερα πέντε χρόνους / τσι πριές δεν εγύρευγα, τσι πόνους δεν εγροίκου, / με τη δική σου θύμηση το ριζικόν ενίκου. / Μοίρα μου, κ' ίντα λείπεσαι να κάμης πλιο σ' εμένα; / τη σήμερα μ' ενίησες, όχι στα περασμένα. / Ό,τι κι αν είχα, επήρες τα· ίντ' άλλο σου απομένει / κ' ίντ' ανιμένει πλιο να δη ένας οπού κερδαίνει; (Ε977-1010). [...] Εγώ δε σε φοβούμαι πλιο ουδ' ο νους μου σε λογιάζει, / γιατί η ολπίδα όπου βρεθή το φόβο συντροφιζεί / μα εδά που εκείνη εμίσησε κι απ' την καρδιά μου εχάθη, / εγώ δεν τα φοβούμαι πλιο τον ριζικόν τα πάθη. / Σήμερα απόμεινα άφοβη· δεν έχω πλιο ίντα 'λπίζει / το ριζικό δεν το ψηφώ· η Μοίρα δε μ' οριζει. / Μοίρα, δε σε φοβούμαι πλιο κι ό,τι κι α θέλης κάμε, / κι α με γυρεύγης να με βρης, λέγω σου πως επά 'μαι (Ε1017-1024).

⁸⁸ Ζώντα μου μ' εδυσκόλευγες τον αγαπώ ν' αφήσω, / μα ολπίζω με το θάνατο κ' εγώ να σε νικήσω: / γιατί εις την ψη μας δύναμη και μπόρεση δεν έχεις. / δεν είν' στον Άδη ριζικά, δεν είν' στον Άδη μοίρες, / δεν είν' στον Άδη κέρδητα και σώνει σε ό,τι επήρες. / Ρωτόκρυτε, εξεψύχησες κ' επόθανες στα ξένα· ίντ' άλλο πλιο μου 'πόμεινεν, ωσάν εχάσα εσένα; (1029-1036).

αδικιά,⁸⁹ Ρωτόκροιτε, μεγάλη / μέσα στα δάση να χαθούν να νεκρωθούν έτοιμα κάλλη / κι ας ήθελά 'σταιν η φτωχή εις τα προσκέφαλά σου, / να σ' ακλουθώ πρωτύ- τερα στ' απομισέματά σου, / για να σου κάμω συντροφιά, να πηγαίνωμεν ομάδι, / το δεν εκάμαν τα κορμιά, να κάμουν οι ψες στον Άδη (1043-1048). Ο Ποιητής 1049-1076 σε μια εκτενή «σκηνική οδηγία» δίνει μια περιγραφή της συμπεριφοράς της.⁹⁰ Τότε ο Ρ βγάζει τη μεταμφίεση και γίνεται αναγνωρίσιμος. Η Φ τη μοιρολογεί, νομίζει πως έχει πεθάνει. Ο Ρ (Λέγει 1077) 1077-1080 φανερώνεται και περιπαικτικά και συνθηματικά της λέγει: ... Αρετή, τα μου 'τασσεσ εξελη- σμνηθήκα; / Γιατί 'ρθα από την ξενιτιάν επήρες τόση πρίκα; / αλίμονο όποιος γελαστή νά 'χει εις γυναίκα ολπίδα! / Και πού 'ναι τα όσα μου 'ταξες στη σιδερή θυρίδα; Ο Ποιητής 1081-1098 περιγράφει τις αντιδράσεις της Α.⁹¹ Γνωρίζει τον η Αρετή, καλά τότε θυμάται, / μα δεν κατέχει ξυπνητή αν είναι ή να κοιμάται (1089-1090).⁹² Λιποθυμεί πάλι, την κρατάει η Νένα: συνέρχεται. Η Α (Σαν επα- ρασνήφερε 1099) 1099-1102 αναρωτιέται αν ονειρεύεται ή βλέπει φάντασμα. Ο Ποιητής 1103-1132 συνεχίζει να περιγράφει τη συμπεριφορά της: Τα μάτια τση από την χαρά ποτάμια εκατεβάζα / και με τα δάκρυα, πού 'βγανε την πρώτη, δεν εμοιάζα. / Τα πρώτα έβραζα ωσά θερμό, πρικιά, φαρμακεμένα, / και τούτα έτρεχα δροσερά, γλυκιά και ζαχαρένια (1103-1106). Κλαίνει οι δυο και λένε τα πάθη τους. Η Α 1133-1148 θα πει στον πατέρα της πως δέχεται το γάμο, να της φέρουν καλά ρούχα, να μην την αγγίξει ο Ρ ακόμα, πρώτα να γίνει ο γάμος. Να μαυρίσει πάλι, για να οργανώσουν σωστά την αποκάλυψη.

Ανάλυση σκηνης: 266 στ., ποιητής 26 + 4 + 28 [1 ευθύς λόγος] + 30 = 88, 178 ευθύς λόγος. Αναλυτικά ο διάλογος: Ρ 76 / [π 26] / Α 64 / [π 28] / Ρ 4 / [π 18] / Α 4 / [π 28] / Α 16· ο μέσος όρος έκταση των πέντε ρήσεων ανέρχεται σε 35,6 στίχους. Εξαιτίας της αφήγησης του δήθεν θανάτου του και του θρήνου της Αρετούσας, η σκηνή χαρακτηρίζεται από μεγάλες διαφορές στην ταχύτητα του διαλόγου.

Από τις 17 σύνθετες διαλογικές σκηνές με τουλάχιστον τέσσερις διαλο- γικά συνδεδεμένες ρήσεις (μία με 11, μία με εννέα, δύο με επτά, δύο με έξι, έξι με πέντε, τρεις με τέσσερις)⁹³ οι περισσότερες έχουν τέσσερις με επτά ρήσεις και η

⁸⁹ Βλ. Guy Saunier, «Adikia». *Le Mal et l'Injustice dans les chansons populaires grecques*. Préface de Nicolas Svoronos, Paris 1979 (Collection de l'Institut Français d'Athènes).

⁹⁰ *Ήθελε κι άλλα να τον πη, μα η εμπλιά δε σώνει, / πέφτει στη γη άσπρη και κρυγιά πλια παρ' από το χιόνι / και πλιο δεν είχαν αναπνιά κ' η αίσθησή τση εχάθη / κι όλο το αίμα εσύρ- θηκε προς της καρδιάς τα βάθη. / Τ' άλλα τα μέλη ήσαν νεκρά, μόνο η καρδιά σπαράσσει, / ετρόμαξε ο Ρωτόκροιτος μην πα να τήνε χάση (E1049-1054). Συνεχίζει η «σκηνική οδηγία»: Εξελιγώθη, στρέφεται, λέγει η γλυκειά της γλώσσα: [σε ευθύ λόγο] Απαρθινά, Ρωτόκροιτε, θεριά σ' εθανάτωσα; (E1069-1070). Τα δάκρυα,*

οπού 'σαν άλλη μια εις τα βαθιά χωσμένα, / τόπον ευρηκασιν εδώ κ' ετρέχασιν κ' εβγαίνα: / και σιγανά εκνήσασιν, μ' αρχίσαν κ' επληθαίνα / σε ριγουλάκι λαμπυρόν εδέτσι εκατεβαίνα (E1071-1074).

⁹¹ *Ός τ' άκουσεν η Αρετή σκολάζει πλιο, δεν κλαίγει / κι ωσάν αφορμαρά ρωτά ίντά 'ναι πον της λέγει. / Εκείνος πλιο άλλο δε μιλεί, μα πλύθηκν ομπρός της / και τσ' εμφανίστη άλλης λογής εγύηκε το φως της (E1081-1084).*

⁹² Βλ. *Θυσία του Αβραάμ* 30.

⁹³ Σκηνή 1) έχει 5, 2) 5, 3) 3 (συμπεριλήφθηκε στην κατηγορία αυτή λόγω της εξαιρετικής έκτασης των 180 στ.), 4) 9, 5) 5, 6) 4, 7) 4, 8) 4, 9) 7, 10) 6, 11) 6, 12) 7, 13) 5, 14) 11, 15) 5, 16) 5, 17) 5.

έκτασή τους⁹⁴ κυμαίνεται από 38 στίχους σε 324· μπορούν να χωριστούν, ως προς την έκταση, σε δύο ομάδες: τις σχετικά σύντομες (αλλά με τέσσερις ρήσεις) από 38 ως 80 στίχους, και οι εκτενείς από 144 ως 324 στίχους.⁹⁵ Οι περισσότερες σύνθετες σκηνές παρατηρούνται στο μέρος Α και Β (4), τρεις στο Γ και Δ και δύο στο Ε. Η εκτενέστερη σκηνή βρίσκεται στο μέρος Δ, αλλά στο πρώτο τμήμα, που ασχολείται με την Α, την άρνηση του γάμου και τη φυλάκισή της. Πιο συχνές είναι οι σύνθετες σκηνές ανάμεσα στην Α και τη Φ (συνολικά έξι σκηνές, σε έκταση 174, 288, 46, 316, 258, 114 στίχων = 1196), την Α και τον Ρ δύο (266, 168 = 434), ανάμεσα στον Ρ και τον Π δύο (236, 180 = 416), τον Ρ και τον Βασ. δύο (80, 144 = 224), τον Ρ και τον Πεζ. μία (154), τη Α και τον Βασ. μία (324), τον Καρ. με τον Κρη. (Χαρ.) και τον Βασ. μία (200), τον Τρι. με τον Κρη. μία (61) και τον Νικ. με τον Κρη. μία (38). Από όλες τις σύνθετες σκηνές (3.077 στ., 30,75% όλου του έργου) αναλογεί στις εμπιστευτικές και συγκρουσιακές συνομιλίες Α-Φ 38,87% (1.196 στ.), πράγμα που δίνει το χαρακτηριστικό στίγμα σε όλο το έργο, γιατί οι σκηνές αυτές αποτελούν το 11,95% ολόκληρου του αφηγηματικού ποιήματος. Οι εμπιστευτικές συνομιλίες των γυναικών ατονούν μόνο στο μέρος Β και στο δεύτερο τμήμα του Δ, κυριαρχούν όμως στις ερωτικές υποθέσεις στα μέρη Α, Γ και Ε. Ο συμβουλευτικός ρόλος της Φροσύνης αναβαθμίζεται συγκριτικά με αυτόν της Νένας στην *Ερωφίλη*, γιατί η αντιρρητική στάση της δεν κάμπτεται, κι έτσι οι συζητήσεις αυτές έχουν και τον χαρακτήρα μιας «ιδεολογικής» αντιπαράθεσης ανάμεσα στη φιλοσοφία του έρωτα κατά τα «βιβλία της αγάπης» και το δίκαιο της κρατικής εξουσίας κατά τις αντιλήψεις της απόλυτης μοναρχίας που χαρακτήριζε την εποχή της Αναγέννησης και του Μπαρόκ.⁹⁶

Ανάλογη είναι και η έκταση των «ρόλων» στις σύνθετες σκηνές: Η Α ανέρχεται σε 865 στίχους (μέρος Α 268 στ. σε 8 ρήσεις, Β 12 σε 2 ρήσεις, Γ 336 σε 11 ρήσεις, Δ 165 σε 7 ρήσεις, Ε 84 σε 3 ρήσεις), η Φ σε 530 στίχους (μέρος Α 146 στ. σε 7 ρήσεις, Β 16 σε 2 ρήσεις, Γ 262 σε 7 ρήσεις, Δ 30 σε 1 ρήση, στο Ε δεν παίρνει το λόγο σε σύνθετη σκηνή). Ο κόσμος των γυναικών (Α, Φ) καλύπτει 1395 στ., ο κόσμος των αντρών (Ρ, Π, Βασ.) 914 στίχους.⁹⁷ Ο Ρ ανέρχεται σε 504 στ. (Α 152 σε 4 ρήσεις, Β δεν μιλάει σε σύνθετη σκηνή, Γ 132 σε 5, Δ 44 σε 3, Ε 176 σε 5 ρήσεις), ο Π σε 244 στ. (σε 4 ρήσεις), ο Βασ. σε 166 στ. (σε 9 ρήσεις). Η σύγκριση με την *Ερωφίλη* δείχνει τη διαφορετική τοποθέτηση των δραματουργικών βαρών: εκεί ο μεγαλύτερος ρόλος είναι του Πανάρετου με 686,33 στ. (21,41% του έργου,

⁹⁴ 1) 236 στίχους, 2) 174, 3) 180, 4) 288, 5) 200, 6) 46, 7) 38, 8) 61, 9) 316, 10) 154, 11) 258, 12) 168, 13) 144, 14) 324, 15) 80, 16) 144, 17) 266.

⁹⁵ Στην πρώτη ομάδα ανήκουν οι περισσότεροι διάλογοι του δεύτερου μέρους (κατά τη διεξαγωγή της γκιόστρας) καθώς και μια συνομιλία του Ρ με Βασ. στο τέταρτο μέρος (πόλεμος με τους Βλάχους).

⁹⁶ Για μια συζήτηση αυτών των αντιλήψεων, αναφορικά με το έργο *Fuente Ovejuna* του Lope

de Vega βλ. Βάλτερ Πούνχερ, «Ο Χρυσός Αιώνας και η πολιτική: Η τυραννοκρατία στο έργο *Fuente Ovejuna* του Lope de Vega», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σ. 95-138.

⁹⁷ Αν συνυπολογίσουμε τον μικρό ρόλο του Πεζ. με 60 στ. (μιλάει και στις σύντομες σκηνές), και τους διαλόγους κατά την γκιόστρα και την πολιορκία της Αθήνας (συνολικά 200 στ.), τότε οι ρήσεις των αντρών ανέρχονται σε 1174 στ. Και πάλι κυριαρχεί ο λόγος των γυναικών.

55 ρήσεις), η Ερωφίλη ανέρχεται σε 518,5 στ. (16,18% του έργου, 52 ρήσεις), ακολουθεί ο Βασιλιάς με 443,5 στ. (13,84%, 66 ρήσεις), ο Σύμβουλος 297,5 στ. (σχεδόν όλα στη τέταρτη πράξη), η Νένα σε 268,66 και ο Καρπόφορος σε 172,5 στ. (μόνο στην πρώτη πράξη).⁹⁸ Αντίθετα ο Κορνάρος αντιστρέφει τα κεντρικά μεγέθη: Αρετούσα 865, Φροσύνη 530, Ρωτόκριτος 504, Πολύδωρος 244, Βασιλιάς 166 (βλ. και τις συνολικές μετρήσεις του Holton).⁹⁹ στις σύνθετες σκηνές κυριαρχεί ο λόγος των γυναικών, και η αντιπαράθεση ανάμεσα στην ερωτόπληκτη Αρετούσα και τη φρόνιμη Φροσύνη· ο ρόλος της τελευταίας εδώ είναι δραματουργικά αναβαθμισμένος, γιατί υπερασπίζεται ως το τέλος την τάξη της εξουσίας, ενώ η αντίστοιχη Χρυσόνομη συντάσσεται γρήγορα με την Ερωφίλη.

Η έκταση των ρήσεων κυμαίνεται εν γένει από τέσσερις στίχους έως πάνω από 100 στίχους. Η πλειονότητα των ρήσεων ανέρχεται σε ένα μέγεθος από 10 έως 50 στίχους, ενώ μεγαλύτερες ρήσεις από 50 στίχους επιφυλάσσονται μόνο για τα κεντρικά πρόσωπα, με εξαίρεση την τραγική ιστορία του Κρητικού (62 στ., στη σκηνή 5). Οι περισσότερες από αυτές τις εκτενέστετες ρήσεις έρχονται από το στόμα της Αρετής: 80 (σκηνή 4), 74 (9), 62 (9), 74 (11), 52 (14), 64 (17), ακολουθεί ο Ρωτόκριτος: 96 (1), 52 (12), 76 (17), και από μία φορά ο Πολύδωρος: 90 (1) και η Φροσύνη: 102 (9), που είναι και η μεγαλύτερη ρήση σε ευθύ λόγο όλου του έργου.

Ο κόσμος των γυναικών και ο κόσμος των αντρών είναι χωρισμένοι: τους ερωτευμένους χωρίζουν πάντα ένα παράθυρο (μέρος Α) ή τα κάγκελα της φυλακής (μέρος Β), η Αρετή σπάνια συναντά τον Βασιλιά· Αρετούσα και Φροσύνη είναι πρόσωπα *concomitant*, δηλαδή εμφανίζονται πάντα μαζί, όπως και ο φίλος του Ρωτόκριτου Πολύδωρος δεν εμφανίζεται σχεδόν ποτέ χωρίς αυτόν. Η ταχύτητα του διαλόγου ποικίλλει¹⁰⁰ από 8 στίχους μέσον όρο των ρήσεων έως 57,33 (ή 43,71)· διαχωρίζουμε λοιπόν μια ομάδα σχετικά υψηλών ταχυτήτων (8 ή 9,5, 13,2 ή 15,25), συγκρίσιμων ακόμα με το κρητικό θέατρο (*Ερωφίλη* 9,79, *Ροδολίνος* 13,87, *Πανώρια* 8,69, *Θυσία* 8,74· ενώ οι κωμωδίες κάτω από 5),¹⁰¹ από μια μεγαλύτερη ομάδα των μέσων όρων των ρήσεων πάνω από 20 έως 50 στίχους που δεν αντιστοιχούν σε κανένα δραματικό έργο της βενετοκρατούμενης Κρήτης.

Αυτή η εικόνα βεβαία είναι πλασματική με την έννοια, πως από τους υπολογισμούς έχουν αφαιρεθεί οι παρεμβολές του αφηγητή στην αλληλουχία των ρήσεων σε ευθύ λόγο. Οι παρεμβάσεις του είναι συνεχείς και συστηματικές (από τις συνολικά 90 ρήσεις των σύνθετων σκηνών μόνο 10 φορές δεν συνδέονται οι ρήσεις του διαλόγου με τα λόγια του αφηγητή).¹⁰² Αυτό δηλώνει μια συνειδητή χρήση του αφηγηματικού αυτού μέσου, το οποίο απομακρύνει ακόμα και

⁹⁸ Πούχνεο, *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, σ. 245 εξ.

⁹⁹ Βλ. παραπάνω.

¹⁰⁰ 1) 45,2 στ., 2) 33,6, 3) 57,33, 4) 22,66, 5) 33,6, 6) 9,5, 7) 8, 8) 15,25, 9) 43,71, 10) 19,33, 11) 34, 83, 12) 24, 13) 28,8, 14) 22,73, 15) 13,2 16) 28,8, 17) 35,6.

¹⁰¹ Πούχνεο, *Μελετήματα θεάτρου*, σ. 228 εξ.

¹⁰² Λείπουν μόνο μία φορά στο παράδειγμα 1, δύο φορές στο 2, μία στο 6, διακόπτει τον ομιλητή στο 5, δύο στο 9, δύο στο 13, μία στο 14, μία στο 15.

τις σύνθετες σκηνές από τη συγκρισιμότητα με ένα θεατρικό έργο, γιατί ανοίγει πολλές άλλες δυνατότητες στο σύστημα παροχής των πληροφοριών προς τον θεατή, τις οποίες ο δραματουργός δεν τις έχει και πρέπει να τις εντάξει στο ίδιο το προφορικό κείμενο του σκηνικού λόγου. Η επιμονή του Κορνάρου στο μέσο αυτό σχολιασμού και εμβάθυνσης στον ψυχικό κόσμο των πρωταγωνιστών (για την περίπτωση των εσωτερικών μονολόγων σε ευθύ λόγο θα μιλήσουμε ακόμα) δείχνει μια συνειδητή απομάκρυνση από τη σκηνική αντίληψη, πώς να αφηγείσαι μια υπόθεση με τα μέσα του θεάτρου. Οι μικρότερες επεμβάσεις αυτού του είδους αποτελούνται από δύο στίχους, οι μεγαλύτερες εκτείνονται σε 32 στίχους· οι μικρότερες έως οκτώ στίχους είναι πιο συχνές.¹⁰³ Σε εκτενέστερες επεμβάσεις εγκιβωτίζονται μερικές φορές και σύντομες ρήσεις των πρωταγωνιστών σε ευθύ λόγο, σπάνια ο αφηγητής διακόπτει τον ομιλούντα και το ίδιο πρόσωπο συνεχίζει τη ρήση του μετά την παρεμβολή. Στην περίπτωση των μικρών σχολιασμών η παρέμβαση πλησιάζει τη λειτουργικότητα της «σκηνικής οδηγίας» ως προς την υποκριτική του ομιλούντος ή απλώς δίνει το λόγο σ' αυτόν, σε εκτενέστερες περιγράφει λεπτομερέστερα τις αντιδράσεις ή εισάγει στις σκέψεις του προσώπου που θα μιλήσει στη συνέχεια (βλ. τη συζήτηση για τη χρησιμότητα ή όχι της έννοιας της σκηνικής οδηγίας στη συνέχεια)· υπάρχουν και τέτοιου είδους «σκηνικές οδηγίες» που είναι περιττές (δεν προσθέτουν κάποιο στοιχείο που δεν αναφέρεται στον ίδιο τον διάλογο), υπάρχουν και περιπτώσεις που η εκτενής παρέμβαση του αφηγητή χωρίζει ουσιαστικά τη σκηνή σε δύο ή και περισσότερα μέρη.

Οι επίμονες παρεμβάσεις του αφηγητή στις σύνθετες σκηνές ανέρχονται συνολικά σε 525 στίχους, αυτό είναι 17,06% του συνόλου των σύνθετων σκηνών. Αυτή είναι η ποσοτική πλευρά του ζητήματος: για ποιον λόγο μόνο με επιφυλάξεις μπορούμε να μιλήσουμε για το θεατρικό χαρακτήρα του *Ερωτόκριτου*. Υπάρχουν βέβαια σκηνές, όπου αυτή η αναλογία είναι πολύ μικρότερη (3,16%, 3,45%, 4,24%, 4,44%, 5,26%, 6,25%) και η έκταση της επέμβασης δικαιολογεί, από ποσοτική πλευρά, το χαρακτηρισμό «σκηνική οδηγία», αλλά υπάρχουν και ποσοστώσεις πολύ μεγάλες (34,43%, 33,08%, 27,08%, 24,68%, 23,15%, 20,14%) που αποτελούν πλέον αυτόνομα αφηγηματικά χωρία.¹⁰⁴ Αυτές οι αναλογίες με χαμηλές ή υψηλές τιμές παρατηρούνται ανεξάρτητα από την έκταση της σκηνής, τόσο σε μικρές όσο και σε μεγάλες σύνθετες σκηνές.

Κατ' αυτόν τον τρόπο και το ισχυρότερο επιχείρημα υπέρ μιας φανερής επίδασης του θεάτρου και του δράματος στον *Ερωτόκριτο* δοκιμάζεται και κάπως τροποποιείται: ο Κορνάρος χρησιμοποιεί την αφομοίωση της θεατρικής σύμβασης δημιουργικά κι όχι μιμητικά· δεν παραιτείται από το δικαίωμα του

¹⁰³ 2 στ. 16 φορές, 3 στ. μία φορά, 4 στ. 14 φορές, 5 μία, 6 πέντε, 7 μία, 8 οκτώ, 10 τέσσερεις, 11 μία, 14 δύο, και από μία το 17, 18, 22, 25, 26 (δύο), 27, 28 (δύο), 32.

¹⁰⁴ Αναλυτικά σύμφωνα με τις 17 σκηνές: 1) 4,24%, 2) 3,45%, 3) 4,44%, 4) 27,08%, 5) 5,26%, 6) 17,39%, 7) 15,79%, 8) 34,43%, 9) 3,16%, 10) 24,68%, 11) 13,69%, 12) 13,1%, 13) 20,14%, 14) 23,15%, 15) 17,5%, 16) 4,25%, 17) 33,08%.

διηγηματογράφου, να μην αποσύρει τον αφηγητή από τις σκηνές με ρήσεις σε ευθύ λόγο, αλλά να τον διατηρεί παρόντα, ακόμα και σε περιπτώσεις, όπου δεν προσθέτει και πολλά πράγματα στον διάλογο. Τις περισσότερες φορές όμως οι παρεμβάσεις του είναι ουσιαστικές και δίνουν στη δραματική σκηνή μια άλλη νοηματική διάσταση. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο Κορνάρος δημιουργεί ένα υβριδικό αφηγηματικό τοπίο, το οποίο κινείται ανάμεσα στην ποιητική αφήγηση και τη δραματική σκηνή, διερευνώντας διάφορους τρόπους ανάμειξης των τεχνικών του showing και του telling, μια προσπάθεια που τον δείχνει σαφώς μπροστά από την εποχή του (π.χ. εσωτερικός μονόλογος).

Οι εκτενείς και σύνθετες σκηνές δεν είναι πάντα και οι πιο σπουδαίες· αντίθετα σημαντικές σκηνές για την εξέλιξη της υπόθεσης βρίσκονται στην κατηγορία των σύντομων σκηνών με δύο ή τρεις συναπτές διαλογικές ρήσεις. Στην κατηγορία αυτή φαίνεται ακόμα πιο έντονη η ανάμειξη των ειδών, γιατί αυτές οι σκηνές, από τη φύση τους μικρότερες σε έκταση, παραμένουν εμφανέστερα ενταγμένες στη ροή της αφήγησης.

2.1.2. Σύντομες σκηνές

Στις σύντομες διαλογικές σκηνές συγκεντρώνονται, όπως αναφέρθηκε, σκηνές με δύο ή τρεις ρήσεις με ή χωρίς παρεμβολή του αφηγητή. Ανάμεσά τους βρίσκονται ωστόσο και σκηνές σημαντικές για την προώθηση της υπόθεσης. Η στατιστική ανάλυση θα είναι, στην περίπτωση των σύντομων σκηνών, πιο περιορισμένη, γιατί η χρησιμότητά της για την επιχειρηματολογία υπέρ της «θεατρικότητας» του έργου είναι μειωμένη. Η παρουσίαση των σύντομων σκηνών θα γίνει με τον ίδιο τρόπο όπως προηγουμένως, ακολουθώντας την εξέλιξη της υπόθεσης. Απλώς παραλείπεται η μέτρηση του μέσου όρου των ρήσεων, γιατί τα σπαράγματα του σκηνικού λόγου δεν είναι πια συγκρίσιμα με το κρητικό θέατρο.

Το πρώτο μέρος ξεκινά με μια «διαλογική» σκηνή ανάμεσα σε Α και Φ στο χωρίο Α647-730 με παρεμβολές του Ποιητή. Εισαγωγή 645-646: *Κράζει τη νένα τση χωστά μέσα στην κάμερά τση, / με σιγανάδα και ντροπή τση λέγει τα κρουφά τση* (646-647): την Α 647-664 έχει μαγέψει ο νυχτερινός τραγουδιστής και ο πολεμιστής. Ο Ποιητής 665-670 σχολιάζει τις αντιδράσεις της νένας. Φ (*Και λέγει τση* 671) 671-730 να μην τα ξαναπεί, είναι κακή αρχή· να διώξει τέτοιες σκέψεις. 731 εξ. διαβάζεται σαν «σκηνική οδηγία»: *Τα γνωστά διατάματα οπού η Φροσίνη εμίλειε / της Αρετούσας, και συχνά κλαίγοντας την εφίλειε / είχα μεγάλη δύναμη, το λογισμό αλαφρόνα / κ' εσβήσα τση τα κάρβονα, μα οι σπίθες απομείνα* (731-734). Ανάλυση σκηνης: έκταση 84 στ., Ποιητής 6 στ., ευθύς λόγος 78 στ. Ροή διαλόγου: Α 18 / [π 6] / Φ 60. Η mini-σκηνή είναι εμπεδωμένη μέσα στη ροή της αφήγησης και έχει τη λειτουργικότητα του ζωντανέματος της διήγησης.

Τη διαλογική σκηνή Π/Ρ Α1099-1278 εντάξαμε, λόγω του μεγέθους της, στις σύνθετες σκηνές (αρ. 3), αν και έχει μόνο τρεις ρήσεις. Ένα παράδειγμα που δείχνει τις πολλές δυνατότητες συνδυασμών σκηνικών και αφηγηματικών τεχνικών που χρησιμοποιεί ο Κορνάρος είναι η «σκηνή» Α1827-1878 ανάμεσα

στον Ρωτόκριτο και τη Μάνα (Μ) του, που συνδυάζει ευθύ λόγο, μεμονωμένο ευθύ λόγο, εσωτερικό μονόλογο και αφήγηση. Ρωτάει ο Ρ την Μ, αν άνοιξε σε κάποιον το σπίτι του, και εκείνη του ομολογεί, πως μόνο για την Αρετούσα το έκανε. Αρχίζει με εσωτερικό μονόλογο του Ρ (1828 *λέγει, δεν ήσανε πουλιά τα γράμματα κ' εφύγαν*) 1828-1832. Δίνει ο Ποιητής τη «σκηνική οδηγία» 1833-1834 *κράζει τη μάνα του: Μ (Εκείνη με όρκους φοβερούς τον λέγει: 1835) 1835-1856* δεν έδωσε τα κλειδιά σε κανέναν, μόνο στην Α. Επεμβαίνει πάλι ο Ποιητής 1857-1859 και αναγγέλλει εσωτερικό μονόλογο του Ρ (... *τα λόγια τση σε λογισμούς μεγάλους τον εβάνα, / μα δεν το ξεφανέρωνε, μέσα κουρφό το κράτει 1858-59*)¹⁰⁵. Ο Ρ (*λέγει: 1860*) 1860-1878 φοβάται πως η Α θα θυμώσει και θα αποκαλύψει τα τραγούδια και τη ζωγραφιά στον βασιλιά (*τά 'χωνα ξεχωστήκανε, τα κρούφενγα εφανήκα / και τα μου δίδωσιν χαράν οχτροί μου εδά εγενήκα. / Ανάθεμα το ριζικό, ανάθεμα την ώρα / που ο φίλος μου 'δωκε βουλή να πάγω σ' άλλη χώρα*) (1875-78). Δεν πρόκειται για πραγματικό διάλογο, αλλά κάτι ενδιάμεσο που συνδυάζει μεμονωμένο ευθύ λόγο, εσωτερικό μονόλογο και αφήγηση-τυπικά όμως είναι σπάραγμα διαλόγου: έκταση 52 στ., Ποιητής 2 + 3 = 5, ευθύς λόγος 47, «διάλογος» Ρ 6 / [π 2] / Μ 22 / [π 3] / Ρ 19.

Μια άλλη δυνατότητα παραλλαγής δείχνει ο υποτυπώδης διάλογος Α1891-1928 ανάμεσα στον Ρωτόκριτο και τον Πολύδωρο, μια σκηνή που αρχίζει με έμμεσο διάλογο μέσα στην αφήγηση 1891-1908 (*Είπε του για τη σγουραφιά, που 'τον και πώς εχάθη / κι ως τ' άκουσεν ο φίλος του, ασάλευτος εστάθη 1891-1892*): ο Π νομίζει πως τα πράγματα είναι ήδη στον βασιλιά, και πανικοβαλμένος καταστρώνει ένα σχέδιο, να ρίξουν το βάρος αλλού, να ψευδορκίσουν κάποιιοι, πως τα πράγματα δεν είναι του Ρ κτλ. *Τούτ' η βουλή, που τον 'δωκεν ο φίλος δεν τ' αρέσει* (1907). Ο ευθύς λόγος αρχίζει με τον Ρ (*και λέγει 1909*) 1909-1922 να πάει ο φίλος στο παλάτι να δει, αν είναι μανιασμένος ο ρήγας· θα πάει εξορία, να πει πως πέθανε κ.τ.λ. Επεμβαίνει ο Ποιητής με «σκηνική οδηγία» 1923-1924: ο Π δακρύνει από συγκίνηση. Ο Π (*λέγει του 1925*) 1925-1928 θα πάει στο παλάτι να δει και να καταλάβει από τις αντιδράσεις, τι ξέρουν. Ανάλυση σκηνής: έκταση 36 στ., Ποιητής 4, 18 έμμεσος λόγος, ευθύς λόγος 18, ροή διαλόγου (Π 18) / Ρ 14 / [π 2] / Π 4. Με την ανάλυση τέτοιων σκηνών πλησιάζουμε την αφηγηματική μαεστρία του Κορνάρου, που βασίζεται στην αρχή μιας σχεδόν ανεξάντλητης ποικιλίας των τεχνικών· οι θεατρικές συμβάσεις είναι ενταγμένες ως εναλλακτικά μέσα της αφήγησης σε μια ποικιλία αφηγηματικών στρατηγικών, για να αποφευχθεί η μονοτονία.

Μια άλλη υποτυπώδης διαλογική σκηνή υπάρχει στο μέρος Β ανάμεσα στον Ρωτόκριτο και το Πολύδωρο: Β21-82. Ο Π (*λέγει του: 21*) 21-46 προβληματίζεται, αν ο Ρ βγει νικητής, τότε θα τον υποψιαστούν για τον φόνο των δύο

¹⁰⁵ Στη μετάβαση του ποιητικού σχόλιου στον εσωτερικό μονόλογο του Ρ ο Κορνάρος χρησιμοποιεί ένα τέχνασμα της ρίμας, που συναντιέται σπάνια στο έργο: ο τελευταίος στίχος του Ποιητή ομοιοκαταληκτεί με τον πρώτο

στίχο του εσωτερικού μονολόγου του Ρ: *μα δεν το ξεφανέρωνε, μέσα κουρφό το κράτει / λέγει: Ό,τι κι αν εκρούφενγα, ξεύρουν το στο παλάτι* (Α1859-1860).

στρατιωτών. Ο Ποιητής 47-52 φανερώνει τις διαφορετικές εσωτερικές σκέψεις του Ρ, ο οποίος θέλει το τρόπαιο. Σε ευθύ λόγο ο Ρ (λέγει: 53) 53-82 του λέγει πως ξέρει, γιατί του φέρνει δυσκολίες (θωρώ τη φρονημάδα σου, γροικώ την πονηριά σου 62), αλλά θέλει να αποκτήσει το στεφάνι για παρηγοριά (δεν μπορεί να παντρευτεί τη βασιλοπούλα). Ανάλυση σκηνης: έκταση 62 στ., Ποιητής 6 στ., ευθύς λόγος 56 στ. Διάλογος: Π 26 / [π 6] / Ρ 30. Ο ευθύς λόγος ζωηρεύει την αφήγηση.

Μια ανταλλαγή λόγων πριν από το κονταροχτύπημα υπάρχει ανάμεσα σε Δρακόκαρδο και τον Ρωτόκριτο Β1453-1466: Δρα. προς Ρ 1453-54, ο Ποιητής 1455-1456 ετοιμάζει την απάντηση του Ρ (και λέγει τον: 1457) 1457-1466. Πρόκειται για τους τυπικούς προκλητικούς λόγους προς τον αντίπαλο· στη συγκεκριμένη περίπτωση ο Δρα. ζητά από τον Ρ να συνεχίσουν τον αγώνα με τα σπαθιά, και εκείνος απαντά πως μιαν αλλαγή στους κανονισμούς του αγωνίσματος μπορεί να την αποφασίσει μόνο ο Βασ. Ανάλυση σκηνης: έκταση 14 στ., Ποιητής 2 στ., ευθύς λόγος 12, διάλογος Δρα. 2 / [π 2] / Ρ 10.

Τέτοιους προκλητικούς λόγους ανταλλάσσουν και ο Αντρόμαχος και ο Κυπρίδημος Β1589-1606. Αντ. (λέγει τον: 1589) 1589-1596, ο Ποιητής 1597-98 «σκηνηκή οδηγία», Κυπρ. (λέγει τον: 1599) 1599-1606. Ανάλυση σκηνης: έκταση 18 στ., Ποιητής 2 στ., ευθύς λόγος 16 στ. Διάλογος: Αντ. 8 / [π 2] / Κυπρ. 8.

Αντίθετα φιλικούς λόγους ανταλλάσσουν ο Γλυκάρετος και ο Κυπρίδημος Β1659-1690 και ύστερα από τη σύγκρουση πάλι Β1727-1746. Γλυκ. (λέγει τον 1659) 1659-1676 (Εγώ κατέχω το καλά πως με νικάς για πρώτη / την πεσματιά μου κι από δα, μου φαίνεται, θωρώ τη· 1671-1672). Ο Ποιητής 1677-1680 αναφέρει πως ο αντίπαλός του τον συμπαθεί· ο Κυπρ. (Και με σπλαχνότητα πολλήν όμορφ' απιλογήθη: 1681) 1681-1690 [Β1684-1685 νόθοι] το εκφράζει και σε ευθύ λόγο. Παρεμβάλλεται μεγάλη αφήγηση του Ποιητή, μέσα στην οποία υπάρχει εσωτερικός μονόλογος του Κυπρ. (Ο Κυπριώτης μέσα του ήλεγε: 1703) 1703-1706, όπου εκφράζει τη συμπάθειά του. Μετά τη μάχη, όπου σκοντάφτει το άλογο του Γλυκ., τον πλακώνει και σπάει το χέρι του, ο διάλογος των φιλοφρονησεων επαναλαμβάνεται: Γλυκ. 1727-1732 (κι ό,τι κι α φέρουν οι καιροί πάντα σ' καλό το πιάνω 1730). Ο Ποιητής 1733-1736 πληροφορεί, πως ο Κυπρ. κλαίγει και τον φιλά. Ο Κυπρ. (λέγει τον 1737) 1737-1746 δηλώνει πως τον αγαπά. Η αφήγηση στη συνέχεια αναφέρει, πως όλοι τον συμπαθούν. Η γκιόστρα είναι γεμάτη από εναλλαγές συμπάθειας και αντιπάθειας, η οποία δηλώνεται ήδη στα ονόματα των ιπποτών. Ανάλυση των δύο σκημών: 1) έκταση 30 στ. (με ευθύ λόγο μέσα στην αφήγηση 34), Ποιητής 4, ευθύς λόγος 30, ροή διαλόγου: Γλυκ. 18 / [π 4] / Κυπρ. 8 / (Κυπρ. 4)· 2) έκταση 20 στ., Ποιητής 4, ευθύς λόγος 16 στ., ροή διαλόγου Γλυκ. 6 / [π 4] / Κυπρ. 10.

Σύντομη σκηνη υπάρχει και Β2021-2056 ανάμεσα στον Νικόστρατο και τον Κρητικό, συνέχεια της σύνθετης σκηνης αρ. 7, μετά την αναμέτρηση. Οι αντίμαχοι αποχαιρετούνται φιλικά. Νικ. (και λέγει τον: 2021) 2021-2042, ο Ποιητής 2043-44 αναφέρει πως αγκαλιάζονται. Κρη. (λέγει τον: 2045) 2045-2056 ανταποδίδει τη φιλοφρονησή του, θα είναι φίλος για πάντα. Ανάλυση σκηνης: έκταση 36 στ., Ποιητής 2 στ., ευθύς λόγος 30 στ., ροή διαλόγου Νικ. 22 / [π 2] / Κρη. 12.

Άλλη παραλλαγή της πρόσμειξης διαφορετικών τεχνικών είναι η σκηνή Β2333-2348. Πρόκειται για την τελευταία αναμέτρηση της γκιόστρας ανάμεσα στον Ρωτόκριτο και τον Κυπρίδημο· το *άλογο φοβισάρι* του Κυπρίου δεν ήθελε να τρέξει και στέκεται. Ο Ρ (λέγει του 2333) 2333-2338 παρατηρεί, πως ακόμα και το *άλογό* του θέλει να πάρει αυτός το στεφάνι. Η απάντηση δίνεται μέσα στην αφήγηση του Ποιητή 2339-2344 (με ευθύ λόγο 2340: *του λέγει: Ογλήγορα να δης σ' ποιο θε να πάγη η τζόγια*), του *αγριομιλεί* ο Κυπρ. 2345-2348 και τον προκαλεί. Ανάλυση σκηνής: έκταση 16 στ., Ποιητής 6 στ., ευθύς λόγος 10 στ., ροή διαλόγου: Ρ 6 / [π 6] / Κυπρ. 6.

Στο τρίτο μέρος υπάρχει αρχικά η σκηνή Γ423-526 ανάμεσα στην Αρετούσα και την Φροσύνη, η οποία είναι και εκτενής αλλά έχει μόνο τρεις ρήσεις. Η Α έχει συλλάβει την ιδέα της νυχτερινής συνομιλίας με τον Ρ σε κωκλιδωμένο παράθυρο και προσπαθεί να πείσει την Φ. Η Α (*Κράζει τη και με σιργουλιές κι πονηριές αρχίζει / να της μιλή και σπλαχνικά να τήν κανακίζη κι αποφασίζει, έτοιμας λογής λέγει τση 421-422*): 423-446 αναπτύσσει το σχέδιο του παράθυρου, ενώ η Φ (*Ηκλαψε, εδάρθη δυνατά κι απόκεις αρχινίζει / να τη διατάσση στα πρεπά και ωσά γονής μανίζει 451-452*): 453-502 αντιτίθεται σθεναρά και την προειδοποιεί, πως δε θα είναι παρούσα σε μια τέτοια συνάντηση, ο Ρ είναι πονηρός (*Τα μάθαινες εξέμαθες, τά 'ξευρες ήσφαλές τα / και τα ρηγάτα σ' τσι κοπρές επολντάριξές τα 501-502*). Ο Ποιητής 503-504 περιγράφει την Α που πεισματώνει. Η Α (*Λέγει της: 505*) 505-526 ισχυρίζεται με λόγο ποιητικό και δυνατό, πως δεν έχει πια εξουσία επάνω στον εαυτό της, για να κάνει τα «πρεπά»,¹⁰⁶ μόνο να του μιλήσει θέλει. Όπως μας πληροφορεί ο Ποιητής στη συνέχεια, η αναμέτρηση συνεχίζεται, εναντιώνεται η Φ, αλλά τελικά υποκύπτει στο πείσμα της Α.¹⁰⁷ Ανάλυση: έκταση 104 στ., Ποιητής 6 + 2 = 8, ευθύς λόγος 96, δομή Α 24 / [π 6] / Φ 50 / [π 2] / Α 22. Η σκηνή είναι σημαντική για την προώθηση της υπόθεσης, που προχωρεί τελικά με συναισθηματικούς κι άλλους εκβιασμούς. Η «παραφροσύνη» και η άσχημη ψυχική και σωματική κατάσταση της Α λειτουργούν επανειλημμένα εκβιαστικά, για να γίνουν τα δικά της και να εξελισσεται η ιστορία, όπως την έχει χαράξει ο Έρωτας.

Και άλλη σημαντική σκηνή είναι ανάμεσα στις σύντομες: η συνομιλία του Πεξόστρατου με τον Βασιλιά για να ζητήσει για τον Ρωτόκριτο το χέρι της

¹⁰⁶ Οι λογιμοί επετάξασι, στον ουρανόν
εφτάσα / κ' εκεί εκαήκαν τα φτερά και την εξά
μον εχάσα / και να πετάξον δε μπορού πλιο νά
'ρθον να μ' ενρούσι / κ' εις τα ψηλά επομείνασι
και σκλάβους τσι κρατούσι. / Εκεί 'ν' κι ο νους
μον στα ψηλά και δίχως νον μ' αφήκε / και σε
μεγάλες δυσκολιές και πείραξες εμπήκε / κ'
η πεθιμά μου επλήθυνεν αμ' όμι να λιγάνη, /
γιατ' εκεί πον δεν είναι νους, λογαριασμός δεν
πίανει / τσ' εξάς μον και δεν είμαι πλιο, δεν
είμαι πλιο δική μον, / όλη εξαναμαλάχηκα, δεν
είμαι πλιο σαν ήμον / και σώπασε το διάταμα,
τα ξόμπλια, οπού μον δείχνεις, / γιατί τα λόγια

πον μιλείς στον άνεμο τα ρίχνεις (Γ507-518). Για
τα πρεπά βλ. και Αναστασία Μαροκομιελάκη,
«Ζητήματα χειρισμού του πρέποντος στον
Ερωτόκριτο», Καλλιμάνης (επιμ.), *Ζητήματα
ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, σ. 355-368.

¹⁰⁷ Ξαναδιατάσσει η νένα τση και τρέμει από
την πρίκα, / μα κείνη επαπαλόγησε κι ουδ'
ήβλεπε ουδ' εργοία: / κι όσο η Φροσύνη τση
'λεγε το μίλημα ν' αφήση / τόσο την εξαγρίενγε
κ' ήστεκε ν' αφορμίση. / Η νένα τση να τη θωρή
εδέτοι αποδομένη / φοβώντας τα περισσότερα, το
διάταμα σωπαίνει... (Γ527-532).

Αρετούσας: Γ899-936. Ο Πεξ. (*Λέγει*: 899) 899-910 ανακαλεί το μοτίβο του παλαιού καλού καιρού, τη χρυσή εποχή, όπου κυριαρχούσαν η γνώση και η αρετή, όχι τα πλούτη.¹⁰⁸ Με ένα αφηγηματικό τέχνασμα ο Κορνάρος μας αποκρύπτει τη συνέχεια της ομιλίας του ηλικιωμένου συμβούλου και αναθέτει μια σύνοψη στον Ποιητή 911-919, ο οποίος διηγείται πως ο γέροντας, μετά από δισταγμούς και πολλά παραδείγματα, φτάνει τελικά στο προκείμενο. Είναι από τα τεχνάσματα της αφήγησης μέσα στο έργο, πώς σημαντικές εξελίξεις, οι οποίες διατυπώνονται κανονικά σε ευθύ λόγο από τα ίδια τα δρώντα πρόσωπα, ανατίθενται με συνοπτικές διαδικασίες στον αφηγητή, προκαλώντας με την απλή αντικειμενική καταγραφή τον αιφνιδιασμό του αναγνώστη/ακροατή, ο οποίος περίμενε μακροσκελή ανάπτυξη του θέματος σε λαμπρή ποιητική ρητορεία, εφόσον πρόκειται για τόσο σοβαρό θέμα για την εξέλιξη της υπόθεσης. Στο σημείο αυτό ο Κορνάρος θέτει σε εφαρμογή ακόμα και έναν άλλο αιφνιδιασμό: ενώ συχνά ο Ποιητής προοιδαίνει στην αφήγησή του ή στην παρέμβασή του σε διάλογο τον αναγνώστη/ακροατή για τον λόγο που θα ακολουθήσει, εδώ δεν δίνει καμιά νύξη προοικονομίας για τις αναμενόμενες αντιδράσεις του Βασ., οι οποίες όμως είναι καθοριστικές για τη συνέχιση της ιστορίας.¹⁰⁹ Ο Βασ. (*Τον λέγει ο ρήγας* 920) 920-936 τον αποπαιρνει άγρια, *λωλέ, μισαφορμάρη* (921), να φύγει, να μην ξαναπατήσει στο παλάτι, σε τέσσερις μέρες πρέπει να έχει φύγει και ο Ρ από την πόλη στην εξορία. Ανάλυση σκηνής: έκταση 38 στ., Ποιητής 9 στ., ευθύς λόγος 29 στ., ροή διαλόγου: Πεξ. 12 / [π 9] / Βασ. 17.

Ακολουθεί αμέσως μετά η σύντομη σκηνή ανάμεσα στον Πεξόστρατο και το Ρωτόκριτο Γ945-1002, όπου ο πατέρας ενημερώνει τον γιο του για την πλήρη αποτυχία του εγχειρήματος και την απόφαση της εξορίας. Ο Πεξ. (*Λέγει του*: 945) 945-972 παραπονιέται στον Ρ, πως τον παρέσυρε (*Κ' εσύ εξεπάτησες κ' εμέ σ' πράματα κομπωμένα / κι οργίστηκέ μου αφέντης μου και χάνω σε κ' εσένα* 947-948), και αναρωτιέται πώς να το πει στη μητέρα του.¹¹⁰ Ο Ποιητής 973-984 περιγράφει εκτενώς τις αντιδράσεις του Ρ, ο οποίος στην κυριολεξία τα έχασε, γιατί πίστευε σε θετική έκβαση. Προσπαθεί να παρηγορήσει τον πατέρα. Ρ (*Λέγει του*: 985) 985-1002: όλοι οι γονείς θέλουν το καλύτερο για τα παιδιά τους,

¹⁰⁸ Για το μοτίβο βλ. και το δεύτερο χορικό της *Ερωφίλης*.

¹⁰⁹ Μάλιστα για να δέσει την αφήγηση του Ποιητή σφιχτότερα με το λόγο του Βασ. (και να αυξήσει την έκπληξη του αναγνώστη/ακροατή) χρησιμοποιεί την ομοιοκαταληξία *γάμου / κοντά μου*, μια από τις σημάδιακές ρίμες της *Ερωφίλης* (*κάτω/γάμο*), για τον τελευταίο στίχο του αφηγητή και τον πρώτο του Βασ. (919-920). Για τη χρήση των επαναλαμβανόμενων σημαντικών ομοιοκαταληξιών της *Ερωφίλης* στον *Ερωτόκριτο* βλ. ακόμα στη συνέχεια.

¹¹⁰ *Πώς να φανή της μάνας σου εδώ στα γερατιά της, / ωσάν την εκατάσσεσες, υγιέ μου, σφάκελά*

τη, / που την ολπίδα τη εις εσέν είχε αποκομπισμένη / κ' εδά μισεύεις και βουβή, κονφή, ζουγλή απομένει; (Γ955-958). Η υποψία πως το χωρίο μπορεί να έχει σχέση με τους παρόμοιους δισταγμούς του Αβραάμ στη *Θυσία*, να πει στη Σάρα το σκληρό άγγελμα του Θεού, ενισχύεται και από τους στίχους: *κ' εγώ εκομπώθηκα εύκολα, ογιά να σ' αφονκρούμαι, / κ' εδά 'χω ζάλες σκοτεινές και δεν κατέχω πού 'μαι* (Γ965-966). Και ακολουθεί το γνωμικό: *Είς λόγος είναι παλαιός κι αληθινό τον κρῖνο, / σπ' αφονκράτα κοπελιού γίνεται σαν κ' εκείνο* (Γ967-968). Αλλά για τα γνωμικά και τα διδάγματα θα γίνει λόγος σε ξεχωριστή ενότητα.

με τον καιρό θα μαλακώσει και ο θυμός του Βασ.¹¹¹ Ανάλυση σκηνής: έκταση 58 στ., Πουητής 12, ευθύς λόγος 46 στ., ροή διαλόγου: Πεξ. 28 / [π 12] / Ρ 18. Υπάρχει εδώ μια αρμονία των μεγεθών και μια αρμονία της διαπλοκής του σκηνικού με το αφηγηματικό στοιχείο. Ο Κορνάρος κινείται με άνεση στο χώρο ανάμεσα στην αφήγηση και το θέατρο.

Στην κατηγορία των σύντομων και απλών σκηνών προστίθεται και άλλη συνάντηση της Αρετίης με τον Βασιλιά Γ1017-1046. Η Α πηγαίνει στον πατέρα της (για κόμπωμα, πασίχαρη και σπλαχνικούλα εγίνη 1016), για να μάθει, τι έγινε με την πρόταση του Πεξόστρατου για τον Ρωτόκριτο (Λέγει τον: 1017) 1017-1020 γιατί είναι έτσι άκεφος, ο Βασ. (Ως ήκουσε τα λόγια της ο σπλαχνικός της κύρης / λέγει: 1021/1022)¹¹² 1022-1046 της διηγείται το αποτυχημένο προξενιό του Πεξ., την εξορία του Ρ και καταλήγει: *Γλήγορα σε παντρεύω εγώ με ρήγα, θυγατέρα, / κι οφές αργά την προξενιά τη νύκτα μας εφέρα* (1034-35)¹¹³ για το αφεντόπουλο από το Βυζάντιο. Η Α σχεδόν λιπόθυμη καταφεύγει στις αγκάλες της Φ και ακολουθεί η μεγάλη σκηνή 11 (βλ. προηγουμένως). Ανάλυση σκηνής: έκταση 30 στ., (Πουητής 1) ευθύς λόγος 30 (29), ροή διαλόγου: Α 6 (5) / Βασ. 24.

Ένα από τα αφηγηματολογικά τεχνάσματα του Κορνάρου είναι και η απρόσμενη συντόμευση χωρίων εξαιρετικής σημασίας για την υπόθεση, όπου ο αναγνώστης/ακροατής θα περίμενε μια μεγάλη και σύνθετη σκηνή με αρκετές και ρητορικές ρήσεις. Ακριβώς αυτό συμβαίνει και στην τελευταία συνάντηση του Ρωτόκριτου με την Αρετούσα στο νυχτερινό παράθυρο του κάστρου (*Ηρθεν η νύκτα η ύστερη* Γ1519) Γ1523-1552. Ρ (Λέγει τση: 1523) 1523-1538 – ο ταλαίπωρος εξορισμένος σκέφτεται (σαν τον Πανάρετο) πάλι το προξενιό από το Βυζάντιο, και πώς θα βγει η Α από τις παγίδες (*να μη σου πάρη τη ζωή μηδ' άντρα να σου δώση* 1535). Παρεμβαίνει ο Πουητής 1539-40 με μια «σκηνική οδηγία» και ετοιμάζει το λόγο της Α 1541-1523: που τον καθησυχάζει: *θάνατο δε μου δίδουσι μηδ' άλλο γάμο κάνω*. (1544). Μιλούν πολύ ακόμα (*Εμίλειε εκείνη σ' μια μερά, εμίλειε αντός στην άλλη, / μια παίδα τους παιδενγεν, ένας καημός, μια ζάλη* 1553-1554), αλλά μας τα αποκρύπτει ο Πουητής με «διακριτικότητα».¹¹⁴ Ανάλυση σκηνής: έκταση 30

¹¹¹ *Η μάνητα τον βασιλιού είναι διχώς θεμέλιο / με τον καιρό σκολάζεται, το κλάμμα φέρνει γέλιο* (Γ995-996), και *άψ τονε πούρι τον καιρό να προπατή, να παιάνη / κι αν εκακούρησε η πληγή, καλός γιατρός τη γιαίνει* (Γ1001-1002). Το μοτίβο του χρόνου γιατρού διαπερνά όλο το έργο και εκφράζεται σχεδόν από όλα τα κεντρικά πρόσωπα. Βλ. στη συνέχεια.

¹¹² Παρόμοιους ειρωνικούς χαρακτηρισμούς χρησιμοποιεί και ο Χορτάσης για τον Φιλόγονο (δηλωτικό όνομα με αντίστροφη σημασία) στην *Ερωφίλη*.

¹¹³ Βλ. *Ερωφίλη* Γ95, 97 και την προφορική παράδοση της κρητικής παραλογής της *Ερωφίλης* (Βάλτερ Πούχνερ, «Η *Ερωφίλη* στη δημόδη παράδοση της Κρήτης. Δραματοουργικές

παρατηρήσεις στις κρητικές παραλογές της τραγωδίας του Χορτάση», *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Αθήνα 1988, σ. 127-190, ιδίως σ. 139 εξ. Βλ. και τον στίχο 10 του αποσπάσματος της κρητικής κωμωδίας για την ξεχασμένη νύφη: *δεν είδες γή δεν άκουσες; οφές αργά τη φέρα* (Βάλτερ Πούχνερ, *Παραμυθολογικές μελέτες Α: Η ξεχασμένη νύφη. Από την Ιταλική Αναγέννηση στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Αθήνα 2011, σ. 297), όπου το δεύτερο ημιστίχιο περνούσε και στην προφορική παράδοση.

¹¹⁴ Εντούτοις ο Κορνάρος μάς επιφυλάσσει μιαν άλλη έκπληξη: στον πόνο του χωρισμού των ερωτευμένων συμμετέχει όλο το κάστρο (Γ1555-1570). Βλ. στη συνέχεια.

στ., Ποιητής 2, ευθύς λόγος 28 στ. Ροή διαλόγου: P 16 / [π 2] / A 12. Σημαντική και συγκινητική σκηνή, την οποία ο Κορνάρος διαμορφώνει με πρωτότυπο τρόπο, περιορίζοντας τη φυσιολογική της δραματικότητα.

Στον χωρισμό των ερωτευμένων ακολουθούν σαν μετασεισμοί άλλες σκηνές και χωρισμοί: η πρώτη είναι ανάμεσα στην Αρετούσα και τη Φροσύνη Γ1617-1642: η Α λιποθύμησε στην ποδιά της και η Φ τη θεωρεί νεκρή κι αρχίζει να τη μοιρολογά. Τότε η Α συνέρχεται (και *ζαλισμένη αναρωτά και λέγει της*, 1617) 1617-19 αλλά μιλάει ασυνάρτητα, ο Ποιητής 1620-21 ετοιμάζει το λόγο της Φ (*Λέγει τση*: 1623) 1623-1642, η οποία την παρηγορεί με την ιδέα της θεραπευτικής δύναμης του χρόνου (*κι άφς τον καιρό να πορπατή, σαν κι άλλες τον αφήκα* 1626), μοτίβο που διαπερνά σαν leitmotiv όλο το έργο.¹¹⁵ Ανάλυση σκηνής: έκταση 26 στ., Ποιητής 2 στ., ευθύς λόγος 22 στ., ροή διαλόγου: A 4 / [π 2] / Φ 22.

Άλλη σκηνή στα επακόλουθα του χωρισμού είναι ο αποχαιρετισμός του Ρωτόκριτου από το φίλο του Πολύδωρο: Γ1657-1682 που τελειώνει και αυτή με την παρηγοριά του χρόνου. Διαδραματίζεται στο σπίτι του Ρ (*Λέγει τον*: 1657) 1657-1664, τον πληροφορεί για την εξορία και τον παρακαλεί να τον ενημερώνει για την Α. Ο Π (*Λέγει τον*: 1667) 1667-1682 τον διαβεβαιώνει πως θα το κάνει και τον παρηγορεί (*τα πράματα αλλάσσουν και περνούσι* Γ1675, *και με καιρόν οι δυσκολιές ολπίζω να τελειώσον, / να πάψουσιν οι ταραχές και τ' άγρια να μερώσου· / γιατί είδαμε τα βάσανα εισέ πολλούς κ' επάφα, / το καλοκαιρί δροσερό και το χειμώνα κάφα* Γ1679-1682). Ανάλυση σκηνής: έκταση 26 στ., Ποιητής 2 στ., ευθύς λόγος 24 στ., ροή διαλόγου: P 8 / [π 2] / Π 16.

Αντίθετα η σπαρακτική σκηνή του αποχωρισμού από τους γονείς του (Γ 1683-1798) παραμένει αφηγηματική, ευθύς λόγος υπάρχει μόνο εγκιβωτισμένος στην αφήγηση: ο Ρ (*και λέγει*: 1697) 1697-1700, οι γονιόι του (*χάμαι εφιλούσανε τη γη, τον ουρανό εθωρούσα, / με λιγωμάρες και δαρμούς τον αποχαιρετούσα*: 1795-1706) 1707-1708. Οι ρήσεις αυτές δεν διαλέγονται μεταξύ τους και παραμένουν στο αφηγηματικό επίπεδο. Ο Κορνάρος επιδεικτικά περιφρονεί μια λαμπρή ευκαιρία ανάπτυξης μελοδραματικού και συγκινητικού ποιητικού λόγου και προτιμά έναν λιγότερο συμβατικό τρόπο, ξαφνιάζοντας τον αναγνώστη/ακροατή με μια αφηγηματικότερη εκδοχή παρουσίασης.

Το τέταρτο μέρος φέρνει στην αρχή το προξενιό από το Βυζάντιο και το προφητικό όνειρο της Αρετούσας. Ενώ το όνειρο αντιμετωπίζεται με τη μεγάλη σύνθετη σκηνή 13, η αντιμετώπιση του προξενιού δημιουργεί μια μικρότερη σκηνή Δ208-238. Η Α (*Κράζει τη νένα της σιμά κ' είπε της το λογιάζει*: 207) 208-218 έχει δει τους μαντατοφόρους, φαντάζεται πως ήρθαν για το προξενιό· καλύτερα να πεθάνει παρά να ενδώσει σε γάμο. *Ανάθεμά το τ' όνειρο, σήμερο ξεδιαλύνει /*

¹¹⁵ *Άφς τσι μήνες να διαβού, το χρόνο να περάση, / τ' άγρια θεριά μερώνονσι με τον καιρό στα δάση· / με τον καιρό τα δύσκολα και τα βαρά αλαφραίνου, / οι ανάγκες, πάθη κι αρρωσιές γιατρέυγουνται και γιάνου· / με τον*

καιρό οι ανεμικές κ' οι ταραχές σχολάζου / και τα ζεστά κρηναίνουσι, τα μαργωμένα βράζου· / με τον καιρόν οι συννεφιάς παύγουναι κ' οι αντάρες / κ' ευκές μεγάλες γίνονται με τον καιρό οι κατάρες (Γ1628-1636).

για μέναν ήτο ο ποταμός, του ανέμου η κακοσύνη (213-214). Ο Ποιητής 219-220 ετοιμάζει τον παρηγορητικό λόγο της Φ 221-238: πολλοί έρχονται στο παλάτι για πληρωμή, ο ερχομός των μαντατοφόρων δεν σημαίνει τίποτε. Η Α παρηγοριέται προς στιγμίν, αλλά αμέσως μετά την καλεί ο Βασ. για τη μεγάλη σκηνή 14 (άρνηση του γάμου). Ανάλυση σκηνης: έκταση 31 στ., Ποιητής 2, ευθύς λόγος 29 στ., ροή διαλόγου Α 11 / [π 2] / Φ 18.

Η επόμενη διαλογική σκηνή με τρεις ρήσεις ανάμεσα στις γυναίκες, μας φέρνει πλέον στη φυλακή και είναι κάπως εκτενέστερη Δ591-730. Η Αρετή (*Τη νένα τση αγκαλιάστηκε και λέγει τση με πόνο*: 591) 592-646 κλαίει τη μοίρα της (γνωμικό: ο τροχός της τύχης 601-616, η ευτυχία των φτωχών 617-622)¹¹⁶: από βασιλοπούλα βρέθηκε στη φυλακή. *Κ' εκείνη η βρύση π' όλπιζα να πω, να με δροσίση, / έγινε ποταμός θολός και πλιο δεν είναι βρύση· / κ' έχει νερά φαρμακερά, κύματα του θανάτου, / βράζον, όχι να δροσίζουσι, σήμερα τα νερά του* (633-636). Σκέφτεται και το προφητικό όνειρο· μόνη της παρηγοριά είναι, πως τα υποφέρει όλα για τον Ρ. Παρεμβαίνει ο Ποιητής 647-670, αρχικά περιγράφει τη συμπεριφορά της, αλλά ύστερα προβαίνει σε μια εκτενή παρομοίωση (651-668). Η Φ την παρηγορεί 671-712: *Παιδάκι μου, η απομονή είν' γιατρικό μεγάλο* (671), προσθέτει και ένα γνωμικό, πως στις δυστυχίες οι άνθρωποι αντιδρούν, δεν απελπίζονται (681-692). Ο Ποιητής 713-716 εισάγει τον τελευταίο λόγο της Α 717-730: *Ω ριζικό ακατάστατον, αναπαημό δεν έχεις, / μα επά κ' εκεί σαν πελελό περιπατείς και τρέχεις...*¹¹⁷ (το ασύστατο του ριζικού 717-720, η ευτυχία των φτωχών 721-730). Ανάλυση σκηνης: έκταση 140 στ., Ποιητής 24 + 4 = 28, ευθύς λόγος 112 στ., ροή του διλόγου: Α 54 / [π 24] / Φ 42 / [π 4] / Α 14. Ο πρώτος διάλογος των γυναικών στη φυλακή είναι πλούσιος σε γνωμικά, παρομοιώσεις και διδάγματα.

Στο δεύτερο τμήμα του τέταρτου μέρους με την πολιορκία των Αθηνών από τους Βλάχους υπάρχει μια σύντομη διαλογική σκηνή με ευθύ λόγο ανάμεσα στον Βασιλιά και τον Ρωτόκριτο Δ1201-1218. Ο Ρ μόλις του γλύτωσε τη ζωή. Βασ. (*Λέγει τον*: 1201) 1201-1206 ως ανταμοιβή μετά το θάνατό του *τέκνο και κληρονόμο μου εις όλα να σ' αφήσω* (1206). Ο Ποιητής 1207-08 σε «σκηνική οδηγία» αναφέρει, πως ο Ρ γονατίζει και λέει 1209-1218 πως δεν θέλει κανένα χάρισμα, το καθήκον του έκανε. Τον αγκαλιάζει ο Βασ. Ανάλυση σκηνης: έκταση 18 στ., Ποιητής 2, ευθύς λόγος 16 στ., ροή διαλόγου Βασ. 6 / [π 2] / Ρ 10.

Πριν από τη μονομαχία του Ρωτόκριτου με τον Άριστο υπάρχει και άλλη διαλογική σκηνή σε συμβούλιο στο παλάτι, με τον Βασ. και έναν σύμβουλο, τον Φρονίστα (Φρο.) Δ1317-1414. Το θέμα είναι, ενώ ο Βλαντίστρατος προτείνει μονομαχία με τον Άριστο, πως ο Βασ. δεν έχει αντάξιο πολεμιστή να τον αντιμετωπίσει· από την έκβαση της μονομαχίας με όλα τα όπλα μέχρι θανάτου εξαρτάται η νίκη και η ήττα του στρατεύματος και η κατάκτηση ή απελευθέρωση

¹¹⁶ Βλ. *Ερωφίλη* Β 49-60.

¹¹⁷ Βλ. *Ερωφίλη*, πρόλογος του Χάρου 120 για την ασυστασία στην τύχη των ανθρώπων. Επίσης

Α477 ασύστατο το ριζικό, Β199 η τύχη σαν ασύστατη.

της πόλης. Ο Βασ. (*λέγει τως*: 1317) 1317-1368 τους εξηγεί την κατάσταση, δεν μπορεί να είναι ο Πολύδωρος, γιατί είναι βαριά τραυματισμένος, θα πεθάνει. Ο Ποιητής 1369-1372 περιγράφει τις αμήχανες αντιδράσεις των συμβουλατόρων και τη σιωπή τους, ενώ πετάγεται ένας σύμβουλος, ο Φρονίστας. Ο Φρο. 1373-1390 του προτείνει να πάρει ως μονομάχο τον άγνωστο ξένο, που βοήθησε τόσο αποτελεσματικά το στράτευμα. Παρεμβάλλεται ο Ποιητής 1391 με «σκηνική οδηγία». Ο Βασ. (*τον λέγει* 1392) 1392-1414 κρίνει πως δεν φτάνει να είναι πολεμιστής καλός και τον έχει γλυτώσει, αλλά δεν ξέρει αν θα θελήσει. Να πηγαίνουν και στο στράτευμα και να κάνουν εκεί συμβούλιο. Σχολιάζει ο Ποιητής: *Πολλώ λογιών αθιβολές αλλήλως τως ελέγα / και το μικρότερο γκρεμνό κι ανάβαθο εδιαλέγα* (1417-1418). Το θέμα θα διευθετηθεί με τον Ρ, που έρχεται στο στρατόπεδο και προτείνει τον εαυτό του (σύνθετη σκηνή 15). Ανάλυση σκηνης: έκταση 97 στ., Ποιητής 1, ευθύς λόγος 96 στ., ροή διαλόγου Βασ. 56 / [π 4] / Φρο. 18 / [π 1] / Βασ. 23.

Στο πέμπτο μέρος συναντούμε άλλη φορά έναν διάλογο, που τελικά δεν πραγματοποιείται ως διάλογος, γιατί κινείται σε διαφορετικά επίπεδα: σε ευθύ λόγο και με ρήσεις σε ευθύ λόγο ενταγμένες στη ροή της αφήγησης. Πρόκειται για τη σκηνή, όπου οι πρωτόγεροι επισκέπτονται την Αρετή στη φυλακή και φέρνουν το προξενικό για τον άγνωστο ξένο πολεμιστή, που έχει σώσει τη χώρα και θέλει να την παντρευτεί Ε321-372. Σε ευθύ λόγο μέσα στην αφήγηση αφηγούνται οι πρωτόγεροι τα γεγονότα της σωτηρίας της πατρίδας 329-332. Η Α (*Λέγει*: 339) 339-350 τους απαντά πως θα πεθάνει στη φυλακή, δεν θέλει να παντρευτεί τον ξένο. Συνεχίζει ο Ποιητής 351-372: *Ξαναμιλού, διατάσσουν τη και λέσι της με γνώση* (351), *Απόβγαλέ τσι η Αρετή, δε θε να τως ακούση, / λέγει τως να μην έρθουσι πλιο τούτα να τση πούσι* (361-362), γιατί αλλιώς θα αυτοκτονήσει. *Ο ρήγας δεν κατέχει πλιο ίντα βουλή να δώση / κ' ελόγιασε κ' εβάλθηκε να τήνε θανατώση* (371-372), *κι ομάδι με τη νένα της θάνατο να τως δώση* (378). Ο Ρ χαιρέτα για τα νέα, ζητάει άδεια να πάει αυτός στη φυλακή να της μιλήσει. Στη «σκηνή» αυτή κυριαρχεί ο έμμεσος λόγος της αφήγησης. Ο ευθύς λόγος της Α επικοινωνεί έμμεσα με τον ευθύ λόγο των πρωτόγερων (μέσα στην αφήγηση) και τον έμμεσό τους λόγο που μεταφέρει ο αφηγητής· δεν γίνεται πραγματικός διάλογος.

Ο επόμενος μικρός αλλά σημαντικός διάλογος γίνεται ανάμεσα στον Ρωτόκριτο, ακόμα ως άγνωστος ξένος που θέλει να παντρευτεί τη βασιλοπούλα, και την Αρετούσα στη φυλακή, η οποία απορρίπτει την πρόταση αζητητεί Ε463-536. Ο Ρ (*Λέγει*: 463) 463-480 αναφέρει πως ελευθέρωσε τη χώρα, κινδύνεψε τη ζωή του, δήθεν για να την αποκτήσει (*Και μη θαρρής για πλευρωμήν επάτησα στον Άδη, / μά 'το για σε, οπού πεθνώ να σμίξωμεν ομάδι / εις έσμηξη παντοτινή, και ταίρι να σε κάμω / και δε λογιάζω δυσκολιά να βάλης σ' έτοιμο γάμο* (471-474) και να την απελευθερώσει και από τη φυλακή. Α (*η γλώσσα της μανιστικά τέτοιας λογής αρχίζει*: 484) 485-506. *Σκόλασε, αφέντη, τα μιλείς, πάψε τ' αναθιβάνεις, / γιατί εύκαιρα κουράζεσαι, μόνο τον κόπο χάνεις. / Ήλιος πλια γληγορότερα με δίχως λάμψης χάρη / και δάση δίχως τα κλαδιά, κάμπος*

δίχως χορτάρι, / θάλασσα δίχως τα νερά, γιαλός με δίχως άμμο, / παρά να πο ποτέ το να και παντρεία να κάμω (485-490). Μ' αυτόν τον άκρως ποιητικό λόγο απορρίπτει την πρότασή του. Να πει στο Βασ. πως η άρνησή της ισχύει ακόμα, να μην την πειράξει πια με προξενιά και γάμους.¹¹⁸ Μετά από αποστροφή του Ποιητή στον αναγνώστη/ακροατή εισάγει νέο λόγο του, αυτή τη φορά προς τη Φ (Στα παραθύρι εσίμωσε και λέγει τση: Αφουγκράσου, / την ώρα τούτη ότι σου πω· πε τα και τση κεράς σου 521-522). Της δίνει κρυφά το δακτυλίδι των αρραβώνων τους. Ρ (Λέγει τση: 525) 525-536 Το δακτυλίδι σου 'δωκα, δος τση το να το πιάση· / και ας δη όλη μέρα σήμερα κι ας το καλολογιάση. / Κι άνε με θέλη, ας το κρατή, αλλιώς ας το γιαγείρη· / πέμπω άθρωπο και δος του το ταχιά στο παραθύρι (527-530). Η αναγνώριση προχωρά σταδιακά μόνο και βασανιστικά. Ανάλυση σκηνης: έκταση στ. 74, Ποιητής 4 + 14 = 18, ευθύς λόγος 56 στ., ροή διαλόγου: Ρ 18 / [π 4] / Α 22 / [π 14] Ρ 12 (η τελευταία ρήση απευθύνεται όμως σε άλλο πρόσωπο). Και αυτή είναι σημαντική σκηνή μέσα στη σταδιακή διαδικασία της αποκάλυψης της ταυτότητάς του, την οποία οργανώνει ο Ρ με διαβολική μεθοδικότητα, για να φέρει σε κορύφωση τη δοκιμασία της Α.

Ακολουθεί αμέσως μετά άλλη μικρή διαλογική σκηνή, ανάμεσα στη Φροσύνη και την Αρετούσα σχετικά με το δακτυλίδι Ε542-621. Η Φ (και συντηρώντας το καλά τση λέγει: 542) 542-552 αναγνωρίζει το δακτυλίδι του Ρωτόκριτου. Ο Ποιητής σε μια πολύ μεγάλη παρέκβαση 553-583 περιγράφει τις έντονες αντιδράσεις της Α.¹¹⁹ τώρα φοβάται, ο Ρ μην έχει σκοτωθεί· η ίδια έχει καιρό να ακούσει νέα. Η παρέκβαση του Ποιητή είναι όμως τόσο μεγάλη, που πιο σωστό είναι να θεωρούμε πως ο διάλογος αρχίζει από το 584 ως το 621. Η Α (Τη νένα δε γυρεύγει πλιο, παρηγοριές δε θέλει, εδέρνετο κ' εφώνιαζεν: 583-584): 584-602 θεωρεί, πως ζώντας δε θα έδιδε ποτέ το δακτυλίδι· να ειδοποιήσουν αμέσως να έρθει ο ξένος και να δώσει εξηγήσεις, από πού το έχει. Ο Ποιητής σε νέα παρέκβασή του 603-606, εξηγεί πως η Φ φοβάται πως η Α θα πεθάνει από την ταραχή της. Η Φ (Λέγει της: 607) 607-612 να μην διώξει πάλι τον ξένο, μαθαίνουν την αλήθεια και αλλιώς. Η Α όμως είναι ανένδοτη (Νένα, τση λέγει η Αρετή: 613) 613-620, το εγίνηκαν εγίνη / και δεν μπορεί ποτέ του πλιον ακάμωτο να μείνη. / Και πάντης μη όντε το κακό γενή κ' οι πονεμένοι / αργήσου να το μάθουσι, λιγώτερο απομένει;

¹¹⁸ Στο σημείο αυτό ο λόγος της έχει ιδιαίτερη ποιητική δύναμη: Η παντρεία μου είν' η φλακή χειμόνα καλοκαίρι, / η σκοτεινάγρα είν' άντρας μου, το βρόμον έχω ταίρι. / Το παραθύρι της φλακής χώρα μου κι αφεντιά μου, / τα βούρκα για παρηγοριά κ' οι αράχες συντροφιά μου. / Τη ζήση μου χαϊράμενη τέτοις λογής τελειώνω / και εις ό,τι και α μ' ενόηκασι, γελώ και καμαρώνω. / Και χίλιοι χρόνοι ανέ διαβούν και χίλιοι ανέν περάσον, / πάντα 'να σ' ένα οι λογιμοί· δε στρέφνον μηδ' αλλάσσον (Ε499-506). Συγκανείται και ο αφηγητής και στρέφει τον λόγο του κατευθείαν στον αναγώστη/ακροατή (Ε507-520). Βλ. στη συνέχεια.

¹¹⁹ Τα μάτια εσταματήξασι καλά να το θωρούσι / κι αλλού δεν εστραφήρασι πρώρα άλλο πλιο να δούσι. / Ασπρίασασι τα χείλη της κ' η αναπνιά τση εχάθη / και το κορμί τση εκρύγαινε, το στόμα τση εβουβάθη. / Ήβανε χίλιους λογιμούς κι ο νους τση ανακατόνει, / πολλώ λογιά καμώματα πρικιά τση φανερόνει. / Ώρες τα δάκρυα εχώνονντα κι ώρες απ' όξω εβγαίνα / κι ώρες τα μέλη ήσα ζεστά κι ώρες αποκρυγαίνα. / Ήβανε χίλιους λογιμούς πολλά κακούς για κείνη, / ανέγνωρη κι ασούσουμη παρά ποτέ τση εγίνη (Ε557-566).

(613-616)· πρέπει να μάθει την αλήθεια γρήγορα. Ανάλυση σκηνής: έκταση 37 στ., Ποιητής 4, ευθύς λόγος 33, ροή διαλόγου Α 19 / [π 4] / Φ 6 / Α 9.

Στις σύντομες διαλογικές σκηνές ανήκει και η Ε643-678, η επόμενη συνάντηση του άγνωστου ξένου με την Αρετή στη φυλακή. Η Α (*Λέγει*: 643) 643-658 τον ρωτάει, από ποιον έχει το δακτυλίδι; Η ίδια δήθεν το έχει χάσει σε παιχνίδι με τα κορίτσια. Ο Ποιητής 659-666 περιγράφει την τόση συγκίνηση του, ώστε να είναι πλέον έτοιμος να φανερωθεί (*Μ' όλα τα ξόμπλια τα πολλά πού 'δειξεν η καημένη / στον πόθο της το μπιστικό, και κι άλλα τσ' ανμμένοι 665-666*). Αποκρίνεται ο Ρ (*Λέγει*: 667) 667-678 πως δεν μπορεί να το πει απόψε, θα της το πει αύριο (*Τον κύρη καλοκάρδισε, τη μάνα σου κ' έμενα, / οπού για την αγάπη σου ήρθα εδεπά στα ξένα 677-678*). Ανάλυση σκηνής: έκταση 36 στ., Ποιητής 8, ευθύς λόγος 28 στ., ροή διαλόγου Α 16 / [π 8] / Ρ 12. Το μαρτύριο της Αρετούσας παρατείνεται για άλλη μια μέρα.

Σημαντική διαλογική σκηνή μεγάλης ποιητικότητας, αλλά με λίγες ρήσεις απαντά στη συνέχεια Ε801-862, μετά τη νύχτα αναμονής και το ξημέρωμα της ημέρας της λύτρωσης. Η Φροσύνη (*Λέγει*: 801) 801-818 θεωρεί τα δύο πουλιά (βλ. και το όνειρο της *Ερωφίλης Β/2* της τραγωδίας) καλά σημάδια για τον γάμο της (*Λοιπό, κερά μου, σκόλασε το λογισμό τον έχεις / κι ο ξένος γίνεται άντρας σου, κάμε να το κατέχης· / αντός οπού επολέμησε κ' εγλύτωκε τη χώρα, / πε το κ' εσύ πως τότε θες και να βρεθή καλή ώρα 815-818*). Σχολιάζει ο Ποιητής 819-820 το θυμό που πιάνει την Α (*Λέγει τση*: 821) 821-862 επιμένει σε εκτενή λόγο υψηλής ποιητικότητας, πως δε θα παντρευτεί.¹²⁰ Το κεντρικό μοτίβο της ρήσης είναι ο γάμος στον Άδη, που διαζωγραφίζεται με επιβλητικές εικόνες, κλιμακώσεις, σφιχτό στίχο και τις μαγικές ρίμες της *Ερωφίλης* σε επανάληψη.¹²¹ Ανάλυση σκηνής: έκταση 60 στ., Ποιητής 2, ευθύς λόγος 58 στ., ροή διαλόγου: Φ 18 / [π 2] / Α 40. Ακολουθεί η αναγνώριση και το τέλος.

¹²⁰ Εδώ πολλαπλασιάζονται οι σημαδιακές ρίμες της *Ερωφίλης* (*κάμω/γάμο* Ε835-836, *ομάδι/Άδη* Ε837-838, Ε841-842, *Άδη/ομάδι* Ε861-862). Βλ. ακόμα στη συνέχεια.

¹²¹ *Σήμερο θέλομεν το δει, σαν καλοξημερώση, / ίντα μαντάτο και φωνήν ο ξένος θα μου δώση, / και αν είν' κ' εχάθη ο Ρώκριτος, δης θες το θε να κάμω: / ένα μαχαίρι στην καρδιά βάνω γαμπρό στο γάμο. / Και τα πουλάκια, οπού 'ρθασι συντροφιασμένα ομάδι, / σημάδι είναι πως γλήγορα παντρεύομαι στον Άδη. / Λογιάζω κι ο Ρωτόκριτος επόθανε στα ξένα / κ' ήρθε η ψυχή του να μ' ενοή, να σμίξη μετά μένα. / Κ' εκείνον οπού ετάξαμε στο παραθύρι ομάδι / θυμάται το και θέλει το, μ' όλον οπού 'ν' στον Άδη. / Γλήγορα σμίγομε κ' οι δυο και τούτον εδηλούσα / τα δυο πουλάκια πού 'ρθασι κ' εγλυκοκλιαδούσα. / Το μάθω πως επόθανε, ζιμιό την ώρα εκείνη / πιάνω μαχαίρι να σφαγώ κι ο γάμος*

μας εγίνη. / Τούτον οπού 'ρθαν τα πουλιά η νύκταν εις εμένα, / ο γάμος μου έχει να γενή σε σπήλια αραχνιασμένα. / Κ' εσύ άλλα των αλλώ μου λες, γαμπρούς μου αναθιβάεις, / και στα θωρώ, τα πράματα ξανάστροφα τα πιάνεις. / Η μέρα τούτο πριν διαβή κ' η άλλη πριν περάση, / δης θες αυτές οι προξενίες πώς έχονσι να πάσι. / Δης θέλεις ίντα ελόγιασα κ' ίντα 'βαλα στο νον μου / κι ο γάμος μου πως γίνεται μακρά από τον κηρού μου. / Στον Άδη στεφανώνομαι, μάρτυρας νά 'ναι ο Χάρος, / σκουλήκια νά 'ναι τα προνκιά κι ο τάφος μου νοδάρος. / οι αράχνης τα στολίδια μου κ' η μαύρη γης παλάτι / κ' οι βρωμεσμένοι κορνιαχτοί το νυφικό κρεβάτι. / Σαν κύρης και σα μάνα μου σ' τόπο σκοτεινιασμένο / θέλον μου δώσει την ευχίην ασκιές αποθαμένω / κ' η ψη μου να 'ν' χαϊράμενη, πασίχαρη στον Άδη, / το σμίξη του Ρωτόκριτον και νά 'ναι πάντα ομάδι (Ε833-862).

Οι σύντομες διαλογικές σκηνές με δύο ή τρεις ρήσεις είναι συνολικά 26 (Α 3, Β 7, Γ 7, Δ 4, Ε 5· Γ1683-1798 και Ε321-372 παραλείπονται, γιατί δεν γίνεται πραγματικός διάλογος), η έκτασή τους κυμαίνεται από 14 έως 140 στίχους¹²², και στις σύντομες σκηνές των δύο ή τριών ρήσεων μπορούμε να διαχωρίσουμε δύο ομάδες: από 15 ως 40 στίχους, και από 50 έως πάνω από 100. Οι κάπως πιο εκτενείς σκηνές δεν ανήκουν πια αποκλειστικά στις γυναίκες (Αρετούσα + Φροσύνη 140, 104, 84, 60) αλλά και στους άντρες (Βασιλιάς + Φροσύνη 97, Ρωτόκριτος + Πολύδωρος 62, Πεζόστρατος + Ρωτόκριτος 58), χωρίς να λείπουν και τα μεικτά σχήματα (Ρωτόκριτος + Μάνα 52) ή οι ίδιοι οι ερωτευμένοι (Ρωτόκριτος + Αρετούσα 74). Σ' αυτή την κατηγορία των σύντομων σκηνών δεν λείπουν και οι εκτενείς ρήσεις (με τη μεγαλύτερη της Φροσύνης 60 στ.)· επιβεβαιώνεται και στην κατηγορία των σύντομων σκηνών η υπεροχή των γυναικών στην εκφορά του ευθέως λόγου, ειδικά της Φροσύνης.¹²³

Εξαιτίας των σύντομων διαλόγων κατά το κονταροχτύπημα διευρύνεται τώρα ο κύκλος των ομιλούντων προσώπων, στον οποίο συμπεριλαμβάνονται και πολλοί από τους ιππότες. Λόγω της πολύ περιορισμένης έκτασης των περισσότερων σκηνών δεν έχει νόημα να επιχειρηθεί προσδιορισμός της ταχύτητας του διαλόγου και σύγκριση με έργα του κρητικού θεάτρου. Όπως αναπτύχθηκε στην ανάλυση των επιμέρους σκηνών, με διάφορους τρόπους οι σκηνές αυτές είναι πιο σφιχτά δεμένες με την αφήγηση (με εγκλιβωτισμένες ρήσεις σε ευθύ λόγο στην αφήγηση ή και με έμμεσο λόγο, έντονη παρουσία του αφηγητή κ.τ.λ.). Ενδιαφέρον έχουν και οι παρεμβολές του Ποιητή ανάμεσα στις ρήσεις: και εδώ παρατηρείται η συστηματική χρήση του, έστω με αποσπάσματα δυο ή τεσσάρων στίχων, που πλησιάζουν μερικές φορές τη λειτουργικότητα της «σκηνικής οδηγίας»· αλλά υπάρχουν και εκτενέστερες παρεμβολές ποικίλου περιεχομένου και σκοπιμότητας (η μεγαλύτερη 28 στίχοι).¹²⁴ Η μικρότερη έκταση των διαλόγων αντανακλάται και στη χρήση του αφηγητή ως σχολιαστή των «σκηνικών γεγονότων» (ο συνολικός όγκος των παρεμβάσεων του Ποιητή στους διαλόγους των σύντομων σκηνών ανέρχεται σε 153 στίχους, δηλαδή 13,04% της συνολικής έκτασης των 26 σύντομων σκηνών, που ανέρχεται σε 1.173 στίχους).¹²⁵

Το θέμα του ρόλου του αφηγητή στο σχολιασμό των ρήσεων και σκηνών, σύνθετων και σύντομων, μας φέρει και στο επόμενο θέμα, που είναι η λειτουργικότητα και η στοχοθεσία των παρεμβάσεων αυτών σχετικά με τα τεκταινόμενα «επί σκηνής»· εάν δηλαδή πρόκειται, και σε ποιο βαθμό, πράγματι για «σκηνικές οδηγίες».

¹²² Η έκταση είναι συγκεκριμένα 14, 16, 18 (2x), 20, 26 (2x), 30 (3x), 31, 36 (3x), 37, 38, 52, 58, 60, 62, 74, 84, 97, 104, 140.

¹²³ Οι μεγαλύτερες ρήσεις είναι Φ 60, Βασ. 56, Α 54, Φ 50, Φ 42, Ρ 30.

¹²⁴ Οι εκτενέστεροι σχολιασμοί ανέρχονται σε 28, 18 (2x) και 12 στίχους.

¹²⁵ Αυτό είναι και κάπως λιγότερο από το 17,06% των σύνθετων σκηνών, όπου ο Ποιητής προφανώς προσαρμόζεται στους χαλαρότερους ρυθμούς των σκηνών με τη μεγαλύτερη έκταση

των ρήσεων και τη χαμηλότερη ταχύτητα του διαλόγου. Για την ανάλυση του πρώτου μέρους του ποιήματος από αυτή την άποψη βλ. Dia M. L. Philippides, «Εναλλαγή αφήγησης και ρήσεων στον *Ερωτόκριτο*: ειδικές περιπτώσεις», *Πεπραγμένα Θ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. 2/1, Ηράκλειο 2004, σ. 103-117 και γενικά Μάρθα Αποσκίτη, «Παρεμβάσεις του ποιητή στον *Ερωτόκριτο*», στον τόμο της ίδιας *Κρητολογικά. Αναγεννησιακά και νεότερα*, Αθήνα 2003, σ. 145-152.

2.1.3. Το ζήτημα των «σκηνικών οδηγιών»

Στο θέμα αυτό, όπως και στα επόμενα, πρέπει να εγκαταλείψουμε μάλλον την στατιστική μέθοδο και να ασχοληθούμε περισσότερο με το περιεχόμενο. Οι υψηλοί αριθμοί των παρεμβάσεων του αφηγητή στους διαλόγους άλλωστε δεν οδηγούν πια σε αξιοποιήσιμες τιμές· τόσο στις σύνθετες όσο και στις σύντομες σκηνές οι παρεμβολές αυτές είναι συστηματικές και σπάνια παραλείπονται. Αυτό, όπως εξηγήσαμε, αποτελεί συνειδητή στρατηγική του Κορνάρου, να κρατήσει τον αφηγητή του παρόντα, ακόμα και σε εκτενέστερες σκηνές, και να τραβήξει μια σαφή διαχωριστική γραμμή προς τη θεατρική σύμβαση. Ακόμα και στις πιο δραματικές στιγμές ο αφηγητής είναι παρών με τον σχολιασμό του· η επιμονή αυτή φτάνει σε ορισμένα δίστιχα στο να αποτελούν απλώς κάτι σαν «σκηνικές οδηγίες», που απλώς δίνουν τον λόγο στον επόμενο ομιλητή ή να είναι ακόμα και περιττές, επειδή περιγράφουν αυτό που θα ακουστεί και στην επόμενη ρήση.

Οι παρεμβολές αυτές έχουν εν γένει δύο λειτουργικότητες ως προς τη δραματουργία: 1) λειτουργούν είτε ως προοικονομία, σχολιάζοντας ήδη την επόμενη ρήση, φανερώνοντας τι σκέφτεται ο επόμενος ομιλητής, τι στόχους και κίνητρα έχει κ.τ.λ., και 2) ως σχολιασμός της ρήσης που προηγήθηκε ή περιγράφοντας τις αντιδράσεις που έχει προκαλέσει στον συνομιλητή. Στην περιγραφή των αντιδράσεων δίνονται συχνά και οδηγίες για την «υποκριτική» των «ηθοποιών» της σκηνής, η οποία διαδραματίζεται στη φαντασία του αναγνώστη/ακροατή. Επειδή όμως και αυτός κινείται στη σύμβαση της αφήγησης κι όχι του θεάτρου, η «σκηνική οδηγία» παραμένει μέρος της αφήγησης. Επειδή υπάρχουν ορισμένες ενδοκειμενικές ενδείξεις για έστω προθεσιακή προφορικότητα (βλ. στη συνέχεια), θα μπορούσε να φανταστεί κανείς, ότι στην περίπτωση απαγγελίας του ποιήματος σε αναλόγιο, ο ρήτορας να έχει προσαρμόσει τη φωνή του ως ένα βαθμό στον κάθε ομιλούντα σε ευθύ λόγο. Πρέπει να παρατηρήσει κανείς εντούτοις, ότι η γλώσσα του Κορνάρου δεν προσαρμόζεται στα δρώντα πρόσωπα και δεν διαφοροποιείται αισθητά ανάλογα με την κοινωνική ή χαρακτηριστική υπόσταση του ομιλούντος. Η 14χρονη Αρετούσα χειρίζεται υψηλή ποιητική ρητορική, και η Φροσύνη γνωρίζει το αυτεξούσιον. Η σταθερή γλωσσική και υφολογική ατμόσφαιρα δεν ενδίδει σε ρεαλιστικότερες και θεατρικότερες αποχρώσεις.

Το θέμα το «σκηνικών οδηγιών» έχει ανακινήσει και η Bancroft-Marcus:¹²⁶ «Then, there are the implicit stage-directions. Kornaros must have observed the

¹²⁶ Όπως πήρε θέση και για τη χρήση του ευθέως λόγου και τις σκηνές, καθώς και για το θέμα της «θεατρικότητας». «Kornaros's poetic narrative is interspersed with quasi-dramatic "scenes" of directly quoted speeches: long Petrarchistic tirades of monologues by the lovelorn hero or heroine; dialogues with their confidants; disputes with their mentors; confrontations with the angry King, etc. Many of these speeches and

dialogues resemble scenes found in the extant Cretan Renaissance plays; but they are not mini-plays. If Kornaros had intended sequences of dialogue to be performed by actors or recited by different voices, he would have arranged for the verses to stand independently, with no interruptions. As a narrative poet, Kornaros takes the liberty of reporting conversation not only in direct speech but indirectly, as *oratio*

technique employed by the playwright Chortatsis, by which characters comment upon each other's appearance and demeanour. These comments function both as a guide to performance (if another character says «He looks sad», obviously the actor has to have assumed the appropriate expression!) and as an aid to visualizing the action through reading. Since Kornaros was not writing a play, he does not insert into the speeches themselves his comment on tone of voice, appearance, behaviour, expression, reaction to a previous speech, etc.; they form part of the poet's narration between speeches. The comments are there to replace the visual dimension of theatre, to help us reconstruct in imagination a scene we cannot see. Sometimes, too, they tell us what a character is thinking, when he may have said something quite different, or has fallen silent». ¹²⁷ Ο γενικός εντοπισμός του προβληματισμού της ανάμειξης των ειδών ενέχει εντούτοις κάποιες λεπτομερέστερες αποχρώσεις, που σχετίζονται και με τη δραματουργική και θεατρολογική έννοια της stage direction, η οποία δεν ταιριάζει ακριβώς σε αυτό που κάνει ο Κορνάρος.

Στην πιο απλή μορφή της «σκηνικής οδηγίας» ο αφηγητής δίνει το λόγο στον ομιλούντα. Αυτό γίνεται με διάφορες λεκτικές φόρμουλες, απλές και πιο σύνθετες· η συστηματική αναγραφή των αφηγηματικών εισαγωγών σε ευθύ λόγο παραπάνω μας επιτρέπει να τα αναφέρουμε εξαντλητικά ¹²⁸ και να διατυπώσουμε κάποια τυπολογία της λειτουργικής αυτής έκφρασης. Υπάρχει μια βασική λειτουργική μορφή της εισαγωγής του επόμενου ομιλούντος σε ευθύ λόγο προσώπου, που περιορίζεται στο ρήμα και την προσωπική αντωνυμία: τα ρήματα αυτά είναι λέγω, μιλώ, κράζω και λέγω, απιλογούμαι, αρχίζω και συντυχαίνω. ¹²⁹

obliqua, or compressed as paraphrase. Direct speech is there, as in a modern novel, for vividness and verisimilitude, to give us the impression of witnessing life in action (the historic present in Kornaros's narrative serves the same purpose). Internal monologue is also sometimes quoted in direct speech, though a character's private thoughts would in real life never be spoken aloud; admittedly this has affinities with the dramatic technique of soliloquy, opening a window into a character's soul, but it is still part of a narrative work, not a play» (Rosemary Bancroft-Marcus, «Chortatsis' Erofilo and Kornaros's Erotokritos: two masterworks of the Veneto-Cretan Renaissance», Κακλαμάνης (επιμ.), Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο, σ. 303-353, ιδίως σ. 319).

¹²⁷ Bancroft-Marcus, *ό.π.*, σ. 319.

¹²⁸ Βλ. και τις γενικές παρατηρήσεις του Holton, «Πώς οργανώνεται ο Ερωτόκριτος», σ. 95.

¹²⁹ Και συγκεκριμένα: ΛΕΓΩ: λέγει, λέγει τση, λέγει της, λέγει τον, λέσει τον, λέγει τως· με αντιστροφή σειράς: τον λέγει, τον λέει με συνδετικό σύνθετο: και λέγει, και λέγει τση, και

λέγει τον· με όνομα ή προσδιορισμού της ιδιότητας του απευθυνόμενου: της Φροσύνης λέγει, και λέγει ομπρός του δουλευτή· με χρονικό προσδιορισμό: λέγει τση μια από τσι πολλές, λέγει τον μια από τσι πολλές· με προσδιορισμό περιεχομένου ή σκοπιμότητας: και λέγει τον να μη μιλή. Μορφές με την προσθήκη άλλων πληροφοριών πέρα από τη λειτουργικότητα της εισαγωγής: ζαλισμένη αναρωτά και λέγει της, στο παραθύρι εσίμωσε και λέγει τση, ο βασιλιάς μ' αγριότητα λέγει, εκείνη με όρκους φοβερούς τον λέγει, λέγει τον με σπλαχνότητα κρατώντας τον τη χέρα, τη νένα τση αγκαλιάστηκε και λέγει τση με πόνο, και συντηρώντας το καλά τση λέγει, και λέγει με γλυκότητα και με ταπεινοσύνη, Η νένα τότες κλαίγοντας λέγει στην Αρετούσα. Παρελθοντικός χρόνος: είπε τον, πάλι είπε τον ο Ρωτόκριτος. ΜΙΑΩ: εμπύλιε της, μ' αποκοτιάν εμπύλιε τον κυρού της, πάντα η Φροσύνη της μιλεί και λέγει τση, εγγύρισε τα μάτια τον κ' εμπύλισε με τ' άλλους, άγρια περιόσσα να μιλή και ν' αποφοβερίζει. ΚΡΑΖΩ: και λέγω: κράζει τη νένα τση σμά κ' είπε της το λογιάζε, κράζει τη νένα τση χωστά μέσα στην

Υπάρχουν και μορφές, όπου ο προσδιορισμός του προσώπου, στον οποίο απευθύνεται ο λόγος, πραγματοποιείται μέσα στον πρώτο στίχο της ρήσης σε ευθύ λόγο (στο δράμα αυτό θα λεγόταν έμμεση σκηνική οδηγία):¹³⁰ *Νένα μου, λέγει η Αρετή, Παιδί μου, λέγει η νένα τση, Και τα ονειροφαντάσματα, τση λέγει, θυγατέρα, Ακλουθα, νένα, σιγανά και μίλειε αγάλια-αγάλια*. Υπάρχουν επίσης και εισαγωγικές φόρμουλες του αφηγητή που αναφέρονται σε εσωτερικό μονόλογο σε ευθύ λόγο (soliloquy):¹³¹ *μέσα τση λέγει, μέσα του λέγει, ο Κυπριώτης μέσα του ήλεγε*. Για το θέμα του εσωτερικού μονολόγου βλ. ακόμα στη συνέχεια.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, με τη συστηματική χρήση των λογοτύπων εισαγωγής των ομιλούντων προσώπων, η αναγραφή των ονομάτων τους σε συντομογραφία στην ώρα του κειμένου, όπως αναφέραμε παραπάνω, μοιάζει «περιττή». Βέβαια η χρήση του δραματουργικού όρου «σκηνική οδηγία» είναι ως ένα βαθμό παραπλανητική, τόσο ως προς τη λειτουργικότητά του, όσο και ως προς τη συχνότητα και την έκταση. Ως εξωδραματική πληροφορία για τη σκηνική συγκεκριμενοποίηση του δραματικού έργου ή πρόσθετη πληροφορία για τον αναγνώστη του θεατρικού κειμένου ανήκει στην ορολογία της σκηνικής πράξης και του δραματουργικού χειρισμού των πληροφοριών που δεν μπορούν να τοποθετηθούν στους ίδιους τους διαλόγους.¹³² Δεν απουσιάζουν από το κρητικό θέατρο, αλλά η προέλευσή τους στα χειρόγραφα και έντυπα είναι αβέβαιη, γιατί σε ικανό βαθμό είναι περιττές ή δυσλειτουργικές, γιατί επαναλαμβάνουν αυτά που ήδη προκύπτουν από το διάλογο.¹³³ Ο Κορνάρος φαίνεται πως ήταν γνώστης της σύμβασης αυτής. Επειδή ένα ικανό μέρος των σκηνικών οδηγιών του κρητικού θεάτρου είναι λειτουργικά περιττές, θεωρούνται εν μέρει τουλάχιστον προσθήκες των επτανησίων χρηστών των χειρογράφων του κρητικού θεάτρου (για να διευκολύνουν ενδεχομένως ερασιτεχνικές θεατρικές παραστάσεις) ή διευκρινιστικές προσθήκες, για να ενεργοποιηθεί η φαντασία του αναγνώστη για να οργανώνει μια εικονική παράσταση στο κεφάλι του διαβάζοντας το δραματικό κείμενο.

*κάμερά τση, / με σιγανάδα και ντροπή τση λέγει τα κρουφά τση, κράζει τη και με σιργουλιές κι πονηριές αρχίζει / να της μιλή και σπλαχνικά να τήν κανακίζη κι αποφασίζει, / έτοιμας λογής λέγει τση. ΑΡΧΙΖΩ: έτοιμας λογής αρχίζει, η γλώσσα της μανιστικά τέτοιμας λογής αρχίζει, πασίχαρος ο βασιλιάς αρχίζει και μιλεί της, πρώτη είν' η νένα πού 'ρχισε κ' είπε στην Αρετούσα, το εμπήκεν ο Ρωτόκριτος εις την φλακίη, αρχίζει / να της μιλή και σπλαχνικά να την αναντρανίζη. ΑΠΛΟΓΟΥΜΑΙ: του απιλογάται, απιλογάται ο Ρώκριτος, απιλογήθη σπλαχνικά, απιλογάται τον ρηγός, και με σπλαχνότητα πολλήν όμορφ' απιλογήθη, απιλογία της ήδωκε με χεϊλή πιχωραμένα. ΣΥΝΤΥΧΑΙΝΩ: στρέφεται στο Ρωτόκριτο κ' έτσι τον συντηχάινει. Υπάρχουν και εκφράσεις που βρίσκονται πέρα από την τυπολογία της εισαγωγικής φόρμουλας: π.χ. *Τη νένα δε γυρεύγει πλω, παρηγοριές δε θέλει, εδέρνετο κ' εφώνιαζεν*.*

¹³⁰ Για τις έμμεσες σκηνικές οδηγίες στο κρητικό θέατρο βλ. Πούχνερ, «Οι σκηνικές οδηγίες στο κρητικό και επτανησιακό θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, σ. 363-444, ιδίως σ. 428-444.

¹³¹ Για τη διαφοροποίηση του soliloquy (Selbstgespräch, συνομιλία με τον εαυτό μας) από το monologue στην αγγλική ορολογία βλ. Manfred Pfister, *Das Drama*, München 1977, σ. 180 εξ. και τη βιβλιογραφία στον Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου*, σ. 217 εξ.

¹³² Για βιβλιογραφία βλ. Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, ό.π., σ. 363 εξ.

¹³³ Βλ. τη λεπτομερειακή και συστηματική εξέταση του θέματος στον Βάλτερ Πούχνερ, «Οι σκηνικές οδηγίες στο κρητικό και επτανησιακό θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου*, σ. 363-444.

Με το σκεπτικό αυτό κι έχοντας τη συγκεκριμένη λειτουργικότητα που εξυπηρετεί η σκηνική οδηγία στα δραματικά έργα του 17ου αιώνα, θεωρώ φρονιμότερο να απέχει κανείς από τη χρήση της έννοιας σχετικά με τον *Ερωτόκριτο*, να θέσει τον όρο σε εισαγωγικά ή να δηλώσει τη μεταφορική χρήση του, χαρακτηρίζοντας έτσι τις παρεμβολές και τα σχόλια ενός αφηγητή ανάμεσα στις ρήσεις ενός διαλόγου σε ευθύ λόγο, ενταγμένου μέσα σε ένα αφήγημα. Η αδιευκρίνιστη χρήση του όρου υποβάλλει την ιδέα της ύπαρξης πραγματικής θεατρικής σκηνης, η οποία δεν υφίσταται στην περίπτωση του αφηγηματικού ποιήματος, όταν το συγκρίνουμε με δραματουργικές τεχνικές, που υπήρχαν την ίδια εποχή στη μεγαλόνησο, όπως είναι το *κατ' ιδίαν* (*aside, aparte*), η σκηνή κρυφακούσματος ή η παράλληλη εμφάνιση ηθοποιών στη σκηνή που δεν αντιλαμβάνεται ο ένας τον άλλον.¹³⁴ Όλ' αυτά απουσιάζουν από τον *Ερωτόκριτο*. Ο Κορνάρος χρησιμοποιεί τη θεατρική σύμβαση μόνο έως κάποιον βαθμό και έως το σημείο που τον εξυπηρετεί για τον εμπλουτισμό του τεχνοτροπικού οπλοστασίου του, αφηγηματολογικών στρατηγικών προκειμένου να αυξήσει την ποικιλία τρόπων αφήγησης στο τεράστιο σε έκταση ποίημα αυτό. Με αυτή την έννοια θα έπρεπε να εκληφθούν και οι παραπάνω αναφορές σε «σκηνικές οδηγίες».

2.2. Μεμονωμένος ευθύς λόγος¹³⁵

Χωρία με ευθύ λόγο περιλαμβάνουν εκτός από διαλογικές σκηνές, σύνθετες και σύντομες, και μεμονωμένες ρήσεις χωρίς λεκτικές αποκρίσεις σε ευθύ λόγο. Δεν είναι μόνο μονόλογοι, αλλά μπορεί να είναι και τμήματα ενός νοερού διαλόγου, που περνά στη συνέχεια στην αφήγηση και εκφράζεται με έμμεσο και πλάγιο λόγο, τον οποίο εκφέρει ο αφηγητής για λογαριασμό του ομιλούντος. Υπάρχουν πολλές τέτοιες δυνατότητες επικοινωνίας μεταξύ θεάτρου και αφήγησης. Στην περίπτωση του μονολόγου ο λόγος υποτίθεται πως είναι προφορικός, σε αντίθεση με τον εσωτερικό μονόλογο, που εκδηλώνεται σε ένα νοερό μόνο επίπεδο και ο εσωτερικός αυτός μονόλογος μπορεί να είναι ομιλούμενος, που εκδηλώνεται ως ρήση (βλ. παραπάνω: *μέσα τση λέγει, μέσα του λέγει, ο Κυπριώτης μέσα του ήλεγε*) ή ως έμμεσος λόγος ενταγμένος στην αφήγηση του Ποιητή.

Στην περίπτωση της αναγραφής του ομιλούντος παρατηρείται και ο εισαγωγικός λογότυπος, αλλά όχι πάντα, γιατί υπάρχει η αφήγηση που στηρίζει την ταυτότητα του προσώπου που μιλάει. Ως παράδειγμα και για τους δύο τρόπους: Α125-128 (ο λόγος είναι για τον Ρωτόκριτο): *Όπου είχε δει όμορφο δεντρό, με τ' άνθη στολισμένο: «Είν' τσ' Αρετούσας το κορμί, τ' ομορφοκαμωμένο» όπου 'χε δει τα λούλουδα τα κοκκινοβαμμένα, / ήλεγε: «Έτσι είν' τα χείλη τση και τση κεράς μου εμένα»*. Η παράθεση των παραδειγμάτων ακολουθεί πάλι τη ροή της

¹³⁴ Πούχνερ, «Ζητήματα επικοινωνίας στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο. Η εξέλιξη δύο δραματουργικών συμβάσεων», *Μελετήματα θεάτρου*, σ. 109-152.

¹³⁵ Βλ. και Arthur Bot, «Πώς μεταδίδεται ο ευθύς λόγος των προσώπων του *Ερωτοκρίτου*», *Cretan Studies* 6 (1998), σ. 427-443.

ιστορίας και χρησιμοποιεί το ίδιο σύστημα παρουσίασης, απλώς απαλλαγμένο από τις ποσοτικές αναλύσεις, αλλά λαμβάνοντας υπόψη τα συμφοραζόμενα της κατάστασης και των γεγονότων.

Πρώτο μέρος. Α405-408 (*Λέγει του:* 405) P → Π: θα χρησιμοποιήσει την μουσική για να ανακουφισθεί από τον πόθο. 513-516 (*λέγει τους:* 513) Βασ. → στρατιώτες: να πιάσουν τον νυχτερινό τραγουδιστή. 530-542 (*Και λέγει τον φίλου του:* 530) P → Π: να αντισταθούν στους στρατιώτες, για να μην αναγνωριστούν. Α587-594: έμμεσος λόγος P → Π: *Ετότες ο Ρωτόκριτος του φίλου συντυχαίνει, / ανέ γροικά λαβωματιά, πώς βρίσκειται, πώς πηαίνει* (187-588) και απάντηση του φίλου Π (*λέσι του* 589-594) Π → P: δεν είναι λαβωμένος, να φύγουν γρήγορα. 597-622 Οι στρατιώτες πληροφορούν τον ρήγα (*Λέσι του* 597) Στρατιώτες → Βασ. – η ρήση/αναφορά διακόπτεται από σχόλια του ποιητή 599-604, μετά συνεχίζουν (*λέσι του* 605) 605-622: ο φοβερός τραγουδιστής σκότωσε δύο στρατιώτες και τραυμάτισε τους άλλους.¹³⁶ 785-810 (*Κράζει τον τότε σπλαχνικά και λέγει* 785) Πεζ. → P: παραμελεί τις δουλειές του, να ξεφαντώσει. 1299-1302 (*Λέγει τση* 1299) P → M: δίνει τα κλειδιά του σπιτιού του στη μάνα του (εκείνη απαντά 1304-1306 μέσα στην αφήγηση, *Η μάνα ... του λέγει* 1303-1304). 1337-1344 (*κ' ήλεγεν ο διαλαλημός* 1337) διαβάζεται δημόσια η αγγελία της γκιόστρας. 1949-1950 (*Λέγει* 1949) Π → Βασ. P είναι άρρωστος.¹³⁷ 1969-1999 (*Λέγει του* 1969) Π → P του δίνει αναφορά για το τι γίνεται στο παλάτι: ο Βασ. *ολόχαρος*, η Α *έχει μάνητα πολλή (και λέγω σου να βλέπεσαι και τη φωτιά να σβήσης / κ' εις το παλάτι το ρηγός πλιο σου να μην πατήσης* 1983-84)· δήτην η Α λυπάται τους γονείς του, φοβάται την εκδίκηση του ρήγα, αν το μάθει.

Δεύτερο μέρος. Από όλους τους ιππότες της γκιόστρας τοποθετείται η γραμμένη αφιέρωση σε εισαγωγικά (στον γιο του ρήγα του Βυζαντίου Β440-448 η Φροσύνη εκφράζει το θαυμασμό της και εύχεται να γίνει γαμπρός της Αρετούσας: *Τότε η Φροσύνη σιγανά λέγει στην Αρετούσα* 439: Φ → Α εκείνη δεν αντιδρά). 1031-1038 (*Και λέγει του με μάνητα* 1031) Καρ. → Δρα. δεν χρειάζεται τις συμβουλές του. 1048 (*ετότες λέγει ο Κρητικός* 1047) Κρητ. → Καρ. *Οπού αποθάνη, απ' όλους σας ας είν' συχωρεμένος* (1048)· περιγραφή της μάχης μέχρι θανάτου (1049-1180). Μετά τη μάχη και το θάνατο του Καρ. 1242-1246 (*Η νένα*

¹³⁶ Η περιγραφή τους (με κάποιες χιουμοριστικές αποχρώσεις του Κορνάρου) προοιδαίνει ήδη εδώ στην αρχή για τις λεπτομερέστατες περιγραφές μάχης και μονομαχίας στο δεύτερο και τέταρτο μέρος. *Λέσι του:* *Αφέντη, κάτεχε, σ' ό,τι είδαμε απόψε, / α μάσε πέψης πλιον εκεί, την κεφαλή μας κόψε! / Κι αντείνος ο τραγουδιστής κι αντός ο λαγοντάρης / είναι μεγάλη δύναμης, είναι μεγάλης χάρης / κι ό,τι γλυκότη κι ομορφιά εις το τραγούδι δείχνει / τόσο φαρμάκι και φωτιά με το σπαθί τον ρίχνει / ζάχαρη είν' το τραγούδι τον και το σπαθί του Χάρως / τσ' αλήθειες φανερώνομε και μην*

το πάρης βάρος. / Ωσάν αϊτός επέτετο και το σπαθί τον εκράτει, / βροντή 'τονε το χέρι του κ' ως αστραπή το μάτι / εβάρισε στη μια μερά κ' επλήγωνε στην άλλη / κι απομακρός τον εμφανονντα της αντρείας τα κάλλη. / Δέκά 'μεσαν κ' εκείνοι δυο, π' ανάθεμά την ώρα, / όλοι εγεβεντιστήκαμε στη γειτονιά, στη χώρα / ποιει είν' τούτοι δεν κατέχομε, δεν ξεύρομε μηδ' ένα / κανίσκια μας εδώκασι προιά, φαρμακεμένα / πολύ σκοτιδιν ήτονε και μόνο τω σπαθιών τως / τη λαμπροάδα εβλέπαμε κι όχι το πρόσωπό τως (Α605-622).

την αναστέναξε και λέγει τση η καημένη 1241) Φ → Α *Είδες το τέλος τό 'χουσι, παιδί μου, οι ανδρειωμένοι; / Όλοι είν' αυτοί του μακελειού στο θάνατο γυρίζου, / αμ' οι ρηγάδες κάθονται και μοναχάς ορίζου* (1242-1245.¹³⁸ 1545-1556 (*Λέγει του* 1545) Κυπρ. → Δημ.: εξηγεί το έμβλημά του, που αμαξι σέρνει τον δεμένο Έρωτα καταγής (*σάσε νικά ένα τυφλό κοπέλι* 1547)¹³⁹. 1897-1898 (*λέει του Δρακόμαχου* 1897) Κρη. → Δρα. θα συνεχίσει τη μάχη με άλλο κοντάρι. 2193-2196 (*λέγει του*: 2193) Ρηγ. → Πιστ. Η ρήγισσα στεφανώνει το βασιλόπουλο του Βυζαντίου με ανθό, πράγμα που δεν αρέσει σε Α και Ρ (2210 και *εφάνιστή του κ' η Αρετή αλλού γυνναίκα εγίνη*).

Τρίτο μέρος. Η πρώτη συνάντηση των ερωτευμένων στο παράθυρο στο Γ604-610 (*του λέει* 604) Α → Ρ γιατί τη ζωγράφησε, γιατί τα τραγούδια· *Και σ' ίντα στράτα πορπατείς κ' ίντά 'ναι τα γυρεύεις / κ' ίντά 'χεις με τον λόγον μου και θες να με παιδεύγης;* (609-610)· η απάντηση του Ρ σε αφήγηση. 623-628 (*Ητونه πρώτη η Αρετή που λέγει* 623) Α → Ρ ξημερώνει, αύριο πάλι, μόνο να μιλούν. 681-700 σε άλλη συνάντηση ο Ρ ζητάει να πιάσει το χέρι της (*Λέγει του* 681) Α → Ρ δεν χρειάζεται, αυτός θα είναι ο άνδρας της. Να κάνει ο πατέρας του τα προξενιά στον Βασ., ελπίζει σε θετική έκβαση.¹⁴⁰ Ο Ρ μονολογεί στο δρόμο προς την εξορία 1723-1732 (*Λέγει*: 1723) Ρ → φύση· δεν πρόκειται για εσωτερικό μονόλογο (*τα βάσανά του τα πολλά στα δάση τα εδηγάτο / και το λαγκάδι και βουνί σνχιά του πιλογάτο* 1721-1722).¹⁴¹

Τέταρτο μέρος. Δ9-40 ο Βασ. συλλογίζεται (*Λέγει* [στη ρήγισσα] 9) Βασ. → Ρηγ. Παίρνει την απόφαση να παντρέψουν την Α, να την καλοπιάσουνε, για να μη φέρει αντίρρηση. Στη συνέχεια μεταφερόμαστε στην πολιορκία της Αθήνας: 953-956 οι μεγάλοι λένε στο Βασ. για τον ξένο που βοηθάει αποστειλεσματικά το στράτευμα (*Σαρακηνός πως μοιάζει* 960) (*οι μεγάλοι ... λέσι του* 951-952) μεγάλοι → Βασ. Δ963-966 συμμετρικά μιλούν και οι Βλάχοι στρατιώτες στον Βλαντίστρατο για τον άγνωστο ξένο ιπότη (*και λέσινε τον βασιλιού* 963) στρατιώτες → Βλα. Τότε ο Βλαντίστρατος οργανώνει γενική επίθεση με όλο το

¹³⁷ Ο Π καταλαβαίνει τη στενόχωρη αντίδραση της Α (*Δειλιά τέτοια κακήν αρχή, το τέλος της φοβάται / και όχι τον ένα μοναχάς, μα και τους δυο λυπάται* Α1965-66), αποφασίζει να πει ψέματα στον φίλο του για την Α.

¹³⁸ Και συνεχίζει: *Γρωκάς καλά ίντα σου μιλω, και για την ώρα τούτη / είπα την παραφαντασιά κ' εσύ καλά αφονηρού τη* (1245-1246, δηλαδή να πάρει το βασιλόπουλο του Βυζαντίου). *Κείνη δε δίδει απιλογιά, μα στέκει και λογιάζει* (1247).

¹³⁹ Το έμβλημα του Κυπρ. προσβάλλει βάνανουσα το ερωτικό ιδανικό της ιπλοσύνης· γι' αυτό θα χάσει τη μάχη ενάντια τον Ρ, τον σκλάβο του Έρωτα (βλ. και Wim Bakker, «Τα τρία αστέρια της γκιόστρας στον Ερωτόκριτο», *Θησαυρισμάτα* 30 (2000), σ. 339-378).

¹⁴⁰ Τα σκεπτικά σχόλια του ποιητή: *Έτοιμα*

λογής η πεθυμιά κι ο πόθος τους πειράζει, / που τ' άσπρο μάρσο λέσινε, το δροσερό πως βράζει / δε γνώθουσι τη διαφοράν, οπού 'ναι πλιά παρ' άλλη, / απ' ένα δουλεντή μικρό σε μια κερά μεγάλη (Γ701-704).

¹⁴¹ Στο μονόλογο υπάρχουν απιχήσεις από τη ρήση του μαντατοφόρου στην πέμπτη πράξη της *Ερωφίλης* (Ε17-18 κτλ.). *Ουρανέ, ρίξε φωτιά, ο κόσμος ν' αναλάβη / κι όλοι ασ λαβού κι όλοι ασ καγού κ' η Αρετή μη λάβη, / στην άδικην απόφαση, που εδόθη εις εμένα, / ν' απαρηθώ τον τόπο μου, να προπατώ στα ξένα. / Άστρη, μην το βαστάξετε, Ηλιε σημάδι δείξε, / και σ' έτοιον αφέντη αλύπητον αστροπελέκι ρίξε / κι όλοι οι πλανήτες τ' ουρανού, την όρεξη ασ κνήσον / ρηγάδω να μονοιάσουνσι, να τότε πολεμήσον* (Γ1723-1732).

στράτευμα πριν τα χαράματα (981-986, *Και λέγει* 1981) Βλα. → στράτευμα. 995 ειδοποιούν το Βασ., πάει να πολεμήσει κι αυτός· ο Ρ θα σώσει τη ζωή του. 1279-1286 ο Αρι. δέχεται την πρόταση της μονομαχίας μέχρι θανάτου (*Τούτος ζιμιόν ως τό 'κουσε, τον λέγει* 1279) Αρι. → Βλα. ο μπάρμπα του να στείλει μήνυμα στους Αθηναίους. 1295-1305 ο Βασ. καθυστερεί την απάντηση (*Λέγει τως* 1295) Βασ. → μανταντοφόροι, *κ' εις μπαμπακερή κλωστή να κρεμαστή τυχαίνει / η βασιλιά μας και τω δυο, κ' εν' πράμα οπού βαραίνει* (1301-1302). 1423-1428 άκουσε και η Α για τη διορία (*λόγια παραπονετικά με τη Φροσύνη λέγει* 1423) Α → Φ αν ήταν ο Ρ στη χώρα δε θα υπήρχε πρόβλημα. Στην αρχή της τέταρτης ημέρας της εκχειρίας μετά τη σφαγή κάνουν γραπτό τον όρκο της συμφωνίας, ο οποίος διαβάζεται δημόσια 1609-1618: μονομαχία μέχρι θανάτου με κοντάρι και σπαθί, μετά ειρήνη, ο ηττημένος πληρώνει φόρο στον νικητή, ο νικητής είναι στρατάρχης στη χώρα του άλλου. Ακολουθεί και προφορικός όρκος των δυο βασιλιάδων 1621-1628.¹⁴² μετά οι στρατάρχες αγκαλιάζονται και φιλιούνται. Μετά το θάνατο του Αρι. ο Βλα. θρηνεί τον ανιψιό του 1926-1932 (*Λέγει τον Δ1926*) Βλα. → Αρι. νεκρός· μετανοιώνει για την εκστρατεία. Στο φέρετρό του συνεχίζεται ο θρήνος Δ1993-2016 (*Και με φωνή λυπητερήν ήλεγε* 1993) Βλα. → Αρ. νεκρός: του ζητά συγγνώμη, νόμιζε ότι θα νικήσει· θα έδινε τα πάντα, να είναι ζωντανός.¹⁴³

Πέμπτο μέρος. Σε συμμετρική αναλογία και ο Βασ. θρηνεί τον Ρ, που τον θεωρεί νεκρό Ε15-22 (*κρατεί τον στην αγκάλη του, με δάκρυα τον εφίλειε, / λόγια πολλά λυπητερά και θλιβερά εμίλειε* 13-14): Βασ. → Ρ 2 *Ψφον, κακό σου τό 'καμα, δράκοντα και στρατιώτη, / κ' ίντα άδικα για λόγον μου εχάθην έτοια νιώτη* (15-16). Θα του έδινε το βασίλειό του.¹⁴⁴ 125-130 Π επισκέπτεται τον

¹⁴² *Μα τ' Αστρη, μα τον Ουρανό, μ' Ανατολή και Δύση / και μα τη Γη που τα κορμιά θε να μας καταλύση / και μα τον Ήλιο το ζεστό, μα Φέγγος, μα Σελήνη, / ποτέ να μη δολώσωμεν ετούτον οπού εγίνη...* (Δ1621-1624). Προκαλεί εντύπωση η απουσία του Θεού σ' αυτόν τον κόσμο της μεσαιωνικής ιπποσύνης. Βρισκόμαστε βέβαια σε μια φανταστική αρχαία Αθήνα, όπως και η *Ερωφίλη* στη Μέμφιδα της αρχαίας Αιγύπτου, όπου επίσης αναφέρεται μόνο ο Δίας.

¹⁴³ Ο θρήνος αυτός έχει και μοτίβα από το λαϊκό μοιρολόγι: *Άριστε, πώς τον ήφηκες το Χάρο να νικήση, / κ' η ομορφιά σου πώς να μπη στον Άδη, ν' ασκημίση;* (Δ1997-98). *Ανάθεμά τη τη βουλή που 'καμα να κινήσω / με τα φονάτα απ' τη Βλαχιά να 'ρθω να πολεμήσω. / Εχάσα χώρες και χωριά και σε σκλαβιά λογούμαι, / τούτα δε με βαραίνουνσι, τούτα δεν τα λυπούμαι / όλα τα φτιάνουν οι καιροί κι όλα τα κατατάσσουν, / ταχιά κερδαίνουνσι πολλοί, σήμερα ό,τι χάσουν. / Μα ο μισμός σου, καλογιέ, πόνο πολύ μου φέρνει / κι ό,τι μου πήρε ο Θάνατος πλιο δε μου τα γαγέρνει* (Δ2009-2016).

Πάλι αναφέρεται το μοτίβο του καιρού γιατρού και για το αδιόρθωτο του θανάτου.

¹⁴⁴ *Εφίλειε τονε σπλαχνικά, στα χέρι του τον έχει / και με το κλάημα το σιχνιό το πρόσωπό του βρέχει. / Σ' τούτα τ' ανακατώματα δαμάκι σινηφέρνει, / στη στόρηση τη ζωντανήν ο Ρώκριτος γαγέρνει* (Ε23-26). Το μοτίβο βρίσκεται και στο τραγούδι του Αγίου Γεωργίου στο βάλκανικό χώρο, όπου η βασιλοπούλα που θα θυσιαστεί στον δράκοντα, βλέπει το θηρίο να έρχεται, την πιάνουν τα κλάματα, και από τα δάκρυά της, που πέφτουν στο πρόσωπό του, ξυπνάει ο άγιος, που είναι ξαπλωμένος στον κόρφο της και κοιμάται (σε βάλκανική σύγκριση βλ. Walter Fuchner, *Die Folklore Südosteuropas. Ein komparativer Überblick*, Wien-Köln-Weimar 2016, σ. 55, 277, 321). Στο σημείο αυτό ο Κορνάρος αναπτύσσει και τις γιατρικές θεωρίες της εποχής του περί της ροής του αίματος: *γιατί το αίμα απ' τες πληγές τόσο πολύ εβγήκε, / που λιγωμάρα τού 'δωκε κι ολόκρο τον αφήκε, / και τ' άλλον αίμα τον κορμού, που 'τον απομονάρι, / ήτο τριγύρουσ τη καρδιάς, να τση πληθαίνη η χάρη* (Ε27-30).

άγνωστο ξένο στρατιώτη που γλύτωσε τη χώρα (P) (*Λέγει τον* 125) Π → P E125-130 του λέει για τον φίλο του στην εξορία. Ο Βασ. 393-398, μετά την άρνηση της A να παντρευτεί τον άγνωστο σωτήρα της πατρίδας (*Απιλογάται ο βασιλιάς, λέγει τον* 393) Βασ. → P, ζητάει από τον P να προσπαθήσει να τον βοηθήσει σ' αυτήν την υπόθεση (ο P κάνει πρόβες, αλλάζει και την ομιλία του: *Ήλλαξε και την εμιλιά κ' εμίλειε μπουκωμένα / κ' ετρεύλιζεν η γλώσσα του κ' εκόμπωνε καθένα* 409-410). 423-426 οι πρωτόγεροι στη φυλακή (*Λέσι* 423) πρωτόγεροι → A συμβουλεύουν την A να συμβιβαστεί, αλλιώς θα πεθάνει. 444 (*λέγει* 444) A → αδιευκρίνιστος συνομιλητής, δεν δέχεται τα καθαρά ρούχα για την επίσκεψη του P (ως άγνωστος). Δόθηκε το δαχτυλίδι, η Φ στέλνει μαντάτο στο Βασ., για να έρθει ο P για εξιγήσεις· 625-630 ο Βασ. χαίρεται (*Και λέγει τον Ρωτόκριτον* 625) Βασ. → P αισιοδοξεί ότι η A θα δεχτεί το προξενιό. Μετά την αποκάλυψη της ταυτότητας του άγνωστου, κατά τη λύση της υπόθεσης υπάρχουν μια σειρά από μεμονωμένες ρήσεις σε ευθύ λόγο:¹⁴⁵ 1251-1278 η A απολογείται προς τους γονείς της (*Σμῶνει τους γονέους της κι ομπρός των γονατίζει, / κλαίοντας, αναστενάζοντας, έτοιμας λογής αρχίζει* 1249-1250): A → Βασ.+βασιλίσα (ουσιαστικά η βασιλοπούλα συνεχίζει το ψεύδος ότι η μόνη αιτία της άρνησης ήταν η αγάπη της για τους γονείς, τώρα που βρέθηκε γαμπρός που θα μείνει εδώ, συμφωνεί· την αγκαλιάζουν), 1335-1370 αποκαλύπτει και ο P την πραγματική του ταυτότητα (*Λέγει* 1335) P → Βασ., γονατίζει, μιλάει τώρα κονονικά: 1335-1370 αποκαλύπτεται.¹⁴⁶ Ο Βασ. τον συγχωρεί 1391-1404 (*Ο ρήγας κάνει και σωπούν κι απόκεις αρχινίζει / κ' η όχθηρα κ' η όργητα σ' σπλάχνος πολύ γυρίζει* 1389-90, *Λέγει τον:* 1391) Βασ. → P τον συγχωρεί δακρύζοντας και τον φιλάει,¹⁴⁷ 1407-1436 (*ήκραξε την Αρετή, λέγει της*): Βασ. → A της δίνει την ευχή.¹⁴⁸ Και

¹⁴⁵ Εδώ, στο τέλος του έργου, οι επεμβάσεις του Ποιητή είναι τόσο εκτενείς, που δεν πραγματοποιείται πια κανονικός διάλογος, αλλά μια σειρά από μεμονωμένες ρήσεις.

¹⁴⁶ *Λέγει: Μεγάλε βασιλιέ, θρονί τση δικαιοσύνης, / ίντά 'χες με τον λόγον μου κι αλύπητος εγίνης; / Ίντά φταιξα κ' ίντά 'καμα κ' ίντά 'χες μετά μένα / και με μεγάλην απονιά μ' εξόρισες στα ξένα; / Ίντα κακό σου κάμαμε κ' ίντά 'βαλες στο νου σου / κ' εξύγωξες τον κύρη μου πού 'τον τον παλατιού σου;* (E1335-1340). Οι κλιμακωτές ερωτήσεις δημιουργούν μια εμφατική υπογοράμμιση του άδικου που έχει υποστεί. *Κ' η όχθητά σου ανέν κρατή ακόμη, βασιλιά μου / πε μου το να ξενιτευτώ, να μη φανή η φανειά μου. / Κι αν είν' κ' εκείνη η προξενιά, πον σου 'πεν ο γονιός μου, / ακόμη σκανταλίξη σε, θάνατο πιάσε δος μου. / Κι αν είν' κ' η θυγατέρα σου, πον ακόμη δεν κατέχει / ποιος είμαι, σαν μαθητευτώ, εις όχθηρά της μ' έχη, / θέλω να ξοριστώ μακρά, όπον θωρούν τα μάτια, / κι ας τάξω δεν εδούλεψα σε τούτα τα παλάτια. / Ανέγνωρος εγίνηκα, μα τώρα να με δήτε, /*

ποιος είμαι να γνωρίσετε κι αλλήλως να τα πήτε (1361-1370). Ξεμασκαρεύεται με το μαγικό μελάνι, κι όλοι νομίζουν πως ονειρεύονται.

¹⁴⁷ *Γιε μου, ας πάψουνσι όλα τα περασμένα, / γή εγώ 'σφαλα γή εσύ 'σφαλες, ας είν' συμπαθημένα. / Και απείς κ' οι χρόνοι κ' οι καιροί τέλος καλόν εφέρα, / ας τη χαρούμε όλοι μας τη σημερινήν ημέρα. / Κι απείς εμέλλετον εσέ η Αρετή, όχι σ' άλλο, / εις το θρονί μου σήμερα σα ρήγα να σε βάλω, / να ορίξης, σα σου φαίνεται, τες χώρες και τα πλούτη, / γυναίκα σου και ταίρι σου σου δίδω να 'ν' και τούτη. / Εγώ κατέχεις, καλογιέ, γέροντας είμαι τώρα, / και δε μπορώ να γνοιάζωμαι κείνα πον θέλει η χώρα. / και τα ορηάτα κ' οι αφεντιές εσένα πρόπον, γιε μου, / κι ας τάξω πως δεν τά 'ριζα μηδ' είδα τα ποτέ μου. / Με την ευχή μας όλωνών, ωσάν το πεθυμούμε, / να κάμετε κληρονομιά και τέκνα σας να δούμε.*

¹⁴⁸ *Ξένο τον ελογιάζαμε και ξένο τον ελέγα / κ' ετούτος είν' ο Ρώκριτος, της αντρείας η φλέγα. / Κι απείτις μαύρος σου 'ρεσε, σαν όλοι μου το λέσι, / εδώ πον 'ν' άσπρος και ξαθός, καλύτερα*

τον τελευταίο λόγο έχει ο Πεξ. 1463-1486 (*Ο Πεξόστρατος του ρηγός γονατιστός σιώνει / κι ό,τι και αν είχε στην καρδιά τότε του φανερώνει* 1461-1462, *Λέγει τον:* 1463) Πεξ. → Βασ. δικαιολογεί το προξενίο για τον Ρ, και ως σύμβουλος προχωρεί και σε νουθεσίες¹⁴⁹ τα λόγια του κλείνουν ουσιαστικά και το έργο: *Μα ετούτα όλα περάσασι κι ας τάξω πως δεν ήσα, / απείς θωρώ και τα κακά σ' τόσα καλά εγνώρισα / κ' οι μάνητες επάψασι κ' η όχθη ετελειώθη / και το μαντάτο το πρικύ μ' άλλο γλυκύν ελειώθη. / Λοιπό α σ' εβάρυνα κ' εγώ εισέ καιρό κιανένα, / ό,τι κι αν επωθήκασιν, ας είν' συμπαθημένα / και την ευχή μας νά 'χουσι παιδιά και των παιδιών τως / και να πληθαίνουν οι ουρανοί το πράμα και το βιόν τως* (E1479-1486).

Οι ρήσεις δεν ξεπερνούν πια μια μεσαία έκταση, δεν παρατηρείται αυτή η συντριπτική υπεροχή του γυναικείου λόγου, όπως στις σύνθετες και σύντομες σκηνές, και με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους αυτές οι ρήσεις είναι περισσότερο ενταγμένες στην αφήγηση, απ' ό,τι ήταν οι σκηνές. Ο μεμονωμένος ευθύς λόγος εισάγεται με τους ίδιους λογότυπους που εντοπίσαμε και αναλύσαμε στην περίπτωση των σκηνών. Στην περίπτωση των μεμονωμένων ρήσεων σε ευθύ λόγο είναι και πιο ξεκάθαρο, πως αποτελούν απλώς μια στρατηγική του ζωηρέματος της αφήγησης και λιγότερο συσχετίζονται με τη θεατρική σύμβαση.

2.2.1. Οι εσωτερικοί μονόλογοι

Μια ιδιαίτερη κατηγορία μεμονωμένων ρήσεων σε ευθύ λόγο αποτελούν οι εσωτερικοί μονόλογοι, με την έννοια ότι δεν πρόκειται για προφορικό λόγο που εκστομείται (παρά το γεγονός ότι τοποθετούνται σε εισαγωγικά), αλλά για ενδόμυχες σκέψεις που δεν φανερώνονται στους άλλους. Μολοντούτο ο λόγος δίνεται από τον αφηγητή σαφώς στο συγκεκριμένο πρόσωπο της δράσης, σε αντίθεση με την έμμεση ομιλία, όπου ο αφηγητής σε πλάγιο λόγο αποδίδει τις εσωτερικές σκέψεις του συγκεκριμένου προσώπου. Στην πραγματικότητα της αφηγηματολογικής εφαρμογής οι δύο τεχνικές συμφύρονται: στο θέατρο το soliloquy (Selbstgespräch, συνομιλία με τον εαυτό) πρέπει οπωσδήποτε να απαγγέλλεται στη σκηνή, στη λογοτεχνία αυτό αποτελεί μόνο μια νοερή «ομιλία», της οποίας η πραγματοποίηση, με ομιλούμενο ή βουβό τρόπο, γίνεται έτσι κι αλλιώς στη φαντασία του αναγνώστη. Πρόκειται για μια αφηγηματική στρατηγική που χρησιμοποιείται κυρίως στο μοντέρνο μυθιστόρημα.¹⁵⁰

σ' αρέσει (E1413-1416 αξιοπρόσεκτο του χιούμορ του ποιητή). *Δεν είναι ρήγας σαν εμάς, μα η χάρη τον είναι τόση, / πον ρήγας τότε κράζονσι σε δύναμη και γνώση* (E1424-1425). *Ας είστε πάντα μια βουλή και πάντα συβασμένοι, / γιατί τσι ανάγκες και κακά η σύβαση τα γιάνει* (E1435-1436).

¹⁴⁹ *Συμπάθησέ μου, βασιλιέ· α λάχη χρεία, στην άλλη, / μην πιάνης με τσι δούλους σου τόση καζιά μεγάλη. / Πολλά μ' εκατηγόρησες κ' ήκρινες τη ζωή μου, / γιατί σου μίλησα ο*

φτωχός καλό για το παιδί μου. / Κάθε γονής παρακαλεί, κάθε γονής ξετρώχει / να κάμη πλούσο το παιδί και ουδ' άλλην έγνοιαν έχειν / κι αν επεθύμησα κ' εγώ τα πεθυμήσαν κι άλλοι, / δεν ήτο σφάλμα έτσι πολύ να μ' εύρη τόση ζάλη, / να 'ν' πέντε χρόνοι σήμερο που έτοιον νγιό δεν είδα, / σπου τον είχα θάρρος μου, απαντοχή κι ολπίδα (E1471-1478).

¹⁵⁰ Βλ. π.χ. V. Tumanov, *Mind Reading: Unframed Direct Interior Monologue in European*

Η ιδιότητα αυτή, της ρήσης προς τον εαυτό, δηλώνεται και στην εισαγωγική φόρμουλα του αφηγητή: συνήθως *μέσα τον λέγει* ή και μόνο *λέγει*. Οι περιπτώσεις δεν είναι πολλές και αφορούν κυρίως τους δύο ερωτευμένους. Από τη φύση του ο εσωτερικός μονόλογος είναι πιο σύντομος και πλήρως ενταγμένος στην αφήγηση. Δειτουργικά αντιστοιχεί και το θεατρικό *aside* (*κατ' ιδίαν, aparte*), που εκφράζει ενδόμυχες σκέψεις και κρυφές αντιδράσεις του σκηνικού χαρακτήρα κατευθείαν προς το κοινό, χωρίς να το αντιληφθεί ο συνομιλητής. Αυτή η τεχνική άμεσης και πρόσθετης πληροφόρησης λείπει, όπως διαπιστώσαμε, από τις διαλογικές σκηνές του *Ερωτόκριτου*.

Βασ. (*μέσα τον λέγει* 494) A494-496 για τον νυχτερινό τραγουδιστή· Α (*έσα στη λέει ο λογισμός* 1354) A1354-1370 η γκιάστρα είναι μια ευπρόσδεκτη ευκαιρία να δει τον τραγουδιστή, θα το καταλάβει ποιος είναι· Ρ (*λέγει, δεν ήσανε πουλιά τα γράμματα κ' εφύγαν* 1828) A1827-1832 προβληματίζεται για την εξαφάνιση της ζωγραφιάς και των ποιημάτων από το σπίτι του· Ρ (ποιητής αναγγέλλει εσωτερικό μονόλογο: *μα δεν το ξεφανέρωνε, μέσα κουρφό το κράτει* 1859, *λέγει* 1860) A1860-1878· Ρ (*Λέγει* 2023) A2023-2054 συμπεραίνει πως η Α δε θέλει το κακό του, της άρρεσαν τα τραγούδια κ.τ.λ. Και αποφασίζει να πάψει να κάνει τον άρρωστο και θα πάει στο παλάτι· Ρ (*Κ' ήλεγε μες τον λογισμού* 2179) A2179-2186 ως δουλευτής δεν μπορεί να την πάρει γυναίκα. Στο θλιβερό ειδύλλιο του Κρη. υπάρχει B679-682 εγκιβωτισμένος άμεσος λόγος της γυναίκας του (*Λέγει* 679): κρύβεται για να τον παρακολουθήσει· Καρ. (*Λέγει* 1129) B1129-1132 στη μάχη με τον Κρη· Ρ (*κ' ήλεγε* 2185) B2185-2188 για την κλήρωση στην γκιάστρα· Α (*κ' ήλεγε* 2313) B2313-2316 φοβάται τον Κυπρίδημο ως αντίπαλο του Ρ· Ρ βλέπει το στρατεύμα της Αθήνας (*Παραμιλεί ολομόναχος και λέγει* 915) Δ915-916 *Πούρι ετούτοι / είν' οι άντρες οπού βλέποναι τσ' αφέντρας μου τα πλούτη*· Ρ (*Και λέγει* 1919) Δ919-924 να ήταν πουλί να δει την Α· Αρι. (*Μέσα τον λέγει ο Άριστος* 1743) Δ1743-1744 να τον βοηθήσει η μοίρα του να μείνει ζωντανός.

Ο εσωτερικός μονόλογος χρησιμοποιείται από τον Ρωτόκριτο οκτώ φορές, από την Αρετούσα δύο και από τον Βασιλιά και τους υπόλοιπους ιππότες από μία φορά. Οι μεγαλύτερες ρήσεις είναι 32 και 17 στίχοι, οι άλλες κάτω από δέκα στίχους.

2.3. Ο έμμεσος λόγος

Στον έμμεσο ή πλάγιο λόγο ο αφηγητής αποδίδει περιφραστικά τα λεγόμενα του συγκεκριμένου προσώπου, χωρίς να χρησιμοποιηθούν εισαγωγικά. Στην περίπτωση αυτή επιβλήθηκε ο αφηγητής πλήρως· η παράφρασή του μπορεί να είναι κοντά στον ευθύ λόγο ή και πολύ συνοπτική και διαβρωμένη από σχόλια και προβληματισμούς του. Είναι εκείνη η εκφορά του λόγου ενός προσώπου της υπόθεσης, που βρίσκεται πιο μακριά από τη σκηνική παρουσίαση μέσα στην αφήγηση, και πιο κοντά στο επικό *telling* παρά στο σκηνικό *showing*. Επειδή

υπάρχουν πολλοί τρόποι της εφαρμογής αυτής της τεχνικής, θα περιοριστώ δειγματοληπτικά σε μερικά μόνο παραδείγματα. Η Α (*ασούσουμη κι ανέγνωρη, χλωμή και μαραμμένη* A1324), λέει ψέματα για την κατάστασή της: A1329 *ήλεγε το δεν ήτονε και την αλήθεια χώνει*, ενώ ο Βασ. ανησυχεί και οργανώνει το κονταροχτύπημα: A1347-1352 *Κράζει τη θυγατέρα του ο ρήγας και μιλεί τση / να κάμη τζόγια ωριόπλουμη, σα θέλει, μοναχή τση*. Β9 Ρ και λέγει του Πολύδωρου *τότες την όρεξή του να συμμετέχει στην γκιόστρα*. στη μάχη του Ρ με τον Φιλ. η Α χαιρείται για τη νίκη του, η Φ στενοχωριέται, *...γιατί εθώρει / το πως με σπούδα πορπατεί στον εγκρεμνόν η κόρη* B1413-1414· πριν από τη μονομαχία κατά την πολιορκία της Αθήνας οι βασιλείς δίνουν οδηγίες στους μονομάχους: *Ένα του λέει ο βασιλιός και τέσσερα κατέχει / κι απ' το βυζί της μάνας του αντριά και τέχνην έχει* (Δ1567-1568). Ο Ρ συνέρχεται από τη μονομαχία με τον Αρι E33-34: Ρ *Μιλεί, παρηγορά τονε κ' εφίλειε του το χέρι, / λέγει του, γλήγορα γιατρό να πέψη να του φέρη*.

Η τεχνική της παράφρασης ρήσεων σε πλάγιο λόγο από τον αφηγητή διέρχεται όλο το έργο και έχει πολλές και διαφορετικές εφαρμογές, αλλά δεν σχετίζεται πια με τα θεατρικολογικά του *Ερωτοτόκριτον*.

2.4. Σύνοψη: Μεταξύ αφήγησης και δράματος

Με την ανάλυση αυτή, λεπτομερειακή και συστηματική στην περίπτωση των σύνθετων διαλογικών σκηνών, πιο σύντομη στην περίπτωση των σύντομων σκηνών, και συνοπτική στις μεμονωμένες ρήσεις, τον εσωτερικό μονόλογο και την έμμεση αφήγηση ρήσεων από τον αφηγητή σε πλάγιο λόγο, διευκρινίζονται σε μεγάλο βαθμό οι ειδολογικές παράμετροι και τα αισθητικά κριτήρια της ενδοκεμενικής «θεατρικότητας», όπως επίσης τροποποιούνται και ξεειδικεύονται τα όποια γενικόλογα συμπεράσματα για την επίδραση, που δέχτηκε το αφηγηματικό ποίημα από το θέατρο ως προς τις δραματικές και θεατρικές τεχνικές που εντοπίζονται σε όλη την έκταση του έργου. Το ζήτημα βέβαια έχει και άλλες διαστάσεις, που δεν μας αφορούν στο μελέτημα αυτό, όπως είναι οι λεκτικές εξαρτήσεις (κυρίως από την *Ερωφίλη* και τη *Θυσία*), οι παράλληλες σκηνές και καταστάσεις, η ομοιότητα των ονομάτων, τα μοτίβα και τα θέματα, οι αντιπροτάσεις στις επιλογές του Χορτάτση, το διαφορετικό τέλος και οι διαφορετικές λύσεις που δίνει ο Κορνάρος σε ζητήματα της δραματουργικής εξέλιξης της υπόθεσης, οι ομοιότητες και κυρίως οι διαφορές στη φιλοσοφία και στο τελικό μήνυμα, στη χρήση των γνωμικών και παρομοιώσεων, στην εικονολογία, το παιχνίδι των διακεμενικών αναφορών, στις ιδιαιτερότητες της στιχουργικής μορφής, στη χρήση υπερβατών και διασκελισμών, σε επαναλήψεις και κλιμακώσεις, τη δομή της φράσης κ.τ.λ.¹⁵¹

Νομίζω πως έγινε φανερό πως ο Κορνάρος χρησιμοποιεί μεν τη θεατρική σύμβαση, αλλά δεν παραιτείται ούτε στιγμή από το αφηγηματικό πλαίσιο· οι όποιες σκηνές δεν αυτονομούνται, δεν αποκτούν πραγματική θεατρική

¹⁵¹ Βλ. τη βιβλιογραφία στην υποσημείωση 4.

υπόσταση και λειτουργικότητα, αλλά σχεδόν πάντα και συστηματικά επεμβαίνει ο αφηγητής, τον οποίο δεν αποσύρει ο ποιητής ούτε σε σκηνές με περισσότερες ρήσεις. Το μάτι και η σκέψη του αφηγητή είναι πάντα παρόντες, παρακολουθούν και σχολιάζουν τις εξελίξεις της υπόθεσης, και αναιρούν πολύ γρήγορα την όποια αισθητική αυτοδιάθεση των σκηνικών χαρακτήρων, τη στιγμή που προσπαθούν να αποκτήσουν κάποια ελευθερία και αυτονομία από το αφηγηματικό συγκείμενο (κυρίως στις σύνθετες σκηνές). Κατ' αυτόν τον τρόπο το θεατρικό στοιχείο είναι μεν παρόν, σε μερικά κομβικά σημεία του έργου μάλιστα έντονο, αλλά δεν αποκτά λογοτεχνική αυτονομία και αυθυπόσταση που να ξεπερνά τα όρια της αφηγηματικής λειτουργικότητας. Χαρακτηριστικές σκηνικές τεχνικές του κρητικού θεάτρου δεν εφαρμόζονται, όπως το κατ' ιδίαν, σκηνές κρυφακούσματος, η αγγελία του προσώπου που εμφανίζεται (*μα τον ... θωρώ, έν τον εδώ που πρόβαλε κ.τ.λ.*).

Μολοντούτο ο Κορνάρος προσπαθεί να αποκαταστήσει, στην αρχή με φειδώ, συν τω χρόνω όμως συχνότερα, και άμεσους αγωγούς επικοινωνίας με την πλευρά της πρόσληψης, τους αναγνώστες ή ακροατές στην περίπτωση της απαγγελίας του ποιήματος, για να εμπλουτίσει περαιτέρω την ποικιλία των αφηγηματικών στρατηγικών, για να κρατήσει ζωντανό το ενδιαφέρον των αναγνωστών και να αποφύγει την όποια μονοτονία, η οποία δημιουργείται από τον ανάλαφρο αλλά ταυτόχρονα σιδηρένιο ρυθμό του πολιτικού στίχου και την καταναγκαστική ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία. Αυτές οι στρατηγικές όμως δεν ανήκουν πια σε τεχνικές που να εμπίπτουν στα καθαρά θεατρολογικά ενδιαφέροντα, δεν είναι δηλαδή εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί το δραματικό έργο και η σκηνική του συγκεκριμενοποίηση, αλλά ανήκουν σε εκείνες τις τεχνικές που περιγράψαμε εισαγωγικά για το εξίσου εκτενέστατο θρησκευτικό ποίημα *Παλαιά και Νέα Διαθήκη*: αφορούν δηλαδή τεχνάσματα του αφηγητή, για να αποκαταστήσει μια άμεση επικοινωνία με το νοερό ακροατήριο, και να διαφοροποιείται προς στιγμή από τον ποιητή του έργου ή να εντάσσεται ακόμα και στο πλασματικό επίπεδο της υπόθεσης, συνδιαλέγοντας άμεσα με τα δρώντα πρόσωπα και εκμηδενίζονται προς στιγμήν την επικλή απόσταση του αφηγητή από το αφήγημα. Αυτές οι τεχνικές μπορεί να μην έχουν πια σχέση με τη σκηνική πράξη και την προθεσιακή της υπόσταση μέσα στο δραματικό έργο, αλλά έχουν ένα παρόμοιο αποτέλεσμα, φέρνοντας με αφηγηματικά μέσα τον ακροατή/αναγνώστη πιο κοντά στην υπόθεση και εμπλέκοντάς τον συναισθηματικά και νοητικά σ' αυτήν. Πρόκειται για μέσα διέγερσης της προσοχής και του σασπένς.

B. «Σκηνικές» τεχνικές της αφηγηματολογίας

Σ' αυτό το κεφάλαιο θα αναλυθούν ορισμένα δομικά στοιχεία της ποιητικής αφήγησης, τα οποία μαρτυρούν τη διάρθρωση του έργου σε θεματικές και προσωποκεντρικές σταθερές, που συγγενεύουν κάπως με τις χωροταξικές αντιλήψεις μιας «σκηνικής» παρουσίας, όπου κάθε μεταφορά σε άλλο «σκηνικό» τόπο ή σε άλλο «σκηνικό» πρόσωπο επισημαίνεται από τον αφηγητή με σαφή

τρόπο, χρησιμοποιώντας ορισμένες φόρμουλες και λογότυπους, μερικές φορές και με χιουμοριστική διάθεση. Επίσης θα αναλυθούν ορισμένα αφηγηματικά τεχνάσματα του Ποιητή/αφηγητή για την αποκατάσταση μιας άμεσης επικοινωνίας με το νοερό ακροατήριο χωρίς τη μεσολάβηση του πλασματικού επιπέδου της υπόθεσης που αφηγείται, αλλά βγαίνοντας από το «ρόλο» του και διακόπτοντας την ψευδαίσθηση του λογοτεχνήματος· σε τέτοια χωρία ο αφηγητής της ιστορίας αυτονομείται από τον ποιητή που τον δημιούργησε, και συμπεριφέρεται σαν ενδιάμεσος διαμεσολαβητής ανάμεσα στα δρώντα πρόσωπα της υπόθεσης και το ακροατήριο ή τους αναγνώστες. Απευθύνει λόγους απευθείας προς τη μεριά της πρόσληψης ή και προς τη μεριά των πρωταγωνιστών του έργου (βλ. παραπάνω και τα παραδείγματα που προέκυψαν από την ανάλυση της *Παλαιάς και Νέας Διαθήκης* στην εισαγωγή). Κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται ένα δεύτερο σύστημα επικοινωνίας με τους αναγνώστες/ακροατές, πέρα από το showing των σκηνών, όπου τα ομιλούντα πρόσωπα έχουν βγει από την ψευδαίσθηση της αφήγησης και υποτίθεται πως επικοινωνούν κατευθείαν με το κοινό, όπως στο θέατρο· αυτή τη φορά είναι ο αφηγητής που ανοίγει έναν τέτοιο άμεσο αγωγό με το ακροατήριο, όπως γίνεται π.χ. στο επικό θέατρο, όπου ο παρουσιαστής/σχολιαστής συνομιλεί με το κοινό. Αυτή η διπλή επικοινωνία του αφηγητή μοιάζει κάπως με τη διπλή επικοινωνία του θεάτρου: στο ενδοδραματικό επίπεδο (διάλογος των σκηνικών χαρακτήρων) και ταυτόχρονα στο εξωδραματικό επίπεδο (όσα λέγονται στη σκηνή απευθύνονται στο κοινό). Στην περίπτωση της αφήγησης ο αφηγητής αφήνει προς στιγμή το medium της διήγησης και απευθύνεται κατευθείαν στο κοινό (όπως ένα πρόσωπο της σκηνής στο εξωδραματικό επίπεδο) ή απευθύνει το λόγο του σ' ένα πρόσωπο της υπόθεσης (στο ενδοδραματικό επίπεδο) σ' έναν πλασματικό νοερό διάλογο που κινείται όμως σε δύο διαφορετικά επίπεδα τα οποία δεν επιτρέπουν μια πραγματική επικοινωνία.

Υπάρχει και ένα άλλο θέμα, το οποίο συσχετίζεται επίσης κατά κάποιον τρόπο με το θέατρο: στοιχεία μιας προθεσιακής, τουλάχιστον, προφορικότητας, που μπορεί βέβαια να είναι απλώς μια συμβατική λογοτεχνική επινόηση, μπορεί όμως να ενδεικνύει και μια πραγματική πρόθεση του ποιητή, το εκτενές ποίημά του να απαγγέλλεται μπροστά σ' ένα κοινό. Η εξαιρετική επιτυχία του *Ερωτόκριτου* στον κόσμο της προφορικής ποίησης και στον κόσμο του λαϊκού πολιτισμού μπορεί να εκληφθεί ενδεχομένως ως δείκτης επιτυχίας αυτής της προσποιούμενης προφορικότητας. Ενδεικτικό στοιχείο της εγγύτητας στο προφορικό λόγο της λαϊκής ποίησης δεν είναι μόνο η χρήση της δομής του πολιτικού στίχου ή της εικονολογίας από τον αγροτικό βίο, αλλά και η σαφής διάθροση του ποιήματος σε αφηγηματικές ενότητες, που προσδιορίζονται από ένα σταθερό θέμα ή πρόσωπο ή μια ξεχωριστή φάση στην εξέλιξη της υπόθεσης, οι οποίες οριοθετούνται από φόρμουλες μετάβασης, που αποτελούν σαφείς και ευανάγνωστες τομές στη ροή της αφήγησης.

Αρχίζουμε με το πρώτο θέμα, τη δόμηση της αφήγησης πάνω σε μια «πολυτοπική σκηνή», όπου οι «τόποι» είναι η Αθήνα και η Έγριπος, το παλάτι και το σπίτι του Ρωτόκριτου, το πεδίο της μάχης και η φυλακή.

1. Ο αφηγητής παρουσιάζει «σκηνές» ή οι φόρμουλες της μετάβασης¹⁵²

Στο κεφάλαιο για το πεντάπρακτο/πεντάμερο σχήμα του ποιήματος (βλ. παραπάνω) αναφέραμε και τη δυνατότητα της διάρθρωσης του έργου σε 25 ή λίγο περισσότερες θεματικές ενότητες σύμφωνα με τις φόρμουλες μετάβασης από το ένα θέμα στο άλλο, από ένα πρόσωπο στο άλλο ή από έναν τόπο στον άλλο. Αυτοί οι λογότυποι παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί μαρτυρούν κάποια «σκηνική» αντίληψη στη δόμηση του έργου: η εξέλιξη της υπόθεσης και η ροή της αφήγησης μεταβαίνουν από ένα σταθερό «τόπο» σε άλλο.¹⁵³ Και αυτή η μετάβαση σημαδεύεται από σαφείς τομές, την οποία εκφράζει ο παντοδύναμος αφηγητής με σχεδόν σταθερές φόρμουλες, που χωρίζουν την αφήγηση σε κεφάλαια.

Δεν βρίσκουμε αμέσως από την αρχή τους λογότυπους της μετάβασης. Για πρώτη φορά στο A757-758, σε μια μετάβαση από το διάλογο στον «γυναικωνίτη» του παλατιού ανάμεσα σε Φροσύνη και Αρετούσα προς το σπίτι του Ρωτόκριτου, σε συζήτηση με τον Πολύδωρο (το θέμα τους είναι το ίδιο, ο πόθος που ταλαιπωρεί τους νέους): *Τούτη ας αφήσωμε για da την ποθοπλανταμένη / να πω για το Ρωτόκριτο που σ' λογισμόν εμπαινει*. Ο πανίσχυρος αφηγητής με λεπτό χιούμορ¹⁵⁴ ειρωνεύεται τους ερωτευμένους της ιστορίας, δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο και για τον αναγνώστη/ακροατή μια επιική απόσταση από τα γεγονότα. Μόλις τελειώσει η «σκηνή» του Ρωτόκριτου με τον πατέρα του, που ανησυχεί για τη μελαγχολική συμπεριφορά του νέου, συναντούμε την επόμενη μετάβαση: A847 *Ας τον αφήσωμε για da κι αυτό να κιντυνεύγη...* A849 *κι ας πούμε ογιά την Αρετή*, – αυτή δεν ακούει τα τραγούδια πια, στενοχωριέται και σκέφτεται τον τραγουδιστή. Και από την Αρετή σε συζήτηση με τη Φροσύνη περνάμε στην επόμενη μετάβαση: A1063-64: *Αφήνω τη στα βάσανα, κι αφού θα θέλει, ας τά 'χη / και ας πω για το Ρωτόκριτο, πού 'τον στην ίδια μάχη*. Είναι πλέον φανερή η ειρωνική διάθεση του αφηγητή, που σχολιάζει με κάπως δεικτικό τρόπο τον άκρατο ερωτισμό της νεολαίας, παίρνοντας αποστάσεις από τα τεκταινόμενα της ιστορίας, παρασύροντας και τον αναγνώστη/ακροατή σε νηφαλιότερο αναστοχασμό, διασκεδάζοντας την τάση για μέθεξη και συναισθηματική εμπλοκή. Μετά τις συμβουλές του Πολύδωρου ο Ρωτόκριτος αποφασίζει να πάει στην Έγριπο και δίνει στη μάνα του τα κλειδιά του σπιτιού που μένει κι έχει τα πράγματά του: A1316 *μ' αφήνω τον κι ας κρίνεται, νά 'ρθω στην Αρετούσα*. Η δεικτική ειρωνεία βρίσκεται σε κάποια υφολογική αντίθεση με τη συμπάθεια, που εκδηλώνει ο αφηγητής στον τρόπο της αφήγησής του, για τα βάσανα των νεαρών ερωτευμένων. Μεσολαβούν τώρα τα εξής γεγονότα: ο Πεζόστρατος αρρωσταίνει, η Αρετούσα μεταβαίνει στο σπίτι του Ρωτόκριτου, βρίσκει τα

¹⁵² Για τέτοιες φόρμουλες βλ. και Vassilis Sabatakakis, «Formulae in *Errotokritos*», *Scandinavian Journal of Modern Greek Studies* 1 (2002), σ. 75-84.

¹⁵³ Η έννοια του «τόπου» εδώ ως στερεότυπο θέμα ή σταθερή έκφραση της λογοτεχνίας.

¹⁵⁴ Βλ. και Ναταλία Δεληγιαννάκη, «Το χιούμορ του ποιητή στον Ερωτόκριτο», στον τόμο *Οι ποιητές του Γ. Π. Σαββίδη*, Αθήνα 1998, σ. 143-160.

ποιήματα και τη ζωγραφιά και είναι τώρα βέβαια για την ταυτότητα του νυχτερινού τραγουδιστή· οι εκτενείς νοθεσίες της Φροσύνης δεν πιάνουν τόπο. Ακολουθεί άλλη ειρωνική μετάβαση: A1743-44 *Ας λαχταρίζη, ας καίγεται, ας είναι μαραμμένη / κι ας πω για το Ρωτόκριτο πώς βριόσκειται, πώς πηαίνει*. Αυτός δεν βρίσκει ανάπαυση στην ξενιτιά και γυρίζει για τον άρρωστο πατέρα του, ανακαλύπτει την έλλειψη των τραγουδιών και της ζωγραφιάς κ.τ.λ.

Όλο το πρώτο μέρος λοιπόν αποτελείται από ένα πέρα-δώθε ανάμεσα σε αφηγήσεις και σκηνές για το Ρωτόκριτο και για την Αρετούσα. Οι μεταβατικοί λογότυποι αρχίζουν στους στίχους A 757-758 και τελειώνουν με A1743-1744, οπότε δεν φαίνεται να έχουν τη συνειδητή και συστηματική λειτουργικότητα κεφαλαίων, αλλά μαρκάρουν αφηγηματικές ενότητες, όπου η κάθε μία αφιερώνεται στον κόσμο του Ρωτόκριτου ή της Αρετούσας. Συνολικά πέντε φορές μεταφέρεται η «κάμερα» της παρακολούθησης από τον έναν ερωτευμένο στον άλλο. Η ειρωνική αποστασιοποίηση από τον συναισθηματικό κόσμο των νέων αυξάνεται με την επαναλαμβανόμενη χρήση του υφολογικού μέσου αυτού, που δίνει στη διήγηση και μιαν άλλη ερμηνευτική διάσταση και σχετικοποιεί τις διαδικασίες της συναισθηματικής ταύτισης εκ μέρους των αναγνωστών/ακροατών.

Το δεύτερο μέρος έχει λιγότερες μεταβάσεις αυτού του είδους, γιατί μεσολαμβάνουν τα κονταροχτυπήματα, που προσφέρουν άλλους τρόπους χωρισμού. Π.χ. (B1525-26) *Επόμεινε ο Ρωτόκριτος σ' μεγάλο νίκος τότες / ετούτες ήσαν οι μαλιές κ' οι κονταρές οι πρώτες*. Ο Ρωτόκριτος νίκησε τους τρεις αντιπάλους του και μένουν οι επτά γκίστρες ανάμεσα στον Κυπρίδημο και τον Κρητικό και τους αντιπάλους τους. Η μόνη μετάβαση που εντοπίζεται, είναι B1011 *Μα ας πούμε για την Αρετή· η Αρετούσα απογοιτεύεται που δε θα δει τον καλό της στη μάχη*, γιατί μεσολαβεί η μονομαχία του Κρητικού με τον Καραμανίτη. Στο σημείο αυτό συνειδητοποιούμε άλλωστε πως οι μεταβάσεις σηματοδοτούν σχεδόν πάντα μια μετατόπιση της διήγησης από την κόσμο των ανδρών στον κόσμο των γυναικών και αντίστροφα. Ωστόσο υπάρχει και μια άλλη μορφή προς το τέλος του δεύτερου μέρους, που συνδυάζει τη μετάβαση με ένα άλλο αφηγηματικό τέχνασμα, στην τελική αναμέτρηση του Ρωτόκριτου με τον Κυπρίδημο B2407-2408: ο αφηγητής διηγήθηκε προηγουμένως τις συνέπειες της *κονταράς* του Κυπρίδημου στον Ρωτόκριτο, και προσθέτει τη μεταβατική φόρμουλα, η οποία ξαφνικά προεξοφλεί και την έκβαση όλου του αγώνα: *μ' ας πούμε και την κονταράν οπού 'δωκε και τούτος, / με την οποιάν εκέρδεσε του στεφανιού το πλούτος*. Πρόκειται για εκείνα τα τεχνάσματα της αφήγησης, όπου μια σημαντική εξέλιξη παραλείπεται ή αναφέρεται σχεδόν παρεμπιπτόντως· στη συγκεκριμένη περίπτωση πρόκειται και για προοικονομία, αν και η σχετική περιγραφή της *κονταράς* του Ρωτόκριτου και των συνεπειών της είναι πολύ σύντομη (τέσσερις στίχοι).

Και στο τρίτο μέρος είναι φειδωλή η χρήση του μέσου, αλλά αυξάνεται στο τέταρτο μέρος. Και εδώ πρόκειται πάλι αποκλειστικά για μετάβαση από τον κόσμο των αντρών στον κόσμο των γυναικών και ανάστροφα. Μετά από μεγάλη σκηνή ανάμεσα στη Φροσύνη και την Αρετούσα, ο φακός της αφήγησης μεταφέρεται στον Ρωτόκριτο: Γ365-366 *Αν έχει αγάπη η Αρετή κι αν έχει πόθου οδύνη, /*

βρίσκεται κι ο Ρωτόκριτος σ' πλια παίδα παρά κείνη. Μετά την πρώτη συνομιλία τους στο παράθυρο ακολουθεί μια ψευδομετάβαση, Γ643 Σ' τούτη την παίδα αν ήτον κι ο Ρώκριτος ο αζάπης... Γ647-648 Αν είν' κ' η Αρετή αγρυπνά, και τούτος δεν κοιμάται: / κι ο γείς κι ο άλλος σ' μια βουλή κι ανάγκη τυραννάται, γιατί δεν πρόκειται για πραγματική μετατόπιση της αφήγησης, αλλά για τη διήγηση μιας παράλληλης κατάστασης ως την επόμενη συνάντηση. Αντίθετα πραγματική μεταφορά της αφήγησης από τον κόσμο των ανδρών (ο Ρωτόκριτος πείθει τον Πεζόστρατο να ζητήσει από τον Βασιλιά το χέρι της Αρετούσας) στην Αρετή σημειώνεται Γ1009-10 Τούτους για δα ας τσ' αφήσωμε τα πάθη να μιλούσι κι ας πούμε για την Αρετή που πήγε για ν' ακούση... στον Βασιλιά για τα προξενιά: εκεί θα ακούσει όμως και για την εξορία του Ρωτόκριτου. Μια άλλη μετάβαση υπάρχει στο τέλος του τρίτου μέρους: ο Ρωτόκριτος βρίσκεται στο δρόμο προς την εξορία, Γ1745 Στον Πεζόστρατο ας έρθωμε..., αυτός κλείνεται στο σπίτι σαν φυλακή. Το τρίτο μέρος πείθει ότι η ελάτωση των λογότυπων μετάβασης στην αφήγηση στο δεύτερο μέρος δεν οφείλεται μόνο στα κονταροχτυπήματα και τις διαφορετικές δυνατότητες διαχωρισμού που προσφέρει, γιατί σε αυτό το μέρος προωθείται αποκλειστικά η ερωτική υπόθεση. Η εφαρμογή της μεθόδου αυτής, να σημαδεύεται η αλλαγή θέματος με αυτόν τον τρόπο, απλώς δεν είναι συνεπής.

Πιο συχνή είναι η φόρμουλα της μετάβασης στο τέταρτο μέρος, παρά το γεγονός πως αυτό είναι χωρισμένο στη μέση με ένα χρονικό άλμα τριών με τεσσάρων χρόνων, μια αλλαγή θέματος και υφολογίας από τα ερωτικά στα πολεμικά γεγονότα και μια μετατόπιση της δράσης από το παλάτι και το σπίτι του Ρωτόκριτου στον κάμπο έξω από την Αθήνα, στο στρατόπεδο των Βλάχων και των Αθηναίων. Το τέταρτο μέρος ξεκινάει με το όνειρο της Αρετούσας και άλλη σκηνή με τη Φροσύνη, η οποία την καθησυχάζει σχετικά με τα προξενιά που ήρθαν στο παλάτι. Δ 239-240 Επήρε σαν παρηγοριά γροικώντας ίντα λέγει, / μα αφήτε τη κ' έχει καιρό να δέρονται, να κλαίγη. Δεν πρόκειται για μεταφορά από ένα πρόσωπο στο άλλο, ούτε για αλλαγή θέματος: το βασιλικό ζευγος έχει αποφασίσει το γάμο της Αρετούσας και τη φωνάζουν στη συνέχεια, για να την πείσουν να παντρευτεί το βασιλόπαιδο του Βυζαντίου. Αποτελεί αφηγηματική ειρωνεία η άμεση διάψευση της πληροφορίας του αφηγητή, πως η Αρετούσα έχει καιρό να δέρονται, να κλαίγη, γιατί τελικά δεν έχει: αμέσως μετά την φωνάζουν οι γονείς της, για να της ανακοινώσουν το γάμο της. Η επόμενη μετάβαση βρίσκει την Αρετή πλέον στη φυλακή, μετά από εκτενή συνομιλία με την Φροσύνη. Δ765-766 Αν είναι μες στη φυλακή με πάθη η Αρετούσα, / πλια λάβρες το Ρωτόκριτο και πλια καημοί εκεντούσα, ο οποίος βρίσκεται στην Έγριπο και οργανώνει την πληροφόρησή του στην εξορία, για το τι γίνεται στην Αθήνα στο παλάτι και στη φυλακή. Η επόμενη φόρμουλα μετάβασης μας μεταφέρει πλέον στο στρατόπεδο: ο Ρωτόκριτος γλίτωσε τον ρήγα από τα σπαθιά των Βλάχων και ελπίζει τώρα να του περάσει ο θυμός. Δ1245-46 Τούτον ας τον αφήσωμε [τον Ρ] να σγχοαναστενάζη / κι ας έρθωμε στο βασιλιά που στέκει και λογιάζει: ο Βασιλιάς αντίθετα αναρωτιέται, ποιος είναι ο ξένος που του έσωσε τη ζωή. Δ1429-30 Τούτά 'λεγεν η Αρετή, τούτά 'βανε στο νου της, / μα ας την αφήσωμε για δα

κι ας πάμε στον κυρού της. Η Αρετούσα έχει σχολιάσει από τη φυλακή τη δύσκολη θέση στην οποία βρίσκεται ο Βασιλιάς (να βρει στο στράτευμα πολεμιστή αντάξιο του Άριστου για τη μονομαχία, αν δεν ήταν ο Ρωτόκριτος στην εξορία, δε θα υπήρχε πρόβλημα), και ο αφηγητής γυρίζει αμέσως πάλι στα γεγονότα του στρατιωτικού συμβουλίου, όπου θα εμφανιστεί ο Ρωτόκριτος ως σωτήρια λύση του προβλήματος. Η τελευταία μετάβαση έρχεται μετά από μια τριπλή αποστροφή του αφηγητή στα ίδια τα δρώντα πρόσωπα της υπόθεσης: Δ1555-1556 *Τούτα σωπαίνω τα για δα κ' έρχομαι πάλι εις άλλα, / κείνα τα πλια βαρύτερα, κείνα τα πλιά μεγάλα.* Η αφήγηση επιστρέφει πάλι στα πολεμικά γεγονότα, την προετοιμασία της τελικής μονομαχίας του Άριστου με τον Ρωτόκριτο. Όπως έγινε φανερό, στο τέταρτο μέρος η φόρμουλα της μετάβασης απαντά, όπως στο πρώτο μέρος, πέντε φορές, αλλά εμφανίζεται με διάφορες παραλλαγές, καθώς και η μετατόπιση της εξιστόρησης των γεγονότων και σκέψεων δεν μεταφέρεται μόνο από τον κόσμο των ανδρών στον κόσμο των γυναικών, αλλά μετακινείται πιο ελεύθερα ανάμεσα σε διάφορα θέματα και όχι μόνο ανάμεσα στα δύο φύλα.

Το πέμπτο μέρος ξεκινά ήδη με τέτοιο λογότυπο: Ε1 *Ας έρθουμε στον αλλού ρηγός Ηράκλη.* Το τέταρτο μέρος είχε κλείσει με το θρήνο του Βλαντίστρατου για τον νεκρό Άριστο και με τη νεκρική πομπή: τώρα η αφήγηση ασχολείται με την πλευρά των Αθηναίων, όπου ο αντίπαλος του Άριστου, ο Ρωτόκριτος, θεωρείται από τον Βασιλιά νεκρός. Ακολουθεί αμέσως μετά δεύτερη μετάβαση για το ίδιο θέμα, όπου ο Κορνάρος αναπτύσσει και τις ιατρικές θεωρίες της εποχής του: Ε3-8 *ας πούμε την αγκούσα του, την πρίκα και τα βάρη / που τον Ρωτόκριτο νεκρό κι αποθαμένο εθάρρει, / γιατί το αίμα στην καρδιά ήτρεξε να βουηθήση / κ' ήτονε χρεια τ' άλλο κορμί χλωμό, κρνώ ν' αφήση· / κι ωσάν το λίθο επόμενε κι ουδ' αναπνιά γροικάται, / κείνη την ώρα ωσά νεκρός καθολικός λογάται.* Το πέμπτο μέρος δεν έχει άλλη τέτοια φόρμουλα μετάβασης από μια πλοκή στην άλλη, γιατί εδώ οι πλοκές πλέον συγκλίνουν.

Οπότε, αν αφαιρέσουμε τις μη λειτουργικές μεταβάσεις, στο πρώτο μέρος η αφηγηματική αυτή τεχνική απαντά πέντε φορές, στο δεύτερο δύο, στο τρίτο τρεις φορές, στο τέταρτο πέντε φορές, και στο πέμπτο δύο. Δεν υπάρχει λοιπόν κάποια ιδιαίτερη προτίμηση στην εφαρμογή της λεκτικής μετάβασης μόνο στα ερωτικά μέρη του ποιήματος και εις βάρος των πολεμικών γεγονότων. Επίσης παρατηρείται πως η αρχικά αποκλειστική χρήση του μέσου πληροφόρησης εκ μέρους του αφηγητή για να επισημάνει μια μετάβαση της αφήγησης από τον Ρωτόκριτο στην Αρετούσα, από τον κόσμο των αντρών στον κόσμο των γυναικών, με περιορισμό στους δύο νέους ερωτευμένους, κατά τη διάρκεια της εξέλιξης της υπόθεσης διαφοροποιείται και παραλλάσσεται, και σ' αυτή συμμετέχουν και άλλα κεντρικά πρόσωπα και η μετάβαση αυτή παύει να είναι αποκλειστικά διαφυλική.

Πέρα από τις μεταβάσεις από μια πλοκή σε άλλη, από έναν τόπο ή ένα πρόσωπο σε άλλο, υπάρχουν και οι φόρμουλες για χρονικές μεταβάσεις. Ο Holton παρατήρησε πως τόσο το δεύτερο όσο και το τέταρτο μέρος ξεκινούν με τέτοιες φόρμουλες (Β1 *Μέσα σε τούτο τον καιρό ήρθεν εκείνη η ώρα,* Δ1 *Ο ρήγας*

τούτο τον καιρόν...).¹⁵⁵ Ο λογότυπος αυτός εμφανίζεται όμως και σε άλλα σημεία: Α1759 *Μέσα σε τούτον τον καιρόν ο στρατολάτης φτάνει / κ' ήμαθε για τον κύρη του πως στέκει ν' αποθάνη*, Δ1251 *Μέσα σε τούτο τον καιρό... για την άφιξη του Άριστου*, Ε767-768 *Ήρθεν η ώρα κι ο καιρός κ' η μέρα ξημερώνει / να φανερώση ο Ρώκριτος το πρόσωπο που χώνει* (βλ. και Γ23-24 *Επέρινα μέρες σκοτεινές, νύκτες ασβολωμένες, / αποσπερνές λαχταριστές κι αυγές περιορισμένες*).¹⁵⁶ Η αφήγηση βέβαια επιτρέπει πιο χαλαρή διαχείριση του χρόνου, απ' ό,τι στην περίπτωση του σκηνικού χρόνου στο θέατρο. Ωστόσο υπάρχουν και μεγάλα άλματα και σαφείς τομές στην εξέλιξη του αφηγηματικού χρόνου: Δ845 *Οι τρεις χρόνοι περάσασι κ' οι τέσσερεις εμπάινα / που η Αρετή ήτο στη φλακή κι ο Ρώκριτος στα ξένα* και Δ851-852 *Φέρονον οι χρόνοι κ' οι καιροί που κατατάσσου ολίγα / κ' εις μάχη επιάστη ο βασιλιός με τη Βλαχιάς το ρήγα* χωρίζουν το τέταρτο μέρος με σαφήνεια σε δύο διαφορετικά τμήματα, και θεματικά και ως προς τα πρόσωπα. Στο πέμπτο μέρος όμως αναφέρονται επανειλημμένα πέντε χρόνια, που έχουν περάσει από τότε που εξορίστηκε ο Ρωτόκριτος και φυλακίστηκε η Αρετούσα. Το σύστημα των επισημάνσεων των μεταβάσεων της πλοκής καθώς και ο χειρισμός του αφηγηματικού χρόνου φαίνεται πως δεν συγχρονίζονται απόλυτα με το πεντάπρακτο σχήμα.

2. Η υπέρβαση της αφηγηματικής ψευδαίσθησης

Ως προς τις τεχνικές μιας υπέρβασης της αφηγηματικής ψευδαίσθησης, όπου ο αφηγητής βγαίνει από τον καθορισμένο ρόλο του και σχολιάζει ως πρόσωπο τα γεγονότα που αφηγείται,¹⁵⁷ από εργαλείο και φερέφωνο του ποιητή του γίνεται σε μερικά σημεία της υπόθεσης αυτόνομος εκφραστής δικών του απόψεων, δείχνει επηρεασμένος από την εξιστόρηση των γεγονότων που αφηγείται και αναπτύσσει δικά του συναισθήματα και σκέψεις, ξεχωριστό ενδιαφέρον προκαλούν ιδιαίτερα δύο συναφείς στρατηγικές της έμμεσης και πρόσθετης πληροφόρησης του αναγνώστη/ακροατή: το να επικοινωνεί ο αφηγητής άμεσα ως πρόσωπο με την υπόθεση ή και τους ίδιους τους πρωταγωνιστές της δράσης, και να ανοίξει έναν αγωγό επικοινωνίας απευθείας με τους ακροατές/αναγνώστες, σαν να βρίσκονταν, αφηγητής και κοινό, στον ίδιο ιδεατό χώρο, δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια αμεσότητα της αφήγησης, η οποία υπάρχει μόνο στην προφορική απαγγελία του ποιήματος σε αναλόγιο μπροστά σε ακροατήριο (για τέτοια

¹⁵⁵ Holton, *Μελετήματα για τον Ερωτόκριτο*, σ. 91.

¹⁵⁶ Παρατήρηση του Bakker: Ο παρατατικός δεν δηλώνει μετάβαση, μόνο ένας άριστος ή (ιστορικός) ενεστώτας.

¹⁵⁷ Βλ. με διαφορετική ορολογία Arthur Bot, «Δυναμικές-διαλογικές σχέσεις στην ποιητική και αφηγηματολογική οργάνωση του *Ερωτόκριτου*», J. M. Egea – J. Alonso, *Prosa y verso in Griego medieval. Rapports of the International Congress «Neograeca Medii Aevi III»*, Vitoria

1994, Amsterdam 1996, σ. 87-103 και του ίδιου, Arthur Bot, «Υβριδικές συνθέσεις στον *Ερωτόκριτο* και η σημασία τους για την ποιητική του Κορνάρου», *Πεπραγμένα του Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. 2/1, Ηράκλειο 2000, σ. 123-136. Βλ. επίσης Γιώργος Καλλίνης, «Λειτουργίες του αφηγητή στην αναγεννησιακή ιταλική ποίηση και στον Βιτσέντζο Κορνάρο (με αφορμή τον πρόλογο του Ερωτοκρίτου)», *Ελληνικά* 52 (2002), σ. 295-304.

σημάδια μιας προθεσιακής προφορικότητας θα μιλήσουμε και σ' αυτό το κεφάλαιο στη συνέχεια). Αυτές οι τεχνικές μιας αποκατάστασης ενός άμεσου αγωγού του αφηγητή με τη μεριά της πρόσληψης δεν εμφανίζονται από την αρχή, αλλά γίνονται συχνότερες μόνο κατά τη διάρκεια της εξιστόρησης της υπόθεσης.

2.1. Ο αφηγητής βγαίνει από το ρόλο του και απευθύνεται σε δρώντα πρόσωπα

Αυτές οι αποστροφές προς δρώντα πρόσωπα έχουν μια πολλαπλή λειτουργικότητα: εκφράζουν τα αισθήματα και τους στοχασμούς του ίδιου του αφηγητή, σαν να βρισκόταν ο ίδιος μέσα στο επίπεδο της αφηγηματικής ψευδαισθήσης· διαιτυπώνουν τα σχόλια του για τα τεκταινόμενα επί της αφηγηματικής «σκηνής», αλλά όχι από επικλή απόσταση με τρόπο ατάραχο και εποπτικό, αλλά από απόσταση κοντινή και επηρεασμένο συναισθηματικά και πνευματικά από τα γεγονότα· στρέφεται άμεσα σε πρόσωπα της υπόθεσης, σαν να υπήρχε η δυνατότητα διαλόγου μαζί τους· και κατ' αυτόν τον τρόπο μπορεί να εκφράσει και αντιδράσεις, αισθήματα και προβληματισμούς των αναγνωστών/ακροατών που παρακολουθούν τις εξελίξεις. Τέτοιες αναφωνήσεις του Ποιητή εκτός της αφηγηματικής ψευδαισθήσης εμφανίζονται μόλις στο δεύτερο μέρος, όταν η Αρετούσα στην γκιόστρα έχει μάτια μόνο για τον Ρωτόκριτο, χωρίς να προσέξει τους άλλους λαμπρούς ιππότες: B569-572 *Ανάθεμα τον Έρωτα με τα καλά τα κάνει / και πώς κομπώνει και γελά τη φρόνεψη και σφάνει! / Σ' πόσ' άδικα, σ' πόσ' άρεπα τον άνθρωπο μεπερδένει / κι οπού τον έχει για κριτή εις ίντα σφάλμα μπαίνει! Και κατά την εξιστόρηση της θλιβερής ιστορίας του Κρητικού, που έχασε τη γυναίκα του, γιατί αυτή κρύφτηκε στην πυκνή βλάστηση να παρακολουθήσει, αν θα πλησιάσει αυτός την όμορφη βοσκοπούλα, και τη σκότωσε άθελά του, νομίζοντας πως πρόκειται για θήραμα: B651-652 *μ' ανάθεμά τη τη ζηλειά με τα καλά τα κάνει / πόσους καημούς και λογισμούς στο νον τον αθρώπον βάνει!*, και στο τέλος της τραγικής ιστορίας αναφωνεί ακόμα B702 *ώφον κακόν οπού 'καμε, ώφον αδικιά που εγίνη!* και 710 *ανάθεμα το λογισμό και της ζηλειάς την πράξη!* Ακόμα ο λόγος δεν απευθύνεται σε συγκεκριμένο πρόσωπο της δράσης, αλλά είναι ένα γενικό ξέσπασμα του προσώπου του αφηγητή και έχει σαφώς διδακτικό σκοπό, απευθυνόμενος προς τον αναγνώστη/ακροατή· ο αφηγητής προς στιγμή βγαίνει από το ρόλο του, τον οποίο υπαγορεύει το λογοτεχνικό είδος. Δήθεν προσωπική του άποψη εκφράζει προς το τέλος του δεύτερου μέρους, όταν παίρνει θέση στα γεγονότα της αφήγησης (η Αρετούσα φοβάται τον Κυπρίδημο ως τελικό αντίπαλο του Ρωτόκριτου): B2317-2320 *Τούτο το φόβο τσή 'δωκε, κι εις πλήσαν έγνοια εμπήκε, / κάποια φωνή (δεν ξεύρουσιν απ' ίντα στόμα εβγήκε) / και τον Κυπρίδη επαίνεσε στο τρέξιμο εκείνο, / μα τούτο εγώ δεν τα θαρρώ, παραμεράς τ' αφήνω.*¹⁵⁸ Ο παντοδύναμος αφηγητής από εργαλείο*

¹⁵⁸ Για το χωρίο βλ. Wim Bakker, «Τα τρία αστέρια της γκιόστρας στον Ερωτόκριτο», σ. 339-379, ιδίως σ. 368-369.

του ποιητή του γίνεται αυτόνομο πρόσωπο. Και κατά την τελική αναμέτρηση του Ρωτόκριτου με τον Κυπρίδημο ο αφηγητής συμπάσχει με την Α: Β2379-2384 *Ώφον κακό στην Αρετή την παραπονεμένη, / πώς έχει μάτια να θωρή, καρδιά να τ' απομένη, / έναν οπού 'χει έτσ' ακριβό και βλέπει μ' έγνοια τόση / ο ήλιος να μην τότε δη κι άνεμος μην του δώση, / σ' έτοιο κονταροκτύπημα σήμερα να 'ν' για κείνη, / για το στεφάνι πού καμε, στη χώρα ν' απομείνη!*

Η συγκεκριμένη αφηγηματολογική τεχνική μόνο μία φορά εμφανίζεται στο τρίτο μέρος, στρέφεται όμως σαφώς προς τη Φροσύνη, η οποία προσπαθεί να αποτρέψει το σχέδιο της συνάντησης στο παράθυρο: Γ559-560 *Φροσύνη κακορίζικη, μ' ίντα καρδιά ανιμένεις / τον άνθρωπο οπού μισάς, κ' ίντά 'χεις και σωπαίνεις; Ο ίδιος ο Ποιητής δίνει την τριτοπρόσωπη απάντηση: Γ563-564 *Εσώπαινε, δεν ήθελε πλιο σ' τούτα να μιλήση, / πολλά την ελυπότανε, μην πα να ξαφορμίση.* Αντίθετα στο τέταρτο μέρος η τεχνική χρησιμοποιείται αρκετές φορές: η βασίλισσα, στη σκηνή της ανυπακοής της Αρετούσας να δεχτεί το γάμο με το βασιλόπουλο, και με τα χέρια τη ήρασε κ' ήθελε να την πνίξη (Δ572)· στο σημείο αυτό ο Ποιητής αναφωνεί: Δ573-574 *Εγώ μεγάλο το κρατώ, σαν το κρατούν κ' οι άλλοι / να δείξη η μάνα στο παιδί έτοια ασπλαχνιά μεγάλη.* Αντίθετα, στην πολιορκία της Αθήνας από τους Βλάχους, προειδοποιεί ο αφηγητής σε μορφή προοικονομίας: Δ1037-1038 *Βλάχοι, κακό το πάθετε εις το σας ηύρε αφνίδια, / εδά 'ρθασι τ' απαρθινά κ' επάψαν τα παιγνίδια!* Παρόμοια λειτουργικότητα έχει και μια τριπλή αποστροφή του αφηγητή πριν από τη μονομαχία του Ρωτόκριτου με τον Άριστο – ο Ρωτόκριτος ως άγνωστος κέρδισε τη φιλία του Βασιλιά και προσφέρθηκε ο ίδιος να μονομαχήσει με τον Άριστο, βγάζοντας τον Βασιλιά από δύσκολη θέση· η αποστροφή του απευθύνεται στην Αρετούσα στη φυλακή, τον Πεζόστρατο κλεισμένο στο σπίτι και τον Πολύδωρο, βαριά τραυματισμένο από τη μάχη, να συλληφθεί και σκοτωθεί ο Βασιλιάς από τους Βλάχους: Δ1539-1544 *Ω κι Αρετή, να τό 'ξενρες κ' ημέρα ξημερώνει / πολλά όμορφη και λαμπυρή κι ο κύρης σου μερώνει! / Εσύ είσαι μέσα στη φλακή και μέρα νύκτα κλαίγεις / και για πολέμους δε ρωτάς, τσι μάχες δε γυρεύεις / κι ο κύρης σου κι ο Ρώκριτος, έχον φιλιά μεγάλη / και γλήγορα από τη φλακή κτάσεται να σε βγάλη.* Η πρόσθετη αυτή προφητική πληροφορία λειτουργεί ως θετική προοικονομία και αποτελεί το αντίθετο της τραγικής ειρωνείας. Ακολουθεί ο Πεζόστρατος: Δ1545-1548 *Και συ, φτωχέ Πεζόστρατε, να σου 'παν το μαντάτο, / να πας να τον αγκαλιαστής εις το δεντρό αποκάτω, / να πάψουσιν οι πόνοι σου, να γιάνουνσι τα πάθη, / σαν είχες δει τέτοιον υγιόν απού θαρρείς κ' εχάθη¹⁵⁹ και ο Πολύδωρος: Δ1549-1552 *Πολύδωρε, κι ας τό 'ξενρες και ας το είχε πει ένα στόμα, / να γιάνουν οι λαβωματιές και ν' άφηκες το στρώμα. / Στη μια μερά σου είν' ο γιατρός κι άλλους γιατρούς γυρεύεις, / για κείνο βασανίζεσαι, για κείνο κιντννεύγεις.* Και αποστροφή προς όλους Δ1553-1554 *Μ' α θέλουσιν οι Ουρανοί, κ' η Μοίρα***

¹⁵⁹ Για το χωρίο και Bakker, «Τα τρία αστέρια», σ. 353.

να βοηθήση, / θέλει έρθει να σας βρη γοργό, να σας καλοκαρδίση. Ο Κορνάρος βιάζεται να προαναγγείλει τη θετική έκβαση της ιστορίας, διαμετρικά αντίθετα με την *Ερωφίλη*. Και στη φάση, όπου οι μονομάχοι παλεύουν πλέον με τα μικρά μαχαίρια (*ποννάλια*), ξεσπάει ο αφηγητής: Δ1846 *ανάθεμα έτοιμα μάνητα κακή ώρα σ' έτοιμα μάχη!* Στην έμμεση και άμεση κριτική των κονταροχτυπημάτων και των μονομαχιών εκ μέρους του Κορνάρου θα επανέλθουμε.

Στο πέμπτο μέρος μόνο μία φορά συναντιέται μια τέτοια αποστροφή προς ένα πρόσωπο της υπόθεσης: Η Αρετούσα έμαθε την απελευθέρωση της πατρίδας στη φυλακή, αλλά δεν χαιρέται, γιατί ο Ρωτόκριτος είναι ακόμα στην εξορία. Ε93-96 *Καμήνη, κι ας το κάτεχες πως εις την κάμερά σου / ευρίσκειται η αγάπη σου, η ζήση κ' η χαρά σου / και πως εκεί που εκοίτουσου, στο στρώμα που εκοιμούσου, / γιατρεύγον εκείνο οπού ποτέ δε βγαίνει από το νου σου.* Έχουν μεταφέρει τον βαριά τραυματισμένο Ρωτόκριτο στο δωμάτιο της Αρετούσας και αναρρώνει στο κρεβάτι της.

Τα ξεσπάσματα και οι αποστροφές του αφηγητή σε πρόσωπα της ιστορίας που διηγείται δεν διαχωρίζονται πάντα καθαρά από τις αποστροφές προς τον αναγνώστη/ακροατή. Σε κάθε περίπτωση ο αφηγητής βγαίνει από το «ρόλο» του, τον οποίο του υπαγορεύει το αφηγηματικό είδος. Ακόμα πιο ευδιάκριτη είναι αυτή η υπέρβαση στην περίπτωση της απευθείας επικοινωνίας του με τη μεριά της πρόσληψης. Στην περίπτωση αυτή υπάρχουν και ενδείξεις για μια δήθεν προφορικότητα του όλου έργου, τουλάχιστον όσον αφορά το επίπεδο των προθέσεων.

2.2. Απευθείας επικοινωνίες με τον αναγνώστη/ακροατή

Η πρώτη στροφή προς τον αναγνώστη υπάρχει ήδη στο τέλος του πρώτου μέρους,¹⁶⁰ όπου ο αφηγητής σχολιάζει την προσεκτικότητα, με την οποία πορεύονται οι δύο ερωτευμένοι, ώστε να μην καταλάβει κανείς στο βασιλικό περιβάλλον τα αισθήματά τους: Α2195-2210 *Μην το κρατήτε για πολύ, μην το θαμάξεσ' όλοι / τούτες οι τέχνες βρίσκονται σ' τση φύσης το περβόλι / κ' εις πράματα πολλώ λογιά, που άνθρωπος δεν κατέχει / κι ουδ' ήπραξε μην' είδε τα, μάθηση η φύσις έχει.* Και ακολουθεί στη συνέχεια μια παρομοίωση που εκθειάζει τη διαίσθηση του άπειρου ανθρώπου σε ορισμένες άγνωστες γι' αυτόν καταστάσεις, όπως το μωρό βρίσκει το στήθος της μάνας, χωρίς να το έχει μάθει από πουθενά. Υπάρχουν και περιπτώσεις όπου η στροφή προς τον αναγνώστη είναι γενικόλογη και δεν κυριολεκτεί: Β1437-1438 *ήστεκεν ο Ρωτόκριτος κι ασάλευτος εγίνη / κ' εφάνιστή σου ενίκησε στην κονταράν εκείνη.* Το σου εδώ μπορεί να εκληφθεί και ως γενική παρατήρηση, η οποία δεν στρέφεται οπωσδήποτε σε συγκεκριμένο πρόσωπο. Ακολουθούν παραδείγματα από το κονταροχτύπημα, τα οποία μπορούν να συσχετισθούν και με ενδείξεις για την

¹⁶⁰ Ο Bakker επισημαίνει στις υποδείξεις του προς τον συγγραφέα, πως κάτι παρόμοιο υπάρχει ήδη στο χωρίο Α543-550, το «μάθημα»

του έρωτα: *Γροιάησετε τον Έρωτα, θαμάσματα τα κάνει: / εισέ θανάτους εκατό, όσοι αγατούν, τους βάνει κ.τ.λ.*

ενδεχόμενη προφορική του λογοτεχνήματος: *Μα ακούσετε, το ριζικό πώς ήρθε να μποδίση, / στο δεύτερο κοντάρεμα δε θέλει να τσ' αφήση* (B1713-1714 το άλογο παραπατάει και πέφτει κι ο ιππότης εκαταπεδουκλώθηκε, πέφτει, κονλουμουντρίζει B1719)· *Μ' ακούσετε την κονταρά του δυνατού Κυπρίδη, / οπού το βασιλιόπουλο την ώρα εκείνη δίδει* (B1815-1816)· *Καλούνται να τριτώσουνε κι ακούσετε ίντα γίνη / κ' ίντα κονταροκτύπημα ήτο την ώρα εκείνη* (B1995-1996). Η γκιόστρα τελειώνει με μια ρητορική ερώτηση: *Και τίς μπορεί να δηγηθή ογιά την ώρα εκείνη, / τοί τόσους κτύπους και φωνές και ταραχή εγίνη;* (B2113-2114).

Η στροφή προς τον αναγνώστη συνδυάζεται μερικές φορές και με άλλα αφηγηματικά τεχνάσματα: στην πρώτη συνάντηση των ερωτευμένων στο παράθυρο η Αρετούσα ρωτάει εισαγωγικά τον Ρωτόκριτο, τι ακριβώς γυρεύει και ο αναγνώστης/ακροατής αναμένει μια λεπτομερειακή διήγηση του όλου ιστορικού του έρωτα του Ρωτόκριτου προς την Αρετούσα. Αντί αυτού ο αφηγητής αποκρύπτει την απάντηση και παραπέμπει σε αυτά που έχουν ακουστεί (διαβαστεί) ήδη: Γ615-618 *Τά 'λεγε, τ' ανεθίβανε, καθ' ένας που διαβάζει / κι οπού 'κουσε κι οπού 'καμε, μπορεί να τα λογιάζη· / δε θε να χάνω τον καιρό κι άγνωστο να με πήτε, / να λέγω εκείνο π' όλοι σας με την καρδιά θεωρείτε*. Το χωρίο είναι διαφωτιστικό: αναφέρεται τόσο η αναγνωστική διαδικασία όσο και η προφορική, και ο αφηγητής παραπέμπει, για να μη χάσει χρόνο (σε ένα ποίημα των δέκα χιλιάδων στίχων!) στη φαντασία του αναγνώστη, για να «βλέπει» μόνος του τη σκηνή. Μια παρόμοια απρόσμενη σύνοψη και απόκρυψη μιας άκρως μελοδραματικής ρήσης υπάρχει και στην τελευταία συνάντηση των ερωτευμένων στο παράθυρο, όταν είχε αποφασιστεί πλέον η εξορία του Ρωτόκριτου: Γ1499-1502 *Όποιος δουλεύει τση φιλιάς κ' έχει καημό μεγάλο, / ας το λογιάση ίντά 'λεγεν ο ένας με τον άλλο· / ας το λογιάση κι ας το δη κι από δικού του ας κρύνη / ίντ' αποχαιρετίσματα ήσαν την ώρα κείνη...* Πάλι παραπέμπει στη φαντασία του αναγνώστη/ακροατή και στην προσωπική συναισθηματική του εμπειρία. Και ο συγκινητικός διάλογός τους στη συνέχεια συνοψίζεται στα λόγια του ποιητή: Γ1560-1564 *Και τίς μπορεί να δηγηθή ογιά την ώρα εκείνη / η κόρη πώς επόμενε κι άγουρος πώς εγίνη; / Δεν έχου γλώσσα να το πον, χείλη να το μιλήσουν / και μηδέ μάτια να το δου κι αφτιά να το γροικήσουν*. Στη συνέχεια ο Ρωτόκριτος φεύγει και η Αρετούσα λιποθυμά στην ποδιά της Νένας. Στρέφεται ο αφηγητής στους αναγνώστες/ακροατές του: Γ1577-1580 *Μην την καταδικάσετε την πρικαμένη κόρη, / αν είναι και να βλεπτηθή σε τούτα δεν εμπόρει· / ήταν ακόμη κοπελιά κι αμάθητη στα πάθη / κι ως ήρχισεν ο έρωτας να την πατάξη, εχάθη* Γ1577-1580. Αυτό το έχουν πάθει και πιο μεγάλες, Γ1595-1596 *Δεν είναι τούτη μοναχή, μα εσφάλασινε κι άλλες, / πλια φρόνιμες και γνωστικές, πλια άξες και πλια μεγάλες*. Είναι μόλις 13-14 χρονών. Γ1611-1612... *μην την καταδικάσωμε, μα ας τήνε λυπηθούμε, / γιατί σε νιες, γιατί σε γρες ξόμπλια πολλά θωρούμε!* Σε τέτοια σημεία διαφαίνεται καθαρά, δίπλα στον διασκεδαστικό σκοπό της τέχνης μιας αισθηματικής ανάγνωσης και την πολύχρωμη διαζωγράφηση του ιπποτικού κόσμου, που σ' αυτή τη μορφή δεν υπήρχε πια το 17ο αιώνα, ο διδακτικός σκοπός του όλου εγχειρήματος, το πνεύμα της συγχώρεσης των υπερβολικών συναισθημάτων της νεολαίας, η κριτική στο βάρβαρο και αιματηρό αγώνισμα του κονταροκτυπήματος, η σοφία

της ζωής που διατυπώνεται σε τόσα γνωμικά, η πίστη στη δύναμη της φύσης και στην εξισορρόπηση των πραγμάτων που φέρει ο χρόνος.

Στο τέταρτο μέρος συναντάει κανείς μόνο μία αποστροφή του αφηγητή προς τον αναγνώστη (θέμα: η ειρωνεία των καιρών): Δ1581-1584 *Ο ρήγας το Ρωτόκριτο με πόθον αρματώνει, το κρασ οπού 'θελε νεκρό με σίδερα κονκλώνει, / για να μην πάγη να βλαβή (δέτε μεγάλο πράμα / και πόσα φέρουνν οι καιροί και κάνουνσι κ' εκάμα!)*. Ο ίδιος ο Βασιλιάς που εξόρισε τον Ρωτόκριτο, τώρα τον αρματώνει μόνος του, για να νικήσει στη μονομαχία, στην έκβαση της οποίας βασίζεται η ύπαρξη του βασιλείου του. (Βλ. και μ' ακούσετε ίντα γίνη Δ1875 στροφή προς το κοινό και ένδειξη προφορικότητας).

Πιο συχνές είναι οι αποστροφές του αφηγητή στο πέμπτο μέρος: E411-414 *Σήμερο, καλορίζικα και δροσισιμένα ζάλα, / πάτε να βρήτε στη φλακή το μέλι και το γάλα: / στον τόπον όπου εκρούβγето των αμματιών του η λάμψη / κερί σβηστόν εφύλαγε και πάγει εδά να τ' άψη*. Απευθύνεται εδώ προς τα βήματα του Ρωτόκριτου στο δρόμο προς τη φυλακή. Στη συνέχεια, κατά την επίσκεψή του στη φυλακή, υπάρχει ενδιαφέρουσα αποστροφή προς τον αναγνώστη: E457-462 *Αποκοτά δυο τρεις φορές και θε να της μιλήση, / δεν ήξευρε πώς να το πη κ' ίντα λογής ν' αρχίση / και μ' έτοιαν όψη απόμεινε, που η πένα, το μελάνι, / η γλώσσα, η χέρα, το χαρτί να σας τα πη δε φτάνει: / και με την ώρα αποκοτά κι αγάλι αγάλια αρχίζει / να τση μιλή, να τη θωρή, να την αναντρανίζη*. Το χωρίο αυτό αναφέρεται τόσο η πένα και το μελάνι, η χέρα και το χαρτί, όσο και η γλώσσα, προφορική ή γραπτή (βλ. και στη συνέχεια). Πιο ξεκάθαρες είναι οι τελευταίες αποστροφές προς τους αναγνώστες/ακροατές στο τέλος του έργου: E1457-60 *Λογιάσετε πόσες χαρές ήσαν την ώρα εκείνη / και πόση περιδιάβαση σ' όλη τη χώρα εγίνη. / Τίς τό 'λεγε για θάμασμα, τίς όνειρο το κάνει, / τόσο μεγάλο και πολύ αξάφνον τως εφάνη*. Και ως χιουμοριστική κατακλειδα: E1495-1502 *Σήμερον ας λογιάσουσιν όσοι κι αν έχον γνώση, / εκείνα που εγενήκασιν ώστε να ξημερώση. / Εγώ δε θέλω και δειλιώ να σάσε πω με γράμμα / τη νύκτα πώς εδιάξασιν, ίντά 'πα κ' ίντα εκάμα. / Μπορείτε από τα παρομπρός πού 'χετε γροικημένα / εσείς να τα λογιάσετε και μη ρωτάτε εμένα. / Τά 'παι, τα μιλήσασι κ' εις ό,τι κι αν εγίνη / κιανείς δεν ξεύρει να το πη μόνον οι δυό τως κείνοι*.

Οι αποστροφές αυτές σε άμεση επικοινωνία με το «κοινό» (αναγνώστες ή ακροατές), παρά το λογοτυπικό τους χαρακτήρα, εντείνουν την αίσθηση του «εμείς», δημιουργούν δηλαδή μια ατμόσφαιρα συνεύρεσης του αφηγητή με το «κοινό» του μπροστά από τα συνταρακτικά γεγονότα της ιστορίας. Στην αρχή ο Κορνάρος κάνει φειδωλή χρήση του μέσου αυτού, στη συνέχεια όμως πιο συχνή: μία φορά στο μέρος Α, πέντε φορές στο Β, οκτώ φορές στο Γ, δύο φορές στο Δ και τέσσερις φορές στο Ε. Δεν απευθύνεται πάντα ξεκάθαρα στον αναγνώστη/ακροατή, και υπάρχει και κάποια μεταβατική χροιά προς το απλό σχόλιο.

3. Η προσποιούμενη προφορικότητα

Από τις ενδείξεις που υπάρχουν μέσα στο ίδιο το έργο, δεν είναι ξεκάθαρο, αν το αφηγηματικό ποίημα προοριζόταν για απαγγελία μπροστά σε ακροατήριο ή

όχι. Και για τις δύο εκδοχές υπάρχουν σχετικές ενδοκειμενικές ενδείξεις. Αυτό το θέμα του προορισμού και της πρόθεσης του ποιητή είναι ανεξάρτητο από την τύχη του *Ερωτόκριτου* στην προφορική ποίηση, όπου είχε, ως γνωστό, μια έντονη πρόσληψη έως σήμερα, και ως ένα βαθμό και ανεξάρτητο από το θέμα, σε ποιο βαθμό ο Κορνάρος χρησιμοποιεί στιχουργικές δομές, λογότυπους, την εικονολογία και την ερωτική φιλοσοφία του δημοτικού τραγουδιού, στοιχεία που διευκόλυναν την πρόσληψή του από την προφορική παράδοση. Ο Παναγιώτης Ροϊλός έχει ασχοληθεί με την προφορικότητα του ποιήματος, εστιάζοντας στα ενδοκειμενικά τεκμήρια κυρίως στους πρώτους στίχους του Κορνάρου, όπου εμφανίζονται εκφράσεις όπως ...*απάντα μ' εκινήσασι τη σήμερον ημέρα / ν' αναθιβάλω και να πω τα κάμαν και τα φέρα...* (A7-8) ...*Κι όποιος τον πόθου εδούλεψε εισέ καιρό κιανένα / ας έρθη για ν' αφουγκραστή ό,τι 'ναι εδώ γραμμένα, / να πάρη ξόμπλι κι αριμηνιά, βαθιά να θεμελιώνη, / πάντα σ' αμάλαγη φιλιάν, οπού να μην κομπώνη...* (A11-14) ...*Αφουγκραστήτε το λοιπό...* (A17).¹⁶¹ Πρόκειται χωρίς άλλο για μια λογοτεχνική σύμβαση της εποχής, που βρίσκεται σε άλλα αφηγηματικά ποιήματα της ευρωπαϊκής Αναγέννησης και του Μπαρόκ και σχετίζεται με την έννοια ενός προσδοκώμενου ακροατηρίου, ιδεατού ή πραγματικού. Μια στενότερη ανάλυση του συνολικού κειμένου εντοπίζει και άλλα τέτοια σημεία, τα οποία αφήνουν όμως μια διαφορούμενη εντύπωση, γιατί ο Κορνάρος αναφέρεται τόσο στη γραπτή όσο και στην προφορική παράδοση, τόσο στον αναγνώστη όσο και στον ακροατή.

Παραθέτω μερικά παραδείγματα της στρατηγικής αυτής: *Μα ακούσετε, το ριζικό πώς ήρθε να μωδίση, / στο δεύτερο κοντάρεμα δε θέλει να τσ' αφήση* (B1713-1714), *Μ' ακούσετε την κονταρά του δυνατού Κυπρίδη, / οπού το βασιλιόπουλο την ώρα εκείνη δίδει* (B1815-1816), *Καλούνται να τριτώσουνε κι ακούσετε ίντα γίνη / κ' ίντα κονταροκτύπημα ήτο την ώρα εκείνη* (B1995-1996). Τα παραδείγματα είναι όλα από το κονταροκτύπημα του δεύτερου μέρους, όπου η φαντασία του αναγνώστη/ακροατή χρειάζεται ειδική βοήθεια, για να γίνει

¹⁶¹ Παναγιώτης Ροϊλός, «Προφορικότητα και τελεσιτικότητα στον *Ερωτόκριτο*», Στέφανος Κακλαμάνης (επιμ.), *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, σ. 413-428, ιδίως σ. 421. Σημειώνει σχετικά: «Ο ποιητής απευθύνεται εδώ όχι μόνο στους προσδοκώμενους αναγνώστες, αλλά και στους προσδοκώμενους ακροατές του [Για την έννοια του προσδοκώμενου ή ιδεατού αναγνώστη παραπέμπει σ' έναν κλασικό εκπρόσωπο της *oral poetry*, τον J. Foley, *The Immanent Art*, Bloomington 1991, σ. 42-45]. Επιπλέον, με το να τοποθετεί το ποίημά του στο παρόν (“τη σήμερον ημέρα”) δημιουργεί την πλασματική εντύπωση μιας άμεσης επικοινωνίας με το κοινό του. Η αποστοφή σε ορισμένο προβλεπόμενο κοινό συνιστούσε *locus communis* στη λογοτεχνία της Αναγέννησης [παραπομπή σε William Nelson, «From

“Listen, Lordings” to “Dear Reader”], *University of Toronto Quarterly* 46, 1976-77, σ. 111-124, ιδίως σ. 117). Στον *Ερωτόκριτο* το στοιχείο αυτό προσλαμβάνει μία επιπλέον συνυποδηλωτική λειτουργία στο βαθμό που ανακαλεί αντίστοιχες τεχνικές ευρέως χρησιμοποιούμενες στην παραδοσιακή προφορική ποίηση, κυρίως τραγούδια των ποιητάρηδων» (σ. 421). Στη συνέχεια παραθέτει μερικά παραδείγματα, επισημαίνει τη χρήση τέτοιων λογότυπων που κυκλοφορούν στην προφορική ποίηση και στο δημοτικό τραγούδι και υποθέτει πως ο Κορνάρος θα είχε υπόψη του την αλληλεπίδραση του γραπτού και του προφορικού λόγου. Αναφέρει και παραδείγματα της φόρμουλας της μετάβασης από μια πλοκή στην άλλη (βλ. παραπάνω) στην προφορική παράδοση των δημοτικών τραγουδιών (σ. 423 εξ.).

«θεατής» του θεάματος, που διαδραματίζεται στο μυαλό του. Το ρήμα «ακούσετε», παρά τη μη κυριολεκτική του σημασία (νά, δέστε) παραπέμπει στη δυνατότητα προφορικής επικοινωνίας. Το τέχνασμα μιας πλασματικής επικοινωνίας με ένα ιδεατό κοινό συναντιέται και στην άλλη μεγάλη μάχη με τους Βλάχους στο τέταρτο μέρος: Δ1875 μ' ακούσετε ίντα γίνη.

Υπάρχουν όμως και σημεία, όπου υπερέχει η παραπομπή στη γραπτή παράδοση: και μ' έτοιαν όψη απόμεινε, που η πένα, το μελάνι, / η γλώσσα, η χέρα, το χαρτί να σας τα πη δε φτάνει (E459-460, βλ. παραπάνω)· μόνο η λέξη «γλώσσα» ενδεχομένως εννοεί τον προφορικό λόγο, αλλά δεν είναι απαραίτητο. Και στο τέλος, όταν ο αφηγητής με χιούμορ παραιτείται πλέον από την αποστολή του, όταν φτάνει η διήγηση στη νύχτα του γάμου, αναφέρεται τόσο σε γραπτό κείμενο όσο και σε άκουσμα: E1495-1502 Σήμερον ας λογιάσουν οι όσοι κι αν έχουν γνώση, / εκείνα που εγενήκασιν ώστε να ξημερώση. / Εγώ δε θέλω και δειλιώ να σάσε πω με γράμμα / τη νύχτα πώς εδιάξασιν, ίντα 'πα κ' ίντα εκάμα. / Μπορείτε από τα παρομπρός πού 'χετε γροικημένα / εσείς να τα λογιάσετε και μη ρωτάτε εμένα. / Τά 'πασι, τα μιλήσασι κ' εις ό,τι κι αν εγίνη / κιανείς δεν ξεύρει να το πη μόνον οι δυό τως κείνοι.

Και με την παραίτηση του αφηγητή του διαφαίνεται ο ίδιος ο ποιητής, που μιλάει πλέον για τον εαυτό του, το ιστορικό της συγγραφής,¹⁶² και μεταξύ άλλων και για το αναγνωστικό του κοινό και τις αντιδράσεις τους: Θωρώ πολλοί εχαρήκασι κ' εκουρφοκαμαρώσα / και όσοι εκλουθούσα από μακρά, εδά κοντά εσιμώσα. / Η γης εβγάνει τη βοή, ο αέρας και μουγκρίζει / και μια βροντή στον ορανό τσ' οχθρούς μου φοβερίζει / εκείνους τους κακόγλωσσους που ψέγονν ό,τι δούσι / κι απόκεις δεν κατέχονσι την άλφα σκιάς να πούσι. / Θωρώ πολλούς και πεθυμούν κ' έχω το γροικημένα / να μάθουν τίς εκόπιασεν εις τ' απανωγραμμένα (E1533-1540).¹⁶³ Δεν γνωρίζουμε πόσους αναγνώστες είχε το αυτόγραφο του Κορνάρου, αλλά μάλλον πρόκειται για στερεότυπο στοιχείο (όπως η αναφορά στα «σφάλματα» που βρίσκεται και σε άλλα λογοτεχνήματα της εποχής), γιατί αν κρίνουμε από την έλλειψη επιδράσεων και απηχίσεων ενός τέτοιου μνημειώδους έργου (και από έκταση και από ποιότητα) στην ελληνική λογοτεχνία του 17ου αιώνα, ο κύκλος των αναγνωστών του πρέπει να ήταν πολύ στενός. Η εποχή των ανώνυμων συνθέσεων έχει περάσει και ο ποιητής δηλώνει το όνομά του.¹⁶⁴ Αν πρόκειται πράγματι για τον νεότερο αδερφό του Ανδρέα

¹⁶² Κ' εκείνον οπού εκόπιασεν ας τον καληνορίζον / κι ας συμπαθούν τα σφάλματα εκείνα που γνωρίζον. / Εσιμώσε το ξύλο μου, το ράξιμο γυρεύγει: / ήρθε σ' ανάβιαθα νερά και πλιο δεν κιντυνεύγει. / Θωρώ τον ορανό γελά, τη γη και καμαρώνει / κ' εισέ λιμνιώνα ανάπαψης ήραξε το τιμόνι. / Σ' βάθη πελάγον αμμένιζα, μα εδά 'ρθα στο λιμνιώνα, / πλιο δεν φοβούμαι ταραχή ουδέ μάνητα χεμιώνα (E1525-1532).

¹⁶³ Για τη μη κυριολεκτική σημασία τέτοιων

χωρίων Κακλαμάνης, «Σημειώσεις για το χειρόγραφο παράδοση», σ. 100-103.

¹⁶⁴ / Κ' εγώ δε θε να κουρφετώ κι αγνώριστο να μ' έχον, / μα θέλω να φανερωθώ, κι όλοι να με κατέχονν. / ΒΙΤΣΕΝΤΖΟΣ είν' ο ποιητής και στη γενιά ΚΟΡΝΑΡΟΣ, / που να βρεθή ακρομάτιος, σα θα τον πάρη ο Χάρος. / Στη Στεϊάν εγεννήθηκε, στη Στεϊάν ενεθράφη, / εκεί 'καμε κ' εκόπιασεν ετούτα που σας γράφει. / Στο Κάστρον επαντρεύτηκε σαν αμηνεύγει η φύση, / το τέλος του έχει να γενή όπου ο Θεός ορίση (E1541-1548).

Κορνάρου, του προέδρου της Ακαδημίας των Stravaganti στον Χάνδακα, συγγραφέα της ιταλικής *Ιστορίας της Κρήτης* και πολλών συμβατικών ποιημάτων στην κοινή ιταλική δίχως διαλεκτικά στοιχεία,¹⁶⁵ όπως πιστεύει η πλειονότητα της σχετικής έρευνας, τότε ενδεχομένως να είχε κάποιες ιδεολογικές διαφορές με τον αδερφό του· παρά την δυτικότερη εκπαίδευσή του ως αριστοκράτη δεν τον αφήνει αδιάφορο η φύση του τόπου του, η τοπική λογοτεχνία και η προφορική ποίηση στην κρητική διάλεκτο (που δεν εξετίμησε ο αδελφός του).¹⁶⁶ Το δημοτικό τραγούδι δίνει ως κάποιο βαθμό το παρόν του πίσω από τον μανδύα μιας ουμανιστικής μόρφωσης και της βουκολικής σύμβασης της σύγχρονης ιταλικής λογοτεχνίας, και μιας ανθρωπιστικής κοσμοθεωρίας, όπου τα μεγάλα πάθη και οι τραγωδίες του πεπρωμένου δεν έχουν θέση, και ο καιρός γιατρός όλα τα λειαίνει και τα ισορροπεί.

¹⁶⁵ Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, «Έρευνα εν Βενετία», *Θησαυρισμάτα* 5 (1986), σ. 45-118 και Alfred Vincent, «Scritti italiani di Creta veneziana», C. Luciani (ed.), *Modelli e ritorni. Per una storia dei rapporti letterari italo-greci*, (=Sincronie, II.3), Roma 1999, σ. 131-162.

¹⁶⁶ Βλ. τα σχετικά χωρία στον Alfred Vincent, «Language and ideology in two Cretan historians», *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα*

Μαλτέζου, Γ. Κ. Βαρζελιώτη – Κ. Γ. Τσιγκάνης (επιμ.), Αθήνα 2013, σ. 809-820, και στον Στέφανο Κακλαμάνη, «Ειδήσεις για την πνευματική ζωή στον Χάνδακα από το 16ο βιβλίο της *Istoria Candiana* του Ανδρέα Κορνάρου», *Παιδεία και πολιτισμός στην Κρήτη. Βυζάντιο – Βενετοκρατία. Μελέτες αφιερωμένες στον Θεοχάρη Δετοράκη*, Ι. Βάσσης – Στ. Κακλαμάνης – Μ. Λουκάκη, Ηράκλειο 2008, σ. 115-249.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ Ν. ΜΟΥΣΜΟΥΤΗΣ

Ο ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΤΑΒΟΥΛΑΡΗΣ, Ο ΚΛΕΩΝ ΡΑΓΚΑΒΗΣ ΚΑΙ
Η ΔΟΥΚΙΣΣΑ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ

Με καταγωγή από φαναριώτικη οικογένεια ποιητών και λογογράφων, ο λόγιος, διπλωμάτης, ποιητής και θεατρικός συγγραφέας Κλέων Ρίζος Ραγκαβής (1842-1917) εμφανίστηκε στα γράμματα στον ετήσιο ποιητικό διαγωνισμό που είχε καθιερώσει από το 1850 ο Αμβρόσιος Ράλλης. Σε πολύ μικρή ηλικία, το 1858, δημοσίευσε τα *Ελληνικά παραμύθια*, το 1862 συμμετείχε στους πανεπιστημιακούς ποιητικούς διαγωνισμούς με απαισιόδοξα λυρικά ποιήματα, το 1863 εξέδωσε φιλολογικές μελέτες υπό τον τίτλο *Ο καθ' Όμηρον οικιακός βίος*, ενώ το 1865 υπέβαλε σε κρίση την ποιητική του συλλογή *Ια*, καθώς και το ιστορικό δράμα *Ιουλιανός ο Παραβάτης*. Το συγγραφικό του έργο περιλαμβάνει επίσης την ποιητική συλλογή *Αλγη*, τα θεατρικά έργα *Θεοδώρα*, *Ηράκλειος*, *Εικονοκλάσαι*, *Η δούκισσα των Αθηνών*, *Οι Ισπανοί*, καθώς και το ιστορικό μυθιστόρημα *Χαράλδος ο ηγεμών των Βογιάρων*. Δημοσίευσε ακόμη μελετήματα (κριτικά-ιστορικά) και μεταφράσεις, όπως την *Ιστορία της Γερμανικής Φιλολογίας*.¹

Ρομαντικός, προσκολλημένος στην υπερχαθαρεύουσα, προσπάθησε να συνεχίσει τη λόγια παράδοση των Φαναριωτών. Στη θεατρική γραφή του διακρίνεται

¹ Βλ. Σπυρίδωνος Δε Βιάζη, «Κλέων Ραγκαβής», *Ποιητικός Ανθών*, 15 [21.12.1886], σ. 237-240· Ο. Ι. [=:], «Βιογραφική Σημείωσις», προτάσσεται της ποιητικής συλλογής του Ραγκαβή *Αλγη*. *Λυρικά ποιήσεις*, εν Λειψία 1893, σ. III-VIII· Θεόδωρος Βελλιανίτης, «Πρόσωπα και Πράγματα. Κλέων Ραγκαβής», *Αθήναι*, 5.3.1917· Διαγόρας [=Κωστής Παλαμάς], «Ο τέταρτος Ραγκαβής», *Ημέρα* [Τεργέστης], 10.3.1917· ανώνυμος [=Ευγενία Ζωγράφου], «Κλέων Ραγκαβής», *Ελληνική Επιθεώρησις* 13 [Μάρτιος 1917], σ. 251· ανώνυμος [=Δημ. Ι. Καλογερόπουλος], «Κλέων Ραγκαβής», *Πανακροθήκη* 193 [Μάρτιος 1917], σ. 9· Ελένης Σ. Σβορώνου, «Από το Ελληνικόν Πάνθεον. Κλέων Ραγκαβής», *Μικρασιατικόν Ημερολόγιον του έτους 1918*, εν Σάμω 1918, σ. 10-15· P. Moullas, *Les concours poétique de l'Université d'Athènes, 1851-1877*, Secrétariat Général à la Jeunesse, 1989, σ. 176-178, 210-214· Μ. Γ. Μερακλής (επιμ.), *Η ελληνική ποίηση, Ανθολογία, Γραμματολογία*, Εκδόσεις Σοκόλη, 2000, σ. 146-149· Διονύσης Ν. Μουσιούτης, «Ανεκδοτες επιστολές του Ιωάννη Γ. Τσακασιάνου και του Σπυρίδωνος Δε Βιάζη στον Κλέωνα Ραγκαβή», *Επτανησιακά Φύλλα*, τόμ. 28, σ. 1-2 [2008], σ. 239-253· Κυριακή Πετράκου,

«Ένα ιδιαιζόντως ανατρεπτικό έργο του 19ου αιώνα: *Ιουλιανός ο Παραβάτης* του Κλέωνος Ραγκαβή», στα Πρακτικά του Συμποσίου (Αθήνα, 14-17 Μαΐου 2015) *Ελληνικότητα και ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και «εθνικός χαρακτήρας» στον 19ο αιώνα* (επιμ. Άννα Ταμπάκη – Ουρανία Πολυκανδριώτη), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών – Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2016, σ. 435-450· Αρετή Βασιλείου, «Το χειρόγραφο της ιστορικής τραγωδίας *Ισπανοί/Εικονοκλάσαι* του Κλέωνος Ραγκαβή (1887) και η παράστασή της από το “Βασιλικόν Θέατρον” (1904)», *σκηνή 7* (2015), σ. 1-27· Κυριακή Πετράκου, «Μια (σχεδόν άγνωστη) κωμωδία του Κλέωνος Ραγκαβή. *Οι μνηστήρες της Πηνελόπης*», *Παράβασις* 14/2 (2016), σ. 225-293· η ίδια, «Ένα ιδιαιζόντως ανατρεπτικό έργο του 19ου αιώνα: *Ιουλιανός ο Παραβάτης* του Κλέωνος Ραγκαβή», στα Πρακτικά του Συμποσίου (Αθήνα, 14-17 Μαΐου 2015) *Ελληνικότητα και ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και «εθνικός χαρακτήρας» στον 19ο αιώνα* (επιμ. Άννα Ταμπάκη – Ουρανία Πολυκανδριώτη), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών – Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2016, σ. 435-450.

από ρητορικήτητα, δίνει έμφαση στις δραματικές συγκρούσεις των χαρακτήρων και αντλεί τη θεματολογία του από το ιστορικό παρελθόν.

Ο Διονύσιος Ταβουλάρης (1840-1928)² είναι γνωστό ότι από τα πρώιμα χρόνια του είχε συγγραφικές ανησυχίες. Εκτός από πολλές μεταφράσεις για τις ανάγκες του θιάσου του, ποιήματα και αυτοβιογραφικές σελίδες, έγραψε και το θεατρικό έργο *Αισχύλος και Σοφοκλής* (1909).³ Στα *Απομνημονεύματά* του αναφέρει πως είχε γράψει την *Ιστορία της Ρουμανίας επί Ηγεμόνων Φαναριωτών*, καθώς και μια *Ιστορία της Βουλγαρίας*.⁴

Ως επτανήσιος αγαπούσε πολύ την ποίηση, τούτο είναι διακριτό και από την θέση που τις έδινε στις παραστάσεις του θιάσου του. Ως ποιητής δεν υπήρξε συστηματικός, έγραφε συνήθως ποιήματα πατριωτικά για να τα απαγγείλει σε διάφορες επετειακές εκδηλώσεις. Εκτός από μια ποιητική συλλογή, τα *Πολεμικά Ασματα* (1914), εμπνευσμένα από τους βαλκανικούς πολέμους, μας είναι γνωστά και αρκετά άλλα ποιήματά του.⁵ Υπήρξε ένας εκφραστικός στιχοπλόκος που δεν απελευθερώθηκε ποτέ από την καθαρεύουσα και τον κλοιό του ελληνικού ρομαντισμού. Μεγαλύτερο ενδιαφέρον έχουν οι σάτιρες του, που δημοσιεύθηκαν με ψευδώνυμο σε αθηναϊκά έντυπα στις αρχές της δεκαετίας του 1880.⁶ Εξαιρετικά ευχερής η γραφή του, καιτοι σε περίτεχνη παρωδία γλώσσα, βρίθει υπερβολών-κενολογιών και δεν μπορεί να θεωρηθεί ιδιαίτερων απαιτήσεων.

Είναι γνωστή η συμβολή του Ταβουλάρη στην έρευνα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, με τις αυτοβιογραφικές αναμνήσεις του⁷ προσφάτως

² «Επί τη εβδομηκονταετηρίδι του κ. Δ. Ταβουλάρη. Έκτακτον πανηγυρικόν φύλλον», *Ελληνικόν Θέατρον*, 17 Απρ. 1928· Κατ[.] Σ[.], «Μία συγγραμμική επέτειος. Ο “παππούς” του Ελληνικού Θεάτρου» (συνέντευξη), *Πατρίς*, 18 Μαΐου 1928· Διονύσιος Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, μετά προλόγου υπό Νικολάου Ι. Λάσκαρη, εν Αθήναις, τύποις «Πυρσού», 1930· Εραριστής [=Κωστής Μπαστιάς], «Περασμένες δόξες του θεάτρου μας, Διονύσιος Ταβουλάρης», *Εβδομάς*, 16 Μαΐου 1931· Ν. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τόμ. 1, σ. 13-16, 19-26, 33-38· Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αιώνα*. Τόμ. 1: Ιστορία, Δραματολογία, Θίασοι, Ηθοποιοί, Θέατρα. Τόμ. 2: Παραστάσεις, εκδ. Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, Αθήνα 1994-1996 (πολλαχού)· Διονύσης Ν. Μουσμώτης, *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου (1901-1915)*, εκδ. Μπάστα, Αθήνα 1999, σ. 50, 82, 83, 169, 170· Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 1/1, Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του (1828-1875), Τόμ. Α., Παράρτημα, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002

(πολλαχού)· Διονύσης Ν. Μουσμώτης, «Ανέκδοτο ποίημα του Διονυσίου Ταβουλάρη για τη Ζάκυνθος», *Ραλότο* 32-33 (2005), σ. 22-23· Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/1, *Σημαιοφόροι ιεραπόστολοι τον εθνομιά...* (1876-1897), Τόμ Β., Παράρτημα, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012 (πολλαχού)· Ηρώ Κατσιώτη, «Για το Διονύσιο Ταβουλάρη. *Εικόνα... μετά κομψού πλαισίου*», *Παράβασις* 14/2 (2016), σ. 167-187· Διονύσης Ν. Μουσμώτης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο τον 19ο αιώνα*, εκδ. Πλέσσα, Ζάκυνθος 2017, τόμ. 1', σ. 265-267, 383-390, τόμ. 2, σ. 611-621.

³ *Αισχύλος και Σοφοκλής*, Δράμα εις μέρη τρία και πρόλογον, Εν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Ε. Παλλαμάρη, 1909.

⁴ Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, σ. 140-141.

⁵ Κατσιώτη, «Για το Διονύσιο Ταβουλάρη. *Εικόνα... μετά κομψού πλαισίου*», σ. 177-181.

⁶ Οι σάτιρες, δημοσιευμένες και ανέκδοτες καθώς και άλλα ανέκδοτα στιχογραφήματά του πρόκειται να ανακοινωθούν από τον υπογράφοντα σε αυτοτελή έκδοση.

⁷ Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, σ. 140-141.

εντοπίστηκαν και ανέκδοτες αυτοβιογραφικές σελίδες του, συμπληρωματικές των πρώτων, οι οποίες οπωσδήποτε θα συμβάλουν στην έρευνα.⁸ Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι και η δημοσίευση της αλληλογραφίας του θα αποτελέσει ιδιαίτερα χρήσιμο τεκμήριο. Το επιστολογραφικό έργο, όταν ξεφεύγει από τα όρια της τυπικότητας, αποτελεί συχνά δεξαμενή πληροφοριών άγνωστων ως επί το πλείστον και συνιστά χρήσιμο συμπληρωματικό ή διευκρινιστικό εργαλείο, επισημαίνοντας λεπτομέρειες ή σημαντικά γεγονότα. Εν προκειμένω ο Ταβουλάρης αναδεικνύεται σε δεινό επιστολογράφο. Και σε τούτο θα συνέτεινε η παιδεία του, καθώς υπήρξε από τους ελάχιστους ηθοποιούς της εποχής που είχε καλλιέργεια πέραν της στοιχειώδους του σχολείου.⁹

Η αλληλογραφία Διονυσίου Ταβουλάρη - Κλέωνος Ραγκαβή την οποία έχουμε στη διάθεσή μας δεν περιλαμβάνει το σύνολο των επιστολών που αντηλλάγησαν. Στο πλούσιο Αρχείο Ραγκαβή¹⁰ διατηρούνται μόνο κάποιες από τις επιστολές του Ταβουλάρη, συνολικά οκτώ, που καλύπτουν τη διετία 1894-1896.¹¹ Ο τυπικός διπλωμάτης –τουλάχιστον αυτό προκύπτει από την έως τώρα έρευνα στο Αρχείο του– δεν διατήρησε αντίγραφα των επιστολών του προς τον Ταβουλάρη, με αποτέλεσμα να μην έχουμε στη διάθεσή μας πλήρη εικόνα των όσων διημιέφθησαν. Εντούτοις, οι επιστολές του Ταβουλάρη, εκτός του ότι μας προσφέρουν πολλές χρήσιμες πληροφορίες για τις προσπάθειές του να ανεβάσει την πολυσυζητημένη *Δούκισσα των Αθηνών* του Ραγκαβή, μας προσφέρουν μια αρκετά ενδιαφέρουσα εικόνα των γεγονότων της συγκεκριμένης περιόδου. Ο Ταβουλάρης αποδεικνύεται ελάχιστα φειδωλός στα σχόλια και στους χαρακτηρισμούς του. Εδώ πρέπει να επισημανθεί η φιλική σχέση μεταξύ των δυο αλληλογράφων, που προέκυπτε από τη φιλία του με τον πατέρα του Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή,¹² και στην

⁸ Τις εντόπια προ ετών και σύντομα θα ανακοινωθούν.

⁹ Διονύσης Ν. Μουσιούτης, «Σχέδια για μια φιλόδοξη θεατρική εξόρμηση στη Βιέννη του 1873. Μια ανέκδοτη επιστολή του Διονυσίου Ταβουλάρη στον Παντελή Σούτσα», στον τόμο: Στέφανος, *Τμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούνχερ*, Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), «Παράβασις», Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Μελετήματα [5], εκδ. Ergo, 2007, σ. 871-879· ο ίδιος, «Από την αλληλογραφία Φρειδερίκου Καρζέρ-Διονυσίου Ταβουλάρη για την εκατονταετηρίδα Σολωμού», περ. *Επτανησιακά Φύλλα*, τόμ. 27/1-2 [2009], σ. 241-262.

¹⁰ Απόκειται στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη.

¹¹ Γεννάδειος Βιβλιοθήκη – Αρχείο Κλ. Ραγκαβή αρ. 98, 106, 134, 135, 138, 163, 213, 139.

¹² Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής (1809-1892) λόγιος, αρχαιολόγος, ποιητής, πεζογράφος, μεταφραστής και θεατρικός συγγραφέας, άφησε τη σφραγίδα του στην πνευματική ζωή της

εποχής του. Διετέλεσε επίσης καθηγητής Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και διπλωμάτης. Από το 1851 συμμετείχε ως κριτής σε ποιητικούς διαγωνισμούς, διαμορφώνοντας την επίσημη αντίληψη για την ποίηση. Ασχολήθηκε με όλα τα είδη του γραπτού λόγου. Από τα θεατρικά του έργα το πιο γνωστό είναι το *Τον Κουτρούλη ο γάμος* (1894). Έπαιξε σημαντικό ρόλο στην οργάνωση της θεατρικής ζωής της χώρας και συμμετείχε στις πρώτες προσπάθειες δημιουργίας θεατρικών φορέων και επιχειρήσεων (Φιλοδραματική Εταιρεία, Εταιρεία του εν Αθήναις Θεάτρου). Συχνά δίδασκε ηθοποιούς και επέβλεπε την προετοιμασία παραστάσεων, αλλά και διοργάνωνε ερασιτεχνικές παραστάσεις έργων με φοιτητές του Πανεπιστημίου. Βλ. Ε. Θ. Σουλογιάννης, *Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής 1809-1892. Η ζωή και το έργο του*, εκδ. Αρσενίδης, Αθήνα 1995· Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, πρόλογος Τ. Καγιαλής, 4 τόμοι, εκδ. Βιβλιόγραμμα, Αθήνα 1999· Α[λέξης] Ζ[ήρας], Σ[τέψη] Αθ[ήνη], «Ραγκαβής,

Κωνσταντινούπολη αλλά και αργότερα στο Παρίσι.¹³ Στα *Απομνημονεύματά* του τον χαρακτηρίζει «προσφιλή» και «συνοδοιπόρο εις την Κωνσταντινούπολιν».¹⁴

Η *Δούκισσα των Αθηνών* είναι έμμετρο πεντάπρακτο δράμα, γραμμένο σε ιαμβικό δωδεκασύλλαβο στίχο και σε καθαρεύουσα. Με σκηνικά εντυπωσιακό ύφος η δράση μετατοπίζεται σε οκτώ συνολικά σκηνογραφίες με έντονο ρομαντικό χρώμα, ανάμεσα στις οποίες ξεχωρίζει κανείς την κρύπτη των ηγεμονικών τάφων στη Μονή Δαφνίου, στον καθολικό ναό μέσα στον Παρθενώνα και την ειρική στο κάστρο των Θηβών. Δώδεκα άνδρες και τέσσερις γυναίκες συμμετέχουν στο διάλογο πλαισιωμένοι από βωβούς μεγιστάνες, ιερείς, ιππότες, αυλικές κυρίες, ευγενόπαιδες κ.ά.¹⁵ Βραβεύτηκε τον θεατρικό διαγωνισμό των Ολυμπίων το 1888,¹⁶ και είχε αναγγελθεί παράστασή της από τον θίασο «Μένανδρος»,¹⁷ η οποία τελικά δεν πραγματοποιήθηκε για η Επιτροπή των Ολυμπίων αποφάσισε να μην την χρηματοδοτήσει λόγω μεγάλου κόστους.¹⁸ Η πρώτη σκηνική της παρουσίαση έγινε στις 10 Απριλίου 1889 στην Φιλιππούπολη της Βουλγαρίας από τον θίασο του Σπυριδωνος Σφήκα με την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου στον πρωταγωνιστικό ρόλο, μια παράσταση που θα έχει μεγάλη επιτυχία ως εθνικό γεγονός.¹⁹ Μεταφράστηκε «εμμέτρως» στα γερμανικά «υπό του διασήμου ελληνιστού Έλλισεν» και ανέβηκε στη Βιέννη το φθινόπωρο του 1889.²⁰

Τι συμβαίνει όμως στα θεατρικά πράγματα αυτή την εποχή;

Με την έναρξη της θερινής περιόδου του 1894 ο θίασος των Ταβουλάρη- Πατόπουλου που είχε κλείσει το θέατρο Τσόχα συνεργάζεται με την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου.²¹ Η συνεργασία αυτή προκάλεσε το μεγάλο ενδιαφέρον

Αλέξανδρος Ρίζος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Πατάκη 2008, σ. 1905-1906.

¹³ Το καλοκαίρι του 1871, μετά από επιθυμία των Ανακτόρων, ο Ταβουλάρης ταξίδεψε στο Παρίσι με σκοπό να σχηματίσει γαλλικό συγκρότημα για το θέατρο Αθηνών. Εκεί συνεργάστηκε στενά με τον Έλληνα πρέσβη, που δεν ήταν άλλος από τον Α. Ρ. Ραγκαβή. Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 1/1, σ. 289.

¹⁴ Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, σ. 120.

¹⁵ Βλ. Κλέωνος Ραγκαβή, *Η δούκισσα των Αθηνών, δράμα εις μέρη πέντε*. Εν Αθήναις, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», εκδότης Ιωάννης Δ. Κολλάρος, 1905. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2006, σ. 361-362.

¹⁶ Βλ. εκτενώς, Κυριακή Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 144-148.

¹⁷ *Παλιγγενεσία*, 13.12.1888, σ. 3.

¹⁸ Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, σ. 145.

¹⁹ Γιάννης Σιδέρης, «Το νέο ελληνικό θέατρο στη Φιλιππούπολη», *Νέα Εστία* 917 (15.9.1965), σ. 1233. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 646-647. Αλεξία Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βενετισμού το 19ο αιώνα στην Ελλάδα*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα 2014, σ. 409-412.

²⁰ *Νέα Εφημερίς*, 12.6.1889, σ. 4.

²¹ Η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου (1866-1938) υπήρξε από τις πρώτες μεγάλες πρωταγωνίστριες του 19ου αιώνα, από τις πρώτες και λίγες βεντέτες της ελληνικής σιηνής και ξεχωριστή μορφή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου. Η καταγωγή της ήταν από τη Ζάκυνθο από την πλευρά της μητέρας της (Ξανθοπούλου) και από την Κεφαλονιά από την πλευρά του πατέρα της (Σκορδύλλης). Βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Ευαγγελία Παρασκευοπούλου», *Νέα Εστία* 268 (15.11.1938), σ. 242-245. Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, *Από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Πάρινα 1995, σ. 58-60. Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βενετισμού το 19ο αιώνα στην Ελλάδα*, σ. 369-370.

του αθηναϊκού Τύπου και του θεατρόφιλου κοινού, ενώ σχολιάστηκε και στα εκτός των συνόρων φύλλα.²² Η σύμπραξη Ταβουλάρη-Παρασκευοπούλου πρόσφερε την ευκαιρία να γίνει η καλύτερη εκμετάλλευση εκείνου του σκέλους του ρεπερτορίου που αποτελούσε το σοβαρό θέατρο της εποχής.²³ Ο Ταβουλάρης προσπάθησε αφενός με τη συνεργασία της γνωστής δραματικής πρωταγωνίστριας και αφετέρου με τον δημοφιλή κωμικό να συγκροτήσει έναν θίασο ώστε να καλύπτονται όλα τα γούστα· από το σοβαρό θέατρο, με το δραματολόγιο της Παρασκευοπούλου, μέχρι το εξαιρετικά δημοφιλές την εποχή αυτή κωμειδύλλιο, που αποτελούσε πόλο έλξης θεατών, το οποίο καλυπτόταν ιδανικά από τον Ευάγγελο Παντόπουλο.²⁴

Η Παρασκευοπούλου πρωταγωνίστησε σε ελάχιστα –τα πλέον γνωστά– έργα του ρεπερτορίου της και πάντοτε σε συνεργασία με τον Ταβουλάρη. Στα τέλη Ιουνίου, μην αντέχοντας τον παραγκωνισμό της, ακύρωσε το συμβόλαιό της και συγκρότησε δικό της θίασο με τον Μιχαήλ Αρνωτάκη²⁵ και τον Ευτύχιο Βονασέρα.²⁶ Υποστήριξε ότι ο Ταβουλάρης, ορμώμενος από έντονα ανταγωνιστική διάθεση απέναντί της, δεν της επέτρεπε να μονοπωλεί τη σκηνή και να προσελκύει την προσοχή των θεατών στον βαθμό που συνήθιζε και θα επιθυμούσε, αλλά επέμενε να μοιράζεται εξίσου το βάρος των πρώτων ρόλων κάθε παράστασης,

²² *Νέα Σύμωρη* [Σμύρνης], 19.5.1894, σ. 3· *Μεταρρύθμιση* [Αλεξανδρείας], 12.6.1894, σ. 3.

²³ Λίλα Μαράκα, *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση, 1894-1926, Τέσσερα κείμενα*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, 2000, σ. 44-46.

²⁴ Ο Ευάγγελος Παντόπουλος (1860-1913) υπήρξε ο σημαντικότερος έλληνας κωμικός ηθοποιός του 19ου αιώνα. Συνεργάστηκε με τους μεγαλύτερους θιάσους της εποχής του και η μεγάλη προσωπική του επιτυχία τον ώθησε να δημιουργήσει δικό του ανεξάρτητο θίασο. Υπηρέτησε το κωμειδύλλιο από την πρώτη εμφάνισή του και συνέβαλε όσο κανείς στην απήχυσή του στο μεγάλο κοινό. Η συνεργασία του με τον θίασο «Μένανδρος» το 1894 συνεχίστηκε απρόσκοπτα, όπως οριζόταν από το συμβόλαιο, έως τα μέσα Οκτωβρίου, οπότε έκλεινε η θερινή θεατρική περίοδος. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 52-54· Ηρώ Καταιώτη, «Ο Ευάγγελος Παντόπουλος από το 1877 ως το 1882», στον τιμητικό τόμο για τον Σύρο Ευαγγελάτο *Δάφνη, Παράβασις – Μελετήματα*, εκδ. Εργο, Αθήνα 2001, σ. 125-139· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/1, σ. 39-40, και Β., σ. 826-828.

²⁵ Ο Μιχαήλ Αρνωτάκης (1841-1910), ηθοποιός, σκηνοθέτης, θεατρικός συγγραφέας και καθηγητής της υποκριτικής υπήρξε από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του νεοελληνικού θεάτρου τον 19ο αιώνα. Πρωτοεμφανίστηκε

στο θέατρο στα μέσα της δεκαετίας του 1860 και σύντομα καθιερώθηκε. Το 1876 ίδρυσε τον θίασο «Ευριπίδης», την ίδια εποχή αρχίζει και η συνεργασία του με την Ελένη Χέλμη. Στις αρχές της δεκαετίας του 1880 προσλαμβάνεται ως καθηγητής της υποκριτικής στη Σχολή του «Εθνικού Δραματικού Συλλόγου», ενώ συμμετέχει στο συμβούλιο του πρώτου «Συλλόγου Ελλήνων Ηθοποιών» με τον Διονύσιο Ταβουλάρη και τον Δημοσθένη Αλεξιάδη. Ως ηθοποιός στην αρχή της σταδιοδρομίας του κινούνταν αναλαμβάνοντας νεανικούς ηρωικούς ρόλους, καθιερώθηκε όμως σε ρόλους τυραννικούς και σε ραδιούργων. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, *Από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899*, σ. 33-34· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/1, σ. 143-144.

²⁶ Ο Ευτύχιος Βονασέρας (1866-1928), γόνος γνωστών ηθοποιών, εμφανίστηκε στο θέατρο σε μικρή ηλικία. Πολύ σύντομα αναδείχθηκε σε έναν από τους σημαντικότερους ηθοποιούς της γενιάς του, συγκροτώντας συχνά και δικούς του θιάσους. Για κάποιο διάστημα εγκατέλειψε την επαγγελματική δραστηριότητα για μετεκπαίδευση στο εξωτερικό. Στα τελευταία χρόνια της ζωής του εγκαταστάθηκε στις ΗΠΑ και ίδρυσε δραματική σχολή στη Νέα Υόρκη, όπου και πέθανε. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ., σ. 65-66.

αρνούμενος κατ' αρχάς να θέσει τον εαυτό του κάτω από την πρωταγωνίστρια του θιάσου.²⁷ Αργότερα συμπλήρωσε ότι προσπάθησαν να την εξανάγκασουν να εμφανίζεται σε δευτερεύοντες ρόλους με στόχο να την ταπεινώσουν και να την εξαντλήσουν, υπονοώντας τη συμμετοχή της σε κωμωδία με τον Παντόπουλο.²⁸ Το αρνητικό κλίμα και οι κακές σχέσεις μεταξύ των θιασαρχών πρωταγωνιστών οδήγησαν, μόλις έναν μήνα αργότερα, στη διακοπή της συνεργασίας τους.²⁹ Η ρήξη μεταξύ Ταβουλάρη και Παρασκευοπούλου έλαβε μεγάλη έκταση και ο Τύπος ασχολήθηκε για μεγάλο διάστημα. Έφτασε μάλιστα να γίνει νούμερο στην πρώτη αθηναϊκή επιθεώρηση, με τίτλο *Λίγο απ' όλα*.³⁰ Οι σχέσεις Ταβουλάρη με την Παρασκευοπούλου, παρά τις κατά καιρούς συνεργασίες τους, ποτέ δεν ήταν αρμονικές. Μάλιστα τον Μάρτιο του 1893 η Παρασκευοπούλου είχε στείλει στο *Άστυ* επιστολή με την οποία διέψευδε δημοσίευμα της *Ακρόπολης* που ανήγγελλε προσεχή συνεργασία τους, γράφοντας χαρακτηριστικά ότι «ουδέποτε εσχέφθη να συνεργασθώ μετά του κ. Ταβουλάρη».³¹

Από τις αρχές του 1895 είχαν ξεκινήσει οι συζητήσεις για το ενδεχόμενο συγκρότησης ενός μεγάλου θιάσου που θα ανέβαζε σειρά παραστάσεων στο πλαίσιο των Ολυμπιακών Αγώνων. Συστάθηκε «επί της υποδοχής ειδική επιτροπεία», υποεπιτροπή της οργανωτικής επιτροπής των Ολυμπιακών Αγώνων, η οποία είχε αναλάβει και την οργάνωση θεατρικών παραστάσεων (στελέχωση του θιάσου, επιλογή του καταλληλότερου θεάτρου και κατάρτιση του δραματολόγιου).³² Στις 29 Μαρτίου είχε συνέλθει η υποεπιτροπή υπό την προεδρεία του Μιχαήλ Λάμπρου³³ και αποφάσισε να συγκροτηθεί θίασος από τριάντα πρόσωπα. Στις 19 Μαΐου η επιτροπή απηύθυνε προκήρυξη με την οποία καλούσε να δηλώσουν ποιοι ηθοποιοί θα συμμετείχαν. Κανένας όμως δεν απάντησε. Αμέσως αναφέρθηκαν τα ονόματα της Αικατερίνης Βερώνη³⁴ και της Παρασκευοπούλου,

²⁷ Γ. Β., «Τα παρασκήνια», *Το Άστυ*, 18.7.1894, σ. 1.

²⁸ «Η κ. Παρασκευοπούλου εν τη κωμωδία», *Εφημερίς*, 15.6.1894, σ. 3.

²⁹ Βλ. εκτενώς Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού το 19ο αιώνα στην Ελλάδα*, σ. 502-514.

³⁰ Θόδωρος Χατζηπανταζής – Λίλα Μαράκα (επιμέλεια), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμ. Α₂, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, 1984, σ. 3-143· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 826-828 & Ημερολόγιο παραστάσεων (1876-1897), τόμ. 2, σ. 999-1020.

³¹ *Το Άστυ*, 7.3.1893, σ. 3-4.

³² «Το θέατρον κατά τους αγώνας», *Σκριπ*, 13.1.1896, σ. 1· «Το θέατρον κατά τους αγώνας», *Σκριπ*, 23.2.1896, σ. 1· Κ. Γ. Ξένος, «Το ελληνικόν θέατρον και οι Ολυμπιακοί Αγώνες», *Το Άστυ*, 4.2.1896, σ. 2· «Οι Ολυμπιακοί Αγώνες. Θέατρον και μουσική κατά τους αγώνας», *Το Άστυ*, 13.2.1896, σ. 2.

³³ Ο Μιχαήλ (Μίκιος) Λάμπρος (1841-1902), από τους διακεκριμένους λογίους της εποχής και γνωστή προσωπικότητα της πνευματικής ζωής της Αθήνας, σπούδασε φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και ασχολήθηκε με την πολιτική, εκλεγόμενος κατ' επανάληψη βουλευτής του νομού Άρτας. Διετέλεσε για τρεις δεκαετίες Γενικός Γραμματέας του Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσός. Μετέφρασε θεατρικά έργα από τα γαλλικά και τα ιταλικά και έγραψε μελέτες για το θέατρο. Έγραψε την πρώτη αθηναϊκή επιθεώρηση *Λίγο απ' όλα*, που ανέβηκε το 1894 από τον θίασο του Δημητρίου Κοτοπούλη. Ήταν γραμματέας της υποεπιτροπής των Ολυμπιακών Αγώνων. Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, εκδ. Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1977, τόμ. Α₂, σ. 247, τόμ. Α₂ (επιμ. Θ. Χατζηπανταζής – Λίλα Μαράκα), σ. 18.

³⁴ Η Αικατερίνη Βερώνη (1867-1955) υπήρξε μία από τις μεγαλύτερες πρωταγωνίστριες του ελληνικού θεάτρου. Ερμήνευσε μια ευρεία

ως οι πλέον κατάλληλες, οι οποίες αρνήθηκαν να συνεργαστούν, και οι θίασοι αφέθησαν «εις ελεύθερον ανταγωνισμόν».³⁵ Βασικές υπαίτιες της αποτυχίας του σχεδίου ήταν, ως φαίνεται, και οι δυο, αφού καμία από τις δύο δεν κατέληξε σε συμφωνία συνεργασίας με την επιτροπή. Συγκεκριμένα, η Επιτροπή είχε ζητήσει ρητώς τη σύμπραξη μιας εκ των δύο με τον θίασο για να αναλάβει τη θέση της βασικής πρωταγωνίστριας του, κι ενώ αρχικά δέχτηκαν και οι δύο, στη συνέχεια αρνήθηκαν μάλλον για λόγους αντιζηλίας, καθώς αδυνατούσαν να συνυπάρξουν στον ίδιο θίασο. Τελικά και οι δύο βρέθηκαν στην Αθήνα και έδωσαν παραστάσεις, κάθε μία με τον δικό της θίασο.³⁶ Η Επιτροπή, μετά τη διαπίστωση αδυναμίας να συγκροτηθεί θίασος, απευθύνθηκε εγγράφως στους διευθυντές διαφόρων θιάσων. Από όλους μόνον ο “Μένανδρος” των αδελφών Ταβουλάρη φάνηκε συνεπής και απάντησε αποστέλλοντας κατάλογο με τα ονόματα των ηθοποιών του θιάσου. Η Επιτροπή τον βρήκε ανεπαρκή, με αποτέλεσμα να μην αποφασίσει την ανάθεση του ανεβάσματος της *Αντιόπης*³⁷ του Δημητρίου Βερναρδάκη³⁸ και της *Δούκισσας των Αθηνών* του Ραγκαβή.³⁹ Την περίοδο αυτή ο “Μένανδρος” είχε μια καθοδική πορεία, λόγω αδυναμίας να προσαρμοστεί στα αιτήματα της εποχής, παρέμενε πεισματικά προσκολλημένος στο παρελθόν χωρίς να ανανεώνει το δραματολόγιό του, προσθέτοντας σύγχρονα ελληνικά.

Το γεγονός της διεξαγωγής των Ολυμπιακών Αγώνων είχε καταστήσει την Αθήνα επίκεντρο παγκοσμίου ενδιαφέροντος, και ως εκ τούτου ιδανική πόλη

γκάμα ρόλων του κλασικού, σύγχρονου, ελληνικού και διεθνούς ρεπερτορίου. Η καλλιτεχνική της φυσιογνωμία χαρακτηριζόταν από ευγένεια ύφους και αποφυγή εξάρσεων. Η υποκριτική της βασιζόταν κυρίως στην τεχνική παρά στο συναίσθημα. Βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Αικατερίνη Βερώνη», *Νέα Εστία* 670 (1.6.1955), σ. 761· Δημήτρης Σπάθης, «Βερώνη Αικατερίνη», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1990, σ. 266-267· Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 89-91· Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βενετισμού στην Ελλάδα*, σ. 205-213.

³⁵ «Το θέατρον κατά τους αγώνας», *Σκριπ*, 23.2.1896, σ. 1.

³⁶ Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλο μέχρι τον Δονάβειο*, τόμ. 2/2, σ. 919-922.

³⁷ Ποιητικό δράμα σε πέντε πράξεις. Βλ. Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης, *Αντιόπη*, δράμα εις πράξεις πέντε, διδαχθέν το πρώτον εν Αθήναις τη 15 Ιουνίου 1896. Εν Αθήναις, τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1908· Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Η “αναμαρμάρωση” της *Αντιόπης*. Μια συμπλήρωση της αποσπασματικά σωζόμενης τραγωδίας του Ευριπίδη, στο πλαίσιο των νεοελληνικών οραματισμών αναβίωσης της αρχαιότητας το 1896», στα *Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου*

Θεατρολογικού Συνεδρίου (Πάτρα, 26-29 Μαΐου 2011): *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του* (επιμ. Κωνσταντίνος Κυριακός), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα 2015, σ. 169-180.

³⁸ Ο Δημήτριος Βερναρδάκης (1833-1907), φιλόλογος και δραματογράφος, θεωρείται ιδρυτής και θεμελιωτής του ρομαντικού πατριωτικού δράματος, με τις επτά τραγωδίες που έγραψε και κυριάρχησαν στις σκηνές από το 1857 έως το 1896. Διετέλεσε καθηγητής στην έδρα Γενικής Ιστορίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, αλλά λόγω διαμάχης με συνάδελφό του για το γλωσσικό ζήτημα αναγκάστηκε το 1869 να παραιτηθεί και να καταφύγει στην ιδιαίτερη πατρίδα του Μυτιλήνη. Το 1883 επανήλθε στην έδρα, αλλά για πολύ σύντομο διάστημα. Ενώ θεωρητικά υπήρξε δημοτικιστής, στο έργο του χρησιμοποίησε την καθαρεύουσα. Βλ. Μίμης Βάσας, *Το Νεοελληνικό Θέατρο*, εισ.-μτφρ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, εκδ. Ειρμός, Αθήνα 1994, σ. 352, 400-409· Β[άλτερ] Π[ούχνερ], «Βερναρδάκης, Δημήτριος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, ό.π.*, σ. 282-283· Δ. Σπάθης, *Από τον Χορτάση στον Κορν*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2015, σ. 429-468.

³⁹ «Το θέατρον κατά τους αγώνας», *Σκριπ*, 23.2.1896, σ. 1.

διεξαγωγής κάθε θεατρικής δραστηριότητας. Αποτέλεσμα ήταν να συγκεντρωθούν όλοι οι μεγάλοι θιασάρχες-πρωταγωνιστές.

Στις 3 Ιουλίου 1894, σε απάντηση επιστολής του Ραγκαβή, ο Ταβουλάρης απαντά ότι του επιστρέφει υπογεγραμμένο το συμβόλαιο, ότι έλαβε τα σχέδια των κοστουμιών και ότι με ανυπομονησία περιμένει την μετάφραση όπως διαπιστώνουμε σε επόμενη επιστολή, πρόκειται για την κωμωδία *Η θεία του Κάρλου του Thomas Brandon*.⁴⁰

Στη συνέχεια αναφέρεται στη συνεργασία του με την Παρασκευοπούλου, με την οποία, όπως διαπιστώνουμε, είχαν αποφασίσει να συνεργαστούν για να ανεβάσουν τη *Δούκισσα των Αθηνών*, συγκροτώντας έναν μεγάλο θίασο, αλλά η Παρασκευοπούλου αποχώρησε, πιθανότατα για τους λόγους που προαναφέραμε. Ο Ταβουλάρης, μάλλον για να δικαιολογηθεί, σημειώνει: «δεν ηξέρω τι έπαθεν αυτή η ευλογημένη νευροπαθής προχθές και φαίνεται ότι ζητεί ν' αποσυρθεί του θιάσου».⁴¹ Καταλήγει ότι μπορεί να παρουσιάσει το έργο την περίοδο αυτή και χωρίς την Παρασκευοπούλου, διαφορετικά το ανεβάζει τον χειμώνα. Είναι διακριτό ότι τα πάντα εξαρτώνται από τον Ραγκαβή, ο οποίος εκτός από συγγραφέας, θα είναι, ως φαίνεται, και ο χορηγός της παράστασης.

Στις 3 Σεπτεμβρίου 1894 ο θίασος “Μένανδρος”, δηλαδή οι αδελφοί Ταβουλάρη, εκφράζει με επιστολή από την Αθήνα, διά του Διονυσίου Ταβουλάρη, την ευγνωμοσύνη του στον Ραγκαβή για τους κόπους τους οποίους καθημερινώς καταβάλλει «υπέρ πλουτισμού του περιορισμένου δραματολογίου της Ελλ. Σκηνής». Όπως διαπιστώνουμε από τη συνέχεια της επιστολής, ο Ταβουλάρης, κολακεύοντας τον Ραγκαβή, επιδιώκει να αποσπάσει από αυτόν την άδεια ώστε να ανεβάσει τη *Δούκισσα των Αθηνών*. Υποθέτουμε ότι θα πληροφορήθηκε επικοινωνία της Παρασκευοπούλου με τον Ραγκαβή με ανάλογο αίτημα, την οποία όμως σπεύδει να την «αδειάσει» ως «ναυαγήσασα» στις τελευταίες παραστάσεις. Από τις επιστολές της Παρασκευοπούλου στον Ραγκαβή –διαπιστώνουμε ότι επικοινωνούν από τις αρχές του 1895–⁴² δεν προκύπτει εκ μέρους της ανάλογη

⁴⁰ Η τρίπρακτη κωμωδία *Charley's Aunt* ανέβηκε για πρώτη φορά τον Φεβρουάριο του 1892 στο Theatre Royal, Bury St Edmunds, και γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Παρουσιάστηκε επίσης με επιτυχία το 1893 στο Μπρόντγουεϊ, το καλοκαίρι του 1894 σε θέατρα της Γαλλίας και της Γερμανίας και το 1895 σε Ρωσία, Ολλανδία, Δανία και Νορβηγία. Ο Ταβουλάρης, προφανώς πληροφορούμενος τη μεγάλη επιτυχία του έργου, θα ζήτησε από τον Ραγκαβή να το μεταφράσει. Υπάρχει επίσης το ενδεχόμενο να το πρότεινε ο Ραγκαβής στον Ταβουλάρη, δεν αποκλείεται να είχε προχωρήσει από μόνος του στη μετάφραση της κωμωδίας. Η μετάφραση του Ραγκαβή απόκειται στο Αρχείο Ραγκαβή στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη. Βλ. Walter Thomas Brandon, *Charley's Aunt's Father: A Life of Brandon Thomas*, ed. D. Saunders, Λονδίνο 1955.

⁴¹ Τον Μάιο του 1894 Παρασκευοπούλου συνεργάστηκε με τον θίασο Ταβουλάρη-Παντόπουλου στο θέατρο Τσόχα. Το αρνητικό κλίμα και οι κακές σχέσεις της με τους θιασάρχες οδήγησαν στα τέλη Ιουνίου στην πρόωγη διακοπή της συνεργασίας τους. Ως φαίνεται, οι βασικοί ρόλοι της διαφωνίας και αποχώρησής της ήταν η στροφή του ρεπερτορίου στις κωμωδίες και ιδιαίτερα στο κωμειδύλλιο, με αποτέλεσμα να μην υπάρχουν πρωταγωνιστικοί ρόλοι γι' αυτήν, καθώς και η άρνηση του Ταβουλάρη να αναγνωρίσει την καλλιτεχνική της αξία. Η συνεργασία τερατίστηκε με εκατέρωθεν προσφυγές και απαιτήσεις αποζημιώσεων. Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού στην Ελλάδα*, σ. 506.

⁴² Απόκεινται στο Αρχείο Ραγκαβή στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη.

συμπεριφορά· παρά τις προβληματικές σχέσεις της με τον Ταβουλάρη, δεν θα τον κατηγορήσει ποτέ στον Ραγκαβή.

Από επιστολή της ίδιας περιόδου (22 Σεπτεμβρίου) του δημοσιογράφου Δημητρίου Ι. Καλογερόπουλου, στενού φίλου της Παρασκευοπούλου, στον Ραγκαβή διαπιστώνουμε ότι ο Ταβουλάρης, τουλάχιστον κατά την περίοδο αυτή, είχε περισσότερες πιθανότητες να ανεβάσει τη *Δούκισσα* από την Παρασκευοπούλου.

Ο Καλογερόπουλος γράφει στον Ραγκαβή:

[...] Η κυρία Παρασκευοπούλου δεν εργάζεται, διαλυθέντος του θιάσου της μετά του κ. Αρνωτάκη. Δεν κατώρθωσα να την ιδώ, αλλ' η γνώμη μου είναι να δοθή το έργο και εις τον κ. Ταβουλάρη, χωρίς εννοείται ν' αφαιρεθή το δικαίωμα της διδασχίας από την κ. Π. συνιστώντες άμα αυτή την εμμή επιστασίαν ή του αδελφού σας.⁴³ Η κ. Παρασκευοπούλου αγνοεί και αυτή αν θα μείνη, ως προς δε τον κ. Ταβουλάρη γνωρίζω εκ θετικής πηγής ότι αυτός μεν θα παραμείνη εν Αθήναις, διότι είνε διορισμένος επί μισθώ καθηγητής της απαγγελίας εις το Ωδείο. Ο δε θιάσός του, αποχωρίζομένου του Παντοπούλου όστις ίδιον θ' αποτελέση κωμειδυλλίων θιάσον, θα μεταβή εις Κρήτην ή Σύρον. Γράψατέ του όθεν και εάν σας υποσχεθή ότι ο θιάσός του θα διαχειμάση ενταύθα παραχωρήσατε την διδασκαλίαν. Αυτό είναι το πρακτικώτερον. Περί του οριστικού αποτελέσματος με ειδοποιείτε. Ίσως δε τότε φιλοτιμηθή και η κ. Π. και εντάξη την παράστασιν, η δε άμιλλα αρκετόν θα προσκομίση κέρδος ηθικών. Από τον κ. Ταβουλάρη να ζητήσετε και ποσοστά, 10% επί της ακαθαρίστου προσόδου. [...]⁴⁴

Ο χειμώνας του 1894-1895 περνάει χωρίς κάποια επικοινωνία μεταξύ των δύο. Η επόμενη επιστολή του Ταβουλάρη στέλνεται στον Ραγκαβή από τη Σμύρνη στις 29 Μαΐου 1895.

Αναφέρει ότι λίγους μήνες νωρίτερα γιόρτασε στην Αθήνα την τριακονταετηρίδα του.⁴⁵ Τον ενημερώνει ότι συγκρότησε «λαμπρό» θιάσο, και θα παραμείνει εκεί για παραστάσεις ολόκληρο το καλοκαίρι, παρουσιάζοντας εκτός των άλλων τη *Θεία του Κάρολου* και τη *Δούκισσα*, αν και το θερινό θέατρο της Σμύρνης είναι μικρό για τέτοια παραγωγή.

Ειδικό ενδιαφέρον για την ιστορία του θεάτρου στη Σμύρνη έχει το υστερόγραφο του, όπου γράφει χαρακτηριστικά: «Δεν πιστεύω η λογοκρισία ποτέ να περικόψη έτι μάλλον το υμέτ. έργο, διότι έχει δυό τρεις φιλελευθέρους Έλληνες, αφού έχομεν παραδείγματα ότι επέτρεψεν εδώ ζωηρότερα έργα».

⁴³ Πρόκειται για τον Ευγένιο Ρίζο Ραγκαβή (1850-1941), στρατιωτικό και συγγραφέα που ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη γενεαλογία και την οικοσημολογία. Βλ. «Ραγκαβής, Ευγένιος Ρ.», εγκυκλοπαίδεια *Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάνικα*, τόμ. 51, Αθήνα 2001, σ. 210.

⁴⁴ Γεννάδειος Βιβλιοθήκη – Αρχείο Κλ. Ραγκαβή Αρ. 98

⁴⁵ Πραγματοποιήθηκε στις 23 Μαρτίου στην αίθουσα του Ωδείου Αθηνών, στο οποίο ο Ταβουλάρης ήταν καθηγητής «της από σκηνής

απαγγελίας και ηθοποιίας» από τον Σεπτέμβριο του 1893 έως τον Οκτώβριο του 1895. Το πρόγραμμα περιλάμβανε μονολόγους από τις επιτυχίες του, απαγγελίες ποιημάτων του και τη σατιρική «πολιτοκοινωνική» ηθογραφία *Κουτσαβάκια*. Βλ. *Αζρόπολις*, 20.3.1895, σ. 3 / 24.3.1895, σ. 3· *Εστία*, 23.3.1895, σ. 3· *Νέα Εφημερίς*, 7.9.1893, σ. 4-5 / 22.3.1895, σ. 5-6 / 24.3.1895, σ. 5· *Πρωία*, 22.3.1895, σ. 3 / 23.3.1895, σ. 3 / 24.3.1895, σ. 3 / 12.4.1895, σ. 3.

Στις 21 Αυγούστου 1895, από τη Σμύρνη,⁴⁶ ο Ταβουλάρης συγκαίρει τον Ραγκαβή για τον διορισμό του στην πρεσβεία του Βερολίνου.⁴⁷ Σημειώνει ότι έλαβε την «αισθηματικοσυνταγμένη» *Δούκισσα*, η οποία τον «εμάγευσε», τον «εσαγήνευσε», τον «σήκωσε στα ουράνια». «Θείον έργον θεσπέσιον. Θα κάμη κρότον όταν διδαχθή από της ημετ. Σκηνης». Για να τον κολακεύσει, του γράφει ότι δεν το χόρταινε και ότι το διάβασε δυο φορές με προσοχή και αγάπη, αλλά δεν είχε το κατάλληλο θέατρο για να το παρουσιάσει. Του εξηγεί όμως ότι το υπαίθριο θεατράκι που έχει, με πλάτος σκηνης οκτώ μέτρα «βήματα ανδρικά» και πέντε βάθος, είναι ακατάλληλο για να παρουσιαστεί. Επισημαίνει επίσης ότι το άλλο μεγάλο πρόβλημα είναι η λογοκρισία, η οποία τελευταία ήταν πολύ αυστηρή, αφού τους απαγόρευσε τα περισσότερα έργα. Πάντως, η άποψή του για τη *Δούκισσα* είναι ότι πρέπει να ανέβει σε αθηναϊκό θέατρο, του τονίζει στο τέλος ότι «Εκεί είνε η θέσις της. Εκεί πρέπει να εκτιμηθή».

Η λογοκρισία ήταν πολύ αυστηρή, με αποτέλεσμα να περιοριστούν στα κωμειδύλλια· σημειώνει επίσης ότι δεν του έδωσαν άδεια για τα έργα του Ηλία Καπετανάκη, του Δημητρίου Καλαποθάκη και του Δημητρίου Κόκκου. Ελπίδες μόνο είχε για τον *Καπετάν Γιακουμή*,⁴⁸ και τούτο επειδή συνήψε «ευτυχώς σχέσεις μετά του κ. Γεν. Διοικητού του Νομού».⁴⁹ Του εξηγεί ότι θεωρούσε άσκοπο να υποβάλει τη *Δούκισσα των Αθηνών*, αφού θα τα λογόκριναν κόβοντας τα έξι δέκατα. Αναφέρει επίσης ότι δεν τους έδωσαν άδεια ούτε για τον *Γενικό Γραμματέα*, ο οποίος «μεγάλας ωφελείας υπέσχετο εις τον θίασον»· αλλά εδώ ο λόγος πρέπει να είναι άλλος.⁵⁰ Υπάρχει το ενδεχόμενο ο Καπετανάκης να μην

⁴⁶ Ο πολυπρόσωπος θίασος “Μένανδρος” έδωσε παραστάσεις στο νέο «Θέατρον Σμύρνης» στον κήπο του καφενείου Λουκά, στην προκυμαία, από τις 3 Ιουνίου έως τις 12 Οκτωβρίου. Βλ. *Αρμονία* [Σμύρνης], 6.7.1895, σ. 3· *Εστία*, 1.4.1895, σ. 2· *Νέα Εφημερίς*, 30.3.1895, σ. 5 / 22.6.1895, σ. 6· *Πρωία*, 25.5.1895, σ. 3· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δοννάβεως*, τόμ. 2/2, ό.π., σ. 890-891.

⁴⁷ Ο Κλέων Ραγκαβής διορίστηκε έκτακτος απεσταλμένος και πληρεξούσιος υπουργός του βασιλέως των Ελλήνων στο Βερολίνο τον Ιούλιο του 1895. Σχετικά με τον διορισμό του, υπήρξαν δημοσιεύματα ότι ανέλαβε «ανωμοτί» τα καθήκοντά του. Τον Ιούνιο του 1896 διορίστηκε με τον ίδιο βαθμό στη Βαυαρία, τη Σαξονία και τη Βυρτεμβέργη. Βλ. Διπλωματικό και Ιστορικό Αρχείο Υπουργείου Εξωτερικών, 1895, Διπλωματικά Αρχαία, Α 3: 1-8· βλ. και «Η παράνομος όρκισις του εν Βερολίνω πρέσβεως Κου Ραγκαβή», *Εφημερίς*, 16.8.1895, σ. 2· *Νέα Εφημερίς*, 10.8.1895, σ. 3· *Πρωία*, 16.7.1895, σ. 2· *Νέα Εφημερίς*, 10.4.1896, σ. 6.

⁴⁸ Κωμειδύλλιο του Δημητρίου Κόκκου, ανέβηκε για πρώτη φορά στις 29 Ιανουαρίου 1892

στο Θέατρο Κωμωδιών από τον Παντόπουλο. Ο Κόκκος στον *Καπετάν Γιακουμή* πέρασε από την απλή ηθογραφία σε μια πιο προχωρημένη μορφή κωμειδύλλιου, εμπλουτισμένη με στοιχεία πολιτικής σάτιρας· δεν πρόλαβε να δει το τελευταίο έργο του στη σκηνή. Η ακμηρότητα της σάτιρας του θεωρήθηκε πιθανή αιτία της δολοφονίας του το 1891. Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τόμ. 1, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1981, σ. 141, 180.

⁴⁹ Γενικός Διοικητής Σμύρνης ήταν ο Χασάν Φεχμή Πασάς, ο οποίος διετέλεσε και διοικητής του Βιλαετιού της Θεσσαλονίκης από το 1902 έως το 1905. Ήταν θεατρόφιλος, καθώς αναφέρεται ότι παρακολούθησε δύο φορές παραστάσεις του θίασου «Μένανδρος». Παραβρέθηκε επίσης και στην τιμητική της Παρασκευοπούλου. Βλ. *Αρμονία* [Σμύρνης], 22.7.1895, σ. 2 / 28.8.1895, σ. 3.

⁵⁰ Πρόκειται για το κωμειδύλλιο *Ο γενικός γραμματέας*, σε κείμενο Ηλία Καπετανάκη και μουσική Λουδοβίκου Σπινέλη. Ανέβηκε στις 19 Αυγούστου 1893 στο θέατρο Τσόχα από τον θίασο Αλεξιάδη-Παντόπουλου και γνώρισε αμέσως μεγάλη επιτυχία. Ο Καπετανάκης εξελίσσει και ενισχύει την κωμωδία της εποχής

του επέτρεπε το ανέβασμα του έργου. Σε συνέντευξή του αναφέρει ότι ο Ταβουλάρης με τον Παντόπουλο σε παραστάσεις τους στην Αλεξάνδρεια είχαν αλλάξει τον τίτλο και τα ονόματα των προσώπων αφαιρώντας «αυθαιρέτως» το όνομά του και το «παρέστησαν εις εκτρωματικήν κατάστασιν [...]. Αυτοί δεν είναι άξιοι να λέγωνται ηθοποιοί εν όσω κλέπτουν αυθαιρέτως, όχι μόνον τα συγγραφικά δικαιώματα ενός έργου, αλλά ολόκληρον και αυτήν την εργασίαν του συγγραφέως».⁵¹ Πράγματι, ο θίασος Ταβουλάρη-Βερώνη με τον Παντόπουλο έδωσε δύο παραστάσεις στο θέατρο Ζιζίνια της Αλεξάνδρειας τον Δεκέμβριο του 1893, αλλάζοντας τον τίτλο του έργου (υπό τον τίτλο *Το ρουσφετολόγι*) και αποκρύπτοντας το όνομα του συγγραφέα.

Από τις πολλές άλλες πληροφορίες που εμπεριέχει η επιστολή γνωρίζουμε ότι τη *Φαύστα*⁵² του Δημητρίου Βερναρδάκη η ελληνική πρεσβεία της Κωνσταντινούπολης κατόρθωσε να την περάσει από την τουρκική λογοκρισία. Αναφέρει –κάτι βέβαια που δεν συνέβη– ότι δεν άρесе ούτε στην Κωνσταντινούπολη ούτε στην Σμύρνη, αποδίδοντας την αποτυχία στην ανεπάρκεια των θιάσων, της Βερώνη στην Κωνσταντινούπολη⁵³ και της Παρασκευοπούλου στη Σμύρνη.⁵⁴ Την ανέβασε

του, καυτηριάζοντας την πολιτική και την κοινωνική διαφθορά, εμφνεύοντας στην κωμωδία στοιχεία ουσιαστικής κοινωνικής και πολιτικής κριτικής. Βλ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τόμ. 1, σ. 141, 182· ο ίδιος, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 802-803 & Ημερολόγιο παραστάσεων (1876-1897), τόμ. 2, σ. 965· Δ. Σπάθης, *Από τον Χορτάση στον Κορν*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2015, σ. 471-473, 475-477.

⁵¹ *Το Αστυ*, 18.1.1894, σ. 2.

⁵² Η *Φαύστα*, τραγωδία του Δημητρίου Βερναρδάκη, με θέμα τολμηρό για την εποχή της –συνδυάζει τον μύθο του Ιπόλυτου και της Φαίδρας με τις παραδόσεις για την ίδρυση του Βυζαντίου–, αποτελεί το κύκνειο άσμα της αρχαιόγλωσσης ιστορικής τραγωδίας του μεγαλοϊδεατισμού. Αν και ήταν δραματολογικά αρκετά ξεπερασμένη για την εποχή της, όταν το 1893 ανέβηκε στην Αθήνα ταυτόχρονα από δύο θιάσους σημείωσε μεγάλη επιτυχία. Η επιτυχία της κατά κύριο λόγο συνδέεται με τη Μεγάλη Ιδέα και την ιστορική αντιπαράθεση Ρώμης και Βυζαντίου. Στόχος του Βερναρδάκη ήταν να εκφράσει τα εθνικά οράματά του συνδυάζοντας κλασικά και ρομαντικά στοιχεία. Στις 21 Σεπτεμβρίου 1893 την ανέβασε ο θίασος «Μένανδρος» στο Θέατρο Ομονοίας με την Αικατερίνη Βερώνη (Φαύστα) και τον Διον. Ταβουλάρη (Μέγα Κωνσταντίνο) και στις 22 Σεπτεμβρίου ανέβηκε στο Θέατρο Ολύμπια από την Παρασκευοπούλου και τον Κοποτύλη στους αντίστοιχους ρόλους. Βλ. *Φαύστα*, δράμα εις πράξεις πέντε, Δ. Ν. Βερναρδάκη, διδαχθέν το πρώτον από τα εν Αθήναις

σκηνής της Ομονοίας τη 21 Σεπτεμβρίου 1893. Αθήνησι, τύποις αδελφών Περγή, 1894· Γιάννης Σιδέρης, «Το θέατρον του Βερναρδάκη: Τα εβδομήμηνα χρόνια της Φαύστας», *Θέατρο* 9 (1963), σ. 26-46· Βάλτερ Πούγχερ, «Φαύστα», *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματολογίας*, τόμ. 2/1 Από την Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2006, σ. 121-128· ο ίδιος, «Η Φαύστα του Δημητρίου Βερναρδάκη: Το κύκνειο άσμα του Αθηναϊκού Ρομαντισμού», στα Πρακτικά της ημερίδας (Αθήνα, 10 Οκτωβρίου 2007): *Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης, η ζωή και το έργο του* (επιμ. Γρηγόρης Ιωαννίδης), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, εκδ. Εργο, Αθήνα 2009· Σπάθης, *Από τον Χορτάση στον Κορν*, σ. 465-466.

⁵³ Η Βερώνη τη χειμερινή θεατρική περίοδο 1894-1895 επισκέφθηκε για πρώτη φορά με δικό της θίασο την Κωνσταντινούπολη και έδωσε παραστάσεις αρχικά στο θέατρο Μνηματακίων και στη συνέχεια στο θέατρο Κονκόρντια. Όταν αποφασίστηκε να εγκαινιαστούν οι παραστάσεις στο θέατρο Κονκόρντια με τη *Φαύστα* που θα παρουσιαζόταν για πρώτη φορά στην Κωνσταντινούπολη, ήρθε ο ίδιος ο Βερναρδάκης για να παρακολουθήσει τις πρόβες. Το έργο έτυχε της θερμής υποδοχής του κοινού, και η Βερώνη επαινέθηκε για την ερμηνεία της. Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 850-851· Αλτουβάι, *Το φαινόμενο του βεντετισμού στην Ελλάδα*, σ. 317-318.

⁵⁴ Η Παρασκευοπούλου έδωσε δύο παραστάσεις της *Φαύστας* στο θέατρο Προκουμιάς της

και αυτός, την επανέλαβε με αρκετή επιτυχία δύο φορές, αν και του έλειπε «εν μέρει» η Φαύστα, η πρωταγωνίστρια. Ενώ ετοιμαζόταν να το παρουσιάσει και για τρίτη φορά, το Ελληνικό Προξενείο με εντολή του Βερναρδάκη, ο οποίος ήθελε «να δίδεται το έργο του μόνον υπό τας συνθήκας υπό τας οποίας εδόθη εν τω θεάτρω Αθηνών υπό του θιάσου μας», απαγόρευσε την παράσταση.⁵⁵

Όπως είδαμε, την ίδια περίοδο σε άλλο θερινό θέατρο έδινε παραστάσεις και ο «Μένανδρος». Οι κακές σχέσεις μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών από την προέτους συνεργασία τους στην Αθήνα, εκτός του ανταγωνισμού μεταξύ των θιάσων, προκάλεσαν ένταση κατά τη διάρκεια ολόκληρης της περιόδου. Η Παρασκευοπούλου μάλιστα έφτασε να καταγγέλλει ευθέως τον Ταβουλάρη για παρασηκηνιακές ενέργειες και συκοφαντίες, με σκοπό να υπονομευτεί ο θιάσος της αλλά και η ίδια.⁵⁶ Υποστήριξε ότι ο Ταβουλάρης τηλεγράφησε στον Βερναρδάκη ζητώντας του να απαγορεύσει το ανέβασμα της *Φαύστας* από την Παρασκευοπούλου.

Το μεταξύ των δύο θιάσων κακό κλίμα είχε ως αποτέλεσμα να επηρεάσει αρνητικά και την απόδοσή τους, γεγονός που επηρέασε αρνητικά το κοινό, με αποτέλεσμα να μειωθούν τα εισιτήρια και στα δύο θέατρα.⁵⁷

Η Παρασκευοπούλου είναι φανερό ότι ανήκει στις εμμονές του. Γράφει στον Ραγκαβή ότι, όταν προ δύο μηνών είχε φτάσει στη Σμύρνη, «εκήρυττεν στεντορεία τη φωνή» ότι πήγε για να τους κλείσει. «Συνήφθη αγών κρατερός» η Παρασκευοπούλου είχε την υποστήριξη της εφημερίδας *Αμάθεια*,⁵⁸ η οποία δεν είχε καλές σχέσεις με τον θίασο «Μένανδρο», γιατί τύπωναν τα προγράμματά τους στο τυπογραφείο της εφημερίδας *Αρμονία*,⁵⁹ αλλά κατά τον Ταβουλάρη

Σμύρνης, όπου εργάστηκε με τον θίασό της το καλοκαίρι του 1895. Την ίδια περίοδο έδινε παραστάσεις στη Σμύρνη και ο θίασος «Μένανδρος», με αποτέλεσμα οι τεταμένες σχέσεις μεταξύ των δύο θιασαρχών ήδη από το καλοκαίρι του 1894 να επιδεινωθούν. Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νέilon μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 890-891· Αλτουβά, *Το φαινόμενο τον βενετισμού στην Ελλάδα*, σ. 519-523.

⁵⁵ Ο θίασος «Μένανδρος» έδωσε δύο παραστάσεις της *Φαύστας* στις 29 και 30 Ιουλίου 1895. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νέilon μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2, σ. 890-891 & Ημερολόγιο παραστάσεων (1876-1897), τόμ. 2, σ. 1145.

⁵⁶ Α. Σ., «Ανά την Ανατολήν. Ο εν Μικρά Ασία Ελληνισμός. Σκέψεις και εντυπώσεις ταξιδιώτου», *Ακρόπολις*, 31.8.1895, σ. 2.

⁵⁷ Χαρακτηριστική του γενικότερου κλίματος είναι η καταγγελία στον Τύπο της Παρασκευοπούλου, ότι ο Ταβουλάρης, ενεργώντας παρασηκηνιακά, είχε τηλεγραφήσει στον Βερναρδάκη και, κατηγορώντας την, τον προέτρπε να της απαγορεύσει το ανέβασμα της *Φαύστας*. Βλ. Α. Σ., «Ανά την Ανατολήν. Ο εν Μικρά Ασία Ελληνισμός. Σκέψεις και εντυπώσεις ταξιδιώτου»,

Ακρόπολις, σ. 2· Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βενετισμού το 19ο αιώνα στην Ελλάδα*, σ. 521-522.

⁵⁸ Η *Αμάθεια*, εφημερίδα πολιτική και εμπορική της Σμύρνης, ιδρύθηκε το 1838 από τον Κωνσταντίνο Ροδέ. Το 1840 την ανέλαβε ο Ιάκωβος Σαμωτάκης, ο οποίος το 1882 την πούλησε στους Σωκράτη Σολωμονίδη και Γεώργιο Υπερείδη. Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή έγινε προσπάθεια, αλλά ανεπιτυχής, να συνεχιστεί η έκδοσή της στην Αθήνα. Η *Αμάθεια* υπήρξε η μακροβιότερη και μια από τις εγχυρότερες ελληνικές εφημερίδες που εκδίδονταν στη Σμύρνη. Διακρίθηκε για τη σοβαρότητα της αρθρογραφίας της, την πληρότητα της ειδησεογραφίας και τον πατριωτικό της ζήλο. Βλ. Σταύρος Θ. Ανεστίδης, «Αμάθεια», *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου, 1784-1974* (επιμ. Λουκία Δρούλια – Πούλα Κουτσοπανάγου), εκδ. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2008, σ. 183-184.

⁵⁹ Η *Αρμονία*, εφημερίδα πολιτική, επιστημονική και εμπορική της Σμύρνης, ιδρύθηκε το 1880 από τον Μιλτιάδη Φ. Σεϊζάνη, ενώ αρχισυντάκτης της επί σειρά ετών ήταν ο Παντελής

τελικά «ηττήθη κατά κράτος». Η Παρασκευοπούλου βλέποντας ότι, παρά «τας Φεδώρας,⁶⁰ τας Καμελίας⁶¹ και Λεκουβρέ⁶²», ο κόσμος δεν πάει στο θέατρό της, έριξε τις τιμές των εισιτηρίων στο μισό, με αποτέλεσμα να αναγκαστεί και ο Ταβουλάρης να χαμηλώσει τις τιμές. Το αποτέλεσμα ήταν το κοινό να συρρέει στις παραστάσεις του «Μενάνδρου» και να έχουν τριπλάσιες εισπράξεις από τον θίασο της Παρασκευοπούλου. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τι από τα γραφόμενα του Ταβουλάρη έχει δόση ανακρίβειας ή υπερβολής, τουλάχιστον όσον αφορά τον θίασο της Παρασκευοπούλου, με τον οποίο είναι φανερό ότι είχε μεγάλη αντιπαλότητα. Ωστόσο, και ψήγματα αληθείας αν διαθέτουν τα γραφόμενά του, δεν παύουν να έχουν το ενδιαφέρον τους.⁶³

Επανέρχεται στη *Δούκισσα των Αθηνών* –είναι σαφές ότι τον απασχολεί πολύ το ανέβασμα του έργου–, για να τον ενημερώσει ότι έτρεμε «εν τω πείσματι και τη κακοβουλία της» μήπως την ανεβάσει –η Παρασκευοπούλου– χωρίς τα κατάλληλα σκηνικά και κοστούμια και βέβαια χωρίς τον κατάλληλο θίασο, αλλά μέχρι τη λήξη των παραστάσεών της μετά από δύο-τρεις εβδομάδες δεν έχει αναγγελθεί κάτι τέτοιο.

Η *Θεία του Κάρολου*, την οποία, ως φαίνεται, θα του είχε υποσχεθεί ότι επρόκειτο να ανεβάσει, δεν μπόρεσε τελικά να παιχτεί, ενώ είχε γίνει η προετοιμασία της παράστασης, γιατί ο «περίφημος μίμος» Αθανάσιος Περίδης,⁶⁴ που είχε

Καψής. Ο Σεϊζάνης έμεινε στη διεύθυνση της εφημερίδας μέχρι το 1917, οπότε διακόπηκε για τέσσερα περίπου χρόνια η έκδοσή της. Η έκδοσή της διακόπηκε οριστικά το 1922. Στη διάρκεια της μακρόχρονης πορείας της, η *Αρμονία* εξαναγκάστηκε συχνά από τους Τούρκους να μην κυκλοφορήσει φύλλα της λόγω της μαχητικής αθρογραφίας της. Βλ. Παναγιώτης Φ. Χριστόπουλος, *Εφημερίδες αποκοιμένες στη Βιβλιοθήκη της Βουλής (1789-1970)*, περιγραφικός κατάλογος, Αθήνα 1993, σ. 42.

⁶⁰ *Φαίδωρα*, δράμα του Sardou (1884).

⁶¹ *Η κυρία με τας καμελίας*, δράμα του Αλέξανδρου Δουμά (υιού) (1852).

⁶² *Αδριανή Λεκουβρέ*, δράμα των Eugène Scribe και Ernest Legouvé (1849).

⁶³ Δημοσιογράφος της εφημερίδας *Ακρόπολις* ο οποίος επισκέφθηκε τη Σμύρνη κατά την περίοδο αυτή αναφέρει μεταξύ άλλων χαρακτηριστικά: «[...] Τα εαρινά θέατρα της Σμύρνης είναι πενιχρότατα και αυτοσχέδια. Την ημέραν μεταβάλλονται εις πλατείας καφενείων, την νύκτα εις θέατρα. Τοιουτοτρόπως, είναι άνευ ηριθμημένων καθισμάτων και φράσσονται προχειρώς κατά την παράστασιν διά σανίδων. Το κοινό δεν είναι πολύ ανεπτυγμένον, οι δε άνθρωποι του θεάτρου είναι ολίγοι. Παρά τας δύο σοβαράς ταύτας συνθήκας οι δύο ανωτέρω ελληνικοί θίασοι εσκέφθησαν να εγκαθιδρυθώσιν

εις Σμύρνην, όπως διέλθωσι την θερινήν των περιόδον. Και ήρχισεν αμέσως τον συναγωνισμόν προς αλλήλους, την έκπτωσιν των τιμών, τον πόλεμον, τον κατ' αλλήλων διωγμόν και το αλληλοφάγωμα. *Φαύσταν* ο εις θίασος, την αυτήν εσπέραν *Φαύσταν* και ο άλλος. *Μερόπην* ο εις, *Μερόπην* και ο άλλος. Και παρέστη προ του οικτρού θεάματος του να βλέπω δολοφονούμενα τα καλλίτερα έργα του ελληνικού δραματολογίου Φαύστας εξηκοντούτιδας επί της σκηνής και μεγάλους Κωνσταντίνους των τριόδων. Ένα καντάρι λαιδορίας εξήμεσεν επί τη παρουσία μου ο κ. Ταβουλάρης κατά της κ. Παρασκευοπούλου. Άλλο ένα καντάρι η κ. Παρασκευοπούλου κατά του κ. Ταβουλάρη. [...]» βλ. Α. Σ., «Ανά την Ανατολήν. Ο εν Μικρά Ασία Ελληνισμός. Σκέψεις και εντυπώσεις ταξιδιώτου», *Ακρόπολις*, σ. 2.

⁶⁴ Ο Αθανάσιος Περίδης (1867-1918) διακρίθηκε σε ρόλους του κλασικού ρεπερτορίου. Η πρώτη του εμφάνιση καταγράφεται το 1887 με θίασο του Κοτοπούλη. Από το 1891 συνεργάστηκε συχνά με τον θίασο «Μένανδρος». Αργότερα υπήρξε ένα από τα πρώτα σημαντικά στελέχη του Βασιλικού Θεάτρου, μετά το κλείσιμο του οποίου το 1908 εντάχθηκε στον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 87-88· ο ίδιος, *Έλληνες ηθοποιοί Αναζητώντας τις ρίζες, Από τα τέλη του 18ου*

αναλάβει τον ρόλο, για άγνωστους λόγους αποπειράθηκε να αυτοκτονήσει με περιστροφικό, σώθηκε ως εκ θαύματος, αφού του αφαίρεσαν δυο σφαίρες από τον πνεύμονα, και παρέμεινε στο νοσοκομείο για ένα μήνα.⁶⁵ Έχει ιδιαίτερη αξία η διευκρίνισή του ότι «σθένος μιμητικόν υπέροχον» εκτός του Περίδη διέθετε ίσως ο Παντόπουλος, ενώ ο αδελφός του Σπύρος⁶⁶ και ο Γεώργιος Νικηφόρος,⁶⁷ τους οποίους είχε στον θίασο, λόγω ηλικίας δεν μπορούσαν να αναλάβουν τον ρόλο.

Η επόμενη επιστολή του Ταβουλάρη στον Ραγκαβή στέλνεται από τη Μυτιλήνη στις 8 Οκτωβρίου.⁶⁸ Του γράφει ότι ματαίωσαν τις παραστάσεις στο θέατρο Μομφεράτου της Αλεξάνδρειας, λόγω της χολέρας που είχε ενσκήψει.⁶⁹ Ματαίωσαν επίσης τις παραστάσεις που είχαν κλείσει στην Κωνσταντινούπολη λόγω των εκεί σφαγών.⁷⁰ Η Μυτιλήνη επελέγη γιατί ήταν κοντά στη Σμύρνη και από εκεί θα μπορούσαν εύκολα να πάνε στη Θεσσαλονίκη, στην Καβάλα και στον Βόλο, και να μπορέι να διακόπτει την περιοδεία χάριν των Ολυμπιακών Αγώνων.

αίωνα μέχρι το 1899, Συμπλήρωμα του Α' τόμου, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1997, σ. 138-139-Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 1002.

⁶⁵ Σύμφωνα με δημοσίευμα εφημερίδας της Σμύρνης, «ετραυματίσθη ελαφρώς εκ τυχαίας πτώσεως πολυκρότου», (*Αρμονία* [Σμύρνης], 22.7.1895, σ. 2). Στον αθηναϊκό Τύπο αναφέρθηκε ότι πέθανε, ενώ λίγες μέρες αργότερα υπήρξε δημοσίευμα «ότι εισήλθεν εις το στάδιον της αναρρώσεως, εντός ολίγου εγκαταλείπει το οθωμανικόν νοσοκομείον όπου λίαν φιλανθρωπώς νοσηλεύεται» (*Νέα Εφημερίς*, 28.7.1895, σ. 4 / 10.8.1895, σ. 4).

⁶⁶ Ο Σπυρίδων Ταβουλάρης (1842-1903) γεννήθηκε στη Ζάκυνθο, ήταν μικρότερος αδελφός του Διονυσίου, και είχε περίπου την ίδια θεατρική πορεία. Διακρίθηκε κυρίως ως κωμικός πρωταγωνιστής· θεωρείται ο σημαντικότερος λεπτός κωμικός του 19ου αιώνα. Το 1870 ίδρυσε με τον αδελφό του τον θίασο «Μένανδρος», στον οποίο ανέλαβε τη διαχείριση της επιχείρησής. Αποσύρθηκε σχετικά γρήγορα από το επάγγελμα, πιθανόν για λόγους υγείας. Το 1902 συνεργάστηκε για σύντομο διάστημα με το Βασιλικό Θέατρο. Βλ. [ανωνύμως], «Ο νεκρός της χθες. Σπυρίδων Ταβουλάρης», *Αθήναι*, 29.8.1903, σ. 1· [ανωνύμως], «Ο θάνατος του Σπυρίδωνος Ταβουλάρη», *Εμπρός*, 29.8.1903, σ. 2· [ανωνύμως], «Ο νεκρός του θεάτρου. Σπυρίδων Π. Ταβουλάρης», *Εστία*, 29.8.1903, σ. 1· Γ[εώργιος] Τ[σοκόπουλος], «Σπύρος Ταβουλάρης», *Νέον Άστυ*, 30.8.1903, σ. 1· βλ. και Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί· Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 35· ο ίδιος, *Έλληνες ηθοποιοί· Αναζητώντας τις ρίζες*, Συμπλήρωμα του Α' τόμου, σ. 170· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. 1/2, σ. 1136-1137.

⁶⁷ Ο Γεώργιος Νικηφόρος (1840-1902) υπήρξε δημοφιλής λαϊκός κωμικός. Εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο θέατρο το 1858 στη γενέτειρά του Κωνσταντινούπολη και στην αρχή υποδύοταν γυναικείους ρόλους. Το 1876 συγκρότησε δικό του θίασο με την Ελένη Χέλμη. Κατά τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του συνεργάστηκε συχνά με τον θίασο «Μένανδρος». Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί· Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 28· ο ίδιος, *Έλληνες ηθοποιοί· Αναζητώντας τις ρίζες*, Συμπλήρωμα του Α' τόμου, σ. 121-122· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 999.

⁶⁸ Έδωσαν σειρά είκοσι τεσσάρων παραστάσεων στο προσφάτως κατασκευασμένο θέατρο Γ. Καψιμάλη της Μυτιλήνης, περίπου από τα μέσα Οκτωβρίου. Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 908-909 & Ημερολόγιο παραστάσεων (1876-1897), τόμ. 2, σ. 1187-1191.

⁶⁹ *Εφημερίς*, 4.10.1895, σ. 2 / 31.1.1896, σ. 3· *Πρωΐα*, 14.5.1895, σ. 2 / 29.11.1895, σ. 2.

⁷⁰ Το 1895 οι Μεγάλες Δυνάμεις απαίτησαν να γίνουν διοικητικές μεταρρυθμίσεις ώστε όλοι οι Αρμένιοι να κατοικήσουν μαζί σε μια ενιαία περιφέρεια, να απελευθερωθούν οι πολιτικοί κρατούμενοι κ.ά., τις οποίες ο Αμντούλ Χαμίτ αναγκάστηκε τον Οκτώβριο να υπογράψει. Αποτέλεσμα τούτου ήταν να ξεσπάσουν άγριες σφαγές των Αρμενίων στην Κωνσταντινούπολη και σε άλλες ανατολικές περιοχές από διάφορους σκληροπυρηνικούς αντιφρονούντες Τούρκους. Βλ. *Εφημερίς*, 5.9.1895, σ. 1 / 21.9.1895, σ. 1 / 23.9.1895, σ. 1-2 / 26.9.1895, σ. 2 / 27.9.1895, σ. 1-2 / 29.9.1895, σ. 1 / 30.9.1895, σ. 1-2 / 1.10.1895, σ. 1-2.

Στις αρχές Ιανουαρίου του 1896, σε συμβούλιο υπό τον διάδοχο Κωνσταντίνο, ο συνταγματάρχης Ι. Κοκκίδης, πρόεδρος της «επί της υποδοχής ειδικής επιτροπείας», αναφέρθηκε στις διαπραγματεύσεις της επιτροπής με τους θιασάρχες προκειμένου να επιτευχθεί σύσταση μεγάλου θιάσου. Οι διαπραγματεύσεις όμως δεν ευδοχώθηκαν, λόγω των διενέξεων μεταξύ των πρωταγωνιστών. Η κεντρική επιτροπή «έδωκε πληρεξουσιότητα εις την ειδικήν επιτροπείαν όπως σκεφθή και πράξει ό,τι αυτή ήθελε κρίνει καταλληλότερον».⁷¹ Τελικά η υποεπιτροπή διέκοψε τις προσπάθειες για σύσταση θιάσου, απέσυρε το χρηματικό ποσό της επιχορήγησης (έξι χιλιάδες δραχμές) και διέψευσε δημοσιεύματα τα οποία την έφεραν να το έχει ήδη διαθέσει. Αποτέλεσμα τούτου ήταν να ναυγάσει η παρουσίαση κατά την περίοδο των Αγώνων της *Δούκισσας των Αθηνών* και της *Αντιόπης*. «Όλοι εν τούτοις αι καλά αυτά προθέσεις της επιτροπής εναυάγησαν και αι εορταί θα εύρουν τας Αθήνας ίσως με συρροήν ξένων θιάσων, ίσως δε και με όλους τους ιδικούς μας λυσσωδώς αγωνιζομένους μεταξύ των διά των συνήθων ανεπαρκών μέσων».⁷²

Όπως προαναφέρθηκε, στο πλαίσιο των Ολυμπιακών Αγώνων θα ανέβαιναν με χορηγία της Ολυμπιακής Επιτροπής κάποια θεατρικά έργα. Διαπιστώνουμε και από τα γραφόμενά του στον Ραγκαβή, και από επιστολές του προς τον Λάμπρο, μέλους της Επιτροπής, αλλά και προς την Επιτροπή, ότι ο Ταβουλάρης πρότεινε ως ένα από τα πρώτα έργα που θα επέλεγαν να παρουσιαστεί να ήταν η *Δούκισσα των Αθηνών*. Προς τούτο, έπρεπε να του εξασφαλίσουν ένα καλό θέατρο, ώστε να μπορέσει να συγκροτήσει έναν ευπρόσωπο θιάσο, για να επιστρέψει εγκαίρως στην Αθήνα και να αρχίσουν τις πρόβες. Δεν έλαβε όμως καμία απάντηση. Μόνο μια επιστολή με την οποία τον ρωτούσαν αορίστως, και «αφελώς» κατά τον ίδιο, με ποιον τρόπο σκεπτόταν να αναλάβει κατά την περίοδο των Ολυμπιακών Αγώνων τη διδασκαλία δραμάτων. Τους έγραψε ότι ήταν διαθέσιμος να βοηθήσει, αλλά, ως φαίνεται, δεν έλαβε απάντηση. Παροτρύνει, τέλος, τον Ραγκαβή να γράψει στον Λάμπρο, για να προετοιμαστούν κάποια απαραίτητα σκηνικά, τώρα που θα υπήρχαν περισσότερες ευκολίες στην Αθήνα, ώστε να είναι αυτός έτοιμος να κανονίσει την πορεία του θιάσου και να αρχίσει την προετοιμασία.

Καταλυτικό ρόλο στην απόφαση του Ραγκαβή να αναθέσει το ανέβασμα της *Δούκισσας* στην Παρασκευοπούλου πρέπει να έπαιξε ο Λάμπρος, ο οποίος μάλλον δεν διατηρούσε και τις καλύτερες σχέσεις με τον Ταβουλάρη. Ο Ραγκαβής έγραψε στον Λάμπρο εκθέτοντας όσα τού είχε αναφέρει ο Ταβουλάρης, τον οποίο ο Λάμπρος, σε απαντητική επιστολή του της 24ης Δεκεμβρίου, έσπευσε να διαψεύσει.

⁷¹ *Το Άστυ*, 16.1.1896, σ. 2.

/ 17.1.1896, σ. 2 / 23.1.1896, σ. 2 / 4.2.1896, σ. 2 /

⁷² *Το Άστυ*, 19.1.1896, σ. 2· βλ. και *Νέα Εφημερίς*, 12.2.1896, σ. 5· *Καιροί*, 12.1.1896, σ. 2

27.2.1896.

[Η ΥΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΕΔΡΕΙΑΝ / ΤΗΣ Α.Β.Υ. ΤΟΥ ΔΙΑΔΟΧΟΥ / ΕΠΙΤΡΟΠΕΙΑ / ΤΩΝ ΟΛΥΜΠΙΑΚΩΝ ΑΓΩΝΩΝ / Η ΕΠΙ ΤΗΣ ΥΠΟΔΟΧΗΣ ΕΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΕΙΑ]
[...] Η επιστολή σας της 17 Δ/βρίου [...] βεβαιώ ότι με ελύπησε, διότι βασισθέντες επί επιστολής του κ. Ταβουλάρη συνηγάγατε τόσα και τόσα περί των αγώνων και των παρασταθησομένων έργων.

Και εν πρώτοις η επιστολή του κ. Ταβουλάρη βασίζεται επί ανακριθειών. Θα έγραψαν αυτούς εις την επιτροπήν. Η επιτροπή επιθυμούσα να καταρτίσει θιάσον +...+ +...+ προεκλήρυξε όπως τινές των ηθοποιών επιθυμούσι να συμπράξωσι. Εγράψαμεν ιδιαιτέρως προς τας κ.κ. Παρασκευοπούλου και Βερώνη, αλλά η μεν πρώτη προέβαλεν διαφόρους αξιώσεις, η δε δεύτερα ηρηνήθη. Εγράψαμεν εις τους διευθυντάς των θιάσων αλλ' ο μεν ένας προέβαλε τούτο, ο δ' εκείνο. Οι αδελφοί Ταβουλάρη απήντησαν αλλ' ο θιάσός των, καθά μου γράφει ο κ. Βερναρδάκης, είναι τόσοσιν ατελής ώστε δεν δύναται αξιοπρεπώς να παραστήση τίποτε. Διά τούτο η επιτροπή σκέπτεται πώς να συμβιβάση τα πράγματα και αυτός είναι ο λόγος δι' ου εισέτι δεν απεφάσισε τι οριστικόν και δεν απήντησε εις τον κ. Ταβουλάρη [...].⁷³

Πρέπει να επισημανθεί ότι ο ρόλος του Λάμπρου αποδεικνύεται ότι δεν ήταν και τόσο καθαρός. Τούτο επιβεβαιώνεται και από την Παρασκευοπούλου, η οποία σε απαντητική στον Ραγκαβή επιστολή της στις 22 Φεβρουαρίου 1895, ανέφερε:

[...] Ελθούσα εις Αθήνας έμαθον ότι ο κ. Λάμπρος άλλα έγραψεν εις επιστολάς του και άλλα διέδιδεν εις Αθήνας. Ότι δήθεν όλοι οι ηθοποιοί είμεθα διεσπασμένοι και ευρισκόμεθα εις διενέξεις και ότι εγώ απήτουν από την επιτροπήν 30 χιλιάδας δραχμάς ως προπληρωμήν και ότι είχαν και άλλας μεγάλας απαιτήσεις ότι είναι αδύνατον να συνενωθώμεν και ως εκ τούτου απελπίζει και τας Δύο επιτροπάς την του Θεάτρου και την των Ολυμπιακών αγώνων, και οι μεν αποφασίζουν να μη αναμχθώσι πλέον οι δε ευρίσκονται εις διαπραγματεύσεις, όπως παραδώσωσι το θέατρον εις Γάλλους και Ιταλούς [...].⁷⁴

Στις 10 Φεβρουαρίου 1896 από τη Δράμα,⁷⁵ γράφει στον Ραγκαβή με έκδηλη οργή και απογοήτευση ότι δεν έχει κανένα νέο από τον Λάμπρο. Του έγραψε σύμφωνα με τις οδηγίες του Ραγκαβή αυθημερόν, και του εξηγούσε ότι περιέμενε με ανυπομονησία να τον καλέσουν στην Αθήνα και πολλά άλλα προτροπτικά και ενθαρρυντικά. Αλλά ματαιώς, γιατί «ούτε φωνή μέχρι σήμερα, ούτε ακρόασις. Αγνώ τους οπισθοβούλους υπολογισμούς των».

Έχει προκύψει όμως, ως φαίνεται, και πρόβλημα με τον Δημήτριο Κοτοπούλη,⁷⁶ γιατί ο Ταβουλάρης παροτρύνει τον Ραγκαβή να γράφει στην Επιτροπή

⁷³ Γεννάδειος Βιβλιοθήκη – Αρχείο Κλ. Ραγκαβή Αρ. 140.

⁷⁴ Γεννάδειος Βιβλιοθήκη – Αρχείο Κλ. Ραγκαβή Αρ. 129.

⁷⁵ Ο θιάσος αμέσως μετά τη Μυτιλήνη, πριν από τα τέλη του 1895 επισκέφθηκε την Καβάλα όπου έδωσε παραστάσεις στο χειμερινό θέατρο. Ως φαίνεται, μετά την Καβάλα και προτού

πάνε στη Θεσσαλονίκη έδωσαν παραστάσεις σε Δράμα και Σέρρες. Για την περίοδο αυτή δεν έχουμε την ελάχιστη πληροφόρηση, γιατί δεν απαντώνται ανταποκρίσεις. Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νέilon μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 908-909.

⁷⁶ Ο Δημήτριος Κοτοπούλης (1848-1919), εμφανίσθηκε αρχικά στο ερασιτεχνικό θέατρο και

(Επιτροπεία, όπως τη χαρακτηρίζει) ότι αυτός και ο Βερναρδάκης προτιμούν αυτόν για τα έργα τους: «εμποδίσате την παραποίηση των χαρακτήρων υπό του εξόχου Τσαλαβούτα κ. Κοτοπούλη (ον ο κ. Βερναρδάκης θεωρεί εξαιρετον γαλατά και πληροφορηθήτε το) και όστις τη υποστηρίζει του κ. Μ. Λάμπρου, ως μη ώφελεν, δυστυχώς αναμειγνύεται εις όλα τα θεατρικά και τα εξευτελίζει με την αμάθειάν του, το τουπέ του, και την αμφίβολον προέλευσιν των Κυριών υποκριτιών του».

Όπως διαπιστώνουμε περί αυτών όλων είχε ήδη γράψει ο Βερναρδάκης στον Λάμπρο, ο οποίος σε επιστολή του της 18ης Ιανουαρίου 1896 προς τον Ραγκαβή, μεταξύ άλλων τον ενημερώνει:

[...] Καθόσον αφορά τας θεατρικάς παραστάσεις [...] Μεθ' όλας μας τας προσπαθείας ουδέ κατωρθώσαμεν οριστικόν. Η Παρασκευοπούλου και η Βερώνη ηρνήθησαν διαρρήδην, η δε Ζάμπου περί ης γράφει ο Ταβουλάρης δεν είναι *à la hauteur* ρόλου *à* τάξεως.

Το να καλέσωμεν ως γράφετε τον Ταβουλάρη δεν το θεωρήσαμεν σπουδαίον, διότι αυτός δεν έχει εις τον θιάσον του να επιδείξει παρά μόνον την οικογένειάν του. Αυτό δε μοι γράφει ο κ. Βερναρδάκης όστις βλέπει τον θιασον εν Μυτιλήνη.

Μετά της πλήρους ούτω αποτυχίας πάσης διαπραγματεύσεως, η Επιτροπή μας απεφάσισε όπως αφήση ελεύθερον τον συναγωνισμόν εις τους θιάσους, το οποίον έχει δι' επιχορήγησιν θα το δώση εις εκείνον εκ των θιάσων όστις θα φανή καλλίτερον κατηρτισμένος, ανέλαβε δε να παρουσιάση την Δούκισσαν των Αθηνών και την Αντιόπην του κ. Βερναρδάκη.[...].⁷⁷

Όσον αφορά τον εικοσιτετραμελή θιάσό του, αναφέρει ότι τον είχε συγκροτήσει με τα καλύτερα πρόσωπα, με στελέχη ακόμα και του θιάσου της Παρασκευοπούλου. Έγραψε δε και στον Λάμπρο ζητώντας τη γνώμη του για το ποιον χρειάζονταν να πάρουν για το ανέβασμα της *Δούκισσας*, ή αν ακόμα από γυναίκες έκανε η «δεσποσύνη» Αρτεμς Ζάμπου, η οποία από το προηγούμενο καλοκαίρι είχε προκαλέσει την προσοχή του κοινού, των κριτικών και των συναδέλφων της με τις πολύ καλές ερμηνείες της,⁷⁸ ή είχε να του προτείνει κάποια άλλη: «Αγρόν ηγόρασα και η φωνή μου βιώντος εν τη ερμήω.»

εξελίχθηκε σύντομα σε σημαντικό, από τους πιο ταλαντούχους, πρωταγωνιστή και θιασάρχη. Η πρώτη του επαγγελματική εμφάνιση έγινε το 1875 στον θιάσο του Αρνωτάκη. Με τον θιάσο «Μένανδρος» συνεργάστηκε κατά διαστήματα από το 1878 έως το 1886. Καταγράφεται μεταξύ των «λογίων» ηθοποιών της γενιάς του. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 40-42· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δονάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 995.

⁷⁷ Γεννάδειος Βιβλιοθήκη – Αρχείο Κλ. Ραγκαβή Αρ. 152.

⁷⁸ Η Αρτεμισία (Αρτεμς) Ζάμπου (1869-) υπήρξε από τις πιο ταλαντούχες δραματικές

ηθοποιούς της νεότερης γενιάς. Από το 1885 που πρωτοεμφανίστηκε στον θιάσο του Νικολάου Καρδοβίλη είχε σταθερά ανερχόμενη σταδιοδρομία, ώστε πολύ σύντομα ανέλαβε πρωταγωνιστικούς ρόλους στους θιάσους Αρνωτάκη και Κοτοπούλη. Με τον «Μένανδρο» των αδελφών Ταβουλάρη δεν είχε συνεργαστεί. Το καλοκαίρι του 1895 ο Τύπος της είχε αφιερώσει κολακευτικά σχόλια: «[...] διεμορφώθη εις τελείαν τραγωδόν, αληθή καλλιτέχνηδα, μετά φυσικότητος και εντελείας αριστοτεχνικής απολαμβάνουσα και περατούσα χαρακτήρας των δύο κυριωτέρων προσώπων, άτινα μέχρι τούδε από της εν Αθήναις σκηνης, υπεδύθη,

Είναι διακριτό ότι τον ενδιαφέρει περισσότερο το οικονομικό πρόβλημα. Αναφέρει ότι ζημιώθηκε κρατώντας έναν πολυμελή θίασο για χάρη των Ολυμπιακών Αγώνων, και ότι για να τον κατεβάσει στην Αθήνα απαιτούνται πολλά χρήματα, επιπλέον αυτών που έπρεπε να δοθούν για το κλείσιμο του θεάτρου. Επιπλέον, για διάστημα αρκετών μηνών είχαν μείνει χωρίς δουλειά περιμένοντας να παρέλθει η «οργή του Κυρίου» με το *Λίγο απ' όλα*,⁷⁹ τας *Υπαίθριους Αθήνας*⁸⁰ και «τα άλλα Παντοπούλεια και Κοτοπούλεια κατορθώματα του “Παρθεναγωγείου” και άλλων παραπλησίων».

Μεσολαβεί μια αχρονολόγητη επιστολή, πιθανότατα των αρχών Απριλίου 1896, γραμμένη στην πίσω πλευρά μονόφυλλου προγράμματος. Ο Ραγκαβής έστειλε κάποιο χρηματικό ποσό στον Ταβουλάρη ως ενίσχυση για τη «διδασκαλία» της *Δούκισσας*, αλλά αυτός δεν προχώρησε γιατί «υπολογίσας ότι 2 και 3.000 δεν έφθαναν, δεν εννόουν βεβαίως, ως πας άλλος θα έπραττε, να εκθέσω τον συγγραφέα και να το δώσω όπως κι όπως και να εκθέσω το έργο Υμών».

Η τελευταία επιστολή, που συντάσσεται στον Βόλο στις 27 Απριλίου 1896, μας προσφέρει πολλές πληροφορίες για τα θεατρικά πράγματα στην Αθήνα κατά τη διάρκεια των Ολυμπιακών Αγώνων.

Το ενδιαφέρον του Τύπου επικεντρώθηκε στην κατά Μιστριώτη⁸¹ *Αντιγόνη*, η παράσταση της οποίας, οργανωμένη από το Πανεπιστήμιο Αθηνών, έτυχε

κατανοούσα μέχρι των λεπτοτάτων διανοημάτων του συγγραφέως και εκφράζουσα μέχρι ενός αυτά διά μοναδικής καλλιτεχνικής ευφυΐας» (*Νέα Εφημερίς*, 25.6.1895, σ. 6)· «[...] απέδειξε προτερήματα διακεκριμένης τραγωδού» (*Πρωία*, 20.8.1895, σ. 3). Βλ. και *Νέα Εφημερίς*, 30.6.1895, σ. 5 / 13.6.1895, σ. 4-5 / 1.7.1895, σ. 6-7· Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 240· ο ίδιος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, Συμπλήρωμα του Α' τόμου, σ. 74-75· Χατζηπανταζής, *Από τον Νεΐλου μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 991.

⁷⁹ Η επιθεώρηση *Λίγο απ' όλα* του Μίσιου Λάμπρου, σε μουσική Ιωσήφ Κάισαρη, ανέβηκε στο θέατρο Παράδεισος στις 30 Αυγούστου 1894 από τον θίασο «Πρόοδος» του Κοτοπούλη και αποτέλεσε το θεατρικό γεγονός της χρονιάς –πρόκειται για την πρώτη αθηναϊκή επιθεώρηση –μαζί με την *Γκόλφω* του Σπύρου Περεσιάδη, που ανέβηκε λίγες ημέρες νωρίτερα από τον ίδιο θίασο. Η απήχηση του έργου ήταν πρωτόγνωρη και γνώρισε μεγάλο αριθμό παραστάσεων. Τούτο δεν οφείλεται μόνο στο πρωτόγνωρο θεατρικό είδος, που είχε επιρροές από την ισπανική *Gran Via* και τις γαλλικές γένυες, αλλά και στο περιεχόμενό του. Το ενδιαφέρον των θεατών κέντρισε οι αναφορές στην πτώχευση του 1893. Επίσης η διένεξη μεταξύ

Ταβουλάρη και Παρασκευοπούλου την καλοκαιρινή περίοδο του 1894 έγινε ένα από τα δημοφιλέστερα νούμερα· δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αυτό θα είχε ενοχλήσει τον Ταβουλάρη. Βλ. *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση* (επιμ. Θ. Χατζηπανταζής – Λίλα Μαράκα), τόμ. 1/2, σ. 3-143.

⁸⁰ Οι *Υπαίθριοι Αθήνα* ήταν επιθεώρηση των Ηλίας Καπετανάκη και Νικολάου Ι. Λάσκαρη, όπου ο θεατής παρακολουθεί τις περιπέτειες δύο επαρχιωτών στις γεμάτες εκπλήξεις και κινδύνους λεωφόρους του ραγδαία αναπτυσσόμενου άστεως. Ανέβηκε στις 9 Οκτωβρίου 1894 στο θέατρο Κομωδιών από τον θίασο «Μένανδρος», αλλά δεν πλησίασε την επιτυχία του *Λίγο απ' όλα*. Βλ. Λίλα Μαράκα (επιμ.-εισ.-σχόλια), *Ελληνική θεατρική Επιθεώρηση, 1894-1926*, τόμ. 1, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 77-215.

⁸¹ Ο Γεώργιος Μιστριώτης (1839-1916), φιλόλογος και πανεπιστημιακός, εκτός πολλών άλλων εταιρειών και συλλόγων, διετέλεσε και πρόεδρος της Εταιρείας υπέρ της Διδασκαλίας των Αρχαίων Λογμάτων. Υπήρξε πολυγραφότατος, «γλωσσαμύνητορας» δεινός αντιδημοσιτιστής, υπερασπίστηκε με πάθος την καθιέρωση της καθαρεύουσας. Πρωταγωνίστησε στα συλλαλητήρια που έγιναν με αφορμή την παράσταση της *Ορέστειας* του Αισχύλου στο Βασιλικόν Θέατρον (Ορεστειακά, 1903) και τη μετάφραση του *Ευαγγελίου* στη δημοτική (Ευαγγελικά, 1901).

μεγάλης προβολής. Στο θέατρο παραβρέθηκε όλη η κοσμική Αθήνα.⁸² «Μόνον ο κ. Κοτοπούλης όστις με ύφος mercantile θεωρεί πάντοτε την Σκηνήν Του ως μίαν explositation συνήθη, απειμιήθη αυτούς –έστω και ατελώς– αλλά την έπαθε, θελήσας ν’ αναβιβάση “Αίαντα τον Μαστιγοφόρο”».⁸³ Ουδείς προσήλθε να θαυμάση τα άθλα του και εξημίωσε εαυτόν και τους υποκριτάς και τους φίλους του ουκ ολίγα. Όλοι οι άλλοι θίασοι που είχαν συγκεντρωθεί, Βερώνη, Παρασκευοπούλου, Κοτοπούλη, Παντόπουλου και «Μένανδρος», δεν έκαναν σχεδόν τίποτα. «[...] ευρέθημεν άνοπλοι επί του πεδίου, αλλ’ ανεχωρήσαμεν εντός δύο εβδομάδων άπρακτοι, άλλοι εις Σύρον, άλλη εις Πάτρας, εγώ δε εις Βόλον (sic) προσωρινώς, διότι εκράτησα το θέατρον Πειραιώς και της Ομονοίας εις Αθήνας διά το θέρος και έπρεπε να φύγω».⁸⁴ Μόνο η Παρασκευοπούλου

Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 2000, σ. 445, 454, 456, 761· Πάννης Σιδέρης, «Τα Ορεσειακά», *Θέατρο* 33 [1976], σ. 51-61 και 34-36 [1976], σ. 89-99· Β[άλτερο] Π[ούχνηρο], «Μιστριώτης, Γεώργιος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, σ. 126-127.

⁸² Στην προοπτική του διεθνιστικού χαρακτήρα που επιθυμούσε να λάβουν οι Ολυμπιακοί Αγώνες ο Πιερ ντε Κουμπερτέν, ο Μιστριώτης πρότεινε για πολιτισμική πλαίσισή του την παράσταση της Σοφόκλειας *Αντιγόνης* και προετοίμασε την παράστασή της με πρωταγωνιστές φοιτητές απόφοιτους και διδάκτορες διαφόρων σχολών του Πανεπιστημίου Αθηνών, ερασιτεχνών του θεάτρου και οπαδών των ίδιων ιδεωδών. Κατά την προετοιμασία της παράστασης υπήρξε αντίδραση της μερίδας του Τύπου, με την αιτιολόγηση ότι ήταν αδύνατον να διδαχθεί το έργο λόγω άγνοιας της αρχαίας ελληνικής γλώσσας και ότι η υπόθεσή του ήταν αδιάφορη για τη σύγχρονη κοινωνία. Βλ. «Η παράστασις της *Αντιγόνης* διαρρηθην απεδοκιμάσθη υπό της επιτροπής», *Το Άστυ*, 8.1.1896, σ. 2· «Ο κ. Μιστριώτης επιμένει εις διακομώδησιν της *Αντιγόνης*», *Το Άστυ*, 26.1.1896, σ. 3· «Ολυμπιακοί Αγώνες: Η παράστασις της *Αντιγόνης*», *Εφημερίς*, 10.1.1896, σ. 1· «Και πάλιν η δύσμοιρος *Αντιγόνη*», *Εφημερίς*, 12.1.1896, σ. 1· «Η *Αντιγόνη*», *Εφημερίς*, 22.1.1896, σ. 2· «Η *Αντιγόνη*», *Καιροί*, 5.1.1896, σ. 2· «Η *Αντιγόνη*», *Καιροί*, 26.3.1896, σ. 3· «Επιτυχία της διδασκαλίας της *Αντιγόνης*», *Νέα Εφημερίς*, 5.3.1896, σ. 6· «Διδασκαλία της *Αντιγόνης*», *Νέα Εφημερίς*, 10.3.1896, σ. 6· Κράθις, «Η παράστασις της *Αντιγόνης*», *Πρωΐα*, 8.1.1896, σ. 2· «Η παράστασις της *Αντιγόνης*», *Πρωΐα*, 11.1.1896, σ. 2· «Θρίαμβος της διδασκαλίας της *Αντιγόνης*», *Πρωΐα*, 18.3.1896, σ. 3· «Η διδασκαλία της

Αντιγόνης», *Πρωΐα*, 21.1.1896, σ. 3· βλ. Πάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή (1817-1932)*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 113-128· Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Προσπάθειες εδραίωσης του αρχαϊσμού στα τέλη του 19ου αιώνα: Η *Αντιγόνη* του 1896 και ο Γεώργιος Μιστριώτης», στα *Πρακτικά του Δ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (Πάτρα, 26-29 Μαΐου 2011): Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του* (επιμ. Κωνσταντίνος Κυριακός), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα 2015, σ. 195-208.

⁸³ Εδώ ο Ταβουλάρης είναι αρκετά υπερβολικός, και παραποιεί αρκετά την πραγματικότητα. Ο *Αίας* υπήρξε μία από τις επιτυχίες της μακρόχρονης σταδιοδρομίας του Δημητρίου Κοτοπούλη. Ανέβηκε στις 3 Απριλίου 1896 στο θέατρο Πολυθέαμα σε μετάφραση Αριστ. Κηρύκου, ιατρού του Πολεμικού Ναυτικού, ο οποίος συνέθεσε και τη μουσική, από τον θίασο του «Πρόδοδος», με τον ίδιο στον πρωταγωνιστικό ρόλο, τους Άρτ. Ζάμπου, Θεοδόσιο Πεταλά, Αριάδνη Νίκα στους άλλους κύριους ρόλους και με εικοσιπενταμελή Χορό. Παίχτηκε και την επομένη, μάλιστα αναφέρεται στον Τύπο των ημερών ότι λόγω ζήτησης εισιτηρίων θα δίνονταν και άλλες παραστάσεις σε Αθήνα και Πειραιά. Σύμφωνα με την *Εφημερίς*, ο θίασος «δεν εφείσθη ούτε θιασιών ούτε κόπων, όπως, όσον το δυνατόν, τελειότερον κατά την υπόκρισιν και μεγαλοπρεπέστερον κατά τον διάκοσμον προσαρμόση επί της σημερινής σκηνης το δραματικόν αριστούργημα» (8.4.1896, σ. 3). Βλ. *Νέα Εφημερίς*, 3.4.1896, σ. 3· Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή (1817-1932)*, σ. 129-130.

⁸⁴ Οι παραστάσεις του πολυμελούς «Μενάνδρου» στο θέατρο Απόλλων του Βόλου δεν είχαν επιτυχία. Αναφέρεται ότι λόγω της κακής

έμεινε, ανακοινώνοντας ότι θα ανεβάσει και την *Δούκισσα*, κάτι που τελικά δεν πραγματοποιήσε γιατί, κατά τον Ταβουλάρη πάντα, είχε ακατάλληλο θίασο.⁸⁵ Ο θίασος της Βερώνη ήταν καλύτερα στελεχωμένος για τους ανδρικούς ρόλους, ενώ οι άλλοι θίασοι διέθεταν περισσότερους κωμικούς.⁸⁶

Ο Ταβουλάρης είχε πάρει στον θίασο την Ζάμπου για τη *Δούκισσα*, την οποία είχε βρει κατάλληλη και ο Βερναρδάκης για τη *Φαύστα* και την *Αντιόπη*,⁸⁷ αλλά την απέλυσε μετά από οκτώ ημέρες γιατί είχε μεγαλύτερες αξιώσεις από τη Βερώνη και την Παρασκευοπούλου. Ως φαίνεται, προγραμματίζε να ανεβάσει τη *Δούκισσα*, είχε ήδη κάνει τη διανομή, και είχαν προχωρήσει στην εκμάθηση των ρόλων. Αλλά «μόλις επάτησα τας Αθήνας το όνειρόν μου διελύθη», γιατί ούτε την ελάχιστη αρωγή είχε από την Επιτροπή, ούτε επιπλέον παραχωρήθηκε τελικά αποκλειστικά στον «Μένανδρο» το Μεγάλο Θέατρον Συγγρού, δηλαδή το Δημοτικό Θέατρο, κάτι που όπως φαίνεται του είχαν υποσχεθεί οι διαχειριστές του.

Κατά τη διάρκεια των Αγώνων ο θίασος «Μένανδρος» θα μοιραστεί με την Παρασκευοπούλου το Δημοτικό Θέατρο, με εμφανίσεις ο καθένας σε διαφορετικές ημέρες.⁸⁸ «Πηγαίνομεν και ευρίσκομεν αντί Θεάτρου, όπερ μας υπεσχέθησαν, την Κιβωτόν του Νώε, ότι φαντασθήτε κ. Ραγκαβή, 100 και 200 μουσικούς διεσπαρμένους μέσα έξω, όλους τους φοιτητάς αποθαυμάζοντας τα ινδάλματά των, δηλ. μερικούς αρχαίους προσπαθώντας να δώσουν ψυχήν και πνοήν εις τα αθάνατα κατ' αυτούς έπη του Σοφοκλέους κατ' εμέ δε απονενκρωμένα εις άμουσα χείλη, ψάλτας δεξιούς κι αριστερούς των εκκλησιών περιμένοντας τον Σακελλάριον, Σακελλαρίου,⁸⁹ δεν ενθυμούμαι, να ψάλλουν αμανέδες και άλλα

κατάστασης της αγοράς «η συρροή είναι δυσανάλογος», (*Εφημερίς*, 11.5.1896, σ. 3). Από την 1η Ιουνίου έως τα τέλη Σεπτεμβρίου έδωσε παραστάσεις στο θέατρο Πολυθέαμα Πειραιώς. Όσον αφορά τις παραστάσεις στην Αθήνα, αποφάσισαν να μην τις πραγματοποιήσουν. Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 931-932.

⁸⁵ Η Παρασκευοπούλου παρέμεινε όλο το καλοκαίρι του 1896 στην Αθήνα, στο θέατρο Ποικιλίων και στο Δημοτικό (Πειραιώς). Οι παραστάσεις του θιάσου της έληξαν κοντά στα τέλη Νοεμβρίου. Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 927-928.

⁸⁶ Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 921-922.

⁸⁷ Η *Αντιόπη* ανέβηκε στις στις 15 Ιουνίου 1896 στο θέατρο Τσόχα από τον θίασο της Βερώνη. Φιλοδοξία του συγγραφέα της ήταν η αναστύλωση, με τη βοήθεια των διασωθέντων αποσπασμάτων, της χαμένης τραγωδίας του Ευριπίδη. Οι παραστάσεις προετοιμάστηκαν με την προσωπική επίβλεψη του Βερναρδάκη, ο οποίος αρνήθηκε τη φορά αυτή να δώσει το κείμενό του και στη μη συνεργάσιμη

Παρασκευοπούλου. Οι δοκιμές δεν ολοκληρώθηκαν στη διάρκεια των Ολυμπιακών Αγώνων και η προμέρα αναβλήθηκε για την επικείμενη θερινή περίοδο. Βλ. Χατζηπανταζής, «Η «αναμαρμάρωση» της *Αντιόπης*», σ. 169-180· ο ίδιος, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 933-934 & Ημερολόγιο παραστάσεων (1876-1897), τόμ. 2, σ. 1245.

⁸⁸ Ο θίασος «Μένανδρος» στεγάστηκε και αυτός στο Δημοτικό Θέατρο για μικρό χρονικό διάστημα. Έδωσε μόνο πέντε παραστάσεις, τον μικρότερο αριθμό από όλους τους θιάσους. Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 919, 921.

⁸⁹ Αναφέρεται στον Ιωάννη Σακελλαρίδη (1853-1938), καθηγητή της εκκλησιαστικής μουσικής, ιεροψάλτη και ειδικό γραμματέα της Εταιρείας υπέρ της Διδασκαλίας των Αρχαίων Δραμάτων. Ο Μιστριώτης τού ανέθεσε τη μελοποίηση των χορικών της *Αντιγόνης*, κάτι για το οποίο, εκτός από θετικά σχόλια, υπήρξαν από μερίδα του Τύπου αντιδράσεις και ειρωνικά έως υβριστικά σχόλια: «Ο αγών του κ. Σακελλαρίδου είναι γιγάντειος, υψηλός, φιλόπατρις και παιδευτικός, άξιος δε εθνικής υποστηρίξεως και

παράλληλα». Αναφέρει την Παρασκευοπούλου «εστρατοπεδευμένην προ της μεγ. Εβδομάδος εις τα καμαρίνια και μη αφήνουσα κανένα να εγγίση –δικαίως– τα γραφεία της και τα σκεύη της και φωνάζουσιν ότι έχυσεν ιδρώτα και αίμα επί της Σκηνής εκείνης όλην την Τεσσαρακοστήν εν προσοχή και νηστεία και είχεν δίκαιον η ταλαίπωρος, όταν είδε να ορμίζωσι ζώα μικρά μετά μεγάλων επ’ αυτής διά να της αρπάσωσιν από το στόμα και να καταπίωσι το τσαπατί της ιεράς άρτου των εξ επαγγέλματος εννοώ +...+ τούτων. Ημέραν και νύκτα εγυμνάζοντο».⁹⁰

Εδώ πρέπει να επισημάνουμε ότι ο αθηναϊκός Τύπος δεν αντιμετώπιζε θετικά τους αδελφούς Ταβουλάρη, τουλάχιστον κατά την περίοδο αυτή. Εξαίρεση αποτελούσε η *Νέα Εφημερίς*, της οποίας ο εκδότης Ιωάννης Καμπούρογλου συνδεόταν με κουμπαριά με την οικογένεια Ταβουλάρη.

Η *Δούκισσα των Αθηνών* δεν θα ανέβει τελικά κατά τη διάρκεια των Ολυμπιακών Αγώνων αλλά αργότερα, το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς. Από το 1889 που πρωτοπαρουσιάστηκε στη Φιλιππούπολη, στην παραδοσιακά αφιλόξενη για το ελληνικό θέατρο Βουλγαρία, από την Παρασκευοπούλου όταν ακόμη δεν ήταν γνωστή,⁹¹ το έργο είχε απασχολήσει έντονα την κοινή γνώμη και το ανέβασμά του αναμενόταν με ανυπομονησία. Κατά καιρούς ο Τύπος αναφερόταν στην επιτυχία που σημείωνε στα θεάτρα της Γερμανίας και της Ρωσίας,⁹² ενώ

παγκοίνου ενθουσιασμού» (*Καιροί*, 22.1.1896, σ. 2), «ωρκίσθησαν να κάμουν τους ξένους να ξεκαρδισθούν με την εγχώριο μουσική μας» (*Το Άστυ*, 26.1.1896, σ. 3)· *Εφημερίς*, 12.1.1896, σ. 1· *Νέα Εφημερίς*, 11.1.1896, σ. 2 / 17.2.1896, σ. 6 / 5.3.1896, σ. 6· *Πρωία*, 21.1.1896, σ. 3. Βλ. και Γ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 128-129· Κωνστ. Γεωργιάδη, «Προσπάθειες εδραίωσης αρχαϊσμού στα τέλη του 19ου αιώνα: Η *Αντιγόνη* του 1896 και ο Γεώργιος Μιστριώτης», *ό.π.*, σ. 203-204.

⁹⁰ Η Παρασκευοπούλου συγκρότησε τον θίασό της από τις αρχές Φεβρουαρίου, ζήτησε και της παραχωρήθηκε το Δημοτικό Θέατρο για κάποιες ημέρες παραστάσεων, και έκανε έναρξη στις 2 Μαρτίου, πρώτη από όλους τους άλλους θιάσους. Οι παραστάσεις της ολοκληρώθηκαν στις 6 Μαΐου. Κατά την περίοδο των Ολυμπιακών Αγώνων απέσπασε το γενικότερο ενδιαφέρον του κοινού, αλλά και πολλών αλλοδαπών που είχαν κατακλύσει την πόλη.

Στις 11 Μαΐου σε επιστολή της στον Ραγκαβή γράφει μεταξύ άλλων: «[...] παν ότι μετεχειρίσθη, όπως κατά τους αγώνες αντιπροσωπευθή επαξίως Ελληνικόν Θέατρον, ενανάγησε, και τούτο διότι μόλις και μετά τόσους κόπους και αγώνας κατώρθωσα εις το να μοι δοθή κατά τη διάρκειαν των αγώνων δις μόνον το Μέγα Θέατρον Αθηνών, τας δε λοιπάς εδόθη εις τον κ.

Ταβουλάρη, Αρνωτάκη και λοιπούς θιάσους, οίτινες μόλις τα έξοδά των εισέπραττον, ενώ εγώ κατά τας δύο εσπέρας εισέπραξα άνω των τριών χιλιάδων δραχμών. Και ενώ η Επιτροπή έβλεπε την τοιαύτην εκτίμησιν του Κοινού, εις τας παρακλήσεις μου εκώφευεν. Ως προς δε την επιχορήγησιν των 6 χιλιάδων δραχμών προς αναβίβασιν του Υμέτερου δράματος, ουδέ λόγος πρέπει να γίνηται, διότι και εγώ ουδέποτε επίστευον ότι οι την επιτροπήν αποτελούντες θα είχαν τοιαύτην τόλμην εις το να καταφωρώνται τοςούτον ψευδόμενοι. Τι δε συνέβησαν μεταξύ Εμού και της Επιτροπής προς μικρά τινά επιχορήγησιν ίνα αναβιάσω το Υμέτερον έργον δεν περιγράφονται [...]» (Γεννάδειος Βιβλιοθήκη – Αρχείο Κλ. Ραγκαβή Αρ. 170). Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δοννάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 919, 921· Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού το 19ο αιώνα στην Ελλάδα*, σ. 530-535.

⁹¹ Πάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου, 1794-1944*, τόμ. 1 (1794-1908), Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, εκδ. Καστανιώτη, 1990, σ. 63· Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού το 19ο αιώνα στην Ελλάδα*, σ. 410-411.

⁹² *Εφημερίς*, 4.10.1895, σ. 3· *Καιροί*, 7.9.1894, σ. 2 / 14.2.1896, σ. 2· *Νέα Εφημερίς*, 1.1.1895, σ. 7 / 12.2.1895, σ. 6 / 23.8.1895, σ. 5 / 7.10.1895, σ. 6 / 14.2.1896, σ. 6 / 15.2.1896, σ. 6.

προ διετίας τον είχε απασχολήσει έντονα το ζήτημα της υποτιθέμενης διένεξης που είχε ανακύψει μεταξύ του Ραγκαβή και του Victorien Sardou. Αυτό αφορούσε τις ομοιότητες που παρουσίαζαν αφενός η *Δούκισσα των Αθηνών* του Ραγκαβή και αφετέρου η *Gismonda* του Sardou ως προς το περιεχόμενο αλλά και τον αρχικό τίτλο, που ήταν ταυτόσημος, γεγονός που προκάλεσε την αντίδραση του πρώτου και την προσπάθειά του να δημιουργήσει σκάνδαλο.⁹³

Η αθηναϊκή πρώτη της *Δούκισσας των Αθηνών* είχε αναγγελθεί με ιδιαίτερη έμφαση στον ελληνικό Τύπο από το 1893, αλλά και πιο πρόσφατα, καθώς το έργο προοριζόταν να παρουσιαστεί τον Μάρτιο του 1896 στη διάρκεια των Ολυμπιακών Αγώνων.⁹⁴ Το Συμβόλαιο μεταξύ Ραγκαβή και Παρασκευοπούλου για το ανέβασμα της *Δούκισσας* υπογράφηκε στις 6 Ιουνίου 1896.⁹⁵

Σύμφωνα με το 1ο άρθρο, «Ο Κοσ Ραγκαβής θέλει χορηγήσει τη Κα Παρασκευοπούλου πάντα τα διά την παράστασιν της *Δουκίσσης των Αθηνών* αναγκαία ενδύματα, εντελώς καινουργή και πολυτελέστατα, λαμβάνων αυτά εκ του εν Βερολίνω περιωνύμου Καταστήματος Verch und Flot(h)ow, όπου κατεσκευάσθησαν υπό την ιδίαν αυτού επίβλεψιν, αναδέχεται δε πάντα τα έξοδα, συμπεριλαμβανομένου του ναύλου εις Ελλάδα, ούτως ώστε η Κα Παρασκευοπούλου θέλει λάβει τα ενδύματα ταύτα εντελώς ελεύθερα, τη εξαιρέσει μόνον των εν Ελλάδι τελωνιακών».

Το 2ο άρθρο αναφέρει: «Η Κα Παρασκευοπούλου υποχρεούται το πολύ ένα μήνα μετά την λήψιν των ενδυμάτων, ν' αναβιβάση επί της σκηνής του καταλληλοτέρου εν Αθήναις θεάτρου το δράμα η *Δούκισσα των Αθηνών*, προσλαμβάνουσα για τα διάφορα αυτού πρόσωπα τους αρίστους των εν Ελλάδι υποκριτών και παραγγέλουσα δι' εξόδων αυτής τας αναγκαίας σκηνογραφίας».

Η παράσταση ανέβηκε εντέλει στις 27 Οκτωβρίου 1896, με σκηνικό πλούτο και πρωτοφανή μεγαλοπρέπεια για τα ελληνικά δεδομένα. Χαρακτηριστικά

⁹³ Πριν εμφανιστεί το έργο του Sardou (1831-1908), στον γαλλικό Τύπο είχε ήδη δημοσιευτεί η υπόθεση της *Δούκισσας* του Ραγκαβή και είχε σχολιαστεί από τον G. Burdon. Επιπλέον στη Γερμανία είχε εκδοθεί η μετάφρασή της. Όταν παρουσιάστηκε το έργο του Sardou, στο φύλλο της 10ης Σεπτεμβρίου 1894 της *Le Figaro* δημοσιεύθηκε το άρθρο «La Duchesse d' Athènes de M. Sardou, c'est la traduction, très fidèle, d'un drame écrit en grec moderne par Cleon Rangabé». Μετά από δύο ημέρες, στο ίδιο φύλλο, υπήρξε απάντηση του Sardou διά του Burdon, όπου έγινε προσπάθεια διάσωσης του έργου. Στις 22 Σεπτεμβρίου ο Ραγκαβής δημοσίευσε επιστολή περί των δύο *Δουκισσών* στο *Journal des débats*. Τελικά ο Sardou μετονόμασε την *Duchesse* του σε *Gismonda*, η οποία με πρωταγωνίστρια τη Sarah Bernhardt έκανε πρεμιέρα στο Théâtre de la Renaissance στις 31 Οκτωβρίου 1894. Βλ. *Νέα Εφημερίς*, 12.10.1894, σ. 3· Δ. Ι. Καλογερόπουλος, «Σαρντού-Ραγκαβής», *Εστία*, 3.11.1896, σ. 2.

⁹⁴ Η αίτηση που είχε υποβάλει ο Ραγκαβής τον Ιανουάριο του 1896 στην Επιτροπή των Ολυμπιακών Αγώνων για να παρουσιαστεί η *Δούκισσα των Αθηνών* κατά την περίοδο των Αγώνων είχε εγκριθεί. Επιπλέον η Παρασκευοπούλου είχε αναγγείλει την παράσταση από τον Φεβρουάριο, και ο Ραγκαβής είχε στείλει το έργο. Τελικά κατά την περίοδο των Αγώνων δεν πραγματοποιήθηκε παράστασή της, ούτε από τον Ολυμπιακό θίασο ούτε από την Παρασκευοπούλου. Η *Δούκισσα των Αθηνών* παρουσιάστηκε από την Παρασκευοπούλου στις 27 Οκτωβρίου στο Δημοτικό (Πειραιώς). Βλ. *Νέα Εφημερίς*, 20.2.1896, σ. 6· *Το Αστρ*, 16.1.1896, σ. 2· βλ. και Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2 (1876-1897), σ. 919, 921, 928 & Ημερολόγιο παραστάσεων (1876-1897), τόμ. 2, σ. 1226.

⁹⁵ Γεννάδειος Βιβλιοθήκη – Αρχείο Κλ. Ραγκαβή.

οι ενδυμασίες των ηθοποιών, ιδιαίτερα πλούσιες και σύμφωνες με το ιστορικό πλαίσιο του έργου, όπως και ο σκηνικός διάκοσμος, στάλθηκαν επί τούτου από το Βερολίνο, ενώ το όλο θέαμα κόστισε περί τις τριάντα χιλιάδες δραχμές. Όμως το έργο δεν ανταποκρίθηκε στις προσδοκίες του κοινού, το ίδιο και η ερμηνεία της ίδιας της Παρασκευοπούλου. Ως φαίνεται οι εκφάνσεις της σκηνικής τέχνης της είχαν ξεπεραστεί από την εποχή.⁹⁶

1

Αθήνησι τη 3 Ιουλίου 1894⁹⁷

Αξιότιμε κ. Ραγκαβή,

Σας ευχαριστώ εμπρόθετος διά τας υπέρ του ημετ. θιάσου και της Ελλ. Σκηνής ευγενείς προσπαθείας σας.

Έλαβον την Ε/λήν σας και σήμερον σας στέλλω υπογεγραμ. και το συμβόλαιον· περιμένω δ' ανυπομόνως την μετάφρασίν σας, η οποία παρακαλώ Υμιάς θερμός να ήνε όσω το δυνατόν απλουστάτη διά να ήνε εύληπτος τοις πάσι.

Στείλατέ μοι –όταν δυνηθήτε– καιάλιν σας παρακαλώ και τας λοιπάς των ενδυμάτων σχεδιογραφίας. Σας ενοχλούμεν πολύ αληθώς, αλλά χάριν του Ελλ. Θεάτρου, ελπίζω ότι θα μας συγχωρήσετε.

Περί «Δουκίσσης των Αθηνών» είχαν συνεννοηθή μετά της κ. Παρασκευοπούλου και ήλπιζα ταχέως να το αναβιάση επί Σκηνής, διό είχα επιστρέψει και δυο-τρία πρωτότυπα τα οποία δεν επρόφθασα να τα δώσω εφέτος, διότι έχω αναλάβει διά συμβολαίων πολλάς υποχρεώσεις, αλλά δεν ηξεύρω τι έπαθεν αυτή η ευλογημένη νευροπαθής προχθές και φαίνεται ότι ζητεί ν' αποσυρθή του θιάσου. Έχω όμως δέκα ακόμη Κυρίας μεταξύ των οποίων αι 4 είνε καλοί,⁹⁸ και ήμπορούσα να το δώσω και άνευ αυτής (αν ελπιείν και αυτή και ο Παντόπουλος εξ άλλου, και δεν κατορθώσω να τα συμβιάσω), ώστε αν μας κρίνητε αξίους ν' αναλάβωμεν τον αγώνα, γράψατέ μοι και θα φροντίσω ολοψύχως, ειδημίς σας περιμένωμεν τον χειμώνα.

Δι' αυτό άργησα να σας γράψω και σύγγνωτέ μοι...

Έχω ελπίδας πολλάς, σχεδόν πεποίθισιν ότι με τα μέσα, α διαθέτω, θα επιτύχη μεγάλως το έργον σας. Θα κάμω όλας τας Σκηνογραφίας. Περί ενδυμάτων γράψατε τω ενταύθα κ. αδελφώ σας να μοι δείξη μόνον τον ματισμόν. Περιμένω την γνώμην σας περί πάντων διατελών ευπειθέστατος.

Και πρόθυμος

Διονύσιος Ταβουλάρης

Υ. Γ. Πιστεύσατέ μοι κ. Ραγκαβή, ότι διά να προφθάσω το γράμμα σας είπα, –επειδή αν αμελήσω και αύριον, τόρα που μ' άφισε δύο έργα **έτοιμα στη**

⁹⁶ Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού το 19ο αιώνα στην Ελλάδα*, σ. 545-546.

⁹⁷ Γεννάδειος Βιβλιοθήκη – Αρχείο Κλ. Ραγκαβή Αρ. 98, Κόλλα αναφοράς ριγωτή. Το κείμενο εκτείνεται σε 4 σελίδες (20x30 εκ. η σελ.). Είναι γραμμένη με μαύρο μελάνι.

⁹⁸ Από τη σύνθεση του θιάσου διαπιστώνουμε ότι δεν υπήρχε γυναικείο πρόσωπο κατάλληλο για τον ρόλο. Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 828.

μέση η Κα Παρασκευοπούλου κ' είμαι πνιμμένος στη δουλειά, θ' αργούσα να σας γράψω κ' εντρέπομαι και διά τον κ. Adolph [Benet] σας γράφω σχεδόν σκοτεινά στο θέατρο διότι έκλεισαν κάτω το ηλεκτρικόν κ' έφυγαν κ' έμεινα με το Φεγγάρι, σπεύδω όμως αμέσως να το ρίξω εις το Ταχυδρομείον μετά την παράστασιν η οποία προ ολίγου ετελείωσεν.

Δ. Τ.

2

Αθήνησι τη 3 7βρίου 1894⁹⁹

Ευγενέστατε φίλε κ. Ραγκαβή,
διά του δελταρίου τούτου –αφού μοι το επιστρέψατε– ο θίασος «Μένανδρος» εκφράζει δι' εμού την άπειρον ευγνωμοσύνην του διά τους κόπους ους καθημερινώς καταβάλλετε υπέρ πλουτισμού του περιορισμένου δραματολογίου της Ελλ. Σκηνης. Θα θεωρήσω τον εαυτόν μου ευτυχή αν δυνηθώ μίαν ημέραν ν' αναβιβάσω επί Σκηνης την «Δούκισσαν των Αθηνών» το οποίον είνε συντομότερον των άλλων επίσης ωραίων έργων σας. Και ο Σαρδού¹⁰⁰ τώρα –ήκουσα– γράφει «Δ. των Αθηνών». Κατορθώσατε, παρακαλώ, ν' απαλλαγίτε της Καs Παρασκευοπούλου, ήτις και πάλιν **εναυάγησεν** εις τα Ολύμπια.¹⁰¹ Έλαβον την Θ. του Κάρλου και σας ευχαριστώ.

Εις άλλο δελτίον σας γράφω σήμερον

Υμέτ.

Δ. Ταβουλάρης

Υ. Γ. Τον κ. Παντόπουλον τον έχω μαζί μου.

⁹⁹ Γεννάδειος Βιβλιοθήκη-Αρχείο Κλ. Ραγκαβή Αρ. 106.

Επιστολικό δελτάριο χρώματος θαλασσί. Είναι γραμμένη με μπλε μελάνι. Στην πίσω πλευρά με άλλον γραφικό χαρακτήρα: A Son Excellence Mr Rangabe / Tharautd bei Dresden No 161 / Κύριον Κον Κλέωνα Ραγκαβήν / (Βερολίνον Allemagne).

¹⁰⁰ Ο *Victorien Sardou* (1831-1908), Γάλλος θεατρικός συγγραφέας και σκηνοθέτης, εγκατέλειψε τις ιατρικές σπουδές για να ασχοληθεί με το θέατρο. Η πρώτη κωμωδία του, *Η ταβέρνα των φοιτητών*, που ανέβηκε το 1854, δεν είχε επιτυχία. Στη συνέχεια και έως τον θάνατό του έγινε ένας από τους γνωστότερους θεατρικούς συγγραφείς και κυριάρχησε στη γαλλική σκηνή. Το 1877 εξελέγη μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας. Βλ. Martin Banham, *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press, 1995, σ. 964.

¹⁰¹ Η Παρασκευοπούλου μετά την αποχώρησή της από τον θίασο «Μένανδρος» συνέστησε τον «Εθνικό» θίασο με τους Μιχαήλ Αρνωτάκη, Πιπίνα Βονασέρα, Ευτύχιο Βονασέρα κ.ά. και από τα τέλη Ιουλίου μέχρι τον Οκτώβριο έδωσε παραστάσεις κυρίως στο θέατρο Ολύμπια, αλλά και σποραδικά σε άλλα θέατρα της Αθήνας και του Πειραιά. Ενώ απέσπασε θετικές κριτικές, λόγω των ερμηνευτικών της δυνατοτήτων, η μικρή προσέλευση θεατών την ανάγκασε να εντάξει στο δραματολόγιο του θιάσου από κωμειδύλλια και ισπανικές επιθεωρήσεις. Σε γενικές γραμμές ο θίασος δεν είχε επιτυχία. Βλ. Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού στην Ελλάδα*, σ. 508-514· Χατζηπανταζής, *Από τον Νεΐλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 827-828.

3

Σμύρνη τη 29.5.1895¹⁰²

Ευγενέστατε Κύριε Ραγκαβή,
 Εβράδυνα αληθώς να σας απαντήσω, αλλ' ιδού τι συνέβη και σύγγνωτέ μοι
 διά την αργοπορίαν. Έδωσα εις τον κ. Ιωάννην Δαμβέργη¹⁰³ εν τη εφημερίδι
 των συζητήσεων και εις τον κ. Μπενάκη¹⁰⁴ εν τη του Κορομηλά¹⁰⁵ δυο ευχαρι-
 στήρια όπου εξέφραζα, ως εικός, την προς υμάς ευγνωμοσύνην μου διά τας ευ-
 γενεστάτας και αγαθάς προσρήσεις σας και τας προς εμέ ευχάς σας επί τη τρια-
 κονταετηρίδι μου και ησύχασα... αλλ' αμφοτέρω τα φύλλα, ως επληροφορήθην
 κατόπιν τυχαίως εκ των ιδίων συντακτών, ένεκα των εκλογών¹⁰⁶ και της συσσω-
 ρεύσεως της ύλης επέταξαν τα ευχαριστήριά μου έξω και επανεπαύθησαν, φαί-
 νεται, κ' εκείνοι μετά το κατόρθωμα. Ηναγκάσθην επομένως μετά παρέλευσιν
 πολλών ημερών να συντάξω έτερον εν τη *Νέα Εφημερίδι*¹⁰⁷ εν τη *Πρωΐα*¹⁰⁸ και
 εις δυο-τρια άλλα φύλλα και να ομολογήσω χάριτας, συν τοις άλλοις, προς υμάς
 κυρίως διά την ευμενεστάτην συγχαρητήριον επιστολήν σας.¹⁰⁹ Έπρεπε τώντι

¹⁰² Γεννάδειος Βιβλιοθήκη – Αρχείο Κλ. Ραγκαβή Αρ. 134. Εκτείνεται στις δύο σελίδες κόλλας κατριγιέ (20x30 εκ. η σελ.). Είναι γραμμένη με μπλε μελάνι. Διά χειρός Ταβουλάρη μόνο οι υπογραμμίσεις.

¹⁰³ Ο Ιωάννης Μιλτ. Δαμβέργης (1858/1859-1938), δημοσιογράφος, ποιητής, πεζογράφος, συγγραφέας πολιτικών και κοινωνιολογικών μελετών, καταγόταν από παλιά οικογένεια της Κρήτης που κατέφυγε στην Αθήνα κατά τη διάρκεια της επανάστασης του 1866. Μετά τις νομικές σπουδές του στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, ασχολήθηκε επαγγελματικά με τη δημοσιογραφία. Στη μακρά δημοσιογραφική του σταδιοδρομία συνεργάστηκε με πολλά έντυπα. Υπήρξε στενός φίλος και συνεργάτης του Ελευθερίου Βενιζέλου. Βλ. Σωτήρης Σάιπης, «Ιωάννης Δαμβέργης», *Νέα Εστία* 23 [1938], σ. 625-626· Δώρα Φ. Μαρκάτου, «Δαμβέργης, Ιωάννης Μιλτ.», *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου, 1784-1974, ό.π., τόμ. Α', σ. 457-459*.

¹⁰⁴ Ο Ν. Γ. Μπενάκης, δημοσιογράφος, στα τέλη Νοεμβρίου του 1895 εξέδωσε την εβδομαδιαία «πολικοαστυνομική» εφημερίδα *Νέαι Ιδέαι*. Βλ. *Πρωΐα*, 22.11.1895, σ. 3· *Νέα Εφημερίς*, 23.11.1895, σ. 5.

¹⁰⁵ Πρόκειται για την εφημερίδα *Εφημερίς*, την οποία ίδρυσε το 1871 και διηύθυνε μέχρι 1886 ο Δημήτριος Κορομηλάς. Η *Εφημερίς* υπήρξε η πρώτη καθημερινή πολιτική εφημερίδα. Τον Δεκέμβριο του 1888 τη διεύθυνσή της ανέλαβε ο Αριστείδης Ρούζης, οποίος και τη διηύθυνε έως το 1901, οπότε και σταμάτησε η κυκλοφορία της. Κατά τη δεκαετία του 1880 υποστηρίξε τον

Χαρίλαο Τρικούπη, στις εκλογές του 1892 τον Θεόδωρο Δηλιγιάννη, και στις εκλογές του 1895 τον Δημήτριο Ράλλη. Υπήρξε φυτώριο διακεκομμένων δημοσιογράφων. Βλ. Κώστας Μάγερ, *Ιστορία Ελληνικού Τύπου*, τόμ. 1, σ. 129-135· Νάση Μπαλά, λ. «*Εφημερίς*», *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου, 1784-1974*, τόμ. 2, σ. 294-295.

¹⁰⁶ Στις 16 Απριλίου 1895 διεξήχθησαν κοινοβουλευτικές εκλογές. Πρώτο κόμμα αναδείχτηκε το Εθνικόν του Θεόδωρου Δηλιγιάννη με 150 από τις 207 έδρες. Βλ. Πάργος Ρωμαίος, *Η περιπέτεια του κοινοβουλευτισμού στην Ελλάδα, τόμ. 1: 1844-1915*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2011, σ. 294.

¹⁰⁷ Καθημερινή πολιτική εφημερίδα κυκλοφόρησε το 1881 από τον Ιωάννη Καμπούρογλου μετά την αποχώρησή του από την αρχισυνταξία της *Εφημερίδος* του Κορομηλά. Αρχικά υποστήριξε τον Δηλιγιάννη, κατόπιν τον Τρικούπη και κατέληξε το 1895 να είναι πάλι όργανο του Δηλιγιάννη, όταν ο Καμπούρογλου ήταν υποψήφιος του «Εθνικού Κόμματος». Η κυκλοφορία της διεκόπη το 1897. Βλ. Νάση Μπαλά, λ. «*Νέα Εφημερίς*», *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου, 1784-1974*, τόμ. 3, σ. 256-257.

¹⁰⁸ Καθημερινή εφημερίδα, κυκλοφόρησε το 1879. Όργανο του Εθνικού Κόμματος, δεν απέκτησε ποτέ μεγάλη κυκλοφορία. Η έκδοσή της διακόπηκε το 1905 μετά τη δολοφονία του Δηλιγιάννη. Βλ. Νάση Μπαλά, λ. «*Πρωΐα*», *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου, 1784-1974*, τόμ. 3, σ. 563-564.

¹⁰⁹ Βλ. «Ευχαριστήριον καλλιτέχνου», *Πρωΐα*, 12.4.1895, σ. 3.

να σας γράψω αμέσως εις Αθήνας, αλλ' ήθελα να σας είπω τι οριστικόν περί «Θείας Κάρλου» και «Δουκίσσης»· σπεύδω λοιπόν μόλις επάτησα εις Σμύρνην να σας πληροφορήσω ότι καταρτίσας εν Αθήνας λαμπρόν θίασον ήλθα εδώ με την πρόθεσιν να δώσω καθ' όλον το θέρος παραστάσεις και θα προσπαθήσω πλην της «Θείας του Κάρλου», ην θα μελετήσωμεν και γυμνασθώμεν προσεχώς διά των νέων προσώπων, να διδάξωμεν και την «Δούκισσάν» σας – μολονότι το θερινόν θέατρον της «Σμύρνης» το ευρίσκω πολύ μικρόν. Αλλά τι να γίνη, όταν δεν υπάρχη καλλίτερον ο κόσμος δεν θα αποβλέψη εις το θεαματικόν όσον εις το τεχνικόν και αισθηματικόν μέρος, είμαι βέβαιος.

Σας παρακαλώ λοιπόν να με στείλητε **τόρα που με χρειάζεται** (δι' αυτό δεν σας ηνώχλησα έως τώρα) την «Δούκισσάν» σας **κομμένη**, όπως με είπετε, διά παράστασιν.

Η Διεύθυνσίς μου
Διον. Ταβουλάρην
Θιασάρχην «Μενάνδρου»
Καφενείον Λουκά – Café Luca
Σμύρνην

Ευγνωμονώ υμίν και πάλιν εκ μέσης καρδιάς διά τας ακραιφνείς ευχάς σας και την καλήν σας περί εμού ιδέαν, εύχομαι και εγώ να δυνηθώ εν τω μέλλοντι να συντελέσω το επ' εμοί εις ανύψωσιν των έργων σας άτινα περιποιούσι τιμήν και εις το Ελληνικόν δραματολόγιον το τόσον πτωχόν εις το ελληνικόν όνομα.

Διατελώ επί τούτοις μετά πάσης υπολήψεως και προθυμίας.

Υμέτερος εσαεί
Διον. Ταβουλάρης

Υ.Γ. Δεν πιστεύω η λογοκρισία ποτέ να περικόψη έτι μάλλον το υμέτ. έργον, διότι έχει δυο τρεις φιλελευθέρους Έλληνας, αφού έχομεν παραδείγματα ότι επέτρεψεν εδώ ζωηρότερα έργα.

Έρρωσθε
Μετά σεβασμού

4

Σμύρνη 21 Αυγούστου 1895¹¹⁰

Ευγενέστατε και περισπούδαστέ μοι φίλε

Κύριε Ραγκαβή,

Σας συγγαίρω εκ μέσης καρδιάς διά τον επί ανασυστάσει των ημετ. Πρεσβειών εκ νέου διορισμόν υμών εν Βερολίνω.

Έμαθον μετά χαράς ότι ανελάβητε τα υψηλά Υμών καθήκοντα. Παρά πάντων των εν τη ελευθέρα και τη δούλη διαβιούντων Ελλήνων ομολογείται και αναγνωρίζεται η υπέροχος εν τω διπλωμ. σταδίω αξία Υμών. Δικαιοτέρα

¹¹⁰ Γεννάδειος Βιβλιοθήκη – Αρχείο Κλ. Ραγκαβή Αρ. 135 Είναι γραμμένη σε τέσσερις κόλλας κατριγέ. Το κείμενο εκτείνεται σε 4

σελίδες (21x30 εκ. η σελ.). Είναι γραμμένη με μαύρο μελάνι.

και +.....+ ενταυτώ εκλογή δεν ήτο δυνατόν να γίνη ή εν τω προσώπω του κ. Κλ. Ραγκαβή. Το Έθνος οφείλει και μεγίστην πρέπει να ομολογή ευγνωμοσύνην προς την οικογένειαν Ραγκαβή, ήτις ανέκαθεν και αδιαλείπτως υπό διαφόρους και πολλές επόψεις ετίμησε το ελλ. όνομα εν τε τη ημεδαπή και αλλοδαπή αληθώς.

Ο αγαθός μου προστάτης Αλέξανδρος ο πατήρ σας ετελεύτησεν ατυχώς δι' εμέ τόσο προύρωσ πριν ίδη ανεγειρομένην την Εθν. Ημών Σκηνήν, υπέρ ής τοσαύτα συνεβούλευσε και έγγραψε και τώρα έχω εις σας τας ελπίδας μου εις το μέλλον. Ειργάσθητε και εργάζεσθε πολύ υπέρ του Εθν. Θεάτρου ομολογούμενως. Εργασθήτε διότι και ο πατήρ σας έδωσεν αδιαφιλονικήτως την πρώτην ώθησιν και τα πρώτα δείγματα και παραδείγματα καθώς και ο πάππος σας προς παγίωσιν και ενίσχυσιν του Ελλ. Θεάτρου και μίαν ημέραν και η Εθν. Σκηνήν και το Ελλ. Έθνος θα το ομολογήση εν πάση αληθεία και ειλικρινεία.

Έλαβον παρά του Ταχυδρομείου προ πολλού την λαμπρογεγραμμένην και αισθηματικουσυνταγμένην πράγματι «Δούκισσάν» σας. Τι να σας ειπώ: Μ' εμάγευσε και πάλιν μ' εσαγήνευσε, **μ' εσήκωσε στα ουράνια**. Θεϊόν έργον θεσπέσιον. Θα κάμη κρότον όταν διδαχθή από της ημετ. Σκηνης. Δεν το εχώρταινα και το ανέγνωσα δις μετά προσοχής και αγάπης. Κρίμα να μην έχω θέατρον. Μόλις το ανέγνωσα μετ' επιστασίας και ίδα την μεγαλοπρέπειαν, την Σκηνηκίην διάταξιν και επιβολήν, ίδα δε συνάμα και ανεγνώρισα ότι δεν χωρεί, ούτε είνε δυνατόν να γίνη τοιαύτη υπόθεσις εις θεατράκι υπαίθριον της Σμύρνης με 8 μέτρα μέτωπον (ή μάλλον βήματα ανδρικά) και με πέντε μόνον βάθος. Απελπίσθην. Αν είχα του Ν. Καλουμένου (Κοκκόλη της Προκυμιάς), όπου εργάζεται τώρα η Παρασκευοπούλου,¹¹¹ αν και ήνε μικρόν κ' εκείνο, κάτι θα έκαμνα. Δεν είμαι βέβαιος αν η Λογοκρισία ήθελε μας το επιτρέψη, διότι εφάνη επί τοσούτον φέτος αυστηρά, ώστε σχεδόν μας τα εμπόδισεν όλα. Αφού περιωρίσθην εις κωμειδύλλια και εν τούτοις μού κρατεί τα πλείστα. Ούτε του Καπετανάκη,¹¹² ούτε του Καλαποθάκη,¹¹³ ούτε του Κόκκου,¹¹⁴ ούτε

¹¹¹ Ο θίασος της Παρασκευοπούλου έδωσε παραστάσεις στο θέατρο Προκυμιάς από τις 17 Ιουνίου έως τις 10 Σεπτεμβρίου 1895. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δοννάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 890, 891· Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βενετισμού στην Ελλάδα*, σ. 519-523.

¹¹² Ο Ηλίας Καπετανάκης (1859-1922) σπούδασε νομικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και εργάστηκε ως υπάλληλος στη δημόσια διοίκηση. Ασχολήθηκε με τη δημοσιογραφία και αρθρογραφούσε από τις στήλες της εφημερίδος *Εθνικόν Πνεύμα*. Ως θεατρικός συγγραφέας θεωρείται από τους πιο επιτυχημένους στο είδος του κωμειδύλλιου και της επιθεώρησης. Βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, «Αινίγματα βίου και όψεις πολιτείας. Σχεδιάσμα εισαγωγής στο θέατρο του Ηλ. Καπετανάκη», στον τόμο: Ηλίας Καπετανάκης, *Ο γενικός γραμματέας - Η βεγγέρα - Το γέυμα τον Πατή*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα/Ιωάννινα 1992, σ.9-31· Βάλτερ Πούγνερ, «Ο γενικός γραμματέας», *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματογραφίας*, τόμ. 2/1,

Από την Επανάσταση του 1821 ως την Μικρασιατική Καταστροφή, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2006, σ. 354· Α[λέξης] Ζ[ήρας], Χ[ριστίνα] Α[ύσσαρη], «Καπετανάκης, Ηλίας», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, σ. 1015-1016.

¹¹³ Ο Δημήτριος Καλαποθάκης (1862-1921) υπήρξε από τις σημαίνουσες μορφές της ελληνικής δημοσιογραφίας (δημοσιογράφος, εκδότης εφημερίδων) και θεατρικός συγγραφέας. Την περίοδο 1891-1896 ήταν συντάκτης στην εφημερίδα *Ακρόπολις*. Το 1904 ίδρυσε το Μακεδονικό Κομιτάτο. Βλ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τόμ. 1, Εισαγωγή, εκδ. Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1981, σ. 88, 110, 116, 121, 181, 182, 183, 184, 192, 194, 254, 263· Α[λέξης] Ζ[ήρας], «Καλαποθάκης, Δημήτριος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 984.

¹¹⁴ Ο Δημήτριος Κόκκος (1856-1891) υπήρξε ποιητής και συγγραφέας κωμειδυλλίων, στιχουργός και συνθέτης. Σπούδασε νομικά και εργάστηκε στη δημόσια διοίκηση. Δολοφονήθηκε από ψυχοπαθή, ο οποίος νόμιζε ότι σατίρισε

του Συνεδριού¹¹⁵ τα έργα μου αφίνει να κάμω. Συνήψα ευτυχώς σχέσεις μετά του κ. Γεν. Διοικητού του Νομού και ελπίζω να μου αφίσουν τουλάχιστον τον Πακουμή του Κόκκου. Περί του Γεν. Γραμματέως του Καπετανάκη, όστις μεγάλας ωφελείας υπέσχετο εις τον θίασον, απελπίσθηκα πλέον. Τι να παρακαλέσω λοιπόν διά την Ματθίλδην σας και τον Λάσκαριν¹¹⁶ αφού θα μου έκοπταν τα 6 δέκατα διά να δοθή από Σκηνής. Τα Σαιξπήρεια ανεξαιρέτως τα εμπόδισαν, ώστε τώρα αναπαύομαι και εργάζεται μόνον το κωμικόν και κωμειδουλιακόν τμήμα του θιάσου. Δεν είναι πλέον να εργάζεται θίασος εν Τουρκία δραματικός. Και, νομίζω, δυστυχώς, ότι πταίει η εν Κ/λει Πρεσβεία. Περί τούτου άλλοτε θα σας είπω αν συναντηθώμεν εις τους Διεθνείς αγώνας ή θα σας γράψω πολλά. Εικάζω ότι ο υπερβολικός ζήλος του κ. γραμματέως της Πρεσβείας¹¹⁷ μάς έβλαψεν επαισθητώς. Δεν επρόσεξαν ότι θίγοντες το ζήτημα περί του θεμελιώδους νόμου του Κράτους μας, έδωσαν λαβήν να εμποδίσουν πάσαν πολιτικὴν ημών κωμωδίαν. Η Δούκισσά σας λοιπόν πρέπει να δοθή το πρώτον από της Σκηνής της πρωτευούσης. Εκεί είνε η θέσις της. Εκεί πρέπει να εκτιμηθή: Ο Μιχ. Λάμπρος προς ον θα γράψω προσεχώς τα εικότα περί τούτου πρέπει να φροντίση εγκαίρως περί του έργου σας να τεθή εκ των πρώτων και δικαίως προς εκγύμνασιν. Ας γράψωσι μόνον τας απαιτουμένας εκεί Σκηνογραφίας, ας συμπληρώσωσιν εν μέρει τον μιαιτισμόν κ' εγώ μετά του θιάσου θα καταβώ εις Αθήνας εν καιρῷ διά να το μελετήσω και διδάξω κατά τους διεθνείς αγώνας.

Κατά καθήκον σας πληροφορώ ότι η Φάυστα του κ. Βερναρδάκη, ην έλαβεν η Πρεσβεία της Κ/λεως παρὰ της Λογοκρισίας διά των μέσων της ανελλιπώς, δεν ήρρεσεν ούτε εν Κ/λει ούτε εν Σμύρνη. Δεν ηξεύρω πού να το αποδώσω, αφού εις Αθήνας¹¹⁸ και Αίγυπτον¹¹⁹ ο θιάσός μας το ανέδειξεν και υπερίηρεσεν εκεί.

μέλος της οικογένειάς του. Βλ. Δ. Β. Οικονομίδης, *Ο ποιητής και κωμειδουλιογράφος Δημήτριος Κόκκος (1856-1891)*, Βουκουρέστι 1939· Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδούλλιο*, τόμ. 1, Εισαγωγή, σ. 83-85, τόμ. 2, σ. 11-102, 105-175, 179-243, 247-249· Β[άλτε]ρ Π[ούχνερ], «Κόκκος, Δημήτριος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, σ. 1108-1109.

¹¹⁵ Ο Παναγιώτης Συνεδριός (1836-1912), επανησιακής καταγωγής γεννήθηκε στην Πάτρα, σπούδασε νομικά στην Αθήνα και ανέπτυξε πολιτική δραστηριότητα και μαχητικότητα στη γραφή του, με αποτέλεσμα να διωχθεί και να φυλακιστεί κατ'επανάληψη. Υπήρξε ποιητής πολυγραφότατος. Ως θεατρικός συγγραφέας απαντάται με το έργο *Τα προεόρτια του ελληνικού αγώνος, δράμα εις πράξεις έξι, και ο Αθανάσιος Διάκος*, ποίημα επικολυρικό, το οποίο εκδόθηκε το 1862. Βλ. Ευανθία Ε. Στιβανάκη, *Θεατρική ζωή και δραστηριότητα στην Πάτρα από το 1828 έως το 1900*, εκδ. Περί τεχνών, Πάτρα 2001, σ. 35· η ίδια, «Παναγιώτης Συνεδριός και Ανδρέας Ρηγόπουλος. Δυο ρομαντικοί θεατρικοί συγγραφείς στην Πάτρα του 19ου αιώνα», στα *Πρακτικά του Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματογραφίας από την Αναγέννηση ως σήμερα* (επιμ.

Κωνσταντζα Γεωργακάκη), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2004, σ. 81-92.

¹¹⁶ Εννοεί τη *Δούκισσα των Αθηνών*, όπου η δούκισσα Ματθίλδη και ο Μιχαήλ Λάσκαρις είναι οι πρωταγωνιστικοί ρόλοι.

¹¹⁷ Γραμματέας της ελληνικής πρεσβείας στην Κωνσταντινούπολη από την 1η Μαΐου 1895 ήταν ο Γεώργιος Καραντζάς. Βλ. Διπλωματικό και Ιστορικό Αρχείο Υπουργείου Εξωτερικών, 1895, Διπλωματικά Αρχαία, Α 3: 1-8.

¹¹⁸ Ο θίασος «Μένανδρος» έδωσε, με τη Βερώνη πρωταγωνίστρια τον Σεπτέμβριο και τον Οκτώβριο του 1893 στο Θέατρο Ολύμπια, δεκατρείς συνεχόμενες παραστάσεις της *Φαύστας* και γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Αντίστοιχο περίπου αριθμό παραστάσεων έδωσε στην Αθήνα και ο θίασος του Κοτοπούλη με την Παρασκευοπούλου. Οι παραστάσεις της *Φαύστας* καλύφθηκαν εκτενώς από τον Τύπο, καθώς αναμετρήθηκαν παράλληλα τις ίδιες ημέρες οι δύο μεγάλες πρωταγωνίστριες της εποχής. Χατζηπανταζής, *Από τον Νεΐλον μέχρι του Δουνάβηως*, τόμ. 2/2, σ. 783-784.

¹¹⁹ Στην Αίγυπτο από τον Οκτώβριο του 1893 έως τον Μάρτιο του 1894 ο θίασος «Μένανδρος», πάλι με τη Βερώνη πρωταγωνίστρια,

Ίσως να συνετέλεσεν εις την αποτυχίαν ο ακατάλληλος, ή ανεπαρκής των θιάσων σχηματισμός. Εδιδάχθη παρά της Βερώνη εν Κ/λει, υπό της κ. Παρασκευοπούλου δε εν Σμύρνη. Ηναγκάσθη κ' εγώ να το διδάξω και επανέλαβον αρκετά επιτυχώς, διότι με λείπει η Φαύστα εν μέρει, καθόσον διαφιλονικούντες η ηλικία και η σωματική διάπλασις, ήτοι το επιβάλλον εν τη τραγωδία παράστημα της Κυρίας μου, αδικώς κατ' εμέ <διότι κόρη υπερβορείων χωρών δεν πρέπει να ήνε σκελετοειδής και κάτισχνος ως η Βερώνη ή η Παρασκευοπούλου>, ενώ δε κατ' αίτησιν επίμονον του γαλλικού και Ελληνικού τύπου ητομαζόμην και τρίτην φοράν να το δώσω διά να ιδούν τον τύπο της μεγάλης ιστορικής φυσιογνωμίας του Κωνσταντίνου, αίφνης το Ελλ. Προξενείον εμπόδισε τα προγράμματα να κολληθούν, διότι ο κ. Βερναρδάκης επιμένει –κ' έχει ίσως δίκαιον– να δίδεται το έργον του μόνον υπό τας συνθήκας υπό τας οποίας εδόθη εν τω θεάτρω Αθηνών υπό του θιάσου μας. Τούτο με κολακεύει αφ' ενός, αλλ' ετέρωθεν πολύ με ζημιώσκει και εξημιώσκει. Υπομονή. Εδώ συν τοις άλλοις ήλθεν αίφνης προ δύο μηνών περίπου η Κα Παρασκευοπούλου, **να μας κλείση** ως εκήρυττεν στεντορεία τη φωνή. Αλλά την έπαθε. Συνήφθη αγών κρατερός. Έχουσα υπέρ αυτής την «Αμάλθειαν», ήτις διάκειται δυσμενέστατα προς τον θίασον «Μενάνδρον» και διά τα προγράμματα άτινα εκτυπούνται εν τη «Αρμονία» και διά τινες παλαιάς εγχωρίους Ευεργετικές των Σχολών αντεπεξήλθε ερρωμένως αλλ' επί τέλους ηττήθη κατά κράτος. Ήδη κατέφυγεν εις τας ευεργετικές διά να δυνηθή ν' αναχωρήση. Έτρεμα και τρέμω μήπως διανοηθή εν τω πείσματι και τη κακοβουλία της να δώση την Δούκισσάν σας άνευ Ιματισμού, άνευ Σκημών, άνευ καλών υποκριτών, και εκτεθώμεν εις το κοινόν, αλλ' ευτυχώς λίγουςιν αι παραστάσεις της μετά δύο-τρεις εβδομάδας και γνωρίζω θετικώς, ότι εκλογή δραμάτων μέχρι τέλους εγένετο. Ευτυχώς Δούκισσα Αθηνών δεν ηκούσθη. Αν επιθυμή ας έλθη εις Αθήνας, καθώς της το είπα να συνεργασθώμεν εις τους Δ. Αγώνας.

Ιδού ο λόγος δι' ον δεν εδυνήθη να σας γράψω ενωρίς και να σας σημειώσω την παραλαβήν εκ του ταχυδρομείου του έργου σας κ. Ραγκαβή, διότι περιεσπώμην νυχθημερόν. Εγώ εκ λεπτότητος μέχρι τούδε δεν το έκαμα εις κανένα συνάδελφον να επιτεθώ εις το εξωτερικόν, όπου ειργάζετο μετά του θιάσου του, και να του βλάψω τα συμφέροντά του. Αν ήθελε ηττηθώ θα **έσκαγα**. Ευτυχώς και αι εισπράξεις τριπλάσιαι της κ. Παρασκευοπούλου, και η εκτίμησις του καλού δημοσίου όπερ συρρέει αθρόον εις τας παραστάσεις μας είναι υπέρ του «Μενάνδρου». Εν μόνον με θλίβει πολύ ότι ενώ ετακτοποιήσα και διένειμα τα μέρη εν τω κειμένω και εις το θεατρ. δελτίον της «Θείας του Κάργλου», ο αναλαβών το πρόσωπον της θείας, περίφημος μίμος Αθαν. Περίδης, απειριράθη –τις οίδε διά ποίους λόγους– να φονευθή διά πιστολιού, και εσώθη μεν μετά παρέλευσιν 40 ημερών ως εκ θαύματος και εξήχθησαν ήδη αι δυο σφαίραι υπό των ιατρών εκ του πνεύμονος, αλλ' είνε κληνήρης και μόλις μετά από ένα μήνα θα εξέλθη εκ του νοσοκομείου όπου νοσηλεύεται και όλος ο θίασος τον περιποιείται τότε θα τελειώνη και η θερινή περίοδος. Άλλος πλην αυτού να υποκριθή είνε αδύνατον, διότι απαιτεί ο χαρακτήρ της θείας μεγίστην

έδωσε τρεις παραστάσεις της *Φαύστας* στο Θέατρο Ζιζίνια της Αλεξάνδρειας, μία στο Θέατρο Κήπου Εσβεκίας του Καΐρου και δύο στο Θέατρο Παράδεισος της Αλεξάνδρειας. Ενώ οι παραστάσεις σημείωσαν επιτυχία, η *Φαύστα* ως έργο απογοήτευσε· ως φαίνεται, οι

Αλεξανδρινοί ενοχλήθησαν επειδή θεώρησαν ότι η υπόθεση του έργου πρόσβαλλε το πρόσωπο του Αγίου Κωνσταντίνου. Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 802-803· Αλτουβά, *Το φαινόμενο του βεντετισμού στην Ελλάδα*, σ. 282-294, 297.

μμηκινή δύναμιν, κάτι το φυσικόν αβίαστον και μακράν πάσης επιτηδεύσεως. Σθένος μμηκτικόν υπέροχον μόνον ο **Περίδης** και ίσως ο Παντόπουλος **ίσως** έχη εν τη Ελλ. Σκηνή. Ο Σπύρος ο αδελφός μου, ως εκ της ηλικίας, και ο Νικηφόρος, ον έχω μετ' εμού και αυτός διά τους ιδίους λόγους δεν το αναλαμβάνει. Θέλει ο Γερμανός διευθυντής και Εργολ. του Θεάτρου να με το αφήσει να το εκμεταλλευθώ εις καταλληλοτέραν ευκαιρίαν, καλώς, άλλως τον παρακαλώ μάλιστα να με αφαιρέσει το δικαίωμα διότι δεν επιθυμώ να ενοχληθίτε εσείς το παράπαν –αφού μάλιστα τόσον εν τη μεταφράσει εκοπιάσατε– χάριν των ολίγων ημών παραστάσεων. Τον παρακαλώ να ζητήσει πληροφορίας παρά του εδώ Γερμ. Προξενείου, αν έργον τοιούτον με μιαν θείαν λ.χ. ην υποκρίνεται **ανήρ** κτλ <μη υποθέσει ότι διδάσκωμεν υπό άλλον τίτλον> το παροστήσαμεν διά να βεβαιωθή μάλιστα, διότι πολύ το επιθυμώ, και να ησυχάση. Προς τούτο θα συνέβη και το εξής ως εκ της ελεύσεως της κ. Παρασκευοπούλου απρόοπτον όλως όπερ μεγάλως έβλαψε τα συμφέροντα των ελλ. θιάσων και τόρα και εν τω μέλλοντι.

Η κ. Παρασκευοπούλου ιδούσα ότι δεν πηγαινεί κόσμος εις το θέατρόν της με όλας τας Φεδώρας, και Καμελίας και Λεκουβρέρ, επενόησε το εξευτελιστικόν όλως, υπεβίβασε τας τιμάς εις το ήμισυ ακριβώς, υπέφερα έν μίνα και ήμισυ, αλλά βλέπων ότι ο μικρός κόσμος ως εκ της μεγάλης ευθυνίας, ήρχισε να σχηματίζει ρεύμα εκεί, ηναγκάσθην να ελαττώσω και εγώ τας τιμάς. Έκτοτε η υπεροχή του θιάσου μας εφάνη αναμφισβητήτως και εις την τρίτην τάξιν την κατωτέραν. Η αλήθεια όμως είναι ότι τα κέρδη τα μοιραζόμεσθε δυο τόρα θίασοι εις το μέσον και όχι –ως άλλοτε– ακέραια, αλλά τα μισά διότι κατά το ήμισυ και αι τιμαί ηλαττώθησαν. Αν ο Περίδης είχε καλώς, είναι αληθές ότι θα έδιδον την «Θείαν του Κάρολου», αλλά φαντασθήτε να λαμβάνη ο Εργολάβος, ως εκ της των τιμών υποβιβάσεως 100 ή 80 γρόσια γερά μόνον τη βραδιά, τι θα έλεγεν ή τι θα υπόπτειεν... Ωστε, **Κε Ραγκαβή** να τον ειδοποιήσητε παρακαλώ Υμείς θερμώς, ότι **κάθε εμπόδιον διά καλόν** και ότι είναι Κύριος, να με αφήσει να το δώσω κατά την χειμερινή προσεχή περίοδον και να το εκμεταλλευθώ κατά τους διεθ. Αγώνας, που θα ευρεθώ εις Αθήνας, και ότι δύναται επίσης να τω παραχωρήση και εις άλλον τινά Ελλ. θίασον έξω των Αθηνών διά να μη διδάσκειται συγχρόνως εις το αυτό μέρος διότι είναι κοινή ζημία.

Δέξασθ' ευμενώς τα συγχαρητήριά μου και την ειλικρινή προς Υμάς αφοσίωσιν και ευγνωμοσύνην.

Πρόθυμος

Δ. Ταβουλάρης

5

Μυτιλήνη 8 / Οβριού 1895¹²⁰

Αξιότιμε κ. Κλ. Ραγκαβή,

Ένεκα της χολέρας¹²¹ παρητήθην από το Θέατρον της Αλεξανδρείας «Μομφερράτου» το καλλίτερον ως νεόκτιστον που είναι εκεί. Ένεκα των σφαγών απεσύρθημεν και εκ του Θεάτρου Κ/λεως και ήλθα μετά του θιάσου εις

¹²⁰ Γεννάδειος Βιβλιοθήκη – Αρχείο Κλ. Ραγκαβή Αρ. 138. Κόλλα αναφοράς ριγωτή. Εκτείνεται σε τέσσερις σελίδες (20×30 εκ. η σελ.), δύο φύλλων κόλλας κατοργιέ. Είναι γραμμένη με μπλε μελάνι.

¹²¹ *Εφημερίς*, 4.10.1895, σ. 2 / 31.1.1896, σ. 3· *Πρωΐα*, 14.5.1895, σ. 2 / 29.11.1895, σ. 2.

Μυτιλήνην –διότι απέχει τόσον ολίγον της Σμύρνης–, διά να δύναμαι να μεταβῶ όπου θέλω γύρω, δηλ. εις Θεσσαλονίκην, Καβάλλαν, Βῶλον και ἀλλαχού χάριν των Ολυμπιακῶν αγῶνων, και να ἠμπορώ να διακόπτω ὅταν θέλω την θεατρ. περίοδον, αν ἤθελε το απαιτήση η Επιτροπεία των Αγῶνων.

Δυστυχῶς αφοῦ ἔγραψα δις προς τον κ. Μιχ. Λάμπρον και τω εὔστησα να με ἀπαντήση ταχέως κάτι συμβαίνει και δεν με ἔγραψεν ἐτι οριστικόν τι. Γνωρίζετε κάλλιον ἐμοῦ Ὑμεῖς το ἀναποφάσιστον των Επιτροπῶν πάντοτε. Θα ἔλθῃ η τελευτ. στιγμὴ και ὅταν τους σφίξῃ το παπούτσι τότε θα μας εἰδοποιήσουν και **βοηθήτε Ἅγιοι Πατέρες...**

Πέρωται να μη κάμνωμεν οἱ Ἕλληνες τίποτε τακτικόν και τέλειον.

Και εις τας δύο μας ελῆς και προς την Ε/πειάν και προς αὐτόν τον Μιχαλάκη μας (τον Μίκιο) ἰδιαιτέρως του γράφω και του συνηστῶ να γίνῃ ἐκ των πρώτων το δράμα σας «Η Δούκισσα» και να πιάσουν ἓνα καλόν θέατρον χεμιερ. να καταρτίσω τάχιστα ἓνα ευπρόσωπον θίασον, και να καταβῶ ἀμέσως να ἀρχίσωμεν τας προγυμνάσεις, ἀλλ' οὔτε φωνὴ οὔτε ἀκρόασις, ἐνῶ τώρα ἔπρεπε να ἔχω ὁδηγίας περὶ του πρακτέου. Μίαν μόνον ἔλαβον ε/λήν προ μινός περιῖπου και με ἠρώτουν ἀφελῶς **τι σκέπτομαι** και ὑπὸ ποίους ὀρους **θ' ἀναλάβω την διδασκαλίαν** κατὰ τους Ολυμπ. Αγῶνας δραμάτων και... κανενός κωμειδουλίου ὑποθέτω. Τους ἔγραψα πάραυτα, Κύριε Ραγκαβή, ὅτι εἶμαι πρόθυμος ν' ἀναλάβω ταύτην **ὅπως και αν θέλουν**, με ὅ,τι ὀρους και ὄσους ἐννοοῦν. Η σιωπὴ των με φέρει εις ἀπορίαν και ἀνησυχίαν. Σεις θα γνωρίζετε καλά τι τρέχει. Θ' ἀναβληθῶν οἱ αγῶνες διὰ το ἐπόμε. ἔτος; Εθεωρήθη περιττὴ η διδασκαλία των πρωτ. Ἑλλ. δραμάτων;... Διαφωνία ὑπάρχει μεταξύ των περὶ Δραμάτων, και των Κωμειδουλίων.

Δεν ἐννοοῦν ν' ἀναλάβουν την Ἑλλ. Σκηηνὴν ὑπὸ την προστασίαν του. Εξετάσατε παρακαλῶ τον Μίκιο τον τα πάντα εἰδῶτα και πανταχού παρόντα, γράψατέ του περὶ του δράματός σας, περὶ παρασκευῆς ἐνίων Σκηηνῶν ἀναγκαιοτάτων και ὀλιγοξόδων τότε ἐν Αθήναις και φωτίσατέ με ὡς τάχιστα εἰ δυνατόν δι' Ὑμετ. Τιμίαις ε/λής ἵνα δυνηθῶ να κανονίσω και την πορείαν του θιάσου και να προετοιμάζομαι [...] να προαλείφωμαι εις τοσοῦτον δυσχερὴ αγῶνα.

Μετ' ἐκτιμήσεως και σεβασμοῦ

Ὑμέτερος πάντοτε

Δ. Ταβουλάρης

Πληροφορία κατὰ καθήκον

Υ. Γ. διὰ πολλοὺς λόγους δεν ἐδιδάχθη ἐτι η «**Θεία του Κάρολου**» διότι ου μόνον ο κ. Περίδης ὅστις θα ὑποκριθῇ την γραίαν θείαν δεν ἐξήλθεν του Ἑλληνικού και της Σμύρνης νοσοκομείου –ὅπου ὑπέστη νέαν φοβεράν ἐγχείρησιν– και θα ἐξέλθῃ, ὡς μας γράφουν, μετὰ ἓνα μῆνα, ἀλλὰ και το Θέατρον της Μυτιλήνης πλην μιας συνδρομῆς 100 Λιρ. Τουρκ. δεν δίδει εἰσπράξεις καλῆς, ὀλοτελῶς. Με δυσκολίαν καλύπτονται τα εσπερ. ἔξοδα: Μουσικὴ, Φωτισμός, Προγράμματα, Φορέματα, ὑπάλληλοι, Ενοίκιον και Δημαρχιακὰ δικαίωματα και ἄλλα μικρά, ἐπιπλέον, κόσμον του Ταμείου κ.λ....

Δεν εἶν' ἐντροπὴ να ἐκτεθῶμεν εις τους ξένους; Και ἡμεῖς κάπως τα δύο αὐτὰ τελ. χρόνια κάτι κάμνομεν, ἀλλ' οἱ ἐν Κωνσταντινουπόλει και ἀλλαχού ὑποφέρουσιν ὡς μανθάνω και λυπούμαι. Εἶνε οἱ καιροὶ δύσκολοι. Ελπίσωμεν εις το μέλλον. Και ἀς μὴν παραπονούμεθα. Χρειάζεται ἐγκαρτέρησις.

Τα σέβη μας οἰκογενειακῶς

Δ. Τ.

6

Εν Δράμα 10/22 Φεβρουαρίου 1896¹²²

Κύριε Κλ. Ραγκαβή,

<Σας ανακοινώνω τινά εν εχεμυθία διά να σας κρατώ ενήμερον –ως με είπετε– εν μέρει τις άχαρον>

Έλαβα την τιμάν σας εν Καβάλλα ολίγον αργά διότι το ατιμόπλ. εκ Μυτιλήνης πηγαίνει πρώτον εις Θεσσαλονίκην, εκεί μένει μίαν ημέραν και όταν δυνηθή έρχεται εις Καβάλλαν, άλλως μένει –καθώς ημείς– όταν επιήγαμεν εις Καβάλλαν μίαν και δύο ημέρας εις πόρτο Κουφό. Από τας κακοκαιρίας εφέτος πάντοτε καθυστέρησε δύο και τρεις ημέρας. Έσπευσα αμέσως αυθημερόν κατά τας οδηγίας σας να γράψω εις τον κ. Μιχ. Λάμπρον, να του πω ότι περιμένουν ανυπομόνως να με καλέσουν εις Αθήνας διά να συμπληρώσω τον θίασον και πολλά άλλα προτρεπτικά και ενθαρρυντικά, αλλά θα το πιστεύσετε ενώ του γράφω να με γράφη μέσον Θεσσαλονίκης (via Salonica) διά να φθάση τάχιστα το γράμμα εις Δράμαν διότι ήρχισα ν' ανησυχώ... ούτε φωνή μέχρι σήμερον, ούτε ακρόασις. Αγνώ τους οπισθοβούλους υπολογισμούς των. Όλα αυτά άπερ σας έγραψαν και ανέγνωσα εν τη Ύμετ. Ε/λή του παρελθόντος μηνός είνε **προφάσεις εν ανομίαις**.

Είνε αληθές ότι ηλάττωσα το προσωπικόν του θιάσου, διότι αφού δεν εδυνάμην ένεκα της χολέρας να υπάγω εις την Αίγυπτον¹²³ όπου είχαν ενοικιάσει το λαμπρόν εν τη πλατεία Μ. Αλή θέατρον Μομφερράτου, ούτε εις τα «Μνηματάκια» της Κ/λεως, ένεκα των ταραχών να μεταβώ, έπρεπε να κάμω μικράν καλλιτεχ. περιοδείαν από την Μακεδονίαν και Θεσσαλίαν δηλ: από Μυτιλήνην εις Καβάλλαν, Δράμαν (διά να εύρω τον σιδηρόδρομον διότι είνε λίαν κινδυνώδες δι' οικογενείας το της θαλάσσης ταξείδιον και λίγο έλειψε να πνιγούμε εις το Άγιον Όρος πλησίον), Σέρρας, Θεσσαλονίκην¹²⁴ και Βόλον.¹²⁵ Ήτο καλόν το σχέδιον μας διά να συντηρήσω τον θίασον. Μήπως εφρόντισαν οι επαίοντες ούτοι, όπως και αν καλούνται και πρόμαχοι της Ν. Ελλ. σκηνής να με στείλουν ποτέ, ή να με ενισχύσουν προκειμένου περί τοιούτων Επισήμων Διεθν. Αγώνων να **με ενθαρρύνουν** με μίαν μικράν χορηγίαν; Ο θίασος διά να συντηρηθή και να φάγη μόνον θέλει 100- και 150 φράγκα την ημέραν κατά τας πόλεις και τα ενοίκια. Να τους περιμένω με όλον τον θίασον εις Σμύρνην

¹²² Γεννάδειος Βιβλιοθήκη – Αρχείο Κλ. Ραγκαβή Αρ. 163. Εκτείνεται στις τέσσερις σελίδες δύο φύλλων κόλλας κατριγιέ (20x30 εκ. η σελ.). Είναι γραμμένη με μπλε μελάνι.

¹²³ *Εφημερίς*, 1.1.1896, σ. 2 / 2.2.1896, σ. 3· *Πρωία*, 8.1.1896, σ. 2· *Καιροί*, 12.2.1896, σ. 2.

¹²⁴ Όπως αναφέρει στο τέλος της επιστολής, θα έφυγαν για Θεσσαλονίκη μετά από δύο ημέρες, δηλαδή στις 12 Φεβρουαρίου, όπου παρέμειναν έως περίπου τις 22 ή 23 Μαρτίου, οπότε αναχώρησαν για Αθήνα λόγω των Ολυμπιακών Αγώνων. Ασχέτως του χρόνου παραμονής του θιάσου στη Θεσσαλονίκη, πρέπει να επισημανθεί ότι το κοινό της δεν υποστήριζε πολύ τους ελληνικούς θιάσους, και τούτο γιατί

το τουρκικό και εβραϊκό στοιχείο κυριαρχούσε στα ανώτερα οικονομικά στρώματα που υποστήριζαν το θέατρο· το ελληνικό στοιχείο ήταν σχετικά στο περιθώριο. Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 908, 922.

¹²⁵ Από τη συγκεκριμένη αναφορά καθώς και από τη μεταγενέστερη επιστολή της 27ης Απριλίου διαπιστώνουμε ότι τελευταίος σταθμός της περιοδείας τους υπήρξε ο Βόλος. Η έως τώρα έρευνα θεωρούσε τη Θεσσαλονίκη τελευταία πόλη της περιοδείας και ότι οι παραστάσεις έληξαν πριν από τις 17 Μαρτίου 1896. Βλ. *Νέα Εφημερίς*, 6.4.1896, σ. 5· βλ. και Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 909.

καθήμενος διά να ξεπαγιάσωμεν; Ώφειλον λοιπόν να απολύσω 5-6 πρόσωπα, τα οποία όμως μου γράφουν και είνε πάντοτε μαζί μου μόλις τους ειδοποιήσω. Ο θίασος έχει 24 πρόσωπα και εις Αθήνας με περιμένει ο κράτιστος των Δραματικών εκεί ο κ. Γρ. Σταυρόπουλος.¹²⁶ Από την Παρασκευοπούλου επήρα κι έχω εδώ τους δύο καλλιτέρες, τον Μέγκουλα¹²⁷ και Κοντόπουλον,¹²⁸ έγραψα δε εις τον Μιχαλάκη να μου γράψουν **και να μου απαντήσουν τάχιστα**, διότι ο καιρός επείγει, ποίον πρέπει να πάρω διά το δράμα σας (διότι τ' άλλα Βερναρδάκη, ή Κορομηλά ή Λάμπρου τέλος, έχουν ολίγιστα πρόσωπα), ποίον; τον Σφήκα,¹²⁹ τον Λοράνδον,¹³⁰ τον Πετρίδη,¹³¹ τον Βενιέρη,¹³² τον Πέμβρη,¹³³ την

¹²⁶ Ο Γρηγόριος Β. Σταυρόπουλος (1856-1914) υπήρξε ηθοποιός με εντυπωσιακή σκηνική εμφάνιση, που διακρίθηκε κυρίως σε δραματικούς ρόλους ως δευτερογωνιστής ρολίστας. Το κανονικό του όνομα ήταν Βασιλειάδης και ανήκε σε θεατρική οικογένεια. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 51-52· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 136.

¹²⁷ Ο Νικόλαος Μέγκουλας (1868-1909), ζακυνθινής καταγωγής, γεννήθηκε στη Σύρο και στο διάστημα της μικρής χρονικά σταδιοδρομίας του –πέθανε νεότατος– αναδείχθηκε σε μια από τις σημαντικότερες μορφές του νεοελληνικού θεάτρου. Υπήρξε πρωταγωνιστής του Βασιλικού Θεάτρου στα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του. Βλ. Μιχαήλ Ροδά, *Μορφές του θεάτρου*, Αθήνα 1944, σ. 66· Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, *Από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899*, σ. 93-94· ο ίδιος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, Συμπλήρωμα του Α' τόμου, σ. 109· Διονύσης Ν. Μουσιούτης, *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου 1901-1915*, εκδ. Μπάστα, 1999, σ. 120-122.

¹²⁸ Πρόκειται για τον Αχιλλέα Κοντόπουλο, ο οποίος από το 1894 συνεργαζόταν με τον θίασο της Παρασκευοπούλου. Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 994.

¹²⁹ Ο Σπυρίδων Κ. Σφήκας (1851-1922), ζακυνθινής καταγωγής, πρωτοεμφανίστηκε σε μικρή ηλικία στον ερασιτεχνικό θίασο της πατρίδας του. Η πρώτη του επαγγελματική εμφάνιση καταγράφεται το 1879 με τον θίασο του Δημοσθένη Αλεξιάδη. Στη συνέχεια συνεργάστηκε με όλους τους μεγάλους θιάσους της εποχής, κάποιες φορές και ως θιασάρχης. Συνήθως αναλάμβανε ρόλους ζεν προεμέ. Κατόρθωσε να αναδειχθεί σε μια από τις πιο γνήσιες μορφές της θεατρικής τέχνης, δουλεύοντας και διαπρέποντας περισσότερο στον ευρύτερο χώρο της ανατολικής Μεσογείου. Με τον θίασο των συμπατριωτών του αδελφών Ταβουλάρη συνεργάστηκε πολλές

φορές, αλλά οι σχέσεις τους πέρασαν από διακυμάνσεις. Αναφέρεται ότι το 1891 στην Αίγυπτο κάλεσε τον Σπύρο Ταβουλάρη σε μονομαχία. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 38· ο ίδιος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, Συμπλήρωμα του Α' τόμου, σ. 169· Δ. Ν. Μουσιούτης, *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου 1901-1915*, σ. 54-56· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 138, 834.

¹³⁰ Αναφέρεται στον Εμμανουήλ Λοράνδο, ηθοποιό δεύτερων ρόλων. Το καλοκαίρι του 1895 συνεργάστηκε με την Παρασκευοπούλου στη Σμύρνη. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 67· ο ίδιος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, Συμπλήρωμα του Α' τόμου, σ. 99.

¹³¹ Ο Γεώργιος Πετρίδης (1849-1907) υπήρξε ηθοποιός ρολίστας, από τους πιο αξιόλογους της γενιάς του. Οι ερμηνείες του διακρίνονταν για την αλήθεια και τη φυσικότητά τους. Συνεργάστηκε με όλους τους μεγάλους θιάσους της εποχής, ενώ ανέπτυξε και θιασαρχική δραστηριότητα κυρίως σε περιόδους στο εξωτερικό. Με τον θίασο των αδελφών Ταβουλάρη είχε μακρά συνεργασία. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, *Από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899*, σ. 42-43· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 1002.

¹³² Ο Διονύσιος Βενιέρης (1869-;) γεννήθηκε στη Σμύρνη. Βγήκε στη σκηνή το 1887 και στα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας του αναλάμβανε ρόλους μπριλάντε κωμικού. Υπήρξε από τα ιδρυτικά μέλη του Σ.Ε.Η., το 1917. Η τελευταία εμφάνιση έγινε το 1934 μαζί με τη Βερώνη στη *Φαύστα*, στον εορτασμό της εκατονταετηρίδας του Βερναρδάκη. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 94-95· ο ίδιος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, Συμπλήρωμα του Α' τόμου, σ. 34.

¹³³ Πρόκειται για τον ηθοποιό και θεατρικό συγγραφέα Κωνσταντίνο Πέμβρη. Η πρώτη

δεσπυσήνην Ἄρτεμ. Ζάμπου, ποίαν ἄλλην; Ἀγρόν ηγόρασαν και η φωνή μου **βοώντος** εν τη ερήμω.

Απελίσθην περιμένων και σας γράφω σήμεραν χωρίς να λάβω απάντησιν των, ενώ αν ελάμβανα θα σας έγγραφον οριστικόν τι και βάσιμον.

Πρώτον απεφάσισα να αφίσω τας Σέρρας και τον Βώλον διά να ευρεθώ ένα μήνα προ των Αγώνων εις Αθήνας. Δεύτερον· έγγραφα προ ημερών εις τον εν Μυτιλήνη χάριν της Κυρίας του¹³⁴ (ήτις έτεκεν ἄρρεν¹³⁵ και δεν εδύνατο να ταξιδεύση) μένοντα αδελφόν μου, να σπεύση εις Αθήνας να ανοικιάση θέατρον. Ο Σπύρος ανεχώρησε πάραυτα εγκαταλείψας την οικογένειάν του εις την προστασίαν της κουμπάρας του Κυρίας Γεωργιάδου και έφθασε πρότινος εις Αθήνας. Αγνώ έτι μακρόν ευρισκόμενος τι κατώρθωσε. Θα σας το γράψω ευθύς. Με γράφει και ούτος, ότι τον συνήτησεν εν Μυτιλήνη ο κ. Βερναρδάκης Δημ. τον εκάλεσεν οίκαδε και του είπεν ότι είδε τα φουάρα της κυρίας Παρασκευοπούλου με την Φαύσταν εις Αθήνας,¹³⁶ που τον έκαμε κ' ετροάβηξε τα μαλλιά του κ' έφυγε από την 2αν Πράξιν, μη αντέχων περισσότερον, ίδε ταις παλαύραις του αδελφού (Διευθυντού) της Βερώνη¹³⁷ πέρυσιν εν Κωνσταντινουπόλει, όπου μετέβη χάριν της Φαύστας του και έφυγε καλύψας το πρόσωπόν εξ αισχύνης από τας δοκιμάς της Φαύστας διότι όσοι ήσαν μετά της κ. Βερώνη, ουδείς ηδύνατο να υποκριθῆ **ανθρωπινά** ένα καν πρόσωπον,¹³⁸ αναγνωρίζων δε τι υπέρ της Φαύστας κατώρθωσα εν μέσαις Αθήναις όπου θα εδιδάσκητο πενήντακοντάκις¹³⁹ –αν δεν ήμουν υποχρεωμένος να διακόψω τας παραστάσεις εν Αθήναις και να αρχίσω εν Αλεξανδρεία κατά τα μέσα

του εμφάνιση αναφέρεται το 1879 με τον θίασο του Μιχαήλ Αρνωτάκη στην Κωνσταντινούπολη. Κατά διαστήματα υπήρξε και θιασάρχης. Από το φθινόπωρο του 1895 έως το καλοκαίρι του 1896 περιόδευε με τον θίασό του στην Κύπρο. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 240· ο ίδιος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, Συμπλήρωμα του Α' τόμου, σ. 138· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 914-915.

¹³⁴ Σύζυγός του ήταν η Χαρίκλεια Αθανασοπούλου (1866-1924). Ως καλλιφρονος αναδείχτηκε σε πρωταγωνίστρια στα κωμειδύλλια. Υπήρξε μεγάλο αστέρι της μουσικοδραματικής σκηνής. Η σταδιοδρομία της θα κλείσει μαζί με το κωμειδύλλιο. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 64-65· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 700.

¹³⁵ Πρόκειται για τον Ιωάννη Ταβουλάρη, ο οποίος εγκατέλειψε τις σπουδές ιατρικής για να ακολουθήσει το επάγγελμα του ηθοποιού, αλλά ανεπιτυχώς. Καθιερώθηκε σαν ραψωδός. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 195.

¹³⁶ Η παράσταση της *Φαύστας* δόθηκε στις 28 Μαΐου 1894 στο θέατρο Τσόχα από τον θίασο

«Μένανδρος» με τον οποίο συνεργάστηκε για μικρό διάστημα η Παρασκευοπούλου. Η παράσταση δεν πρέπει να είχε επιτυχία, γιατί αναφέρεται περιορισμένη προσέλευση κοινού. Βλ. Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 826 & Ημερολόγιο παραστάσεων (1876-1897), τόμ. 2, σ. 999.

¹³⁷ Πρόκειται για τον Δημήτριο Βερώνη, ο οποίος εκτός από ηθοποιός αναλάμβανε συχνά και τη διεύθυνση του θίασου της Βερώνη. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 91.

¹³⁸ Ο Ταβουλάρης εδώ πρέπει να υπερβάλλει, γιατί ο θίασος διέθετε αρκετά έμπειρα στελέχη και, όπως αναφέρεται, είχε μεγάλη επιτυχία. Τα χρέη του πρωταγωνιστή είχε αναλάβει ο έμπειρος Σφήκας. Συμμετείχε επίσης και ο Πετρίδης, ο οποίος στη *Φαύστα* υποδύθηκε τον Μέγα Κωνσταντίνο. Όσον αφορά τον Βερναρδάκη, όπως αναφέρεται, είχε εκγυμνάσει τον θίασο «από πολλού» (βλ. *Νέα Εφημερίς*, 16.2.1895, σ. 5). Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 850-851 & Ημερολόγιο παραστάσεων (1876-1897), τόμ. 2, σ. 1070. Βλ. και αυτόθι σημείωση 60.

¹³⁹ Εννοεί τις παραστάσεις μετά την προεμέρα της *Φαύστας* στην Αθήνα, στις 21 Σεπτεμβρίου 1893 από τον θίασο «Μένανδρος».

Οκτωβρίου με ποινικήν ρήτραν¹⁴⁰ απεφάσισε να μου αφήσει την διδασκαλία και εκμετάλλευσιν κατά τους Ολυμπ. αγώνας όλων των έργων, διότι απηλπίσθη και αυτός από τας επαγγελίας και τας φαντασιώδεις ε/λάς της Θεατρ. Επιτροπής. Προσέθετε δ' ακόμη ότι του έγγραφον ότι του έστειλαν δήθεν ή του έστειλαν αδιακόπως γράμματα τα οποία δεν ελάμβανε ποτέ. Και εις εμέ αυτά γράφουν ότι μου στέλλουν ε/λάς τάχα, αι οποία όμως δεν φθάνουν εις τον προς ον όρον «Που δεν θέλει να ζυμώση κ.λ...» Κύριε Ραγκαβή. Έλαβα προχθές ε/λάς εξ Αθηνών υπό Γρ. Σταυρόπουλου και εκ Θεσσαλονίκης που έχω στείλει τον κ. Περιδην (όστις ευχαριστεί Υμιάς διά τας ευχάς Σας) και έχει κάλλιστα εις την Υγείαν ότι η Ε/πεία Αθηνών απεφάσισε να δοθώσι τα έργα του κ. Κλ. Ραγκαβή και του κ. Δημ. Βερναρδάκη και να βοηθήση 6.000 Δρχ. εκείνον που τα δώση.¹⁴¹ Λοιπόν έχετε και Σεις εμπιστοσύνην εις εμέ να εργασθώ με την καρδιά μου εις την Δούκισσάν σας; Γράψατε οριστικώς εις την Ε/λήν ότι αμφοτέροι εγώ τε και ο κ. Βερναρδάκης επροτιμήσαμεν και προτιμώμεν τον Ταβουλάρη διά τα έργα μας, εμποδίσατε την παραποίησιν των χαρακτήρων υπό του εξόχου Τσαλαβούτα κ. Κοτοπούλη (ον ο κ. Βερναρδάκης θεωρεί εξαιρετον γαλατά και πληροφορηθήτε το) και όστις τη υποστηρίζει του κ. Μ. Λάμπρου, ως μη ώφελεν, δυστυχώς αναμιγνύεται εις όλα τα θεατρικά και τα εξευτελίζει με την αμάθειάν του, το τουπέ του, και την αμφίβολον προέλευσιν των Κυριών υποκριτριών του.

Ήθελον να σας εκμεταλλευθώ πολλά Κ.ε Ραγκαβή, αλλά σέβω Υμιάς και έχω ήδη +...+ επί γλώτταν. Το μαχαίρι όμως έφθασε εις το κόκκαλον και φοβούμαι και λυπούμαι να μη τα εννοήση ο κόσμος αυτά αν και από πέρουσι τα εμυρίσθη και ήρχισε να δυσανασχετή, να ψιθυρίζει, και να εγκαταλείπει –προς βλάβην της Εθν. ημών Σκηνης– τους κ.κ. αυτούς Ηθοποιούς εις την Τύχην των. Εγώ με τον μακαρήτη πατέρα σας εις Κ/λιν κατορθώσαμεν να πάρη η Ελλ. σκηνή εις 30 παραστάσεις 4000 Οθωμ. Λίρας. Εις Αίγυπτον έκαμα και εις Αθήνας και εις Σμύρνην και 2000 και 2500, και 1500 πάντοτε, και ούτος μετά του ουδόλως το ηθικόν παρατηρούντος, αλλ' αβασανίστως εισάγοντος πάσαν Μαγδαληνήν και τυχοδιώκτριαν εις τον θίασον του κ. Παντόπουλου το κατήγησαν πέρουσι (που έλειπα το θέρος εξ Αθηνών) να κάμη αντι 85 Δρχ και 60 ή 50 τουλάχιστον να κάμη μέρος 10 έως 12 δραχμάς. Ο κόσμος εσιχάθη την Ελλ. του Σκηνήν υπό τοιαύτας αισχράς συνθήκας εργαζομένων. Αισχύνη επί Σε εποχή!! Τι, θα τους αφήσωμεν να την φέρουν εις ην κατάστασιν την έφεραν εν Βυζαντίω και όπως την περιγράφετε –ενθυμούμαι– εις την Θεοδώραν σας, ή καθώς την εξεικονίζει ο Σάθας με τους Μαχλάδας και Κασαλβάδας και... και...

Είνε καιρός να παύση η ανήθικος αυτή εκμετάλλευσις της Εθν. ημών Σκηνης. Έκαστος υποκριτής πρέπει να εισέρχεται με την οικογένειάν του και

¹⁴⁰ Τη χειμερινή περίοδο 1893-1894 οι οικογένειες Ταβουλάρη και Βερώνη συνεργάστηκαν με τον Παντόπουλο και συγκρότησαν έναν μεγάλο θίασο ο οποίος έδωσε παραστάσεις στην Αλεξάνδρεια και στο Κάιρο. Η εναρκτήρια παράσταση του θιάσου έγινε στις 23 Οκτωβρίου στο θέατρο Ζίζνινα της Αλεξάνδρειας με τη *Φαίστα*. Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δονάβειωσ*, τόμ. 2/2, σ. 802-803 & Ημερολόγιο παραστάσεων (1876-1897), τόμ. 2, σ. 965.

¹⁴¹ Σύμφωνα με δημοσιεύματα των ημερών, η πρόταση της Επιτροπής να συγκροτηθεί μεγάλος θίασος ώστε εκτός των άλλων να παρουσιαστούν η *Αντιόπη* του Βερναρδάκη και η *Δούκισσα των Αθηνών* δεν τελεσφόρησε λόγω διενέξεων μεταξύ των διαφόρων θιάσων, οι οποίοι πρόβαλαν διάφορα προσκόμματα. Βλ. *Το Άστυ*, 16.1.1896, σ. 2 / 18.1.1896, σ. 2.

μόνην. Δεν πρέπει να επιτραπή πλέον χάρις ενός κωμειδύλλιου «της νύφης της Κούλουρης»¹⁴² ή του «Λίγο απ' όλα» να στρατολογούν Λαΐδας και Φρύνας προς σαγήνευσιν της νεολαίας της παλαβής εννοώ, και των απλουστέρων, ή ξαναμωραμένων γεροντίων. Δέον να τεθή φραγμός! Τι λέγω +...+ να τεθή εις τα στόματα των +...+[αυτοκαβδάλων] τούτων. Αυτό είνε το Ελληνικόν μας θέατρον που θέλουν να δείξουν εις τους ξένους και εις τους αφελείς επαρχιώτας κατά τους Αγώνας;;; Αλλοίμονον!! Ερρέτω τοιαύτη και τηλικαύτη Εθνική Σκηνή. Δι' αυτό το θέατρον εμόχθησα τριάντα πέντε τόρα χρόνια; Ερρέτω και πάλιν εις κόρακας. Επανίσταται η καρδιά μου όταν βλέπω **προσδῆλως** πλαγίαν ενίοτε υποστήριξιν και αφανή, όχι βεβαίως από τον Μιχαλάκη μας όστις **εφάπαξ μόνον** υπέπεσεν εις αυτό το Λάθος παραδώσας το πρώτον του Κωμειδύλλιον εις τον κ. Δ. Κοτοπούλην, τη παρουσία βεβαίως του αγαθού **Νιόνιου** όστις κατενόει ότι χάριν ενός κωμειδύλλιου, δεν θα εστρατολόγουν Κίρκας διά να ενθυλακεύσω παράδες –κατ' εμέ ρυπαρούς– αλλά και από τον ή την συντάκτην των «Καιρών»¹⁴³ και από άλλους.

Είνε λυπηρόν. Σκεφθήτε λοιπόν να γράψητε προς την Επιτροπήν, αφού θέλητε και αποφασίσατε να εγείρετε την φωνήν σας εν τω Κολλεγίω υπέρ εμού να με βοηθήση από τόρα οριστικώς με τας 6000 δρ. διά να ενοικιάσω τας Σκηνάς και να αγοράσω τα ενδύματα της Πισμόνδης του Σαρδού. Διότι όχι μόνον εξημίωσα πολλά συγκρατών τον θίασον, πολυμελή ήδη, εις μικρά μέρη χάριν των Ολυμπ. Αγώνων, αλλά και 50 Λίρας περίπου ίσως και 75 θέλω διά να τους καταβιάσω εις Αθήνας και ίσως θα χρειασθή να προκαταβάλλη και εξ ιδίων το ενοίκιον του θεάτρου. Με γράφει λοιπόν την στενοχωρίαν του, διότι είχομεν την ανοησίαν ή την γενναιότητα Κύριε Κλέων, όταν ετελούντο υπ' αμφοτέρων των άνω θιασαρχών τα όργια εκείνα εις Αθήνας και οι ψεύτικοι και εφήμεροι θριάμβοι Ροιché «La festa dei birbanti roeu dura» είχομεν την γενναιότητα να καθώμεθα εγώ και ο Σπύρος άεργοι με τας οικογενείας μας επί ολόκληρον έτος έως να περάση και να παρέλθη η **Οργή του Κυρίου** με το «Λίγ' απ' όλα», τας «Υπαιθρούς Αθήνας» και τα άλλα Παντοπούλεια και Κοτοπούλεια κατορθώματα του «Παρθεναγωγείου» και άλλων παραπλησίων. Ήδη υφιστάμεθα τας συνεπειάς. +...+ όμως θίασον αξιοπρεπή με 25 πρόσωπα και 5 που θα έλθουν δηλ. Περίδην, Σταυρόπουλον, Ζάμπου, Σφήκαν ή Λοράνδον και κάποιον άλλον ως και τρεις μαθητάς μου καλούς του Ωδείου, το όλον 30. Με πέντε εξ αυτών έκαμα εν θριάμβω και μόνον την Φαύσταν, τόρα

¹⁴² Η νύφη της Κούλουρης, ηθογραφικό κωμειδύλλιο σε τρεις πράξεις του Ευάγγελου Παντόπουλου, ανέβηκε στις 16 Σεπτεμβρίου 1895 στο θέατρο Τσόχα. Πρόκειται για το τελευταίο κωμειδύλλιο και είναι γραμμένο πάνω στα πρότυπα των έργων του Κόκκου. Βλ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, σ. 91, 184, 151.

¹⁴³ Αθηναϊκή ημερησία πολιτική εφημερίδα, από τις μεγαλύτερες και σπουδαιότερες κατά την τελευταία εικοσαετία του 19ου αιώνα και την πρώτη εικοσαετία του 20ού. Κυκλοφόρησε από το 1872 έως το 1920, με μικρά διαστήματα διακοπής. Ιδρυτής και εκδότης της υπήρξε ο Πέτρος Κανελλίδης, μετά τον θάνατο του

οποίου το 1911 την έκδοση ανέλαβε η κόρη του Νέλλη Κανελλίδου. Κατά τα πρώτα χρόνια της έκδοσής της συνέδεσε το όνομά της με τον Χαρ. Τρικούπη, ο οποίος δημοσίευσε ανυπόγραφα τα άρθρα «Τις πταίει» και «Παρελθόν και Ενεστώς», με συνέπεια να διωχθεί ο εκδότης και να συλληφθεί ο συντάκτης τους. Παρά ταύτα οι *Καιροί* ουδέποτε υποστήριξαν τον Τρικούπη. Συνεργάτες της υπήρξαν διάσημοι δημοσιογράφοι και λόγιοι της εποχής. Βλ. Κώστας Μάγερ, *Ιστορία Ελληνικού Έθνους*, τόμ. 1, σ. 73, 122-129· Νάση Μπαλά, λ. «Εφημερίς», *Εγκυκλοπαίδεια τον Ελληνικού Έθνους, 1784-1974*, τόμ. 2, σ. 484-485.

τη φοβούμαι. Γράφατέ μοι σιδηροδρομικώς εις Θεσσαλονίκην όπου αναχωρώ
θιασιδόν μεθαύριον.

Πρόθυμος κ' ευγνώμων
Διον. Ταβουλάρης

7¹⁴⁴

Ευγενέστατε Κ.ε Ραγκαβή

Προ ολίγου ανέγνωσα μιαν ωραιοτάτην κρίσιν του κ. Αναστασοπούλου εις
τινα επιφυλλίδα της Πρωΐας, ως εικάζω (διότι ήτο κεκκοιμένη) διά τα **Άλγη
σας**.¹⁴⁵ Δεν εντράπησαν τουλάχιστον οι εν Αθήναις χάριν της γλώσσης τουλά-
χιστον να μισθώσωσιν, ως τους επροτείναμεν, τους υποκριτάς και να δώσωσιν
από σκηνης την Δουκίσσαν, αφού μάλιστα την ετίμησαν και αυτοί οι ξένοι,
ώστε να διδάσκηται συγχρόνως εις τα μεγαλύτερα Ευρωπαϊκά θέατρα.

Κύριε Ραγκαβή. Και άλλοτε μ' ενέπειξεν η Επιτροπή επί των **Ολυμπίων**
και με ηνάγκασε να ανοικιάσω το Θέατρον Μπούκουρα,¹⁴⁶ όπερ αδραΐς δαπά-
νας επισκεύασα χάριν της Δουκίσσης και ήδη τα αυτά περίπου, αλλ' ολιγό-
τερα επάθαμεν.

Σας ευγνωμονώ κ. Κλέων διότι μοι προσφέρατε τότε 1000 με όλον το γέρας
υμών διά να με ενισχύσητε εις την διδασκαλίαν αυτής, αλλ' υπολογίσας ότι και
2 και 3000 δεν έφθαναν, δεν εννόουν βεβαίως, ως πας άλλος θα έπραττε να
εκθέσω τον συγγραφέα και να το δώσω όπως κι όπως και να εκθέσω το έργο
Υμών.

Υ.Γ. μη νομίσετε όμως ότι ταύτα γράφων κ. Κλ. Ρ. εννοώ να ψέξω τον κ.
Μιχαλάκη Λάμπρον, τουναντίον αυτός μόνον έδειξε ενδιαφέρον και υπέρ
Υμών και υπέρ ημών.

¹⁴⁴ Γεννάδειος Βιβλιοθήκη – Αρχείο Κλ. Ραγκαβή
Αρ. 213. Είναι γραμμένη πρόχειρα –με μαύρο
μελάνι– στην πίσω πλευρά μονόφυλλου προ-
γράμματος διαστάσεων 17×34 εκ. ΜΕΓΑ ΘΕΑΤΡΟ
ΑΘΗΝΩΝ / ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ
ΑΘΗΝΩΝ / ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ / ΑΔΕΛΦΩΝ ΤΑΒΟΥ-
ΛΑΡΗ / ΟΛΥΜΠΙΑΚΑΙ ΕΣΠΕΡΙΝΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ
/ ΠΡΩΤΗ / Την εσπέραν της Δευτέρας 25 Μαρτίου
1896 ώρα 9 μ.μ. / Επ' ευκαιρία της Εβδομηκο-
νταετηρίδος / της ΕΘΝΙΚΗΣ ΗΜΩΝ ΑΝΕΞΑΡ-
ΤΗΣΙΑΣ / Πανηγυρική χαρμόσυνος εορτή εν τω
Μεγάλω Θεάτρω / Μέρος Αον / Παννούκου
Μαυρομαχάλη, το τρίπρακτον ανέκδοτον δράμα
/ Η Άλωσις της Τριπολιτσάς / Μέρος Βον / Αλε-
ξάνδρου Ραγκαβή, Η παραμονή της Ελληνικής
Επαναστάσεως / Μέρος Γον / Ο εις την Αγίαν
Λαύραν όρκος του Γερμανού / Μέρος τελευταίον
/ Ο της Ελευθερίας Ύμνος του Σολωμού (Μου-
σική Μαντζάρου) / ψαλλησόμενος εν Εθνική

περιβολή προς ορχήστραν υπό του χορού / Κο-
ρυφαίος πάντων ο γνωστός Έλλην βαρύτονος Α.
Φιλίπιδης / Ο εν τη αλλοδαπή τώως τοσούτον
διαπρέψας και διακριθείς.

¹⁴⁵ Δημητρίου Α. Αναστασοπούλου, «Κλέων
Ραγκαβής, Άλγη, Ανρικάΐ Ποήσεις», Πρωΐα,
17.4.1896, σ. 3-4/18.4.1896, σ. 2-3/19.4.1896,
σ. 3-4/20.4.1896, σ. 3/21.4.1896, σ. 2-3/23.4.1896,
σ. 3-4/25.4.1896, σ. 4/26.4.1896, σ. 3-4/28.4.1896,
σ. 3-4/30.4.1896, σ. 3-4/1.5.1896, σ. 3-4/2.5.1896, σ. 3.

¹⁴⁶ Υπήρξε το πρώτο συστηματικό θέατρο της
Αθήνας και λειτούργησε από το 1840 έως το
1898 στη σημερινή οδό Μενάνδρου (τότε οδό
Ηρώδου). Μέχρι το 1888, όποτε εγκαινιάστηκε
το Δημοτικό θέατρο Αθηνών, το θέατρο Μπού-
κουρα ήταν η μόνη σχεδόν χειμερινή θεατρική
σκηνή της Αθήνας. Βλ. Ελένη Φεσσά Εμμα-
νουήλ, *Η αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θε-
άτρου, 1720-1940*, Αθήνα 1994, τόμ 1, σ. 277-279.

8

Βόλος 27 Απριλίου 1896¹⁴⁷

Αξιότιμε κ. Ραγκαβή,

Μετά το εν φακέλλω εκ Θεσσαλονίκης επισκεπτήριόν μου, εν ω σας έγραφον δι' ολίγον τα της εσπευσμένης αναχωρήσεώς μου εις Αθήνας διά να παρασκευάσω τα πάντα μίαν εβδομάδα προ της μεταβάσεως του θιάσου,¹⁴⁸ σας γράφω ήδη, ως σας υπεσχέθην, αλλά δυστυχώς όχι ευχάριστα ως ήλπιζον και ευχόμεν εν τω μικρώ εκείνω δελταρίω μου.

Άλλως εβλέπομεν όλοι τα πράγματα μακρόθεν και άλλως ήσαν εγγύθεν, και άλλως συνέβησαν. Αι εφημερίδες και οι μεμψίμοιροι έγραφον ανοησίας και απαίσια περί της επιτυχίας των Αγώνων.¹⁴⁹ πλην θεία ευδοκία και συνάρσει, η επιτυχία υπερέβη πάσαν προσδοκίαν και ευχήν ή έφεσιν. Θαυμάσια όλα. Αρμονία-τάξις-κοσμιότης-ενθουσιασμός άπειρος και δίκαιος. Δυστυχώς περί Εθν. σκηνης δεν είχε ληφθή η ελαχίστη φροντίς, ουδέ πρόνοια, ουδέ καν συμπεριελήφθη –ως έδει– εις τας εσπερινάς καν τελετάς. Ανεγράφοντο επισήμως εν τοις προγράμμασι και εφημερίσι τελεταί, Μουσικαί, λαμπαδηφορία, Ενετικαί εορταί,¹⁵⁰ Πειραιώς φωταψίαι, τεχνικαί ακροπόλεις, πυρπολήσεις Παρθενώνος και άλλα μύρια, περί Θεάτρου ουδείς λόγος. Εις επίμετρον δε ο κ. Αντωνιάδης¹⁵¹ ο μάλλον των τραγικών πολυγράφος, υπεκίνησε συν τω Μιστριώτη την διδασκαλίαν Αντιγόνης (Σοφ.) –διότι υπάρχει και Αντιγόνη Σοφοκλ. Καρύδη¹⁵²– και προσεκάλουν κομματικώς και αναφανδόν Διαδόχους, Πιρίγκητας, πρωθυπουργούς, Βουλήν, τους εν τοις ξενοδοχείοις πλουσίους ομογενείς και ό,τι άριστον εν τοις γράμμασι και τω πλούτω έχομεν εν τη πρωτεύουση, διά να θαυμάσουν τους το πρώτον ήδη από Σκηνης απαγγέλοντας Ακαδημαϊκούς πολίτας.

¹⁴⁷ Γεννάδειος Βιβλιοθήκη – Αρχείο Κλ. Ραγκαβή Αρ. 184. Εκτείνεται σε δώδεκα σελίδες τριών φύλλων κοινού χαρτιού (13,5x21 εκ. η σελ.). Είναι γραμμένη με μαύρο μελάνι (σε ορισμένα σημεία από τον χρόνο έχει πρασινίσει). Τα κενά που υπάρχουν σε ορισμένα σημεία (ιδιαιτέρω στο τέλος) οφείλονται σε ξεθωριάσματα του μελανιού.

¹⁴⁸ Ο θιάσος «Μένανδρος» έδωσε παραστάσεις στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών από τις 25 Μαρτίου έως τις 6 Απριλίου. Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δοννάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 922 & Ημερολόγιο παραστάσεων (1876-1897), τόμ. 2, σ. 1070.

¹⁴⁹ *Εφημερίς*, 3.4.1896, σ. 2.

¹⁵⁰ «Η εν Πειραιεί ενετική εορτή», εφ. *Νέα Εφημερίς*, 1.4.1896, σ. 6.

¹⁵¹ Πρόκειται για τον ποιητή, θεατρικό συγγραφέα και εκπαιδευτικό Αντώνιο Αντωνιάδη (1836-1905). Θεωρείται χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της δραματογραφίας του β' μισού του 19ου αιώνα. Πολυγραφότατος ως δραματογράφος, έγραψε ιστορικές τραγωδίες που χαρακτηρίζονται από αρχαιοπρεπή

μεγαλοστομία, πλατειασμούς, υπερβολές, άκαμπτο στίχο και έλλειψη δράσης. Βλ. Μίμη Βάλσα, *Το Νεοελληνικό Θέατρο*, σ. 415-420· Ν. Αδαλόγλου, *Αντώνιος Αντωνιάδης, Το πορτραίτο ενός ενεργέτη*, εκδ. Βιβλιοεκτυπωτική, Θεσσαλονίκη 1977· Β[άλτερ] Π[ούχνερ], «Αντωνιάδης, Αντώνιος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, σ. 126-127.

¹⁵² Ο Σοφοκλής Κ. Καρύδης (1832-1893) θεωρείται ένας από τους πρωτοπόρους της δημοσιογραφίας στον ελληνικό χώρο. Δητύθυνη την καθημερινή εφημερίδα *Φως* (1860-1877), καθώς και την εφημερίδα *Αριστοφάνης*. Έγραψε ποιήματα, από τα οποία ιδιαίτερα δημοφιλή ήταν τα σατιρικά και θεατρικά έργα. Η κριτική που ασκούσε είχε ως αποτέλεσμα να τιμωρηθεί επανειλημμένα με δίκες και καταδίκες. Για μικρό χρονικό διάστημα υπήρξε και θεατρικός επιχειρηματίας. Βλ. Μίμης Βάλσας, *Το Νεοελληνικό Θέατρο*, σ. 409-413· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δοννάβεως*, (1828-1875), τόμ. 1/1, σ. 292-293, 295 και τόμ. 1/2, σ. 616-629· Μ[ιχαήλ] Γ. Μ[ερακλής], «Καρύδης, Σοφοκλής Γ.», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, σ. 1044.

Η τέχνη λοιπόν παρωράθη και εστέφθη η Ατεχνία και αντίστροφον λόγον της επικρατούσης Θέμιδος εν τοις Ολυμπ. Αγώσι.

Σεμνύνομαι όμως και οφείλω να το ομολογήσω ότι οι θίασοι όλοι με προφανή ζημίαν των εν τη περιστάσει ταύτη, επετέλεσαν το καθήκον των. Αληθώς όλοι, ανεξαίρετως, καλώς κατηρτισμένοι ίνα μη είπω άριστα συνήχθησαν επί το αυτό. Βερώνη, Παρασκευοπούλου, Κοτοπούλης, Παντόπουλος και κατόπιν και ημείς εγκαίρως με τριάκοντα περίπου πρόσωπα 10 Κυρίας πέντε κωμικούς άριστους: Σταματόπουλον,¹⁵³ Χέλμιν,¹⁵⁴ Καράκαλον,¹⁵⁵ Νικηφόρον και Σπύρον Ταβουλάρη, ευρέθημεν άνοπλοι επί του πεδίου, αλλ' ανεχωρήσαμεν εντός δύο εβδομάδων άπρακτοι, άλλοι εις Σύρον,¹⁵⁶ άλλη εις Πάτρας,¹⁵⁷ εγώ δε εις Βόλον προσωρινώς, διότι εκράτησα το θέατρον Πειραιώς και της Ομονοίας εις Αθήνας διά το θέρος και έπρεπε να φύγω. Μόνη η Παρασκευοπούλου έμεινεν. Έλεγε και αυτή ότι θα κάμη την Δούκισσαν εις τους Αγώνας αλλά φρονών ότι ο καταρτισμός του θιάσου της δεν της το επέτρεπε. Σας εσωκλείω Πρόγραμμα μου και παρακαλώ να τη ζητήσετε έτερον ιδιόν της διά να κάμετε την σύγκρισιν. Εις το εμόν δεν υπάρχουν αι Κυρίαί μόνον, διότι δεν υπήρχον έτερα πρόσωπα δρώντα, ο Νικηφόρος και τις άλλος νομίζω, όστις δύνασθε να προσθέσητε· η Κ.α Ευαγγελία Παρασκευοπούλου έκαμινε μόνον Μήδειαν,¹⁵⁸ Γαλάτειαν¹⁵⁹ και τα τοιαύτα ολιγοπρόσωπα, μόνον δε η Τόσκα¹⁶⁰ είχε πλείονα πρόσωπα εν οίς ελάμβανον μέρος και τινές ερασιτέχνα μάλλον.¹⁶¹ Η Βερώνη ήτο κάλλιον αυτής κατηρτισμένη εις πρόσωπα ανδρικά. Οι λοιποί θίασοι εις κωμικά πολλά πρόσωπα, αλλά και πολλά δευτερεύοντα. Οφείλω να σας πω ότι επήρα την κ. Άρτεμ. Ζάμπου διά την Δούκισσαν, ην ηύρε αξιόλογον και ο κ. Βερονάρδακης, όστις ήλθε εις Αθήνας, διά την Φάυσταν και την Αντιόπην του, ην όμως απέλυσα μετά 8 ημέρας διότι είχε μεγάλας αξιώσεις ανωτέρας της Κας Βερώνη και Παρασκευοπούλου και μάλιστα όταν ίδα ότι ο κόσμος έτρεχε μετά τους Αγώνας προς το σύνταγμα διά της οδού Σταδίου (**εν ρεύμα ακατάσχετον μυριάδων ανθρώπινον**) και ότι όλα τα θέατρα ειργάζοντο σχεδόν κενά. Μόνον ο κ. Αντωνιάδης και Μιστριώτης έτρεχον άνω-κάτω (Πειραιά-Αθήνας)

¹⁵³ Ο Παναγιώτης Σταματόπουλος (1864-1921) υπήρξε από τους γνωστούς κωμικούς της εποχής με θιασαρχικές φιλοδοξίες σε απόκεντρα θέατρα των Αθηνών και σε μικρές πόλεις της επαρχίας. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 55-56· Χατζηπανταζής, *Από τον Νεΐλον μέχρι τον Δοννάβεως*, 2/2, σ. 406.

¹⁵⁴ Πρόκειται για τον Κωνσταντίνο Χέλμη, δεξιότηχην κωμικό ηθοποιό. Το 1896 ήταν ήδη καθιερωμένος και δημοφιλής. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 46-47· ο ίδιος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, Συμπλήρωμα του Α' τόμου, σ. 187· Χατζηπανταζής, *Από τον Νεΐλον μέχρι τον Δοννάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 1008.

¹⁵⁵ Ο Ιωάννης Καράκαλος καταγόταν από τη Σμύρνη. Κωμικός ηθοποιός, συνεργάστηκε συχνά με τον θίασο «Μένανδρος». Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις*

ρίζες, τόμ. 1, σ. 230· Χατζηπανταζής, *Από τον Νεΐλον μέχρι τον Δοννάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 993.

¹⁵⁶ Ο θίασος «Πρόοδος» του Κοτοπούλη έδωσε για δύο εβδομάδες παραστάσεις στο θέατρο Απόλλων της Ερμούπολης. Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νεΐλον μέχρι τον Δοννάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 923.

¹⁵⁷ Η Βερώνη έδωσε για μια εβδομάδα παραστάσεις στο θέατρο Απόλλων της Πάτρας. Βλ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νεΐλον μέχρι τον Δοννάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 923-924.

¹⁵⁸ *Μήδεια*, τραγωδία του Cesare della Valle (1883). Βλ. «Η παράστασις της *Μήδειας*», *Καιροί*, 26.3.1896, σ. 3.

¹⁵⁹ *Γαλάτεια*, δράμα του Σπυριδώνος Βασιλειάδη (1872).

¹⁶⁰ *Τόσκα*, δράμα του Sardou (1887).

¹⁶¹ Χατζηπανταζής, *Από τον Νεΐλον μέχρι τον Δοννάβεως*, τόμ. 2/2, σ. 919-921 & Ημερολόγιο παραστάσεων (1876-1897), τόμ. 2, σ. 1201.

με προγράμματα και σιγής πλέον –ως αι μέλισσαι– φοιτητών¹⁶² διά να δώσουν την Αντιγόνην και επέτυχον υλικώς –το λέγω– και χιλιάδες δραχ. εκέρδισαν, αλλ’ ημείς αυτά ούτε τα διενόηθημεν ούτε τα εκάμαμεν **ποτέ μας**, ούτε είνε δι’ ημάς. Μόνον ο κ. Κοτοπούλης όστις με ύφος mercantile θεωρεί πάντοτε την Σκηινήν Του ως μίαν explositation συνήθη, απειμμήθη αυτούς –έστω και ατελώς– αλλά την έπαθε, θελήσας ν’ αναβιάση Αίαντα τον Μαστιγοφόρο. Ουδείς προσήλθε να θαυμάση τα άθλα του και εξημίωσε εαυτόν και τους υποκριτάς και τους φίλους του ουκ ολίγα. Μόνον Ακαδημ. πολίται και καθηγηταί, τιοαύτης βεβαίως περιωπής επιτρέπεται να διαπράττωσι τηλικαύτα!!

Θα συνέλθωμεν κ. Ραγκαβή μη απελπίζεσθε. Το πλήρωμα του χρόνου ήγγικεν, η στιγμή επέστη. Αδύνατον Έθνος, το οποίον απεκαλύφθη αστραπηδόν, ως το ημέτερον σφηγών και ενθουσιώδες να μη φροντίσει και περί μονιμοποιήσεως της Εθν. Σκηνης του. Εντός έτους αρχίζω να προσισθάνομαι ότι θα γίνη το παν. Ο θεός το ηξεύρει με πόσην επιμέλειαν εν Θεσσαλονίκη εμελέτησα τον Λάοκαρη και η Κυρία μου¹⁶³ την Δούκισσαν (η κόρη μου Ελ. Φυροστ¹⁶⁴ την Θάμερ και η κ. Αρτεμισία Ζάμπου την Ματθίλδην, εν παρενθέσει τούτο προς γνώσιν σας), και ο μόνος μου πόθος ήτο να αναβιάσω εις τους Ολυμπ. Αγώνας, αλλά μόλις επάτησα τας Αθήνας το όνειρόν μου διελύθη.¹⁶⁵ Ήλιπιζα με δύο Σκηνάς νέας του Δαφνίου και του Παρθενώνος και με τον ματισμόν που έχω αν ενοικιάζα εν μέρος ακόμη ή αν εύρισκα τα χρειώδη εις τον ματισμόν του Ελλ. Μελοδράματος, όστις ευρίσκειται εν Αθήναις ενεχυριασθείς υπό Καραγιάννη,¹⁶⁶ κάτι να κατορθώσω, αλλ’ έπρεπε να έχω και την συνδρομήν της Επιτροπής, μιαν μικράν αρωγήν, σύμπραξιν, επίβλεψιν, καν. Έτρεξα μόλις επάτησα το έδαφος των Αθηνών προς τον κ. Κοκκίδη,¹⁶⁷ του είπα περί Θεάτρου, καθώς και εις τον κ. Λάμπρον, αλλ’ αυτοί μου είπον –ο κ. Κοκκίδης μάλιστα– ότι περί Ελλ. θεάτρου δεν περιμένει να γίνει τίποτε

¹⁶² «Εκατοντάδες φοιτητών κατά την παρελθούσαν Δευτέραν προσήλθον εις την αίθουσαν του καθηγητού κ. Μιστριώτου και ήρξαντο χειροκροτούντες ενθουσιωδώς», *Νέα Εφημερίς*, 10.3.1896, σ. 6.

¹⁶³ Πρόκειται για τη Σοφία Ταβουλάρη Πανά (1843-1916), σύζυγο του Ταβουλάρη από το 1869. Υπήρξε διακεκριμένη πρωταγωνίστρια και ερμηνεύσε με επιτυχία της ηρωίδες του κλασικού ρεπερτορίου. Η σταδιοδρομία της ως πρωταγωνίστρια έκλεισε το 1896. Τους επόμενους μήνες τη θέση της στους περισσότερους πρωταγωνιστικούς ρόλους κατέλαβε η πολύ μικρότερη ηλικιακά ηθοποιός Χρυσάνθη Καρακάλου. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 38· ο ίδιος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, Συμπλήρωμα του Α΄ τόμου, σ. 128· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δοννάβεως*, τόμ. 1/2, σ. 1136 και τόμ. 2/2, σ. 1006.

¹⁶⁴ Κόρη του Διονυσίου και της Σοφίας Ταβουλάρη, γεννήθηκε το 1873. Το 1894 παντρεύτηκε τον Εδμόνδο Φυροστ και άρχισε να συνεργάζεται μόνιμα μαζί του. Εγκατέλειψε τη σκηνή το

1922. Από τα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας αναλάμβανε ρόλους χαρακτεριστάς. Διακρίθηκε κυρίως σε κωμικούς χαρακτεριστικούς τύπους. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 98· ο ίδιος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, Συμπλήρωμα του Α΄ τόμου, σ. 180-181.

¹⁶⁵ *Νέα Εφημερίς*, 22.3.1896, σ. 4 / 30.3.1896, σ. 6.

¹⁶⁶ Πρόκειται για τον Ιωάννη Καραγιάννη, ράπτη στο επάγγελμα, θερμό εραστή του μελοδράματος και ιδρυτή το 1888 του Ελληνικού Μελοδραματικού Θιάσου, μιας προσπάθειας που διήρκεσε έως το 1892, οπότε ο θιάσος διαλύθηκε. Βλ. Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Μελοδραμα εἰς τὴν ἑλληνίδα φωνήν». Ο Ελληνικός Μελοδραματικός Θιάσος του Ιωάννη Καραγιάννη: ένας περιπλανώμενος φορέας ελληνικότητας», *Αριάδνη* 17 (2011), σ. 277-313.

¹⁶⁷ Ο Ι. Κοκκίδης, συνταγματάρχης, είχε διοριστεί πρόεδρος στην «επί της υποδοχής ειδική επιτροπή», υποεπιτροπή της οργανωτικής επιτροπής των Ολυμπιακών Αγώνων, η οποία είχε αναλάβει και την οργάνωση θεατρικών παραστάσεων. Βλ. *Νέα Εφημερίς*, 12.2.1896, σ. 5.

απολύτως διότι δεν τους μένει καιρός να σκεφθούν και ότι ο κ. Σκουζές¹⁶⁸ το υπεσχέθη και εις άλλους.¹⁶⁹ Έμεινα εμβρόντητος, τα αυτά μου είπεν και ο κ. Μ. Λάμπρος ον έσπευσα πάραυτα να ιδώ, ότι το Μεγάλον Θέατρον¹⁷⁰ θα παραχωρηθή εις όλους γενικώς. Το τουούτο μ' εξέπληξε. Δεν θ' άφηνα βεβαίως την Θεσσαλονίκην η οποία έδιδε 25-35 λίρας την εσπέραν εις το θέατρον, –εργασίαν θεατρικήν σπανίαν εις τα χρονικά μας, διά δευτερεύουσιν πόλιν– και να ζημιώσω, ή να βλάψω επεισηθώς όλους τους οικογενειάρχας, αν δεν μου έγγραφον οριστικώς ο αδελφός μου, δις μεταβάς εκ Μυτιλήνης εις Αθήνας διά να λάβη το Μ. Θέατρον από τον Ευαγγελισμόν¹⁷¹ ότι: «Ο Σκουζές τη παρακλήσει της ανηψιάς του Θ. Δηλιγιάννη¹⁷² κ. Όλιγκας¹⁷³ του έδωσε τον λόγον του ότι θα έχωμεν το Μ. Θέατρον Συγγρού ημείς **αποκλειστικώς** ή εναλλάξ μετά του Γαλλ. Θιάσου ή Ιταλικού οίτινες –ειρήσθω εν παρόδω– δεν ήλθον». Επί τη βάσει ταύτη εγκαταλείψαμεν την εργασίαν μας και εκάμαμεν τόσα έξοδα εγκαταστάσεως ενοικίων ακριβίων και ταξειδίων εις Αθήνας. Πηγαίνομεν και ευρισκόμεν αντί Θεάτρον, όπερ μας υπεσχέθησαν την Κιβωτόν του Νώε, ότι φαντασθήτε κ. Ραγκαβή, 100 και 200 μουσικούς διεσπαρμένους μέσα έξω, όλους τους φοιτητάς αποθανυμάζοντας τα ινδάλματά των, δηλ. μερικούς αρχαίους προσπαθώντας να δώσουν ψυχήν και πνοήν εις τα αθάνατα κατ' αυτούς έπη του Σοφοκλέους κατ' εμέ δε απνενεκρωμένα εις άμουσα χείλη ψάλτας δεξιούς κι αριστερούς των εκκλησιών περιμένοντας τον Σακελλάριον, Σακελλαρίου δεν ενθυμούμαι να ψάλλουν αμανέδες και άλλα παράλληλα.

¹⁶⁸ Ο Παύλος Γ. Σκουζές, πολιτικός μηχανικός, πρωτοπόρος βιομήχανος οίνου, αδελφός του Αλέξανδρου Σκουζέ, υπουργού Εξωτερικών την περίοδο αυτή, ήταν ταμίας της Επιτροπής των Ολυμπιακών Αγώνων. Βλ. λ. «Σκουζές, Παύλος», εγκυκλοπαίδεια *Πάνυρος-Λαρούς-Μπριτάνικα*, Αθήνα 2001, σ. 199.

¹⁶⁹ Σύμφωνα με δημοσιεύματα, ο Σκουζές ανακοίνωσε ότι όλοι οι θιασοί θα έδιναν παραστάσεις «εν τω μεγάλω θεάτρω, αλλά κατά σειράν έκαστος» (*Νέα Εφημερίς*, 13.3.1896, σ. 7).

¹⁷⁰ Εννοεί το Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, το οποίο κατασκευάστηκε σε οικοπέδο της πλατείας του Λαού, της σημερινής πλατείας Δημομαρχειού, και εγκαινιάστηκε το 1888. Έμεινε ημιτελής, με ουσιώδεις ελλείψεις, και κατεδαφίστηκε το 1940. Ο Ανδρέας Συγγρός το 1887 ανέλαβε τη χρηματοδότηση της αποπεράτωσής του και κράτησε τα εισοδήματα των ενοικιαζομένων καταστημάτων και γραφείων, και τον χώρο της δεύτερης κλίμακας του Θεάτρον, όπου εγκατέστησε την τράπεζά του. Κατά τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του αναφερόταν ως Μέγα Θέατρον Αθηνών. Πολλοί το αποκαλούσαν και θέατρο Συγγρού. Βλ. Ελ. Φεσσά Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρον, 1720-1940*, τόμ. 1, σ. 280-302. Αύρα Ξεπαδάκου, «Δημοτικό Θέατρο Αθηνών: Τα πρώτα χρόνια της κακοδαμονίας ενός

συγγρείου ευεργετήματος», *Αριάδνη* 18 (2012), σ. 253-284.

¹⁷¹ Ο Συγγρός κράτησε για τον εαυτό του την αξιοποίηση των καταστημάτων και γραφείων και εκχώρησε την αξιοποίηση της αίθουσας των παραστάσεων στο νοσοκομείο του Ευαγγελισμού, που πρόσφατα είχε ιδρυθεί από την βασίλισσα Όλγα. Αναφέρεται ότι ο Ευαγγελισμός το 1896 εισέπραττε το 10% των εσόδων του θεάτρον Βλ. *Εστία*, 3.11.1896, σ. 2. *Νέα Εφημερίς*, 30.3.1894, σ. 6-7. βλ. και Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δοννάβεως*, τόμ. 2/1, σ. 21.

¹⁷² Ο Θεόδωρος Δηλιγιάννης (1824-1905), πολιτικός από τη Γορτυνία διετέλεσε βουλευτής, υπουργός και πέντε φορές πρωθυπουργός της Ελλάδας. Δολοφονήθηκε στις 31 Μαΐου 1905 στην είσοδο της Βουλής. Βλ. λ. στην εγκυκλοπαίδεια *Πάνυρος-Λαρούς-Μπριτάνικα*, Αθήνα 2001, σ. 150-151.

¹⁷³ Η Όλγα ή Όλιγκα (; -1901), κόρη της αδελφής του Δηλιγιάννη Μαρίας και του Διον. Χρυσοσπάθη, μένοντας ορφανή σε πολύ μικρή ηλικία ανατράφηκε από τους θείους της και κυρίως τον Θεόδωρο, του οποίου υπήρξε στενή και πολύτιμη συνεργάτιδα ως το τέλος έχοντας την ευθύνη του πολιτικού του γραφείου. Βλ. Ευτυχία Λιάτα, «Οι αναβαθμοί της απομνημόνευσης και οι πολιτικές στρατηγικές μιας οικογένειας», *Ο Ερασιστής* 20 (1995), σ. 173.

τέλος Λεκατσάν,¹⁷⁴ Αρνιωτάκη, όλους τους λοιπούς θιάσους έχοντας από ένα θέατρον, έξω Τσόχα,¹⁷⁵ Ασλάνη,¹⁷⁶ Παράδεισον,¹⁷⁷ Άντρον¹⁷⁸ κτλ. και ζητούντας από μίαν εσπέραν εις το Συγγρείον, και την Παρασκευοπούλου εστρατοπεδευμένην προ της μεγ. Εβδομάδος εις τα καμαρίνια και μη αφήνουσα κανένα να εγγίση –δικαίως– τα γραφεία της και τα σκεύη της και φωνάζουσαν ότι έχυσεν ιδρώτα και αίμα **επί της Σκηνης εκείνης** όλην την Τεσσαρακοστήν εν προσοχή και νηστεία και είχεν δίκαιον η ταλαίπωρος, όταν είδε να ορμίζωσι ζώα μικρά μετά μεγάλων επ’ αυτής διά να της αρπάσωσιν από το στόμα και να καταπίωσι το τσαπατί της ιεράς άρτου των εξ επαγγέλματος εννοώ +...+ τούτων. Ημέραν και νύκτα εγυμνάζοντο. Ο θιάσός μας δυο ώρας μόνον την ημέραν της παραστάσεως επλησίαζε και έφευγε ταχέως. Εννοώ, Κ.ε Ραγκαβή, ότι σας εξάλισα και ότι η ρύμη του λόγου μου με παρέσυρε να σας τα είπω όλα και κινδυνεύω εκ νέου να σας δυσαρεστήσω, καθώς μου το εγράψατε σχεδόν εις Θεσσαλονίκην, διότι ο πόνος με είχε συνεπάρει εις Δράμαν και εξήτουν όχι προκαταβολικώς χρήματα ως υπεθέσατε αλλά μίαν ελαχίστην προϋπόσχεσιν ότι όστις διδάξη οριστικώς και αξιοπρεπώς την Δούκισσαν και Φαύστα ή Αντιόπην να λάβη τας 6000 Δρχ. διά να παραγγείλω προς τον κ. Μπάμπουλαν, μεθ’ ον είχαν εξηγηθή 2-3 Σκηνογραφίας εκ του φυσικού της Δουκίσσης (διότι η Φαύστα και Αντιόπη έχουσιν ήδη τας Σκηνας των εν των Θεάτρω εκ των υπαρχουσών) και να ενοικιάσω ή αγοράσω και τον απαιτούμενον ή ελλείποντά μοι μιαισιμόν,

¹⁷⁴ Ο Νικόλαος Λεκατσάς (1847-1913) υπήρξε διακεκριμένος ηθοποιός, σκηνοθέτης και καθηγητής της υποκριτικής, από τους ανανεωτές της θεατρικής τέχνης στην Ελλάδα, με νέες αντιλήψεις τόσο στη σκηνοθεσία όσο και στην υποκριτική. Έπαιξε κυρίως έργα του Σαίξπηρ, στα οποία έκανε επεμβάσεις προσαρμόζοντας τα είτε κόβοντας ολόκληρες σκηνές, που ήταν το πιο συνηθισμένο, ή επεμβαίνοντας στους διαλόγους. Με τον Ταβουλάρη είχε για πολλά χρόνια μεγάλο ανταγωνισμό, τόσο σε επίπεδο ερμηνείας και επιλογής ρόλων, όσο και επιχειρηματικό, δίνοντας παραστάσεις στην ίδια πόλη την ίδια περίοδο, συχνά ανεβάζοντας την ίδια ημέρα το ίδιο έργο. Κατά την περίοδο των Ολυμπιακών Αγώνων συμμετείχε αρχικά στον ευρύτερης συνεργασίας Ολυμπιακό θίασο, που συγκροτήθηκε από τις οικογένειες Λεκατσά, Αρνιωτάκη και Κοτοπούλη. Έδωσαν παραστάσεις για μικρό διάστημα, από τις 18 Φεβρουαρίου έως τις 3 Μαρτίου στο Πολυθέαμα Αθηνών και στο Δημοτικό Πειραιώς. Στη συνέχεια συνεργάστηκε με τον Κοτοπούλη και έδωσαν παραστάσεις από τις 13 Μαρτίου έως τις 26 Απριλίου στο Δημοτικό Θέατρο και στο Πολυθέαμα. Βλ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τόμ. 1, σ. 39-40· Ανδρέας Δημητριάδης, *Σαιξπηριστής, άρα Περιττός: Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα*

τον 19ον αιώνα, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2006· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. 2/1, σ. 45-50 και τόμ. 2/2, σ. 920-921.

¹⁷⁵ Λειτουργησε από το 1893 έως το 1913 σε οικόπεδο της οδού Σταδίου, ήταν 600 θέσεων και στεγαζόταν με τέντα ώστε να λειτουργεί από τον Μάιο μέχρι τα τέλη Οκτωβρίου. Βλ. Ελ. Φεσσά Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου, 1720-1940*, τόμ. 1, σ. 263, 265.

¹⁷⁶ Πρόκειται για το θέατρο του Ι. Ασλάνη, Κήπος Ορφανίδου (μετονομάστηκε σε Ολύμπια), και λειτουργησε από το 1891 έως το 1896 στον κήπο της έπαυλης του Θεόδωρου Ορφανίδη στη λεωφόρο Αμαλίας, όπου τώρα η είσοδος του Ζαπτείου. Βλ. Ελ. Φεσσά Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου, 1720-1940*, τόμ., 1, σ. 265.

¹⁷⁷ Θέατρο των Παριλισίων Πεδίων, στη θέση του σημερινού Εθνικού Γυμναστικού Συλλόγου. Λειτουργησε από το 1873 έως το 1896. Βλ. Ελ. Φεσσά Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου, 1720-1940*, τόμ. 1, σ. 255.

¹⁷⁸ Πρόκειται για το Άντρον των Νυμφών, σε γειτονικό οικόπεδο του θεάτρου Παράδεισος, το οποίο λειτουργησε από το 1872 έως το 1895. Βλ. Ελ. Φεσσά Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου, 1720-1940*, τόμ. 1, σ. 255.

αλλ' η Επιτροπή ου μόνον δεν εφρόντισεν, ή δεν εξήτει να φροντίση, ή δεν ήθελεν, άγνωστον διά ποίους λόγους, να δώση τα μέσα εις την Ελλ. σκηνήν, αλλά μόνον το Πανεπιστήμιον υπεστήριζεν, εννοώ τον Αντωνιάδην και Μιστριώτην, τη εισιγήσει πολιτικών, υποθέτω, φανερά πλέον φίλων των ή και του πρωθυπουργού αυτού¹⁷⁹ και περιέλαβε την αρχαίαν Αντιγόνην εις τα επίσημα προγράμματα εγκαταλείψασα απρεπώς όλους τους νέους συγγραφείς προς τους οποίους έπρεπε να δώση χείρα βοήθειας και να τους στεφανώση δημοσία διά του κοτίνου ή της Φοινίκης, ως έπραττον εις τας τοιαύτας πανηγύρεις οι αρχαίοι, ίσως ίσως δε σκοπούσα τότε να χορηγήση και τας 6000 Δρχ. προς τους Αρχαιοεμπόρους διά να τους εμπυχώση προς διάπραξιν ομοίων ατυχών εγχειρημάτων εις το μέλλον.

Τότε προς τι μελετάτε κ. Ραγκαβή, διά να υψώσητε την γοητείαν του εθν. μας τούτου σχολείου ή σώματος, διατί στέφεσθε υπό Αγωνοδικών και γράφονται τοιαύτα υπέρ **Υμῶν** κρίσεις, διατί σπάει το κεφάλι του ο Βερναρδάκης ή ο Κορομηλάς,¹⁸⁰ ή ο Βλάχος¹⁸¹ ή ο Άννινος;¹⁸² διά να μείνωσι τα έργα σας νεκρά, διά να λείψη αυτή η Ευγενής άμιλλα μεταξύ σας; Κι' είναι μεν αληθές ότι τα πλείστα, α δεν έχουσι δαπάνας, ως εκ του θέματος, τ' αναβιβάζομεν ημείς μεθ'

¹⁷⁹ Πρωθυπουργός ήταν ο Θεόδωρος Δηλιγιάννης (31 Μαΐου 1895 – 18 Απριλίου 1897).

¹⁸⁰ Ο Δημήτριος Κορομηλάς (1850-1898), δημοσιογράφος και εκδότης εφημερίδων, θεατρογράφος, υπήρξε ο εισιγητής του κωμειδύλλιου και του δραματικού ειδύλλιου στο νεοελληνικό θέατρο. Διακατέχονταν από το πάθος για ίδρυση εθνικού θεάτρου και εισιγήθηκε στον βασιλιά Γεώργιο Α' την ίδρυση κρατικής σκηνης. Τελικά πέτυχε την ίδρυση μιας μικρής ερασιτεχνικής σκηνη στα ανάκτορα. Με την *Τύχη της Μαρούλας* το 1889 συνέστησε την πρώτη γνωστή παράσταση κωμειδύλλιου στην Ελλάδα. Το δραματικό του ειδύλλιο *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* (1891), γνώρισε μεγάλη επιτυχία, και παίζεται ακόμα και σήμερα στη Ζάκυνθο υπό μορφή ομιλίας. Η θεατρική παραγωγή του που υπερβαίνει τα πενήντα έργα, υπήρξε καταλυτική για το ελληνικό θέατρο στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα. Βλ. Μίμης Βάλσας, *Το Νεοελληνικό Θέατρο*, σ. 409-413· Ρέα Γρηγορίου, «Ο Δημήτριος Κορομηλάς και η πορεία προς το αστικό δράμα στο νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα», Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (Αθήνα, 17-20.12.1998): *Το νεοελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα* (επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης), εκδ. Ergo 2002, σ. 169-175· Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τόμ. 1, Εισαγωγή, και τόμ. 2, πολλαχού· Β[άλτερ] Π[ούχνερ], Α[ικατερίνη] Χ[άλκου], «Κορομηλάς, Δημήτριος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, σ. 1129-1130.

¹⁸¹ Ο Άγγελος Βλάχος (1838-1920) υπήρξε διπλωμάτης, πολιτικός, δημοσιογράφος, λογο-

τέχνης, θεατρικός συγγραφέας και μεταφραστής. Διέθετε πολύπλευρη εννιμέρωση πάνω στα λογοτεχνικά ζητήματα της Ευρώπης. Έγραψε πολλές κωμωδίες, με πιο γνωστή την μονόπρακτη κωμωδία «μετ' ασμάτων» *Η κόρη του παντοπώλου* (1866). Μετέφρασε επίσης πολλά έργα από το παγκόσμιο θέατρο, καθώς και αρχαίο ελληνικό δράμα στα νέα ελληνικά (*Οιδίπους Τύραννος*, *Οιδίπους επί Κολωνών*). Διετέλεσε διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου (1898-1901, 1906-1908). Βλ. Κ[αριοφίλης] Μ[ητσάκης], Β[ασίλης] Δ. Α[ναγνωστόπουλος], Σ[τέση] Αθ[ήνη], «Βλάχος, Άγγελος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 310-311.

¹⁸² Ο Μπάμπης Άννινος (1852-1934) υπήρξε δημοσιογράφος, λογοτέχνης και θεατρικός συγγραφέας. Χρημάτισε αρχισυντάκτης της *Εφημερίδας* του Κορομηλά, της *Καθημερινής* του Μ. Λάμπρου και ιδρυτής του εβδομαδιαίου περιοδικού *Το Άστυ*. Από το 1907 έως το 1923 συμμετείχε στη συγγραφή της επιθεώρησης *Παναθήναια*. Υπήρξε ιδρυτικό μέλος και πρόεδρος της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων (1908-1921). Από τα πιο γνωστά θεατρικά του έργα είναι η μονόπρακτη κωμωδία *Ζητείται υπηρέτης* (1886). Βλ. Χατζηπανταζής, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμ. 1/1, σ. 241-242· Κυριακή Πετράκου, «Ο Μπάμπης Άννινος ως θεατρικός συγγραφέας», στο βιβλίο της: *Θεατρολογικά Miscellanea*, εκδ. Διάυλος, Αθήνα 2004, σ. 49-70· Κ[αριοφίλης] Μ[ητσάκης], Α[ικατερίνη] Χ[άλκου], «Άννινος, Μπάμπης/Χαράλαμπος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 119.

όλην μας την πτωχείαν αλλά έργα ως η **Δούκισσα**, η Αντιόπη θα μένωσι +...+. Θα +...+ διότι ούτως έδοξε τη πολιτική, τη αυτή τη Επιτροπή τη δείνα κλ. Πού λοιπόν εισίν κεκρυμμένοι οι επαίοντες. Σύγγνωτέ μοι κ. Ραγκαβή το τραχύ +...+ αληθές της φράσεως.

Τα σέβη μου

Δ. Ταβουλάρης

Υ.Γ. Θα σας παρακαλέσω, αν έχετε τίποτε να με διατάξητε να μου γράψετε εις Αθήνας. Ο Περίδης ασθενεί πάλιν. Το θέρος θα δώσω το μέρος εις τον κ. Χέλιμη.

ΜΙΚΡΗ ΟΘΟΝΗ ΚΑΙ ΣΚΗΝΗ:
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Οι οι απαρχές της τηλεόρασης συνδέονται στενά με το θέατρο και ότι το νέο τότε μέσο βασίστηκε στο πολιτισμικό κύρος της ζωντανής σκηνής για να προσελκύσει τους πρώτους του θεατές¹ είναι κάτι που στον 21ο αιώνα τείνουμε να ξεχνάμε. Μια μίνι διεθνής αναδρομή είναι ωστόσο αποκαλυπτική: την πρώτη επίσημη εκπομπή της γαλλικής τηλεόρασης τον Απρίλιο του 1935 παρουσιάζει μια ηθοποιός της Comédie Française, σχολιάζοντας την πρόσφατη τουρνέ της στην Ιταλία,² ενώ η πρώτη παραγωγή ειδικά σκηνοθετημένη και κινηματογραφημένη για το βρετανικό BBC τον Μάιο του 1937 είναι το θεατρικό έργο του Πιραντέλλο *Ο άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα*. Ακολουθώντας την ίδια λογική, τον Ιούνιο του 1938 η πειραματική αμερικανική τηλεόραση φιλοξενεί ηθοποιούς σε αποσπάσματα από επιτυχημένη παράστασή τους στο Broadway, πρακτική που εφαρμόζει και το δίκτυο CBS σε όλη τη δεκαετία του 1940.³

Παρόμοιους δρόμους ακολουθεί στα αρχικά της βήματα και η ελληνική τηλεόραση: ήδη το 1966 μεταδίδει το μονόπρακτο *Αυτός και το πανταλόνι του* του Ιάκωβου Καμπανέλλη με πρωταγωνιστή τον Βασίλη Διαμαντόπουλο, ενώ το 1967, στο πρώτο πολιτιστικό μαγκαζίνο του ΕΙΡ με παρουσιάστρια τη Μαρία Καραβία, η Έλλη Λαμπέτη παίζει ζωντανά την *Ανθρώπινη φωνή* του Jean Cocteau.⁴

Στην ουσία, το τηλεοπτικό στούντιο φαίνεται να ενσωματώνει με ποικίλους τρόπους την τοπολογική συνθήκη της σκηνής ή να απομυμείται την αισθητική της, σε μια έκφανση του φαινομένου που ο Marshal McLuhan ονομάζει *rear view mirrorism*, όταν δηλαδή «ένα καινούργιο μέσο διερευνά τις δυνατότητές του με τους όρους του μέσου που τείνει να υποσκελίσει»,⁵ πράγμα που ισχύει και για τον κινηματογράφο άλλωστε.⁶ Δεν μοιάζει επομένως τυχαίο ότι από ένα θέατρο,

¹ Βλ. Amy Petersen Jensen, *Theatre in a Media Culture*, McFarland & Company, Jefferson, N.C./London 2007, σ. 33· Olivier Mongin, «Le théâtre, la scène, la fête et la société des écrans», *Communications* 83 (2008), σ. 231.

² Βλ. Marie Pujolas, «Il y a 84 ans, les Français découvraient la première image de télévision», 15 Απριλίου 2015, <http://culturebox.francetvinfo.fr/series-tv/il-y-a-84-ans-les-francais-decouvraient-la-premiere-image-de-televison-216831>.

³ Βλ. Στάθης Βαλούκος, *Η Ελληνική τηλεόραση (1967-1998)*, Αιγόκερως, Αθήνα 1998, σ. 10· Σοφία Φελοπούλου, «Θέατρο και τηλεόραση: τέχνη και παραγνωρισμένη τέχνη», *Παράβασις* 8 (2008), σ. 543· Petersen Jensen, *Theatre in a*

Media Culture, σ. 31. Πβλ. επίσης Alexander Dhoest, «From theatre play to reality comedy: A history of fictional comedy genres on Flemish television», *New Review of Film and Television Studies* 4.2 (2006), σ. 149-150.

⁴ Βλ. Χριστόδουλος Παπαδήμας & Λένα Παπαδημητρίου, «Τηλε-άλμπουμ, 100 στιγμές στην ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης», εφημ. *Το Βήμα*, 21 Νοεμβρίου 1999, <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=116540&dt=21/11/1999>.

⁵ Παρατίθεται στο John Fiske & John Hartley, μετ. Ράνια Ασρινάκη, *Η γλώσσα της τηλεόρασης, Επικοινωνία και Κουλτούρα*, Αθήνα 1992, σ. 15.

⁶ Η μικρή οθόνη αντιγράφει δηλαδή τις

το Ακροπόλ, πραγματοποιείται το 1969 η πρώτη εξωτερική μετάδοση (ένα επιθεωρησιακού τύπου σόου του Νίκου Μαστοράκη), ενώ πολλά ανάλογα σόου μεταδίδονται μεταξύ 1970-1972 σαν παραστάσεις από διάφορα αθηναϊκά θέατρα.⁷ Διεθνώς πάντως, στις μέρες της πρώιμης τηλεόρασης, η δυσκίνητη φύση της τηλεοπτικής παραγωγής και του εξοπλισμού μετάδοσης υπαγορεύουν επιλογές συγγενέστερες με το θέατρο, παρά με τον κινηματογράφο. Μολονότι δηλαδή το νεωτερικό μέσο θεωρείται γενεαλογικά συναφέστερο με τον κινηματογράφο, λόγω της κοινής, τεχνολογικά διαμεσολαβημένης υπόστασής τους, στην πραγματικότητα δομείται και αυτονομηματοδοτείται στην εναρκτήρια φάση του υιοθετώντας περιεχόμενα, τελετουργικά και φόρμες της σκηνης.⁸

Και στη μετέπειτα πορεία της όμως, και μέχρι τη δεκαετία του '80, η τηλεόραση αμιμοδοτήθηκε σε μεγάλο βαθμό από το θέατρο. Οι περίφημες θεατρικές παραγωγές του BBC, οι μαγνητοσκοπημένες παραστάσεις του Giorgio Strehler στο ιταλικό RAI, η μακρόβια γαλλική εκπομπή *Au théâtre ce soir* του Pierre Sabbagh (1966-1985), σημειώνουν υψηλή τηλεθέαση, ενώ διάσημοι θεατρικοί συγγραφείς, όπως ο Osborne, ο Beckett, ο Pinter, ο Orton, ο Stoppard, πειραματίζονται γράφοντας έργα ειδικά για την τηλεόραση.⁹ Αντίστοιχα, στην Ελλάδα, σημαντικοί θεατρικοί συγγραφείς, σκηνοθέτες και ηθοποιοί συνεργάστηκαν σε ποιοτικές τηλεοπτικές παραγωγές,¹⁰ ενώ άνθρωποι του θεάτρου όπως ο Αλέξης Σολωμός, ο Δημήτρης Χορν, ο Γιάννης Μόρτζος, η Μαριέτα Ριάλδη στελέχωσαν κατά καιρούς και μέχρι τη δεκαετία του '80 επιτροπές προγράμματος και διοικήσεις της κρατικής τηλεόρασης.¹¹

Σύμφωνα με την έρευνά μας, που πραγματοποιήθηκε με τη βοήθεια του αρχείου της EPT (<http://archive.ert.gr>), παλαιών και πρόσφατων τηλεοπτικών

τεχνικές του θεάτρου και του κινηματογράφου, αλλά ταυτόχρονα στερεί από τις κινηματογραφικές και θεατρικές αίθουσες το κοινό τους (πρβλ. Γρηγόρης Πασχαλίδης, «Η Ελληνική τηλεόραση», Νικόλας Βερνίκος, Σοφία Δασκαλοπούλου, Φιλίμων Μπαντιμαρούδης, Νίκος Μπουμπάκης & Δημήτρης Παπαγεωργίου (επιμ.), *Πολιτιστικές βιομηχανίες: Διαδικασίες, υπηρεσίες, αγαθά*, Κριτική, Αθήνα 2005, σ. 176· Γιώργος Χατζηδάκης, «Το 'Θέατρο της Δευτέρας' στην EPT», εφημ. *Η Καθημερινή*, ένθετο «Επτά Ημέρες», Αφιέρωμα στα 30 Χρόνια Ελληνικής Τηλεόρασης, 10 Μαρτίου 1996, σ. 19.

⁷ Βλ. Βαλούκος, *Η Ελληνική τηλεόραση*, σ. 20· Παπαδήμας & Παπαδημητρίου, «Τηλε-άλμπουμ, 100 στιγμές στην ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης»· Φελοπούλου, «Θέατρο και τηλεόραση», σ. 543.

⁸ Βλ. Petersen Jensen, *Theatre in a Media Culture*, σ. 31-33· Philip Auslander, *Liveness: Performance in a mediatized culture*, Routledge, London & New York 2008 (1999), σ. 20.

⁹ Βλ. Raymond Williams, «Les formes de la télévision», μετ. Jérôme Bourdon, *Réseaux* 9.44-45 (1990), σ. 118· Φελοπούλου, «Θέατρο και τηλεόραση», σ. 544· Céline Hersant, «Le théâtre à la télévision», <http://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0008/le-theatre-a-la-television.html>.

¹⁰ Υποδειγματικό θεωρείται το σόου *1000 χρόνια πριν*, που προβλήθηκε το 1977, επί θητείας Ροβήρου Μανθούλη. Το σκηνοθέτησε ο Γιώργος Μιχαηλίδης πάνω σε κείμενα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, με πρωταγωνιστές τη Δέσπω Διαμαντίδου, τον Ηλία Λογοθέτη, τον Θύμιο Καρακατσάνη, κ. ά.

¹¹ Βλ. Βαλούκος, *Η Ελληνική τηλεόραση*, σ. 21-23, 29, 34. Σχέση με το θέατρο είχε και ο Ροβήρος Μανθούλης που ανέλαβε τη διοίκηση της EPT το 1975, καθώς σπούδασε Κινηματογράφο και Θέατρο στην Αμερική. Όταν επέστρεψε στην Ελλάδα, το 1953, συνεργάστηκε στην αρχή με το *Θέατρο της Τετάρτης* του Ε.Ι.Ρ., ενώ σε συνεργασία με τον (και θεατρικό) συγγραφέα Πέτρο Μάρκαρη αναδιάρθρωσαν και το θεατρικό τμήμα της EPT (βλ. Βαλούκος, *ό.π.*, σ. 23).

προγραμμάτων, εφημεριδικών δημοσιευμάτων και στοχευμένης διαδικτυακής αναζήτησης,¹² μια διασκευή λογοτεχνικού έργου είναι το πρώτο δραματοποιημένο πρόγραμμα της ελληνικής τηλεόρασης: *Τα Χριστούγεννα του τεμπέλη* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, που σκηνοθέτησε τον Δεκέμβριο του 1970 για το ΕΙΡΤ ο Σταμάτης Χονδρογιάννης.¹³ Συστηματικές εκπομπές θεάτρου ωστόσο – μετάβαση από την, ήδη διαδομένη στη χώρα μας, πρακτική του ραδιοφωνικού θεάτρου – εγκαινιάζονται αρχικά στην ΥΕΝΕΔ τον Νοέμβριο του 1971: *Το μικρό Θέατρο*¹⁴ και *Το μεγάλο Θέατρο* (ή *Θέατρο ή Θέατρο του Σαββάτου*) παρουσίασαν, αντίστοιχα, 150 μονόπρακτα και 55 θεατρικά έργα μέσα σε μια διετία.¹⁵ Πριν όμως προσεγγίσουμε αναλυτικότερα τις καθαρά θεατρικές εκπομπές στην ελληνική τηλεόραση, προέχουν ορισμένες επισημάνσεις.

Η εξάπλωση της τηλεόρασης, πιστεύει ο Williams,¹⁶ εννόησε μια τόσο μεγάλη ανάπτυξη της δραματικής αναπαράστασης, που αποτελεί φαινόμενο χωρίς προηγούμενο στην πολιτισμική ιστορία της ανθρωπότητας. Παγκόσμιο μοντέλο του τηλεοπτικού λόγου, σε πολλά προγράμματα, υπήρξε εξασχόληση η δραματική φόρμα, χάρη στη διαλογική δομή της,¹⁷ ενώ και η μετωπική αφήγηση-παρουσίαση στη μικρή οθόνη έχει τις ρίζες της, κατά την άποψή μας, στο είδος του θεατρικού μονολόγου. Παράλληλα, το θέατρο αποτέλεσε και την πρωτοτυπική μήτρα της τηλεοπτικής μυθοπλασίας. Αν μάλιστα στη γέννησή του ο όρος *television drama* παρέπεμπε σε θεατρικές παραστάσεις στην τηλεόραση, σήμερα σηματοδοτεί σειρές, σήριαλ και σαπουνόπερες,¹⁸ την ίδια στιγμή που και οι κυρίαρχες στη σύγχρονη μικρή οθόνη κωμωδίες καταστάσεων (*sitcom*) αντλούν ξεκάθαρα από τις πρακτικές του θεάτρου, χρησιμοποιώντας μέχρι και ζωντανό κοινό στο στούντιο.¹⁹ Ιδανικό ελληνικό δείγμα της στενής αυτής σχέσης θεωρούμε το εξαιρετικό *Εκείνος και Εκείνος* του θεατρικού συγγραφέα Κώστα Μουρσελά, που προβλήθηκε ως σατιρική σειρά την περίοδο της δικτατορίας

¹² Παράδειγμα, ο ιστότοπος <https://www.retrodb.gr>. Όπως αναφέρεται στην αρχική σελίδα, πρόκειται για ένα project συλλογικής καταγραφής όλων των ελληνικών τηλεοπτικών σειρών, θεατρικών, τηλεπαιχνιδιών, εκπομπών, ελληνικών βιντεοταινιών, ελληνικών κινηματογραφικών ταινιών καθώς και των συντελεστών, των τηλεοπτικών καναλιών, των εταιρειών παραγωγής κ.λπ. Ξεκίνησε από τον Νάσο Κόλλια και συνεχίζεται από τον ίδιο και μια ομάδα που ενδιαφέρεται για το αντικείμενο, ενώ συνδυάζεται και με συγγενές forum για το τηλεοπτικό θέατρο στο <https://www.retromaniax.gr>.

¹³ Στοιχεία για τους συντελεστές υπάρχουν στο: https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%A4%CE%B1_%CE%A7%CF%81%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%8D%CE%B3%CE%B5%CE%BD%CE%BD%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CF%84

[%CE%B5%CE%BC%CF%80%CE%AD%CE%BB%CE%B7](https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%B5%CE%BC%CF%80%CE%AD%CE%BB%CE%B7).

¹⁴ Πρωτοβουλία, σκηνοθεσία και παραγωγή του Μήτσου Λυγίζου.

¹⁵ Η ιδέα του ηθοποιού Στέφανου Ληναίου για μια εκπομπή με έργα νέων θεατρικών συγγραφέων δεν ευοδώθηκε, εξαιτίας της δικτατορίας του Ιωαννίδη (βλ. Βαλούκος, *Η Ελληνική τηλεόραση*, σ. 20).

¹⁶ «Les formes de la télévision», σ. 119.

¹⁷ Βλ. Renée Legris, «De la mémoire collective à l'histoire du théâtre médiatique», *L'Annuaire théâtral* 5-6, (1988), σ. 111.

¹⁸ Βλ. Williams, «Les formes de la télévision», σ. 119· François Jost, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Ellipses, Paris 1999, σ. 107-108· Φελοπούλου, «Θέατρο και τηλεόραση», σ. 544.

¹⁹ Πρβλ. Jost, *Introduction à l'analyse de la télévision*, σ. 27, 114.

(αρχικά το 1972-74 και αργότερα σε remake), ωστόσο διέπεται από την αισθητική του μονόπρακτου και φέρει εμφανώς, τόσο στη γραφή όσο και στη σκηνοθεσία του, τη σκηνική σφραγίδα.²⁰



Εικ. 1. Σκηνή από τη σειρά *Εκείνος κι Εκείνος*, Αρχείο ΕΡΤ Α.Ε.

Η γενικότερη λογική και λειτουργία της τηλεόρασης διασταυρώνεται όμως με το θέατρο και σε άλλα σημεία: αμφότερα νοούνται ως μορφές επικοινωνίας, έχουν οπτικο-ακροαματική υπόσταση, καθορίζονται από την έννοια της σκηνοθεσίας, θεαματοποιούν τον πραγματικό κόσμο θέτοντας το ζήτημα της αναπαραστασιμότητάς του και προστρέχουν σε τεχνικές «δραματοποίησης», υπερβολής και συγκινησιακής έντασης, με στόχο την προσέλκυση και την καταγωγή των θεατών τους.²¹

²⁰ Δυστυχώς, η πρώτη εκδοχή της σειράς δεν σώζεται στο αρχείο της ΕΡΤ. Είναι πάντως ενδεικτικό για την ταυτότητά της (πέρα από τα υπόγεια αντιδικτατορικά μηνύματα που περνούσε), ότι είχε συγχρόνως σκηνοθέτη και τηλεσκηνοθέτη, ενώ σήμερα το σπονδυλωτό έργο του Μουρσελά κυκλοφορεί ως καθαρά θεατρικό κείμενο, στη θεατρική σειρά των εκδόσεων Κέδρος. Σχετικά πρόσφατα μάλιστα (2014), το *Εκείνος κι Εκείνος* ανεβίστηκε ως παράσταση στον πολυχώρο τέχνης Αλεξάνδρεια στην Αθήνα, σε σκηνοθεσία Νίκου Σακαλίδη, με τους Γιάννη Κρανά και Βασίλη Βλάχο στους ρόλους του Σόλωνα και του Λουκά, που υποδύθηκαν εμβληματικά στην τηλεόραση ο

Γιώργος Μιχαλακόπουλος και ο Βασίλης Διαμαντόπουλος. Για περισσότερα στοιχεία και ένα μικρό απόσπασμα της σειράς βλ. στο:

[https://www.retrodub.gr/wiki/index.php/%CE%95%CE%BA%CE%B5%CE%AF%CE%BD%CE%BF%CF%82_%CE%BA%CE%B9_%CE%B5%CE%BA%CE%B5%CE%AF%CE%BD%CE%BF%CF%82_\(1972\)](https://www.retrodub.gr/wiki/index.php/%CE%95%CE%BA%CE%B5%CE%AF%CE%BD%CE%BF%CF%82_%CE%BA%CE%B9_%CE%B5%CE%BA%CE%B5%CE%AF%CE%BD%CE%BF%CF%82_(1972)).

²¹ Βλ. Ζωή Βερβεροπούλου, «Θέατρο, πραγματικότητα, επικαιρότητα: η σύγχρονη σκηνή ως ΜΜΕ», στο Αντρέας Δημητριάδης, Ιουλία Πιπινιά & Άννα Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις* (τόμος αφιερωμένος στον Νικηφόρο Παπανδρέου), Εκδ. ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 424.

Ποιες συγκεκριμένες μορφές όμως προσλαμβάνει η θεατρική πράξη στην ελληνική τηλεόραση; Στις αρχές του βίου της, μεταδίδονται κάποια επιθεωρησιοφανή θεάματα με νούμερα και τραγούδια, ενώ περιστασιακά προβάλλονται παραγωγές σαιξπηρικών έργων του BBC. Από το 1970, ο Αλέκος Σακελλάριος και ο Γιώργος Λαζαρίδης ανανεώνουν το τοπίο με θεατρικές εκπομπές χαμηλού κόστους που αποτελούσαν διαφημιστική χορηγία²² και οι οποίες γίνονται ιδιαίτερα δημοφιλείς, προσομοιάζοντας λιγότερο στην επιθεώρηση και περισσότερο στο θέατρο ποικιλιών, κοινώς στο βαριετέ.²³

Στο ίδιο διάστημα, αλλά και στα χρόνια που ακολούθησαν, πέρα από τις αμιγείς θεατρικές παραστάσεις σε απευθείας μετάδοση, που άρχισαν πριν καθιερωθεί ή μαγνητοσκοπήση και δεν ήταν πάντα επιτυχημένες, τα περισσότερα προγράμματα μυθοπλασίας (σειρές, διασκευές λογοτεχνικών έργων κλπ.) έχουν κυρίως θεατρική μορφή. Επίσης, τα θέματα και οι άνθρωποι του θεάτρου αποτέλεσαν είτε ενότητα σε πολιτιστικά μαγκαζίνο είτε αντικείμενο μονοθεματικών θεατρικών εκπομπών και αφιερωματικών ντοκυμαντέρ στη δημόσια τηλεόραση. Ενδεικτικά, στο *Αλάτι και Πιπέρι*²⁴ της ΤΕΔ (ΥΕΝΕΔ) με παρουσιαστή τον Φρέντυ Γερμανό (1969-75) υπήρξαν καλεσμένοι όπως η Λαμπέτη, ο Χορν, ο Κουν, αλλά και ο Ηλιόπουλος, ο Γκιωνάκης, η Καρέζη, η Βουγιουκλάκη. Τις επόμενες δεκαετίες, πολλές σημαντικές εκπομπές αφιέρωσαν επεισόδιά τους στη σκηνική τέχνη και σε πορτρέτα δημιουργών, όπως το *Παρασκήνιο*, το *Μονόγραμμα*, το *Περιοσκόπιο*, το *Ριμέικ*²⁵ ή σε εκ βαθέων συνεντεύξεις ανθρώπων του θεάτρου, όπως συνέβη με τους *Διαλόγους* του Νίκου Δήμου, τα *Φώτα Πορείας* της Έλενας Ακριτά, τον *Νυχτερινό Επισκέπτη* του Άρη Σκιαδόπουλου και, πιο πρόσφατα, με το *Η Ζωή είναι αλλού* της Εύης Κυριακοπούλου (από το 2004 και με σποραδικές επαναληπτικές προβολές). Φυσικά, υπήρξαν και εξειδικευμένες θεατρικές εκπομπές, όπως η σειρά αυτοβιογραφικών ντοκυμαντέρ *Πρόσωπα Θεάτρου* της ET1 τη δεκαετία του '80 ή βασισμένες στο concept της συνέντευξης-συζήτησης, που ενίοτε συνοδεύεται από αποσπάσματα παραστάσεων, όπως η *Θεατροπληξία*, η *Πορεία του ελληνικού θεάτρου* (δεκαετία '80) και η *Παράβαση* (από τη δεκαετία του '00) με παρουσιαστή, στις δυο τελευταίες, τον Κώστα Γεωργουσόπουλο.²⁶ Ωστόσο, οι ώρες προβολής τους δεν ήταν βολικές, οι περισσότερες σημείωσαν χαμηλή τηλεθέαση και σχεδόν καμιά δεν μακροημέρευσε. Αφιερωμένες στο θέατρο εκπομπές, όπως το *Θεατροσκόπιο* και το *Έστιν ουν*,²⁷ εμφανίζονται επίσης τα τελευταία χρόνια στον προγραμματισμό της τηλεόρασης της Βουλής.

²² Η πρώτη θεατρική εκπομπή με σπόνσορα και τίτλο *Kraft Television Theater* εμφανίστηκε το 1947 στο αμερικανικό NBC (βλ. Βαλούκος, *Η Ελληνική τηλεόραση*, σ. 10).

²³ Βλ. Γιώργος Χατζηδάκης, «Το 'Θέατρο της Δευτέρας' στην ΕΡΤ», σ. 19.

²⁴ Μετέπειτα *Πορτρέτο της Πέμπτης*.

²⁵ Το θέατρο και οι άνθρωποί του αποτέλεσαν επιμέρους θέμα και άλλων πολιτιστικών ή

ψυχαγωγικών εκπομπών με διαφορετικό ύφος, όπως το *Καλλιτεχνικό καφεείο*, οι *Συνεικόνες*, το *Σε χρόνο TV*, κ.ά.

²⁶ Αλλά και η ψυχαγωγικότερη, ωστόσο πολύ ενδιαφέρουσα, *Βραδιά Επιθεώρησης-Τα καλά από τα καλύτερα (1960-1980)*, που προβλήθηκε επίσης τη δεκαετία του 80.

²⁷ Το *Θεατροσκόπιο* καλύπτει την εγχώρια θεατρική σκηνή και το καλοκαίρι του 2017



Εικ. 2. Στιγμιότυπο από την εκπομπή *Θεατροσκόπιο*, Αρχείο ΕΡΤ Α.Ε.

Η ΕΡΤ, μετά την επαναλειτουργία της (2015), καθιερώνει 15λεπτο πολιτιστικό δελτίο, όπου περιλαμβάνεται και η θεατρική επικαιρότητα, ενώ επιχειρεί να ανανεώσει και το format των σχετικών προγραμμάτων αποσυνάπτοντάς το από το βαρετό, για τους πολλούς, είδος των εκπομπών λόγου στο στούντιο: προτρέπει έτσι (από το 2016) το *Μιλώντας για θέατρο*, που εστιάζει σε μία ή δύο, τρέχουσες ή επικείμενες παραγωγές, για τις οποίες ο παρουσιαστής-ηθοποιός Πάννης Μπέζος μεταβαίνει στους φυσικούς θεατρικούς χώρους, παραθέτει βασικές ιστορικές και θεατρολογικές πληροφορίες, ενώ ακολουθούν αποσπάσματα παραστάσεων ή προβών και μικρο-συνεντεύξεις με τους συντελεστές.²⁸ Στην ΕΡΤ2 προβάλλεται επίσης και το *Αρχαίων Δράμα*, όπου κάθε φορά, «παρουσιάζεται ένα διαφορετικό έργο μέσα από τη ματιά και την ερμηνευτική προσέγγιση ενός σύγχρονου σκηνοθέτη ή συντελεστή του θεάτρου, με τη μορφή ενός ελεύθερου μαθήματος-εργαστηρίου»,²⁹ το οποίο πραγματοποιείται ως διδασκαλία σε κοινό μαθητών ή σπουδαστών υποκριτικής.

προγραμματίσε ημίωρα αφιερώματα για όλες τις παραστάσεις που παρουσιάστηκαν στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών (βλ. Δημήτρης Κανελόπουλος, «Θεατροσκόπιο» στη Βουλή», εφημ. *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 16 Ιουλίου 2017. Το Έστιν ον είχε πρωτοπροβληθεί τη δεκαετία του '90 στο κανάλι Seven X. Είναι σειρά εκπομπών του Ηλία Μαλανδρή για το ελληνικό θέατρο και τους ανθρώπους που το χαρακτήρισαν (για το αρχείο της σειράς βλ.: <http://www.hellenicparliament.gr/Enimerosi/Vouli-Tileorasi/Tv-History/?a=1&c=01879689-352c-463d-bcd7-13f78768a4c0&s=undefined&Title=%CE%88%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BD+%CE%BF%CF%85%CE%BD&pageNo=1>).

[hellenicparliament.gr/Enimerosi/Vouli-Tileorasi/Tv-History/?a=1&c=01879689-352c-463d-bcd7-13f78768a4c0&s=undefined&Title=%CE%88%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BD+%CE%BF%CF%85%CE%BD&pageNo=1](http://www.hellenicparliament.gr/Enimerosi/Vouli-Tileorasi/Tv-History/?a=1&c=01879689-352c-463d-bcd7-13f78768a4c0&s=undefined&Title=%CE%88%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BD+%CE%BF%CF%85%CE%BD&pageNo=1).

²⁸ Βλ. <http://www.ert.gr/ert-protaseis/tileorasi-ert-protaseis/milontas-gia-theatro-stin-ert2-meton-gianni-bezo-7/>.

²⁹ <http://www.ert.gr/archeon-drama-nea-ekpobistin-ert2/>.



Εικ. 3. Στιγμιότυπο από την εκπομπή *Αρχαίων Δράμα*, Αρχείο ΕΡΤ Α.Ε.

Τα ιδιωτικά κανάλια, από την άλλη, δεν επένδυσαν ποτέ σε εκπομπές θεάτρου, αλλά και όταν περιστασιακά το έκαναν, εστίασαν σχεδόν αποκλειστικά στο «εμπορικό» και προσιτό λαϊκό θέαμα, είτε προβάλλοντας παλαιότερες μαγνητοσκοπημένες επιθεωρήσεις και κωμωδίες, όπως συμβαίνει ακόμη στον ΑΝΤ1, το Star και το ΜΕGA, είτε φιλοξενώντας σε ψυχαγωγικές εκπομπές ηθοποιούς με τηλεοπτική κυρίως δημοφιλία (και σπανιότατα σκηνοθέτες), που λειτουργούν ως προωθητική ενημέρωση για παραστάσεις, αλλά και ως άγκιστρο για τηλεθεατές-fans επωνύμων πρωταγωνιστών.³⁰

Σε γενικές γραμμές πάντως, η τηλεοπτική πορεία του θεάτρου είναι αποκαλυπτική για τη σχέση της μικρής οθόνης με τα πεδία της θεωρούμενης υψηλής κουλτούρας: η ελληνική δημόσια τηλεόραση, σε όλες σχεδόν τις φάσεις της, συνάδει διεθνώς με τις πρώιμες φιλοδοξίες του μέσου να μυήσει στις τέχνες το κοινό παρέχοντάς του μαζική πρόσβαση, με καταστατική αρχή της να προβάλλει την «καλλιτεχνική και πνευματική δημιουργία, δίνοντας τη δυνατότητα

³⁰ Ωστόσο, την τηλεοπτική περίοδο 1997-1998, ο ΑΝΤ1 προγράμμιζε την προβολή μιας σειράς μαγνητοσκοπημένων παραστάσεων που παρουσιάστηκαν στις αθηναϊκές σκηνές, κατά τη διάρκεια της οποίας προβλήθηκαν έργα όπως: *Υπηρέτης δυο αφεντάδων*, *Λοκαντιέρα*, *Ο Γλάρος*, *Οι δανειστές*, *Ο Βυσσινόκηπος*, *Επικίνδυνες σχέσεις*, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, *Φωνάζει ο κλέφτης*, *Ψύλλοι στ' αυτιά*, κ.ά. όλα με γνωστούς πρωταγωνιστές, που ήταν και τηλεοπτικά αναγνωρίσιμοι (πρβλ. <https://www.retrodub.gr/wiki/index.php/%C>

[E%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF_%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD_%CE%91%CE%9D%CE%A41_\(1997\).](https://www.retrodub.gr/wiki/index.php/%C)

³¹ http://company.ert.gr/etaireia/%CE%B3%CE%B5%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%B5%CF%83_%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B5%CF%83-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B5%CF%87%CE%BF%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CE%BF%CF%85-%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%B5%CF%87%CE%BF%CE%BC%CE%B5/.

ιδιαίτερα σε νέους πνευματικούς δημιουργούς και καλλιτέχνες να προβάλλουν το έργο και τις ιδέες τους, συμβάλλοντας με τον τρόπο αυτό στην πολιτιστική ανάπτυξη της Χώρας». ³¹ Η αποστολή της περιλαμβάνει «ψυχαγωγία, πολιτισμό και επιμόρφωση», ενώ η ιδιωτική τηλεόραση περιορίζεται σε ψυχαγωγική στόχευση ή διυλίζει επιδέξια τα εννοιολογικά όρια μεταξύ πολιτισμού, τέχνης και ψυχαγωγίας. ³²

Από τη μεριά τους οι δημιουργοί, παρόλο που μέχρι σήμερα και ειδικά για τους ηθοποιούς οι τηλεοπτικές συνεργασίες σημαίνουν εργασία και αναγνωρισιμότητα – μέχρι πρόσφατα σήμαιναν και περισσότερα χρήματα –, οι Έλληνες δημιουργοί λοιπόν υποτίμησαν συχνά την τηλεόραση ως πάρεργο και μέσο λιγότερο απαιτητικό από τη σκηνή, δύσπιστοι για την εκφραστική της δύναμη, ενίοτε και απολογητικοί επειδή εργάστηκαν σε αυτήν. Ο σκηνοθέτης Γιώργος Μιχαηλίδης έλεγε ότι «αναγκάζεται να κάνει τηλεόραση για να επενδύσει στο θέατρο», ³³ ενώ είναι γνωστό ότι όταν ο όρος «τηλεοπτικός» (π.χ. «τηλεοπτικό παίξιμο») εμφανίζεται σε θεατρική κριτική αποτελεί ξεκάθαρα αρνητική αξιολόγηση.

Μια τέτοια στάση εκπηγάει από τη δυσκολία διάκρισης ανάμεσα στα εργαλεία, τους κώδικες και τον ρόλο των δύο μέσων, καθώς «η τηλεόραση είναι χαρακτηριστικό προϊόν της βιομηχανικής κοινωνίας», ενώ το θέατρο προέρχεται «από κοινωνίες με διαφορετική δομή και οργάνωση». ³⁴ Ωστόσο, η σκηνική τέχνη ιεραρχείται συστηματικά υψηλότερα από την τηλεόραση: σύμφωνα με τον Mongin, ³⁵ η διαφορά και η ξεχωριστή δύναμη του θεάτρου, σε σχέση με την τηλεόραση (αλλά και τον κινηματογράφο), οφείλονται στο γεγονός ότι διαρρηγνύει τη συνέχεια της αένης ροής των εικόνων χωρίς κέντρο ή περιφέρεια, που δημιουργούν οι οθόνες. Παρόμοιες επιφυλάξεις απέναντι στην τηλεόραση σχετίζονται και με τη «θεμελιακή έλλειψη λογιότητας του μέσου ή μάλλον με την εμφανώς αυθαίρετη συνήθεια που φαίνεται να υποθάλπει, να ‘ανάγει’ όλα τα θέματα που πραγματεύεται σε μη λόγια μορφή», υποστηρίζουν οι Fiske & Hartley. ³⁶ Η παρατήρηση αυτή μοιάζει να επαληθεύεται και μέσα από τις σύγχρονες τηλεοπτικές αναφορές στο θέατρο: Trailers, teasers και spots για τις θεατρικές παραστάσεις της επικαιρότητας, αλλά και ενημερωτικά πολιτιστικά φλας ³⁷ υποκαθιστούν το ίδιο το θέατρο και τα ζητήματά του. Ταυτόχρονα, όμως, οι δραματοποιητικές και σκηνοθετικές τεχνικές του αφομοιώνονται από δελτία ειδήσεων, ρεπορτάζ, talk shows, εκπομπές ψυχαγωγίας, αλλά και τύπου

³² Πρβλ. Πασχαλίδης, «Η Ελληνική τηλεόραση», σ. 193· Petersen Jensen, *Theatre in a Media Culture*, σ. 32-36.

³³ Βαλούκος, *Η Ελληνική τηλεόραση*, σ. 31.

³⁴ Fiske & Hartley, *Η γλώσσα της τηλεόρασης*, σ. 14.

³⁵ Βλ. «Le théâtre, la scène, la fête et la société des écrans», σ. 232, 234. Για το ζήτημα αυτό, βλ. και Gilles Lapointe & Jacinthe Martel, «Théâtre et médias: sur la même longueur d'onde?», *Jeu*

40 (1986), σ. 122-131. Πρβλ. επίσης το Gilles Marsolais (επιμ.), *Théâtre et télévision*, Unesco & Organisation des Nations Unies, Paris 1973, όπου καταγράφονται πρώιμες θεωρητικές απόψεις για τις σχέσεις θεάτρου-τηλεόρασης και ειδικότερα για το τηλεοπτικό θέατρο στις διάφορες ευρωπαϊκές χώρες μέχρι τη δεκαετία του '70.

³⁶ *Η γλώσσα της τηλεόρασης*, σ. 122.

³⁷ Όπως π.χ. το Tospirto.net στον Alpha.

constructed reality (ή structured ή scripted reality), όπως οι *Οικογενειακές ιστορίες* (Alpha) και τα *Φωνικά μυστικά* (Mega) – είναι μάλιστα χαρακτηριστικό, ότι ο παλαιότερος όρος για αυτό το είδος, που συνδυάζει ριάλιτι με σενάριο, ήταν «dramality» (drama + reality).³⁸

Ξεχωριστή θέση βέβαια στην ελληνική τηλεοπτική ιστορία κατέχει το *Θέατρο της Δευτέρας*.³⁹ Η εκπομπή ξεκινά στο ΕΙΡΤ το 1972 και θεωρείται πλέον, κατά κοινή ομολογία, εθνικό κεφάλαιο στον χώρο του θεατρικού και τηλεοπτικού πολιτισμού⁴⁰ ενώ, για τον ώριμο σήμερα Έλληνα τηλεθεατή, σηματοδοτεί νοσταλγικά ένα «άλλο», ξεχασμένο πια, τηλεοπτικό ήθος. Η 1η περίοδος της εκπομπής διαρκεί από τον Ιανουάριο του 1972 μέχρι τον Μάιο του 1973 και παράγει 60 μονόπρακτα, ενώ η 2η περίοδος στο ΕΙΡΤ (και στη συνέχεια ΕΡΤ και ΕΤ1) διαρκεί από το 1976 μέχρι το 1992 και από το 1993 μέχρι το 1995, μετονομασμένη σε *Βραδνά Θέατρον*. Ανάμεσα στις δυο περιόδους, εμφανίστηκαν θεατρικές εκπομπές με άλλους τίτλους και σε άλλες μέρες. Μετά τη διακοπή της σειράς τη δεκαετία του '90, και αφού διαλύθηκε το Θεατρικό Τμήμα της ΕΡΤ, προσπάθεια για αναβίωση του είδους έγινε από την ΕΤ1 το 2006-7 με τα *Ελληνικά Μονόπρακτα*⁴¹ και προσθήκη εισαγωγικής παρουσίασης από θεατρολόγους· ωστόσο, η εκπομπή κράτησε μόνο έναν χρόνο, ενώ απόπειρα να επαναφέρει το *Θέατρο της Δευτέρας*, με επαναλήψεις από το αρχείο της δημόσιας ραδιοτηλεόρασης, έκανε και η ΝΕΡΙΤ το 2015. Όλα αυτά τα χρόνια παρουσιάστηκαν έργα μιας ευρύτατης γκάμας ειδών από το ελληνικό και παγκόσμιο ρεπερτόριο, παλαιότερο και νέο, που κινήθηκαν από την κωμωδία μέχρι το δράμα και από τον Σαίξπηρ μέχρι τον Ψαθά,⁴² αποσπώντας ενίοτε υψηλά ποσοστά τηλεθέασης, μολονότι δεν ήταν όλες

³⁸ Βλ. Misha Kavka, *Reality Television, Affect and Intimacy: Reality Matters*, Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York 2008, σ. 65.

³⁹ Η Δευτέρα επιλέχθηκε επειδή είναι ημέρα αργίας για τα θέατρα. Την τακτική και μόνιμη ζώνη προβολής θεατρικών έργων εμπνεύστηκε και οργάνωσε αρχικά η Ελένη Μαβίλη. Η εκπομπή αναβαθμίζεται ποιοτικά από το 1975, επί Αλέξη Σολωμού, ως *Παγκόσμιο Θέατρο* πλέον και κυρίως επί Ροβήρου Μανθούλη, οπότε ξαναγίνεται *Θέατρο της Δευτέρας*. Πρωτογυρίζεται έγχρωμη το 1980, με τον *Γλάρο* του Τσέχοφ ((βλ. Χατζηδάκης, «Το 'Θέατρο της Δευτέρας' στην ΕΡΤ», σ. 19· https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%A4%CE%BF_%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF_%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CF%84%CE%B7%CE%BB%CE%B5%CF%8C%CF%81%CE%B1%CF%83%CE%B7_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%95%CE%A1%CE%A4. Πρόσφατα, το Αρχείο της ΕΡΤ και το Εργαστήριο Ιστορίας της Τέχνης της Σχολής Καλών

Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων συνδιοργάνωσαν, στο κτήριο της Γενικής Γραμματείας Ενήμερωσης και Επικοινωνίας, ημερίδα με θέμα: «Η μεταφορά του θεατρικού έργου στην τηλεόραση. Η περίπτωση του Θεάτρου της Δευτέρας». (29 Μαΐου 2017),

⁴⁰ Βλ. Πασχαλίδης, «Η Ελληνική τηλεόραση», σ. 193· Χατζηδάκης, «Το 'Θέατρο της Δευτέρας' στην ΕΡΤ», σ. 19.

⁴¹ Κατάλογος με τα μονόπρακτα που παρουσιάστηκαν τη συγκεκριμένη περίοδο υπάρχει στο: https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AC_%CE%BC%CE%BF%CE%BD%CF%8C%CF%80%CF%81%CE%B1%CE%BA%CF%84%CE%B1.

⁴² Οι ανωτέρω πληροφορίες για τις εκπομπές θεάτρου στην ελληνική τηλεόραση εντοπίστηκαν στο αρχείο της ΕΡΤ (<http://archive.ert.gr/>) και στην ιστοσελίδα (forum) <https://www.retromaniax.gr/vb/forum/%CE%BC%CE%AD%CF%81%CE%B5%CF%82-%CF%84%CE%B7%CE%BB%CE%B5%CF%8C>

οι παραγωγές εξίσου καλοφτιαγμένες. Ταυτόχρονα, η εκπομπή σηματοδότησε την είσοδο του θεάτρου σε ένα καταναλωτικό πλαίσιο, οικογενειακό και ιδιωτικό, καθώς η παράσταση έρχεται στο σπίτι και βιώνεται ως εμπειρία που μοιράζονται όλες οι γενιές.⁴³ Ποια ακριβώς είναι όμως η ταυτότητα και τα χαρακτηριστικά του είδους που αποκαλούμε «τηλεθέατρο» ή «τηλεοπτικό θέατρο»;⁴⁴

Πρόσφατο συνέδριο για το θέμα στη Μεγάλη Βρετανία αποκάλυψε ότι πρόκειται για ένα από τα πιο παραμελημένα και τα λιγότερο μελετημένα πεδία των τηλεοπτικών σπουδών.⁴⁵ Το γεγονός σχετίζεται, πιστεύουμε, με την υποχώρηση και την περιθωριοποίηση του είδους στις τηλεοράσεις του σύγχρονου κόσμου, αφού, παρά το γόητρο και την πρότερη επιτυχημένη πορεία του, δεν αποφέρει πλέον ούτε υψηλά νούμερα ούτε διαφημίσεις.⁴⁶ Στη διαχρονική πορεία της πάτωσης, η τηλεοπτική δεξίωση του θεάτρου γνώρισε τις εξής εκδοχές:

1. **Θεατρικά έργα ειδικά γραμμένα για την τηλεόραση.** Μπορεί οι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς να συνεισέφεραν κατά καιρούς τηλεοπτικά κείμενα ή σενάρια (πχ. Καμπανέλλης), ελάχιστα όμως, όπως ο Μανιώτης, ο Διαλεγμένος, ο Κορρές,⁴⁷ πειραματίστηκαν στοχευμένα με τους, τεχνολογικά ενισχυμένους, κώδικες γραφής που ευνοούσε το μέσο και με τις νέες, συμμιγείς μορφές δραματολογίας που θα ήταν δυνατόν να προκύψουν. Κατά συνέπεια, δεν διαθέτουμε σημαντική εκπροσώπηση τέτοιων κειμένων, όπως συνέβη σε άλλες γλώσσες και χώρες, λόγου χάρι με τα τηλεδράματα του Μπέκετ.⁴⁸

%CF%81%CE%B1%CF%83%CE%B7%CF%82%CF%84%CE%B7%CE%BB%CE%B5%CE%BF%CF%80%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82-%CE%B5%CE%BA%CF%80%CE%BF%CE%BC%CF%80%CE%AD%CF%82/%CE%B8%CE%B5%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82/10880-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%AC%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%B7%CE%BB%CE%B5%CE%BF%CF%80%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8E%CE%BD-%CE%B8%CE%B5%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8E%CE%BD-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%AC%CF%83%CE%B5%CF%89%CE%BD, όπου υπάρχουν πολύ σημαντικά στοιχεία και μια αναλυτική καταλογογράφηση των τηλε-παραστάσεων της ελληνικής δημόσιας τηλεόρασης, από την αρχή του βίου της.

⁴³ Πρβλ. Hersant, «Le théâtre à la télévision», <http://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0008/le-theatre-a-la-television.html>.

⁴⁴ Πρβλ. Auslander, *Liveness*, σ. 17. Το βασικό ζήτημα που τίθεται είναι αν πρόκειται για

θέατρο στην τηλεόραση ή θέατρο για την τηλεόραση. Είναι αξιοσημείωτο πάντως ότι, διεθνώς, η ορολογία ποικίλλει: στα αγγλικά συναντώνται οι όροι screenplays, television drama, television play, adapted stage play, televised drama, ενώ στα γαλλικά γίνεται λόγος για dramatiques, télédrames ή théâtre télévisé.

⁴⁵ Billy Smart, «Conference report: Theatre and Television: Adaptation, Production, Performance» (University of Westminster, 19-20 Φεβρουαρίου 2015), <http://cstonline.net/conference-report-theatre-and-television-adaptation-production-performance-by-billy-smart/>.

⁴⁶ Πρβλ. Daniel Psenny, «Les noces du théâtre et de la télé», *Le Monde*, ένθετο «Télévision», 18-19 Φεβρουαρίου 2001, σ. 4.

⁴⁷ Βλ. τα έργα του Μανιώτη *Ο μικρός εμφύλιος και Μικρές τελετές*, το μονόπρακτο του Διαλεγμένου *Ό,τι πεις, αγάπη μου*, καθώς και το *Αδιέξοδο* του Μανώλη Κορρέ.

⁴⁸ Πρβλ. Martin Esslin, *Mediations: Essays on Brecht, Beckett, and the Media*, Grove Press, New York 1982, σ. 150-154· Σοφία Φελοπούλου, «Ο Μπέκετ ως τηλεοπτικός auteur», *Θέματα Λογοτεχνίας* 26 (2004), σ. 112-118.

2. Μαγνητοσκοπημένη ή απευθείας μετάδοση αυθεντικών παραστάσεων από φυσικό θεατρικό χώρο. Αν εξαιρέσουμε κάποιες σύγχρονες επιθεωρήσεις και κωμωδίες που προβάλλονται και σήμερα από τα ιδιωτικά κανάλια, με τη μέθοδο αυτή καταγράφηκαν κυρίως παραστάσεις της Επιδάουρου και του Ηρωδείου,⁴⁹ με έμφαση στο αρχαίο δράμα, από θιάσους όπως το Εθνικό και Κρατικό Θέατρο, το Αμφιθέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου, το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν.



Εικ. 4. *Όριθες*, σκηνοθεσία Κ. Κουν (12/7/1976).
Φωτογραφική συλλογή *Θέατρο της Δευτέρας*, Αρχείο ΕΡΤ Α.Ε.

Εν προκειμένω, δρομολογείται δευτερογενής πρόσληψη, καθώς το τηλεοπτικό μέσο φιλτράρει, δηλαδή διαμεσολαβεί τη θεατρική εμπειρία, αλλά ταυτόχρονα τη διευρύνει, επιτρέποντας «στους πολλούς να παρακολουθούν αυτό που λίγοι έχουν τη δυνατότητα να παρακολουθούν ζωντανά»⁵⁰ πρόκειται στην ουσία για ένα είδος δωρεάν και «λάθρα» θέασης, με την κάμερα να διασφαλίζει δυνητικά στον τηλεθεατή την προνομιακή οπτική γωνία ενός πραγματικού θεατή, που παρακολουθεί την παράσταση από καλή θέση. Αν και η μικρή οθόνη εγκιβωτίζει την αληθινή σκηνή, ωστόσο δεν ταυτίζεται ψευδαισθησιακά μαζί της, ούτε

⁴⁹ Επίσης, περιστασιακά, παραστάσεις από τα θέατρα της Δωδώνης, του Δίου, του Δημοτικού θεάτρου Καλαμάτας, κ.ά.

⁵⁰ Φελοπούλου, «Θέατρο και τηλεόραση», σ. 545. Στην πραγματικότητα, μπορούμε να μιλάμε για δύο επίπεδα πρόσληψης: την πρωτογενή από

τους ζωντανά παριστάμενους θεατές και τη δευτερογενή από τους τηλεθεατές. Το ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι ο τρόπος με τον οποίο συμφύρονται οι χωροχρόνοι της ζώσας επιτέλεσης και της τηλεοπτικής μετάδοσης.

και επιμένει στην αίσθηση της ζωντανής παρακολούθησης. Η παράσταση δεν τροποποιείται για τις απαιτήσεις της κάμερας και συνήθως καταγράφεται ως πλήρες θεατρικό γεγονός, περιλαμβάνει δηλαδή εναρκτήρια πλάνα από τον χώρο, τις κερκίδες, τους θεατές, τις υποκλίσεις των ηθοποιών στο τέλος, αλλά και τα χειροκροτήματα του κοινού.⁵¹ Η τεχνογνωσία των λήψεων δείχνει να βελτιώνεται μέσα στον χρόνο, καθώς από τα αμήχανα ή ασταθή γενικά πλάνα των πρώτων μαγνητοσκοπήσεων, που προσπαθούν να καλύψουν όλη τη σκηνή, περνούμε σε περισσότερα κοντινά και πιο ευρηματικά, αλλά και σε καλύτερο ήχο. Πάντως, παρά την αυξημένη πολιτισμική σπουδαιότητα που διασφαλίζει στη θεατρική παραγωγή η διάδοση στα μαζικά ακροατήρια, παραμένει σταθερά ενεργός ο προβληματισμός περί πιστότητας,⁵² που συγκρίνει την πρωτότυπη παράσταση με το μιντιακό της αντίγραφο: τούτο, παρά την αρχαιακή του αξία, δύσκολα εκλαμβάνεται ως καλλιτεχνικά ισότιμο με αυτήν.

Υποκατηγορία της περίπτωσης που εξετάζουμε αποτελεί και ό,τι θα ονομάσουμε «οπτικοακουστική αναδημιουργία»,⁵³ δηλαδή επεξεργασμένες και μονταρισμένες μαγνητοσκοπήσεις παραστάσεων, που αφενός διατηρούν τη θεατρικότητα και τις ιδιαιτερότητες της σκηνικής αφήγησης, αφετέρου αποβλέπουν στην αισθητική αυτοτέλεια μιας κινηματογραφικής δημιουργίας. Ωστόσο, τέτοιου τύπου παραγωγές δεν εντοπίσαμε στο αρχείο της ΕΡΤ.

3. **Τηλεοπτικές παραγωγές θεατρικών παραστάσεων.** Πρόκειται ίσως για τη σημαντικότερη συμβολή της δημόσιας τηλεόρασης στην προαγωγή του θεάτρου, αφού στη δεκαετία του '70 παρήγαγε σχεδόν ένα νέο έργο κάθε βδομάδα.⁵⁴



Εικ. 5. Γ. Ξενόπουλος, Στέλλα Βιολάντη (24/5/1976).
Φωτογραφική συλλογή *Θέατρο της Δευτέρας*, Αρχείο ΕΡΤ Α.Ε.

⁵¹ Τα στοιχεία αυτά διακρίνονται πολύ καθαρά στην αρχή και το τέλος του *Προμηθέα Δεσμώτη* (σκηνοθ. Ευαγγελάτου), που μαγνητοσκοπήθηκε για το *Θέατρο της Δευτέρας* το 1992 (βλ. <http://archive.ert.gr/8164/>).

⁵² Πρβλ. Blandine Stintzy, «La télévision interdite de scène: dispositif théâtral et dispositif télévisuel», *Quaderni* 4 (1988), σ. 65-76.

⁵³ Πρβλ. Valéry Cadet, «La magie décuplée», *Le Monde*, ένθετο «Télévision», 18-19 Φεβρουαρίου 2001, σ. 5· Hélène Jaccocard, «La Captation théâtrale, le plus pur des théâtres? Le cas d'Art' de Yasmina Reza», *French Studies* 67.4 (2013), σ. 508-521.

⁵⁴ Βλ. Χατζηδάκης, «Το 'Θέατρο της Δευτέρας' στην ΕΡΤ», σ. 19.

Οι παραστάσεις πραγματοποιούνται στο στούντιο και αρχικά δοκιμάζουν την απευθείας μετάδοση, καθώς δεν είχαν αναπτυχθεί ακόμη οι τεχνικές της μαγνητοσκοπήσης, με αποτέλεσμα μικρό έλεγχο στο τελικό προϊόν. Αλλά και όταν γίνονται μαγνητοσκοπημένες μεταδόσεις, η λογική που ακολουθείται είναι ακόμη θεατρική, δηλαδή γίνονται πρόβες (χωρίς πάντα να αποφεύγεται μια αίσθηση προχειρότητας), ο ρυθμός εμφανίζει κενά, τα πλάνα είναι στατικά, η υποκριτική και η σκηνοθεσία μόλις και ψηλαφούν τις δυνατότητες του μέσου. Το συγκεκριμένο είδος εκπομπών, με πολύ καλές επιλογές έργων, θα συνδεθεί με τον προβληματισμό αλλά και τις επιφυλάξεις για την τηλεόραση ως μορφή και ως φορέα τέχνης, που ήταν διεθνώς ενεργός ήδη από τη δεκαετία του '60.⁵⁵ Εντούτοις, βαθμιαία, η εμπειρική σπουδή στην τηλεοπτική γραμματική θα καταστήσει προφανές ότι κείμενο και σκηνοθεσία οφείλουν να αναπροσαρμόζονται με βάση τα ειδικά χαρακτηριστικά και τις τεχνολογίες της τηλεόρασης, προκειμένου να αξιοποιήσουν τα μέσα της όπως πχ. τη δυνατότητα εστίασης σε σημεία και αντικείμενα, τα υποκειμενικά πλάνα, την εναλλαγή οπτικής γωνίας, τις αναλογίες της οθόνης, την διαδοχή σκηνικών χώρων, τα ζουμ σε πρόσωπα που παράγουν οικειότητα, ψυχολογικό βάθος και συναισθηματική ένταση.



Εικ. 6. Α. Καμύ, *Παρεξήγηση* (14/11/1988).
Φωτογραφική συλλογή *Θέατρο της Δευτέρας*, Αρχείο ΕΡΤ Α.Ε.

Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζουν ορισμένες αυτοαναφορικές τακτικές του τηλεοπτικού θεάτρου, που μοιάζει ενίοτε να υπογραμμίζει την ίδια του την τηλεοπτική διάσταση: Στο έργο *Νταντάδες* του Πώργου Σκούρτη (1982, θεατρική σκηνοθεσία του ίδιου και τηλεσκηνοθεσία Στέλιου Ράλλη), ο συγγραφέας-σκηνοθέτης

⁵⁵ Πρβλ. Nikos Metallinos, *Television Aesthetics: Perceptual, Cognitive, and Compositional Bases*,

Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, NJ 1996, σ. 197-200.

εμφανίζεται αρχικά στο πλατώ και στο σκηνικό όπου γυρίστηκε το έργο,⁵⁶ προκειμένου να το προλογίσει και να ευχηθεί, τέλος, «να μην αλλάξουν κανάλι οι θεατές». Επίσης, εικόνες από τις προετοιμασίες στο στούντιο, με τις κάμερες, τους τεχνικούς, το στήσιμο του σκηνικού, τους δυο σκηνοθέτες, τους ηθοποιούς, καθώς και πλάνα από το κοντρόλ συνοδεύουν τους τίτλους της αρχής.

Γενικότερα πάντως, τη δεκαετία του '80 οι πειραματισμοί πληθαίνουν: γυρίσματα εκτός στούντιο και σε εξωτερικούς χώρους πραγματοποιούνται για το *Πανηγύρι* του Δημήτρη Κεχαΐδη, που σκηνοθέτησε το 1984 ο Παντελής Βούλγαρης.⁵⁷ Η πρακτική αυτή, σπάνια στην ελληνική τηλεόραση, προσιδιάζει σε θεατρική διασκευή κινηματογραφικού τύπου, αυτό που οι Γάλλοι ονομάζουν *théâtre filmé*. Επιδιώκει να μεταφέρει στην οθόνη όχι μόνο το έργο, αλλά και τη θεατρική του ατμόσφαιρα, γονιμοποιώντας το όμως με ευέλικτες φιλικές τεχνικές.

Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, οι τηλεοπτικές εκδοχές του θεάτρου είναι χαρακτηριστικό φαινόμενο διαμεσικότητας⁵⁸ και, οπωσδήποτε, διαφορετικής οντολογικής τάξης, σε σύγκριση με το πρωτότυπό τους: αν το θέατρο είναι τρισδιάστατο, ζωντανό και άρα επικοινωνιακά αδιαμεσολάβητο θέαμα, το τηλεοπτικό του αντίστοιχο είναι τεχνολογικά διαμεσολαβημένο, εικονοποιημένο και επομένως δισδιάστατο, ενώ η διαδικασία μαγνητοσκόπησης ευνοεί την ασύγχρονη και απομακρυσμένη παρουσία θεατών, θαμπώνει την επιτελεστική φύση του θεάτρου, αλλά και μεταλλάσσει την χρονοτοπικά εφήμερη και μοναδική φύση του σε οριστικότητα και διάρκεια, μέσα από τη δυνατότητα επαναληπτικών προβολών κατά βούληση. Παράλληλα, το θέατρο δεν νοείται πλέον ως κοινωνικό γεγονός, στο οποίο το κοινό προσέρχεται βγαίνοντας από το σπίτι του, αλλά η φορά είναι αντίστροφη: η παράσταση εισδύει στον προσωπικό χώρο του θεατή και η θέαση είναι ιδιωτική, με συνθήκες καθημερινότητας και άνεσης – δεν υποχρεούται να σεβαστεί το τελετουργικό της πλατείας, μπορεί να σηκωθεί όποτε θέλει, να αλλάξει κανάλι ή να κάνει «ζάπινγκ», αν το θέαμα δεν τον ικανοποιεί. Επιπρόσθετα, η παρεμβολή τού μέσου αποκλείει την αμφίδρομη επενέργεια μεταξύ ηθοποιών και θεατών και την αίσθηση ενιαίας κοινότητας, που υποθάλλει το πραγματικό θέατρο. Στόχος του τηλεοπτικού δράματος, υποστηρίζει ο Auslander,⁵⁹ δεν είναι η απλή μετάδοση ενός θεατρικού γεγονότος, αλλά η αναδημιουργία της θεατρικής εμπειρίας για τον οικιακό θεατή μέσω του τηλεοπτικού λόγου και, ως εκ τούτου, η αντικατάσταση της ζωντανής παράστασης.

⁵⁶ Βλ. <http://archive.ert.gr/8112/>.

⁵⁷ Βλ. <http://archive.ert.gr/92202/>.

⁵⁸ Διαμεσικότητα (intermediality): πρόκειται για έναν όρο-ομπρέλα, που αφορά γενικότερα τις ποικίλες σχέσεις και την αμοιβαία επιρροή ανάμεσα στα διαφορετικά media. Πρόχει, βέβαια, να καθοριστεί το περιεχόμενο της λέξης media, που συχνά συμπεριλαμβάνει τις τέχνες και ειδικότερα το θέατρο. Βλ. για το θέμα: Irina O. Rajewsky, «Intermediality, Intertextuality,

and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités* 6 (2005), σ. 43-64· Freda Chapple & Chiel Kattenbelt (επιμ.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam & New York 2007· Walter Puchner, *Η Επιστήμη του θεάτρου στον 21ο αιώνα. Σύνομιος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*, Κίχλη, Αθήνα 2014, σ. 55-61.

⁵⁹ Βλ. Auslander, *Liveness*, σ. 18.

Η μελέτη του θεατρικού αρχείου της ΕΡΤ καταδεικνύει με ποιον τρόπο ταυτοποιήθηκε η ελληνική εκδοχή του είδους: ως σκοπός στις παραστάσεις αρχαίου δράματος αναγράφεται η «επιμόρφωση», ενώ για όλες τις υπόλοιπες «ψυχαγωγία». Η ειδολογική ένδειξη παντού είναι το τρίπτυχο «αναπαράστασι-θέατρο-μυθοπλασία», ενώ ό,τι προβλήθηκε στο *Θέατρο της Δευτέρας* χαρακτηρίζεται ως «σειρά»,⁶⁰ βασική ένδειξη τηλεοπτικοποίησης του θεάτρου, καθώς στη σκηνή δεν νοείται σειριακότητα. Οι τίτλοι (généralistes) της αρχής και του τέλους υποκαθιστούν τις πληροφορίες του θεατρικού προγράμματος και σηματοδοτούν την παράσταση ως εκπομπή με φιλμική υπόσταση. Επίσης, στην πλειονότητα των παραστάσεων υπάρχει τόσο θεατρικός όσο και τηλεοπτικός σκηνοθέτης, στοιχείο που μαρτυρά υβριδική αισθητική και επεξεργασία, αλλά και την ουσιαστική διαφοροποίηση της οπτικής εμπειρίας που επιβάλλει το μέσο.



Εικ. 7. Από τα γυρίσματα του έργου του Σάρτρ, *Νεκροί χωρίς τάφο* (19/03/1990), όπου διακρίνεται ο τρόπος με τον οποίο το στούντιο «περιέχει» τη σκηνή. Φωτογραφική συλλογή *Θέατρο της Δευτέρας*, Αρχείο ΕΡΤ Α.Ε.

Αν σε μια τυπική παράσταση ο θεατής έχει πλήρη εποπτεία της σκηνης και μπορεί να στρέψει το βλέμμα του σε όποιο σημείο της και όποτε θέλει, στο τηλεθέατρο το βλέμμα περιορίζεται από το πλαίσιο της οθόνης και εξαναγκάζεται να ταυτιστεί με τις λήψεις της κάμερας⁶¹ και τις οπτικές γωνίες ή το είδος των

⁶⁰ Ο όρος «σειρά» στην ελληνική τηλεόραση περιγράφει ένα σύνολο ξεχωριστών, αυτοτελών επεισοδίων, που έχουν όμως κάποια κοινά χαρακτηριστικά (θεματικά, ειδολογικά, τεχνικά), σε αντίθεση με το «σήριαλ», που νοείται ως διαδοχή αλληλοεξαρτώμενων επεισοδίων, τα οποία

αναπτύσσουν μια κοινή πλοκή που ολοκληρώνεται σταδιακά (βλ. Angeliki Koukoutsaki, «Greek television drama: production policies and genre diversification», *Media, Culture & Society* 25.6 (2003), σ. 718).

⁶¹ Πρβλ. Auslander, *Liveness*, σ. 19.

πλάνων που επιλέγει ο τηλεσκηνοθέτης. Με άλλα λόγια, η τηλεοπτική εικόνα, όπως και η πρόσληψη, είναι επιλεκτική, οριοθετημένη και κατευθυνόμενη, καθώς η τεχνολογία του μέσου έχει τη δύναμη να προκατασκευάσει σημασίες, να ανασηματοδοτήσει τα αρχικά κειμενικά και σκηνικά σημεία ή να δημιουργήσει νέα μηνύματα, ανύπαρκτα ή τεχνικά ανέφικτα στην κανονική σκηνή. Εντούτοις η τηλεόραση, παρά τη χειραγώγηση του βλέμματος, εμπλουτίζει το θέατρο με κινηματογραφικές τεχνικές, ενώ επηρεάζει και τις μεθόδους της υποκριτικής τέχνης, αξιοποιώντας όχι μόνο την κίνηση και το σώμα, αλλά και τις εκφράσεις του προσώπου. Η θυσιασμένη «ζωντανότητα» της σκηνης (liveness κατά Auslander) αντικαθίσταται με τη νέα οικειότητα της εικόνας⁶² και προσδίδει άλλη διάσταση στην έννοια της αμεσότητας.

Αξίζει επίσης να τονιστεί, ότι αν και η σειρά διακόπηκε, οι πολλαπλές επαναλήψεις έκτοτε σε όλες τις φάσεις της δημόσιας τηλεόρασης, τα αυτοαναφορικά αφιερώματα που προβλήθηκαν κατά καιρούς,⁶³ η διανομή των παραστάσεων σε cd από το περιοδικό *Ραδιοτηλεόραση*, η παρουσία τους στο Youtube, στο Vimeo, στη WebTV και στο αρχείο της EPT, καθώς και η αυξημένη διαδικτυακή τους παρουσία σε ιστοσελίδες και ιστολόγια σηματοδοτούν μια μοναδική καλλιτεχνική και μιντιακή συνέργεια, αγκυρωμένη σταθερά στην νεοελληνική συλλογική μνήμη, που επανεπικαιροποιείται συνεχώς, χάρη στα νεότερα μέσα. Ακόμη και αν, όπως πιστεύεται, η τηλεόραση απομάκρυνε το κοινό από τις θεατρικές (και κινηματογραφικές) αίθουσες, η συγκεκριμένη σειρά διέγραψε την αντίστροφη τροχιά: συνδύασε τη βούληση εκδημοκρατισμού της κουλτούρας με τις αισθητικές αναζητήσεις, έφερε τον αδαή, οικονομικά μη προνομιούχο ή ανήμπορο τηλεθεατή σε επαφή με την σκηνική τέχνη, εξασφάλισε ορατότητα για τον κόσμο του θεάτρου μέσα στο νέο μιντιακό τοπίο, αλλά και δημιούργησε νέες θέσεις εργασίας για ηθοποιούς και άλλους θεατρικούς συντελεστές.⁶⁴ Συγχρόνως, όπως σχολίαζε ο Αλέξης Σολωμός, «η άνετη ψυχαγωγία και ο ρηχός εντυπωσιασμός που προσφέρει η Τηλεόραση ανάγκασε την τέχνη της Σκηνης να

⁶² Βλ. Ζωή Βερβεροπούλου, «Η θεατρική πρόσληψη ως ακρόαση και τηλεθέαση», *Θεατρογραφίες* 1 (1998), σ. 56-57· Petersen Jensen, *Theatre in a Media Culture*, σ. 36-40.

⁶³ Όπως ένα επεισόδιο της σειράς *Ο αιώνας που φεύγει*, με θέμα τη σχέση θεάτρου-τηλεόρασης και παρουσιάστρια τη Σοφία Καλαντζή (1999, <http://archive.ert.gr/75413/>), το επεισόδιο της εκπομπής *Ριμέικ* της Ρένας Θεολογίδου με θέμα το θέατρο στην τηλεόραση και ειδικότερα το *Θέατρο της Δευτέρας* (ET1, 2006, <http://archive.ert.gr/36155/>) και το ντοκιμαντέρ τεσσάρων επεισοδίων με σκηνοθέτη και παρουσιαστή τον Σταμάτη Χονδρογιάννη, άνθρωπο της τηλεόρασης με μεγάλη εμπειρία, ο οποίος

και σκηνοθέτησε πολλές από τις παραστάσεις του *Θεάτρου της Δευτέρας* (NET, 2001, https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%A4%CE%BF_%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF_%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CF%84%CE%B7%CE%BB%CE%B5%CF%8C%CF%81%CE%B1%CF%83%CE%B7_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%95%CE%A1%CE%A4).

⁶⁴ Το 1996, ο Πύργος Χατζηδάκης («Το 'Θέατρο της Δευτέρας' στην EPT», σ. 20) υπολόγισε ότι συνολικά στα 800 έργα της EPT και στα 200 μόνοπράκτα της YENEA, χρησιμοποιήθηκαν περίπου 10.000 ηθοποιοί και ανάλογοι συγγραφείς, μεταφραστές, σκηνοθέτες, σκηνογράφοι.

αυτοσυγκεντρωθεί και να αναζητήσει στις προαιώνιες ρίζες της το γνήσιο πνευματικό της προορισμό και μια δημιουργικότερη έκφραση».⁶⁵

Σήμερα, η σχέση τηλεόρασης και θεάτρου, ανταγωνιστική και συνεργατική συγχρόνως, έχει περάσει σε νέα φάση. Πέρα από τη δυνατότητα να παρακολουθούμε πλέον σημαντικές παραστάσεις από όλο τον κόσμο σε ψηφιακές πλατφόρμες και σε live streaming, δεν είναι πια η τηλεόραση που αντλεί από τη θεατρική τέχνη, που την υποδέχεται ή την υποκαθιστά: είναι η σκηνή που εμπνέεται από τη μικρή οθόνη και την ενσωματώνει ως στοιχείο πλοκής, ως πολιτισμικό σύμβολο, ως τεχνολογία και σκηνική αισθητική, κατά περίπτωση. Ως πού μπορεί να φτάσει μια τέτοια αντιστροφή; Το δείχνει η παράσταση *Breaking News*. A 'daily news show' της διάσημης θεατρικής κολεκτίβας Rimini Protocoll,⁶⁶ που μεταφέρει στη σκηνή τις διαδικασίες των τηλεοπτικών δελτίων ειδήσεων με επαγγελματίες δημοσιογράφους στη θέση των ηθοποιών και απευθείας σύνδεση με τα τηλεοπτικά δίκτυα του κόσμου.



Εικ. 8. Σκηνή από την παράσταση *Breaking News*.
A 'daily news show' (2/1/2008). © Copyright Barbara Braun & drama-berlin.de

Εντέλει, στην εποχή της inter- και trans-mediality, είναι η σκηνή που διεκδικεί κυριολεκτικά ρόλο μιντιακό, ενώ συγχρόνως σκέφτεται και διαμεσολαβεί δημιουργικά, αλλά και κριτικά, τη μικρή οθόνη.

⁶⁵ Αλέξης Σολωμός, *Θεατρικό λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*, λήμμα «Τηλεόραση», Κέδρος, Αθήνα 1989, σ. 364-365.

⁶⁶ Βλ. <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/breaking-news>.

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

ΤΟ ΖΩΟ-ΣΥΜΒΑΝ. ΖΩΙΚΗ ΕΠΙΣΦΑΛΕΙΑ
ΚΑΙ ΗΘΙΚΗ ΠΑΛΙΜΒΟΥΛΙΑ ΣΤΙΣ ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ JOSEPH BEUYS,
ΤΗΣ MARINA ABRAMOVIĆ ΚΑΙ ΤΟΥ ROMEO CASTELLUCCI

*Have you seen the black dog's teeth
Sharp like a knife?
Have you seen him tear apart
A throat, to take a life?*

Babe Ruth, *Black dog* (1972)

Στην «ύστερη» ντερριντιανή φιλοσοφία (τα εισαγωγικά δηλώνουν τις επιφυλάξεις που πρέπει να έχει κανείς ως προς τα χρονικά όρια και τις σύστοιχες με αυτά κατηγοριοποιήσεις) η έννοια του συμβάντος (événement) συνυφάινεται με το μεγαλύτερο τμήμα της εννοιολογικής του σκευής και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό και με τέτοιο τρόπο ώστε πολλές από τις κεντρικές του έννοιες να συλλαμβάνονται πρωτίστως ως συμβάντα και να αντλούν το ιδιαίτερο νόημά τους από τη συμβαντικότητα (évenementialité) του συμβάντος. Τέτοιες έννοιες είναι η δικαιοσύνη, η απόφαση, το δώρο, η φιλοξενία, η δημοκρατία, η φιλία, η σκέψη, ο θάνατος ή η συγχώρηση – χωρίς να παραβλέπουμε και άλλες έννοιες, μικρότερης εμβέλειας στο corpus των κειμένων του, όπως η γέννηση¹ ή η επανάσταση.² Αυτό σημαίνει ότι η σκέψη του συμβάντος εμπλέκει αναπόφευκτα τη μελέτη του μεγαλύτερου τμήματος του ντερριντιανού έργου. Εδώ θα σταθώ σε ορισμένες μεζιζονες πτυχές της συμβαντικότητας, οι οποίες θα επιτρέψουν ενδεχομένως να προσεγγίσουμε τη θεατρική ζωικότητα από μια διαφορετική σκοπιά.

Για τον Derrida το συμβάν, το γνήσιο συμβάν, δεν είναι αυτό που απλώς λαμβάνει χώρα σε έναν συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, ένα περιστατικό που

¹ Ο Derrida: γράφει στο «La déconstruction de l'actualité», *Passages* 57 (1993), (σ. 60-75), σ. 70: «Με τη γέννηση ενός παιδιού –η πρώτη μορφή ενός απόλυτου ερχόμενου [arrivant]– κάποιος μπορεί να αναλύσει τις αιτιότητες, τις γενεαλογικές, γενετικές και συμβολικές προκείμενες ή τις γαμήλιες προετοιμασίες. Αλλά ακόμη κι αν μια τέτοια ανάλυση θα μπορούσε ποτέ να ολοκληρωθεί, δεν θα μπορούσε ποτέ κανείς να περιστείλει το στοιχείο της πιθανότητας, τον χώρο του λαμβάνειν-χώρα: θα υπάρχει κάποιος που μιλά, κάποιος αναντικατάστατος, μια απόλυτη πρωτοβουλία, μια άλλη απαρχή του κόσμου» (μετ. Γεράσιμου Κακολύρη, στο βιβλίο του *Η ηθική της φιλοξενίας. Ο Ζακ Ντερριντά για*

την απροϋπόθετη και την υπό όρους φιλοξενία, Πλέθρον, Αθήνα 2017, σ. 155.

² Βλ. Jacques Derrida – Elisabeth Roudinesco, *Συνομιλίες για το αίριο*, Μεταίχιμο, Αθήνα 2005, σ. 196: «Κάθε ευθύνη είναι επαναστατική, εφόσον επιζητεί να πράξει το αδύνατο, εφόσον επιζητεί να διακόψει τη σειρά των πραγμάτων με αφετηρία μη προγραμματίσιμα συμβάντα. Μια Επανάσταση δεν προγραμματίζεται: καθώς συνιστά το μόνο συμβάν που είναι άξιο του ονόματός του, υπερβαίνει, κατά κάποιον τρόπο, κάθε δυνατό ορίζοντα, κάθε ορίζοντα του δυνατού – και κατά συνέπεια της δύναμης και της εξουσίας».

συμβαίνει μαζί ή παράλληλα με τα μικρογεγονότα της καθημερινής ζωής. Το γνήσιο συμβάν ενέχει πάντα ως συστατικό του μια κάποια αδυνατότητα.

Αυτή η εμπειρία του αδυνάτου καθορίζει τη συμβαντικότητα του συμβάντος. Αυτό που συμβαίνει (*arrive*), όπως το συμβάν, πρέπει να συμβαίνει μόνο εκεί που είναι αδύνατον. Αν είναι δυνατόν, αν είναι προβλέψιμο, τότε δεν συμβαίνει.³

Όμως αυτή η αδυνατότητα δεν μπορεί να είναι απόλυτη, καθώς έτσι το συμβάν θα ήταν απλώς αδύνατο και δεν θα μπορούσε καν να λάβει χώρα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι μια σχετική, μια ορισμένη αδυνατότητα, καθώς μπορεί να αρθεί τη στιγμή που έρχεται το συμβάν και μόνο τότε. Στην «εμπειρία του αδυνάτου» όμως εμφωλεύει ήδη η παραδοξότητα του συμβάντος. Για να μπορεί το αδύνατο να γίνει αντικείμενο μιας εμπειρίας, για να μπορεί να συστήσει μιαν εμπειρία θα πρέπει να μπορεί να λάβει χώρα, άρα να αρθεί ακαριαία η αδυνατότητά του και συνάμα, την ίδια ακριβώς στιγμή, να συσταθεί η σύστοιχη εμπειρία του, έτσι ώστε η εμπειρία και το περιεχόμενό της να αποτελούν τις δύο όψεις της ίδιας σελίδας, όπως περίπου συγκροτείται η χουσερλιανή συνείδηση μέσω του αντικειμένου της ως συνείδηση-ενός-πράγματος. Η εμπειρία και το περιεχόμενο του αδυνάτου νοηματοδοτούν ήδη το αδιανόητο, προδίδουν τη σύλληψη του ασύλληπτου. Αυτή η εμπειρία συνυφαίνεται με μια διπλή διακοπή. Την πρώτη επισημαίνει ο Derrida στο καθεστώς της δυνατότητας:

...για να υπάρξει συμβάν, αυτό πρέπει να είναι δυνατόν, αλλά επίσης να υπάρχει μια εξαιρετική διακοπή, απολύτως μοναδική, στο καθεστώς της δυνατότητας: πρέπει το συμβάν να μην είναι απλώς δυνατόν· πρέπει να μην ανάγεται στη διασάφηση, στην ανάπτυξη, στη μετάβαση στην πράξη ενός δυνατού. [...] Το συμβάν δεν έχει καμία σχέση με την ιστορία, εάν εννοούμε την ιστορία ως τελεολογική διαδικασία. Οφείλει να διακόψει τρόπον τινά αυτόν τον τύπο της ιστορίας. Ακριβώς σύμφωνα με αυτές τις προκείμενες μόρφωσα να μιλήσω [...] για τη μεσσιανικότητα χωρίς μεσσιανισμό. Συνεπώς, το συμβάν πρέπει να αναγγέλλεται επίσης ως αδύνατον ή να απειλείται η δυνατότητά του.⁴

³ Jacques Derrida, «Une certaine possibilité de dire de l'événement», στο Gad Soussana – Jacques Derrida – Alexis Nouss, *Dire l'événement, est-ce possible?*, L'Harmattan, Paris 2001, (σσ. 72-112), σ. 96. Βλ. επίσης Jacques Derrida, *Πέραν του κοσμοπολιτισμού*, Κριτική, Αθήνα 2003, σ. 91: «... φρονώ ότι μόνο το α-δύνατον έρχεται-συμβαίνει (*arrive*) και ότι το συμβάν υπάρχει –συνεπώς η ενσκήπτουσα και μοναδική απόφαση– μόνο εκεί που κάνουμε κάτι περισσότερο από το να αναπτύσσουμε το δυνατόν, μια δυνατή μάθηση, μόνο εκεί όπου γίνεται εξαίρεση στο δυνατόν».

⁴ Jacques Derrida, «Comme si c'était possible, "within such limits"...», στο βιβλίο του *Papier*

machine, Galilée, Paris 2001, (σ. 283-319), σ. 309. Για τη μεσσιανικότητα χωρίς μεσσιανισμό βλ. Jacques Derrida, *Fois et savoir suivi de Le siècle et le pardon*, Seuil, Paris 2001, σ. 30-31: «... η μεσσιανικότητα χωρίς μεσσιανισμό. Αυτό θα ήταν η διάνοιξη στο ερχόμενο μέλλον (*avenir*) ή στην έλευση του άλλου ως επέλευση της δικαιοσύνης, αλλά χωρίς ορίζοντα προσμονής και προφητική προαίσθηση. Η έλευση του άλλου δεν μπορεί να αναδυθεί ως ενικό συμβάν παρά μόνο εκεί όπου καμία πρόβλεψη δεν βλέπει να έρχεται, εκεί όπου ο άλλος και ο θάνατος – και το ριζικό κακό – μπορούν να εκπληξούν ανά πάσα στιγμή. [...] Το μεσσιανικό εκτίθεται στην απόλυτη έκπληξη και [...] θα πρέπει ... να αναμένεται (αναμένο

Πρόκειται για τη διακοπή της νοητής γραμμής που χαράσσει η πιθανότητα, η δυνατότητα, η ακολουθία της λογικής και της αιτίας. Μια διακοπή της συνέχειας, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως εγκοπή, ως τομή, ως απρόσμενο κενό. Θα μπορούσαμε εντούτοις να διακρίνουμε και μια δεύτερη διακοπή, αυτή τη φορά στο καθεστώς της αδυνατότητας; Μπορεί το αδύνατο να διακοπεί, να ανακοπεί έστω και στιγμιαία, απροειδοποίητα, αναίτια; Η διακοπή προϋποθέτει μια πρότερη συνέχεια ώστε να μπορεί να είναι *διακοπή-αυτής-της-συνέχειας*. Έτσι, ενώ το καθεστώς της δυνατότητας θα μπορούσε να αποτελέσει ένα νοητό συνεχές (συνεχές δυνατοτήτων, κανόνων, προγραμματισμών κ.ο.κ.), το καθεστώς της αδυνατότητας, εάν υπάρχει κάτι τέτοιο, δεν θα μπορούσε να είναι διακόψιμο καθώς δεν αποτελεί συνεχές. Εάν ήταν ένα συνεχές θα διέθετε αναγνωρίσιμα τμήματα, αλυσίδες σχέσεων, διανύσματα ή ακολουθίες που θα μετέτρεπαν την αδυνατότητα σε δυνατότητα. Μόνο με έναν αρνητικό τρόπο θα ήταν νοητή η έννοια «καθεστώς αδυνατότητας» και άρα η αναζητούμενη διακοπή στο καθεστώς αυτό: εάν δηλαδή συμπεριλάβουμε σε αυτό ό,τι αποκλείεται από το καθεστώς της δυνατότητας, εάν, με άλλα λόγια, αποδώσουμε στο «α-» του «α-δύνατου» τη ριζική εκκρεμότητα προς το συμβάν, το α-δύνατο συμβάν.

Το α- του α-δύνατου είναι αναμφίβολα ριζικό, αδυσώπητο, αναντίρροτο. Όμως δεν είναι απλώς αρνητικό ή διαλεκτικό, *εισάγει* στο δυνατόν, είναι *σήμερα ο κλητήρας* του· το κάνει να έρχεται... . [...] Διότι αυτό το α- υπερβαίνει τη γνώση, διέπει την απεύθυνση στον άλλον, εγγράφει κάθε θεώρημα στον χρόνο και τον χρόνο μιας μαρτυρίας («σου μιλώ, πίστεψέ με»)⁵.

Στο «α-» του «α-δύνατου», κατά συνέπεια, μπορεί να εντοπιστεί ένας δυσδιάκριτος και βραχύβιος πόρος διέλευσης από την αδιαχώρητη περιοχή της αδυνατότητας προς τη σκηνή του συμβάντος, ακριβέστερα, προς την εμπειρία μιας σκηνής του συμβάντος, την οποία, όπως θα δούμε, μας προσφέρει το θέατρο στις σημαδιακές στιγμές του. Η ντερριντιανή «εμπειρία του αδυνάτου» θα πρέπει να εκληφθεί, επομένως, ως μια *ακαριαία εμπειρία-του-αδυνάτου*, όσο ακαριαία είναι και η διάνοιξη του πόρου διέλευσης, δηλαδή μια εμπειρία που συγκροτείται από την εισβολή του ριζικά άλλου στον συνειδησιακό κόσμο σε ένα απειροελάχιστο κλάσμα του χρόνου και σε ένα δεύτερο χρονικό κλάσμα, το αδύνατο που μόλις βιώθηκε ως τέτοιο, μετατρέπεται σε δυνατό, χάνει την αδυνατότητά του. Η απώλεια αυτή μοιάζει να είναι το αναπόφευκτο αντίτιμο για την έλευση

χωρίς να αναμένω) για το καλύτερο, όπως και για το χειρότερο, καθώς το ένα ποτέ δεν εννοείται χωρίς την ανοικτή δυνατότητα του άλλου. [...] Αυτή η μεσσιανική διάσταση δεν εξαρτάται από κανέναν μεσσιανισμό...» και μπορεί να ανιχνευθούν ορισμένα στοιχεία της στη σαμανική διάσταση της performance του Joseph Beuys, που θα μελετήσουμε στη συνέχεια.

⁵ Derrida, «Comme si c'était possible, "within

such limits"...», σ. 308. Ο Βαγγέλης Μπιστώρης (στον οποίο ανήκει και το μετάφρασμα) σημειώνει προσφυσώς ότι ο Derrida «δεν αντιπαράθετει ως *άρνηση* το α-δύνατον προς το δυνατόν, ούτε το ενθέτει διαλεκτικά, ως *συμφιλίωση*, αλλά το εκλαμβάνει ως εισαγωγή στο δυνατόν, ως *απορητική σκέψη* περί του αδυνάτου-δυνατού». Βλ. Βαγγέλης Μπιστώρης, *Ζακ Ντερριντά. Ζωή, θάνατος, επιβίωση*, Νεφέλη, Αθήνα 2006, σ. 100.

του συμβάντος ως αδυνάτου και μας αφήνει πλέον με την ανάμνηση του συμβάντος και την αίσθηση της εκκάλυψης ή, αντιθέτως, της επιτέλεσης.

Όταν το αδύνατον γίνεται δυνατόν, το συμβάν λαμβάνει χώρα (δυνατότητα του αδυνάτου). Μάλιστα, εδώ ακριβώς βρίσκεται, αναμφοσιβήτητα, η παράδοξη μορφή του συμβάντος: εάν ένα συμβάν είναι μόνο δυνατόν, με την κλασική έννοια της λέξης, εάν εγγράφεται στις συνθήκες δυνατότητας, εάν μόνο επεξηγεί, εκκαλύπτει, αποκαλύπτει, εκπληρώνει αυτό που ήταν ήδη δυνατόν, τότε δεν είναι πια συμβάν. Για να λάβει χώρα ένα συμβάν, για να είναι δυνατόν, πρέπει να είναι, ως συμβάν, ως επινόηση, η έλευση του αδυνάτου. [...] Είναι αυτή (η προφάνεια) που δεν θα πάψει να με οδηγεί μεταξύ του δυνατού και του αδυνάτου. Είναι αυτή που θα με ωθεί τόσο συχνά να μιλώ για συνθήκη του αδυνάτου (condition d'impossibilité).⁶

Η συνθήκη του αδυνάτου, η δυνατότητα του αδυνάτου κάνει το αδύνατο να συμβεί, καθιστά δυνατή την έλευση του συμβάντος, κάτι που αφαιρεί το απόλυτο από την αδυνατότητα: μόλις το συμβάν συμβεί, μόλις λάβει χώρα μέσα στον κόσμο της εμπειρίας μου, παύει να είναι αδύνατο, δηλαδή παύει να είναι συμβάν. Γίνεται κάτι στο οποίο μπορώ να αναφερθώ, να γνωρίσω και να κρίνω, δηλαδή ένα υπολογίσιμο εφ' εξής συμβάν. Μια περίπτωση ενός κανόνα ή ενός νόμου.

Ένα υπολογίσιμο συμβάν που επιπίπτει, όπως μια περίπτωση, όπως το αντικείμενο κάποιας γνώσης, στη γενικότητα ενός νόμου, ενός γνώμονα, μιας καθοριστικής κρίσης ή μιας τεχνοεπιστήμης, και επομένως μιας εξουσίας-γνώσης και μιας γνώσης-εξουσίας, δεν αποτελεί [...] ένα συμβάν.⁷

Εάν λοιπόν στην έννοια του συμβάντος εξυπακούεται η αδυνατότητά του έτσι ώστε «να είναι δυνατόν μόνο εφ' όσον έρχεται από το αδύνατον»,⁸ στην έλευσή του, στην πραγματική έλευσή του σε μια ζωή, εξυπακούεται η μη απόλυτη αδυνατότητά του, κάτι που σημαίνει ότι η εμβέλεια του αδυνάτου δεν είναι απεριόριστη, ότι η αδυνατότητα δεν εκμηδενίζει τα πάντα, δεν εξαλείφει ολοσχερώς την εμπειρία του ελευσόμενου συμβάντος. Το συμβάν είναι κατά έναν θεμελιώδη τρόπο αδύνατο, απίθανο, απρόβλεπτο, απρογραμματίσιμο, απροϋπόθετο, άφατο και άρρητο, ανεπίκριτο και μη αποφασίσιμο (undécidable): όλα αυτά τα αρνητικά κατηγορήματά του εμμέσως προδίδουν την αδυναμία προσδιορισμού του, αλλά παράλληλα το προφυλάσσουν από την ανάλυσή του στην αναπαραγωγή του τετριμμένου. Θεμελιωδώς και όχι απόλυτα αδύνατο, το συμβάν διέπεται από την παραδοξότητα να έχει την αδυνατότητα ως όρο δυνατότητας και σύστασής του.

Θα πρέπει να σταθούμε με προσοχή σε αυτό το απειροελάχιστο κλάσμα του χρόνου που φιλοξενεί συνάμα την ακαριαία άρση της αδυνατότητας και την αιφνιδιαστική εμφάνιση του συμβάντος. Η «εμφάνιση» εδώ πρέπει να συλληφθεί

⁶ Derrida, «Comme si c'était possible, "within such limits" ...», σ. 307. Πβλ. Jacques Derrida, *Le toucher*. Jean-Luc Nancy, Galilée, Paris 2000, σ. 71.

⁷ Jacques Derrida, *Voyous*, Galilée, Paris 2003, σ. 203.

⁸ Derrida, «Comme si c'était possible, "within such limits" ...», σ. 285.

με την πιο ουδέτερη και ασθενή σημασία του «φαίνομαι», διότι δεν πρόκειται ούτε για ανάδυση (το αναδυόμενο προϋπάρχει σε ένα βάθος και αναδύεται στον αφρό των πραγμάτων), ούτε για εκκάλυψη ή αποκάλυψη (το εκκαλυπτόμενο ή το αποκαλυπτόμενο εγκυβόρει μια εσωτερικότητα ή αντιστοίχως κρύβεται σε ένα εσωτερικό και εξέρχεται ένδοθεν), ούτε για εκδήλωση (το εκ-δηλούμενο προϋποθέτει πάντα το άδηλο, το κρυμμένο, το λάθρο που καθίσταται δήλον). Τι είναι λοιπόν αυτό το απειροελάχιστο κλάσμα του χρόνου κατά το οποίο συντελείται η άρση της αδυνατότητας και η εμφάνιση του συμβάντος; Μπορούμε να συμφωνήσουμε ότι έχει έναν στιγμιαίο, ακαριαίο χαρακτήρα. Διαρκεί τόσο λίγο όσο να επέλθει το αδύνατο συμβάν, όσο δηλαδή να καταστεί δυνατότητα η αφετηριακή αδυνατότητα του συμβάντος και να βιωθεί ως συμβάν. Αυτή η κλασματική χρονικότητα είναι η συνθήκη της αδυνατότητας και συγκροτείται τόσο από την εισβολή του άλλου στον χώρο και τον χρόνο της υποκειμενικής και συλλογικής ζωής, όσο και από τη (συναφή με την εισβολή αυτή) αδύναμη ισχύ (*force faible*) με την οποία υποδεχόμαστε την εισβολή αυτήν και εκτιθέμεθα ως ευάλωτοι. Η αδύναμη ισχύς παραπέμπει αναπόδραστα στην στιγμιαία παθητική στάση που τηρούμε όταν η έλευση του άλλου μας συλλαμβάνει τρωτούς και ανυπεράσπιστους: «Αυτή η τρωτή ισχύς, αυτή η ισχύς χωρίς εξουσία εκθέτει απροϋπόθετα σε (αυτό) αυτόν που έρχεται και που έρχεται να την προσβάλει».⁹

Το συμβάν της φιλοξενίας

Αυτό ή αυτός που έρχεται στην κλασματική χρονικότητα, όπου το αδύνατο γίνεται δυνατό, είναι συνάμα και η αφετηρία της φιλοξενίας, της άνευ όρων φιλοξενίας, ήτοι της φιλοξενίας του συμβάντος ή ενός συμβάντος φιλοξενίας. Με την τρωτή ισχύ του οικοδεσπότη υποδέχομαι την άφιξη του ξένου, την άφιξη του συμβάντος, την άφιξη του αδύνατου. Το χτύπημα στην πόρτα μου είναι ο ήχος του κλασματικού χρόνου και η άφιξη του ξένου αποδεικνύει τη μη απόλυτη αδυνατότητα του συμβάντος. Η φιλοξενία ως συμβάν συνυφαίνει την έλευση του ξένου, του απρόβλεπτου με την εξίσου απρόβλεπτη, ανυπολόγιστη, απροσχεδιαστική υποδοχή του στον οίκο μου.¹⁰ Ο ξένος δεν είναι καλεσμένος, είναι μάλλον επισκέπτης,¹¹ δεν είναι καν δικός μου ξένος, δεν διαβαίνει ένα

⁹ Derrida, *Voûs*, σ. 13. Για την έννοια της αδύναμης ισχύος βλ. και Βαγγέλης Μπισώρης, «Jacques Derrida: Δικαιοσύνη, δίκαιο-συμβάν, μεσοανικότητα», στο Γεράσιμος Κακολύρης (επιμ.), *Η πολιτική και ηθική σκέψη του Jacques Derrida*, Πλέθρον, Αθήνα 2015, (σ. 98-114), σ. 106-110.

¹⁰ Ο Γεράσιμος Κακολύρης, στο βιβλίο του *Η ηθική της φιλοξενίας. Ο Ζακ Ντερριδά για την απροϋπόθετη και την υπό όρους φιλοξενία*, σ. 17 σημειώνει σχετικά: «Ως αδύνατο, το συμβάν φιλοξενίας δεν μπορεί να προβλεφθεί, να προγραμματιστεί ή να προσχεδιαστεί. Αλλά

ούτε μπορεί να αναγγελθεί, να εμφανιστεί ή να περιγραφεί ως τέτοιο. Το συμβάν είναι πάντοτε ενικό, μοναδικό, δεν αποτελεί παρά μια εξαίρεση, με αποτελέσματα να παραμένει επέκεινα κάθε δυνατότητας υπολογισμού, δηλαδή να μην εμπίπτει στη γενικότητα μιας γνώσης, μιας ανάλυσης ή μιας κρίσης». Πρβλ. και Πύργος Π. Περφάνης: *Θιασώτες και φιλόσοφοι. Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016, σ. 45-48.

¹¹ Jacques Derrida, *Sur parole. Instantanés philosophiques*, Éditions de l'Aube, Paris 1999,

προϊπάροχον κατώφλι. Είναι ο «κατ' εξοχήν αφικνούμενος» (*l'arrivant par excellence*)¹² που αναιρεί τα όρια του οίκου και με συλλαμβάνει εξ απήνης, είναι μια ελάχιστη ενσάρκωση του συμβάντος ως τέτοιου. Όπως το πραγματικό συμβάν δεν μπορεί να εννοηθεί στο βάθος ενός ορίζοντα (από τον οποίο προέρχεται ή αποσπάται)¹³, έτσι και ο ξένος-συμβάν και η φιλοξενία-συμβάν δεν μπορούν να εννοηθούν σε συνάρτηση με μια εμπειρική αφετηρία ή μια χώρα προέλευσης. Και στις δύο περιπτώσεις, «η απουσία του ορίζοντα είναι η συνθήκη του συμβάντος».¹⁴ Όπως η άνευ όρων φιλοξενία προϋποθέτει την υποδοχή, όχι μόνο του επώνυμου ξένου, αλλά και του απόλυτου άλλου,¹⁵ έτσι και το συμβάν συνυφαίνεται με την έλευση του απολύτως αγνώστου, με την άφιξη αυτού που τίθεται έξω από τις κανονικότητες, τις προβλέψεις και τους σχεδιασμούς. Όπως το συμβάν δεν μπορεί να προσδιοριστεί, να προληφθεί ή να ταυτοποιηθεί παρά μόνο εάν εκπέσει και αλλοιωθεί, έτσι και η απροϋπόθετη φιλοξενία είναι μια κατάφαση του ερχόμενου «πριν από οιονδήποτε προσδιορισμό, πριν από οιαδήποτε πρόληψη, πριν από οιαδήποτε ταυτοποίηση».¹⁶ Όπως η εισβολή του συμβάντος επιφέρει την ασυνέχεια στην τάξη των γεγονότων και την αταξία στην οργάνωσή τους,¹⁷ έτσι και η άφιξη του ξένου έχει τη δύναμη να αναταράσσει την κατεστημένη συνθήκη, να διαπερνά τα σύνορα «να διασειεί ή να μεταθέτει τα όρια»¹⁸ και να αποδιαρθρώνει την τάξη του οίκου, της κοινότητας και της χώρας. Ακόμα και στις κοινότυπες χρήσεις της φιλοξενίας, εκεί δηλαδή που αποσύρεται ή φαλκιδεύεται ο συμβαντικός χαρακτήρας της, «επανάχεται στη σκηνή το ίδιο το πράγμα που αποσύρεται»,¹⁹ αναδύεται η ουτοπική λογική της που είναι ξένη σε κάθε κώδικα,²⁰ σε κάθε προγραμματισμένη συμπεριφορά. Τέλος, όπως το συμβάν αναγκαστικά τη διάνοιξη ενός πόρου διέλευσης από την απεριχώρητη αδυνατότητα στο καθεστώς του δυνατού, όπως δηλαδή υπάρχει μια καταστατική άλυτη αντινομία στη βίωση του συμβάντος, έτσι και στη φιλοξενία υπάρχει μια

σ. 122 και «Φιλοξενία, δικαιοσύνη και ευθύνη. Ένας διάλογος με τον Jacques Derrida», στο Γεράσιμος Κακολύρης (επιμ.), *Η πολιτική και ηθική σκέψη του Jacques Derrida*, Πλέθρον, Αθήνα 2015, (σ. 312-338), σ. 320-321. Για τη διάκριση μεταξύ προσκεκλημένου και επισκέπτη βλ. επίσης Derrida, «Comme si c'était possible, "within such limits"...», *ό.π.*, σ. 296-297, Derrida –Roudinesco: *Συνομιλίες για το αύριο*, σ. 143-145 και Κακολύρης: *Η ηθική της φιλοξενίας. Ο Ζακ Ντερριντά για την απροϋπόθετη και την υπό όρους φιλοξενία*, σ. 63-66.

¹² Jacques Derrida, *Apories*, Galilée, Paris 1996, σ. 67.

¹³ Derrida, *Sur parole. Instantanés philosophiques*, σ. 49.

¹⁴ *Ο.π.*, σ. 50.

¹⁵ Jacques Derrida – Anne Dufourmantelle, *Περί φιλοξενίας*, Εκκρεμές, Αθήνα 2006, σ.

33-35: «[...] η απόλυτη φιλοξενία απαιτεί να ανοίξω το σπίτι μου και να δώσω όχι μόνο στον ξένο (εφοδιασμένο με επώνυμο, με το κοινωνικό καθεστώς του ως ξένου, κ.λπ.) αλλά και στον απόλυτο, άγνωστο, ανώνυμο άλλο, να τον δώσω τόπο-ένανσμα, να τον αφήσω να έλθει, να τον αφήσω να αφιχθεί, και να λάβει χώρα-τόπο στον τόπο που του προσφέρω, χωρίς να του ζητήσω ούτε αμοιβαιότητα [...] ή ακόμα το όνομά του».

¹⁶ *Ο.π.*, σ. 97.

¹⁷ Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Éditions de la Différence, Paris 2013, σ. 359.

¹⁸ Γεράσιμος Κακολύρης, «Η ηθική και η πολιτική της φιλοξενίας», *Ένεκεν* 42 (2016), (σ. 8-37), σ. 28.

¹⁹ René Schérer, *Zeus hospitalier. Éloge de l'hospitalité*, La table ronde, Paris 2005, σ. 22.

²⁰ *Ο.π.*, σ. 50.

αντίστοιχη άλυτη αντινομία, που θέλει τον νόμο της φιλοξενίας να προϋποθέτει και συνάμα να αντιμάχεται τους νόμους της φιλοξενίας, τον καθολικά ενικό και απροϋπόθετο νόμο της απεριόριστης φιλοξενίας να αναφέρεται και ταυτόχρονα να αντιβαίνει στους πληθυντικούς νόμους της υπό όρους φιλοξενίας που την επιμερίζουν και τη διανέμουν κατά συνθήκη και υπό προϋποθέσεις.

Γιατί αυτή η αντινομία είναι καταστατική, τόσο για τον νόμο, όσο και για τους νόμους; Διότι «ο νόμος (της φιλοξενίας) είναι πάνω από τους νόμους. Συνεπώς είναι παράνομος, παραβατικός, εκτός του νόμου, σαν ένας άνομος νόμος [...]. Ωστόσο, [...] χρειάζεται τους νόμους, τους απαιτεί. [...] Αυτός ο νόμος θα κινδύνευε να είναι αφρημένος, ουτοπικός, απατηλός, συνεπώς να αντιστραφεί στο αντίθετό του. [...] Και αντιστρόφως, οι υπό προϋπόθεση νόμοι θα έπαιναν να είναι νόμοι της φιλοξενίας, αν ο νόμος της απροϋπόθετης φιλοξενίας δεν τους καθοδηγούσε [...]. Συνεπώς αυτά τα δύο καθεστώτα νόμου, του νόμου και των νόμων, είναι συνάμα αντιφατικά, αντινομικά και αδιαχώριστα».²¹ Ο Νόμος (η δικαιοσύνη) απαιτεί τους νόμους (το δίκαιο) όπως το συμβάν απαιτεί τα γεγονότα,²² όπως το τυχαίο απαιτεί κάποια συγκεκριμένα νοήματα με τα οποία συνυφαίνεται, όπως γράφει ο Merleau-Ponty,²³ όπως το άσχεπτο τη σκέψη, το άρρητο τη γλώσσα, αλλά και όπως το αδύνατο (με την έννοια του ανεγγύητου, του ανέφικτου) την πολιτική θέσμιση.

Το συμβάν της δημοκρατίας

Υπό το τελευταίο αυτό πρίσμα, η διάνοιξη στο συμβάν, στην έλευση του άλλου ισοδυναμεί με την εμπειρία του αδύνατου σε πολιτική βάση. «Η μόνη και αληθινή πρόκληση του σκέπτεσθαι. Ό,τι μας κάνει να σκεπτόμαστε δεν είναι αυτό που μπορούμε να κάνουμε, αλλά η αφορμή αυτού που δεν μπορούμε να κάνουμε. Και μια δημοκρατία στην οποία σκεπτόμαστε ότι όλα είναι δυνατά, ότι η δημοκρατία υπάρχει κ.ο.κ., είναι ήδη περαιωμένη. Η δημοκρατία, για μένα, εάν μπορώ να διακινδυνεύσω έναν αφορισμό, είναι η πολιτική εμπειρία του αδύνατου, η πολιτική εμπειρία της διάνοιξης στο άλλο ως δυνατότητα του αδύνατου. Το συμβάν δεν συμβαίνει παρά υπό το είδος του αδύνατου. Όταν ένα συμβάν κρίνεται ως δυνατό, όταν κάτι θεωρείται δυνατό, κάτι που έχουμε ήδη εξουσιάσει, προβλέψει ή κατανοήσει, υποβαθμίζουμε τη συμβαντικότητα του συμβάντος».²⁴ Οι σκέψεις

²¹ Ο.π., σ. 99-101.

²² Για μια διάκριση συμβάντων και γεγονότων στη θεατρική δράση βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Σκηνές και συμβάντα. Η συμβαντολογία του θεατρικού μεταμοντερνισμού», στο βιβλίο του *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013, σ. 219-272.

²³ Maurice Merleau-Ponty, *Εγκώμιο της φιλοσοφίας και άλλα δοκίμια*, Εκκρομές, Αθήνα 2005, σ. 52.

²⁴ Jacques Derrida, *Politique et amitié. Entretiens avec Michael Springer sur Marx et Althusser*, Galilée, Paris 2011, σ. 116-117. Βλ. και Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié suivi de L'oreille de Heidegger*, Galilée, Paris 1994, σ. 339: «Διότι η δημοκρατία μέλλει να έρθει, εδώ έγκειται η ουσία της στον βαθμό που απομένει: όχι μόνο θα απομένει επ' άπειρον τελειοποιήσιμη, άρα πάντα ανεπαρκής και μελλοντική αλλά, καθώς ανήκει στον χρόνο της υπόσχεσης, θα απομένει

αυτές του Derrida περί δημοκρατίας θυμίζουν εύλογα εκείνες του Καστοριάδη περί της αυτοθεσμιζόμενης κοινωνίας, της ανοιχτότητας της πολιτικής πράξης, του κοινωνικού και ριζικού φαντασιακού και της ανθρώπινης δημιουργίας. Οι θέσεις των δύο φιλοσόφων ως προς τη δυναμική της ανθρώπινης πράξης, την ιστορικότητα και τη δημοκρατία είναι σε πολλά σημεία όμορες και θα πρέπει να μελετηθούν συστηματικά, αλλά θα πρέπει τουλάχιστον να σημειωθεί εδώ εν παρόδω το εξής: η αναγνώριση της πρωταρχικής και ουσιώδους απροσδιοριστίας του είναι και η κατάφαση της συνεχούς διαύγασης του κόσμου και του εαυτού μου μέσα σε αυτόν που προτάσσει ο Καστοριάδης,²⁵ όπως και η σαφής θέση του ότι η δημοκρατία «είναι το μόνο καθεστώς που διακινδυνεύει, που αντιμετωπίζει ανοιχτά τη δυνατότητα αυτοκαταστροφής του» και αρνείται ρητά κάθε είδος εγγύησης²⁶ είναι θέσεις που εγγράφονται ως όροι αυτού που ο Derrida ονομάζει «ελευσόμενη δημοκρατία» (*démocratie à venir*) και την εντάσσει στο φάσμα του ριζικού συμβάντος. «Αυτό που είναι σημαντικό στην ελευσόμενη δημοκρατία», γράφει, «δεν είναι η “δημοκρατία”, είναι το “ελευσόμενη”. Τουτέστιν, μια σκέψη του συμβάντος, αυτού που έρχεται, είναι ο ανοιχτός χώρος για να υπάρξει συμβάν, για να υπάρξει ελευσόμενο και η έλευση να είναι η έλευση του άλλου. Δεν υπάρχει έλευση ούτε συμβάν που να μην εμπλέκει την έλευση του ετερογενούς, την έλευση του άλλου. “Ελευσόμενο” δεν σημαίνει “μέλλον”, το παρόντικό μέλλον, που θα ήταν παρόν και παραστάσιμο (*présent et présentable*) την επαύριον. Σημαίνει τον ανοιχτό τόπο για την έλευση του άλλου ή των άλλων. Τα μη δημοκρατικά συστήματα είναι πρωτίστως συστήματα που κλείνουν, που κλείνονται στον εαυτό τους εν όψει αυτής της έλευσης του άλλου, είναι συστήματα ομογενοποίησης και ολοσχερούς υπολογισιμότητας».²⁷

Η εμπειρία του *ίσως*

Σε όλες τις παραπάνω σκέψεις η έννοια του συμβάντος συνυφάνεται με το άλλο ή τον άλλον: το ανεγγύητο, το άσχεπτο, το ελευσόμενο, το ξένο. Το ερώτημα που τίθεται είναι εάν το ζώο, το μη ανθρώπινο ζώο, μπορεί να είναι ο άλλος που φέρει το συμβάν. Με άλλα λόγια: είναι διανοητό το ζώο-συμβάν; Το ερώτημα μοιάζει πιο βατό στην περίπτωση του συμβάντος ως φιλοξενίας, καθώς η φιλοξενία σημαίνει τη διέλευση των συνόρων, άρα καλεί να αφήσουμε το άλλο του ανθρώπου που είναι το ζώο να διέλθει τα παραδοσιακά σύνορα που έχουν τεθεί μεταξύ των δύο. Αλλά γίνεται δυσχερέστερο όταν η διέλευση αυτή δεν είναι μόνο χωρική, με την έννοια ότι αφήνω ένα ζώο να διαβεί το κατώφλι του σπιτιού μου και να εγκατασταθεί σε αυτό, αλλά και ειδολογική, αφού το αφήνω ή το

πάντα, σε καθέναν από τους μελλοντικούς της χρόνους, ελευσόμενη: ακόμα και όταν υπάρχει η δημοκρατία, αυτή ποτέ δεν υφίσταται, δεν είναι ποτέ παρούσα, παραμένει ως θέμα μιας μη παραστάσιμης έννοιας».

²⁵ Κορνήλιος Καστοριάδης, *Ακυβέρνητη κοι-*

νονία. Συνεντεύξεις και συζητήσεις 1974-1997, Ευρασία, Αθήνα 2010, σ. 182.

²⁶ Κορνήλιος Καστοριάδης, *Χώροι του ανθρώπου*, Ύψιλον, Αθήνα 1995, σ. 203-204, 335.

²⁷ Derrida, *Politique et amitié*, σ. 90-91.

καλώ να διέλθει τα ανθρώπινα σύνορα των ειδών, χωρίς να ζητώ ταυτόχρονα να αποδείξω ότι το ζώο είναι «σαν τον άνθρωπο», να αφομοιώσω δηλαδή την ετεροτότητα του στο ανθρώπινο στοιχείο.²⁸ Μπορεί, επομένως, το μη ανθρώπινο ζώο να διέλθει το οντολογικό όριο μεταξύ των ειδών και να εμφανιστεί ως συμβάν, όχι απλώς στην ανθρώπινη ζωή, αλλά της ανθρώπινης ζωής; Μπορεί να επέλθει ως μία εμπειρία του δυνατού ως αδυνάτου; Είναι δυνατή αυτή η εμπειρία του *ίσως* που θα έθετε το ζώο-συμβάν σε μια ιδιάζουσα σχέση με την ανθρώπινη συνείδηση;

... αυτή η εμπειρία του «*ίσως*» θα ήταν συνάμα η εμπειρία του δυνατού και του αδυνάτου, του δυνατού *ως* αδυνάτου. Αν συμβαίνει μόνο αυτό που είναι δυνατόν, συνεπώς δυνάμενο να προκαταληφθεί και αναμενόμενο, τότε αυτό δεν κάνει ένα συμβάν. Το συμβάν είναι δυνατόν μόνο εφ' όσον έρχεται από το αδύνατον. Συμβαίνει ως η έλευση του αδυνάτου, εκεί όπου ένα «*ίσως*» μας στερεί όλη την ασφάλεια και αφήνει το μέλλον στο μέλλον. Αυτό το «*ίσως*» συνδέεται απαραίτητα με ένα «*να*»: ναι, ναι σε (αυτό που) όποιον έρχεται.²⁹

Η εμπειρία του *ίσως* μοιάζει να αντλεί από το μέλλον την ελάχιστη δυνατή κατάφαση για το παρόν, χωρίς να του προσφέρει όμως καμία ασφάλεια και καμία βεβαιότητα.

Τι θα ήταν ένα μέλλον εάν η απόφαση είναι προγραμματίσιμη, εάν η τυχαότητα, εάν η αβεβαιότητα, εάν η ασταθής βεβαιότητα, η επισφάλεια του «*ίσως*» δεν μετεωριζόταν από τη διάνοξη εκείνου που έρχεται, κατ' ευθείαν από το συμβάν, στο συμβάν και με ανοικτή καρδιά;³⁰

Η εμπειρία του *ίσως* είναι η εμπειρία του αβέβαιου στη βάση ενός ίχνους του μέλλοντος. Το μέλλον δεν ανήκει στο παρόν παρά ως ένα ίχνος του αβέβαιου και του επισφαλούς. Αυτό το *ίσως* μας λέει: «*ίσως* υπάρξει κάποτε αστραπιαία μια κλασματική χρονικότητα, οπότε και θα επέλθει το συμβάν. Αλλά αυτό είναι αβέβαιο».

Δεν υπάρχει μέλλον ούτε σχέση προς την έλευση του συμβάντος χωρίς την εμπειρία του «*ίσως*». [...] Το συμβάν υπάγεται σε ένα «*ίσως*» το οποίο συνάδει όχι με το δυνατόν, αλλά με το αδύνατον.³¹

Ίσως, οι σκηνές του ζώου-συμβάντος

Στην επισφάλεια και την αβεβαιότητα του *ίσως* *ίσως* μπορεί να επέλθει το ζώο-συμβάν.

²⁸ Κακολύρης, «Η ηθική και η πολιτική της φιλοξενίας», σ. 29.

²⁹ Derrida, «Comme si c'était possible, "within such limits"...», σ. 285.

³⁰ Derrida, *Politiques de l'amitié suivi de L'oreille de Heidegger*, σ. 46-47. Ελαφρώς τροποποιημένη

η μετάφραση του Βαγγέλη Μπιτσώρη στο Jacques Derrida: *Το πανεπιστήμιο άνευ όρων* (με την Anne Dufourmantelle), Εκκρεμές, Αθήνα 2004, σ. 174, σημ. 111.

³¹ Derrida, *Το πανεπιστήμιο άνευ όρων*, σ. 82.

... η σκέψη του «ίσως» δεσμεύει ίσως τη μόνη δυνατή σκέψη περί του συμβά-
ντος. [...] για να ανοιχτεί στην έλευση εκείνου που έρχεται, δηλαδή απαραί-
τητα υπό το καθεστώς ενός δυνατού (possible) του οποίου η δυνατοποίηση
(possibilisation) πρέπει να κερδίσει το αδύνατον.³²

Θα πρέπει επομένως να σκεφτούμε μια συνθήκη επισφάλειας και αβεβαιό-
τητας, μια συνθήκη του *ίσως* για το ζώο-συμβάν. Η θεατρική performance θα
μπορούσε να μας προσφέρει τη συνθήκη αυτήν. Με την επιχειρούμενη υποβάθ-
μιση (αν όχι την εξάλειψη) του κειμενικού καμβά ως προσχεδίου δράσης και
χαρακτηρολογίας, με τον αυξημένο βαθμό τυχαιότητας, απροσδιοριστίας και
ελευθερίας επιλογών, με τη μεθοδική απαξίωση κάθε λόγου αυθεντίας, κάθε δε-
δομένου νοήματος και κάθε προερχομένης, τέλος, με τον προβαλλόμενο ενικό,
παροντικό και ενθαδικό χαρακτήρα της, η performance αφήνει ανοικτό τον
δρόμο στον άλλο και στο άλλο, στο απρόβλεπτο και στο ανεγγύητο που είναι
το ζώο-συμβάν, δεδομένου ότι το ζώο ποτέ δεν μπορεί εντελώς να ελεγχθεί ή να
προβλεφθεί η συμπεριφορά του από τον θεατρικό μηχανισμό.³³ Τρία ενδεικτικά
παραδείγματα θα μπορούσαν να προσανατολίσουν καλύτερα τη σκέψη μας, ένα
παλαιότερο και δύο πιο σύγχρονα. Πρόκειται για τις παραστάσεις *I like America
and America likes me* του Joseph Beuys το 1974 στη Νέα Υόρκη, *Dragon Heads*
της Marina Abramovitch την περίοδο 1990-1994 σε διαφορετικές σκηνές και την
Divina Commedia – Inferno του Romeo Castellucci στο Φεστιβάλ της Αβινιόν το
2008 και στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, Πειραιώς 260 το 2009. Με μια
αναδρομική κίνηση θα ξεκινήσω από την τελευταία.

A. Οι γερμανικοί ποιμενικοί στην Κόλαση του Romeo Castellucci

Η παρουσία των ζώων στις σκηνές του Romeo Castellucci είναι συχνή και πάντα
νοηματοδοτημένη με συμβολικά φορτία, έτσι ώστε ο έμπειρος θεατής να μην εκ-
πλήσεται πλέον τόσο από την παρουσία αυτήν καθ' εαυτήν (όπως συνέβαινε
πιθανώς στις πρώτες παραγωγές του), η οποία έχει τη δύναμη να απορροθμίζει
άμα τη εμφανίσει τη σκηνική τάξη,³⁴ όσο και από το νόημα (ή καλύτερα από
τα νοήματα) που αυτή μπορεί να προσλάβει κατά τη διάρκεια της παράστασης.
Εντούτοις στην παράσταση της *Κολάσεως*, ακόμα και αν την βλέπαμε σήμερα
για πολλοστή φορά, θα ίσχυε το αντίστροφο: μια συμβολική σημασία αναδύεται
πρώτα στη σκηνή, ενώ η έκπληξη προκαλείται από τον φόβο που βιώνουν οι
θεατές από την πρώτη κιόλας σκηνή. Ο Castellucci συστήνεται στο κοινό, είναι
ο Romeo Castellucci, ο γνωστός σκηνοθέτης, ο καλλιτέχνης που «έθεσε» αυτήν
τη σκηνή, ένα πραγματικό πρόσωπο που τίθεται εξασχής (ο ίδιος, αλλά και όλη

³² Derrida, *Politiques de l'amitié suivi de L'oreille de Heidegger*, σ. 46.

³³ Marvin Carlson: *Shattering Hamlet's Mirror. Theatre and Reality*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2016, σ. 96.

³⁴ Για μια συνοπτική παρουσίαση βλ. Έλενα Παπαλεξίου, *Όταν ο λόγος μετατρέπεται σε ύλη. Romeo Castellucci / Societas Raffaello Sanzio*, Πλέθρον, Αθήνα 2009, σ. 54-59.

η παράσταση) μακριά από το «ασφαλές» πλαίσιο της μυθοπλασίας. Το ελάχιστο κείμενο της μυθοπλασίας³⁵ περιορίζεται στον τίτλο της παράστασης, η *Κόλαση της Θείας Κωμωδίας* του Dante.

Αυτό το ελάχιστο κείμενο είναι μόνο η εισαγωγή μας στην παράσταση με τα τρία λυκόσκυλα³⁶ να μας οδηγούν στην είσοδο της *Κολάσεως*, στη μορφή του τρικέφαλου Κέρβερου ή στις τρεις τερατώδεις μορφές της δαντικής μυθοπλασίας, ήτοι στην Ionza (λεοπάρδαλη), στο Leone (λιοντάρι) και στη Iupa (λύκαινα).³⁷ Πέρα όμως από τις δαντικές αναγωγές, υπάρχουν οι ανεξάντλητες εκείνες πηγές που συνδέουν τη ζωικότητα με την τρέλα στην Αρχαιότητα, κυρίως δε στον ευρωπαϊκό Μεσαίωνα, αλλά και στην Αναγέννηση, στο μέτρο που η τρέλα θεωρείται ως ένα είδος ζωόδους ελευθερίας, ως μία μεταμορφωτική δύναμη που ανοίγει το δρόμο στον κόσμο της κολάσεως. Από τις λεγεώνες των ζώων στις ηθικοδιδασκλικές διηγήσεις των μεσαιωνικών *bestiaires* έως την απελευθερωμένη κτηνώδη δύναμη και την εφιαλτική φαντασία των υβριδικών ζωόμορφων τεράτων, το ζώοδες συναρπάζει την ανθρώπινη σκέψη με την αταξία και την παραφορά του, αλλά παράλληλα, όπως σημειώνει ο Foucault, «ξεσκεπάζει το ζοφερό μένος, την άγωνα τρέλα που βρίσκεται στην καρδιά των ανθρώπων».³⁸

Το ελάχιστο κείμενο συμπληρώνεται επιπλέον και από μια ειρωνική αντιστροφή, που επισημαίνει σε μια άλλη συνάφεια ο Michael Peterson: ενώ η εξημέρωση των ζώων (εδώ των λυκόσκυλων) είναι μια κοινότοπη απόδειξη ότι ο ανθρώπινος πολιτισμός υποτάσσει τη φύση, η εκπαίδευσή τους ώστε να εμφανίζονται (ή να είναι) βίαια και να επιτίθενται στους ανθρώπους (εν είδει μιας πρόσκαιρης επιστροφής στην πρότερη φύση τους) δεν είναι παρά η ειρωνική επιβεβαίωση αυτής της υποταγής.³⁹ Παράλληλα όμως με την ειρωνική επιβεβαίωση της υποταγής και μέσω αυτής, επιχειρείται και η εξίσου ειρωνική αντιστροφή της. Η υποταγή του «φυσικού» στο πολιτισμικό είναι αυτό που θα ονομάζαμε «μηχανή», η οποία περιλαμβάνει όλο το εύρος της τεχνοεπιστήμης και στη συγκεκριμένη σκηνή εκπροσωπείται από τους μηχανισμούς και τα εργαλεία

³⁵ Για την έννοια του ελάχιστου κειμένου κάθε παράστασης βλ. Πώργος Π. Περφάνης, *Σκηνές της θεωρίας. Ανοικτά πεδία στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 195-246.

³⁶ Ας σημειωθεί εδώ ότι στην Ελβετία δεν υπήρχαν οι σκύλοι επί σκηνής, καθώς απαγορευόταν η παρουσία ζώων στο θέατρο. Βλ. Dorota Semenowicz, *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio: From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory*, Palgrave-Macmillan, New York 2016, σ. 182. Αυτό είναι ένα μεγάλο και σύνθετο ζήτημα που απαιτεί ξεχωριστή παραγμάτευση.

³⁷ Ο Δημήτρης Τσατσούλης σημειώνει εύστοχα ότι «σύμφωνα με την αντίληψη της αρχαιότητας

τα τρία αυτά ζώα ήσαν τα σύμβολα της λαγνείας, της υπεροχής και της φιλαργυρίας αντίστοιχα. Έκτοτε, έχουν διατυπωθεί διαφορετικοί συμβολισμοί τους που αντιστοιχούν με τα επίπεδα των ψυχών στην Κόλαση σύμφωνα με τα αμαρτήματά τους». Βλ. την εξαιρετική μονογραφία του *Διάλογος εικόνων. Φωτογραφία και σουρρεαλιστική αισθητική στη σκηνική γραφή της Societas Raffaello Sanzio*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 109, σημ. 197.

³⁸ Michel Foucault, *Ιστορία της τρέλας στην κλασική εποχή*, Καλέντης, Αθήνα 2007, σ. 37.

³⁹ Michael Peterson, «The Animal Apparatus: From a Theory of Animal Acting to an Ethics of Animal Acts», *The Drama Review* 51:1 (2007), (σ. 33-48), σ. 37-38.

εκπαίδευσης των ζώων σε μια προσπάθεια μετατροπή τους σε μηχανές. Για τον Castellucci υπάρχει μια ιδιάζουσα σύνδεση της μηχανής, του ζώου και του ηθοποιού.

Σε αντίθεση με το ζώο, η μηχανή είναι μη ανθρώπινη επειδή είναι καθαρή λειτουργία χωρίς εμπειρία. Ο ηθοποιός παρεμπίπτει ακριβώς μεταξύ των δύο πεδίων, μεταξύ της μηχανής και του ζώου, είναι συνάμα και τα δύο, καθαρή λειτουργία και καθαρό εκτεθειμένο σώμα, καθαρό είναι.⁴⁰

Ανεξάρτητα από το αν μπορούμε να μιλάμε για «καθαρή» σωματικότητα («καθαρή» σε σχέση με τι, με το πνεύμα, με τη νόηση, με τον πόνο, και αν ναι, πώς θα αντιμετωπίζαμε σήμερα έναν τέτοιο δυισμό;), η ειρωνική αντιστροφή σε αυτήν τη σκηνή επισημαίνει το γεγονός ότι άνθρωπος κατασκευάζει και κατέχει τις μηχανές για να κυριαρχήσει στον φυσικό κόσμο των ζώων, στον οποίο επίσης συμμετέχει ως έμβιο ον. Το εγχείρημά του όμως καταλήγει σε αντίθετα αποτελέσματα, αφού μετατρέπεται ο ίδιος σε ζώο, χάνοντας όλη τη δύναμη και την επικυριαρχία που του προσέφερε η τεχνοεπιστήμη και, βεβαίως μένει σιωπηλός, αφού χάνει και τη γλώσσα του, αυτήν που του επέτρεψε στην αρχή να αυτοστηθεί στο κοινό, την γλώσσα που του προσέφερε μια ταυτότητα.⁴¹

Σε αντίθεση με την παράσταση της *Avignion*, όπου οι εκπαιδευτές κρατούν επτά γερμανικούς ποιμενικούς και αποδεσμεύουν μόνο τους τρεις, στην παράσταση της Αθήνας εισέρχονται εξαρχής στη σκηνή τρεις. Και στις δύο εκδοχές, οι τρεις σκύλοι επιτίθενται στον Castellucci, ο οποίος έχει φορέσει ήδη επί σκηνης μια ειδική στολή εκπαιδευτών, κατασκευασμένη για να αντέχει τα ισχυρά δαγκώματα των συγκεκριμένων σκύλων. Ο άνθρωπος δέχεται διαδοχικά τις επιθέσεις των ζώων. Ο πρώτος σκύλος τον ρίχνει κάτω με την ορμή του, δαγκώνοντας παθιασμένα το δεξί του χέρι. Το ανθρώπινο σώμα κυλιέται στο έδαφος, αντιστεκόμενο στις βίαιες κινήσεις του ζώου με αντίστοιχες κινήσεις. Σε λίγο αποδεσμεύεται και ο δεύτερος σκύλος, που επιτίθεται ακόμα πιο βίαια, αυτή τη φορά στο πόδι του Castellucci. Το ανθρώπινο σώμα αρχίζει να εγκλωβίζεται, αλλά αντιστέκεται ακόμα. Οι κλυδωνισμοί του είναι ακόμα πιο έντονοι, οι κίνδυνοι να τραυματιστούν οι καρποί (που δεν καλύπτονται από τη στολή) ή το κεφάλι, ακόμα πιο μεγάλοι. Δεν αργεί να απελευθερωθεί και ο τρίτος σκύλος, που αδημονεί να επιτεθεί και αυτός στο άλλο χέρι. Το σώμα του Castellucci βρίσκεται τώρα πλήρως εκτεθειμένο στα σαγόνια των αγριεμένων ποιμενικών, ανήμπορο όχι μόνο να σηκωθεί, να ανακτήσει την όρθια, ανθρώπινη, στάση

⁴⁰ Romeo Castellucci, «The Universal. The Simplest Place Possible», συνέντευξη στις Valentina Valentini και Bonnie Marranca, *PAJ* 77 (2004), (σ. 16-25), σ. 21 και Dorota Semenowicz, *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio: From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory*, σ. 179.

⁴¹ Για τη «γλώσσα» που διερευνά η Societas

Raffaello Sanzio και τη φέρνει κοντά στο φαινόμενο της γλωσσολαλίας βλ. Dimitris Tsatsoulis, «Glossolalia sulla scena Europea: Un caso di transculturalismo?», *Culture Teatrali* 23 (2014), σ. 119-125 και για τη σχέση της με τη σκηνική παρουσία των ζώων βλ. Gabriella Calchi Novati, «Language under Attack: The Iconoclastic Theatre of Societas Raffaello Sanzio», *Theatre Research International* 34:1 (2009), σ. 50-65.

του, αλλά και να κινηθεί αμυντικά, ριγμένο καθώς είναι ως ανυπεράσπιστο θήραμα. Ο καθένας στο σημείο που έχει επιτεθεί και με αυξανόμενο μένος, οι τρεις σκύλοι προσπαθούν να σκίσουν με τα δόντια τους τη στολή και να δαγκώσουν τη σάρκα. Τα αγριεμένα γρυλίσματα καταλαμβάνουν όλο το θέατρο, ενώ ο άνθρωπος παραμένει σιωπηλός. Η άνιση μάχη διαρκεί ένα με δύο λεπτά, όταν ξαφνικά ακούγεται το σφύριγμα των εκπαιδευτών. Οι τρεις μεγαλόσωμοι σκύλοι αυτόματα υπακούουν, σταματούν την επίθεση και ήρεμοι πλέον επιστρέφουν πειθήνια στους εκπαιδευτές τους. Ο Castellucci ανασηκώνεται «στα τέσσερα», διατηρώντας έτσι μια ζωική στάση στο σώμα του, και του φορούν το δέρμα ενός σκύλου ή λύκου, έτσι ώστε να καταλαμβάνει όλη τη ράχη και το κεφάλι του.⁴² Φαίνεται ότι η μάχη με τα ζώα δεν ήταν απλώς μία μάχη επιβίωσης του ανθρώπινου έναντι του ζωικού, αλλά μάλλον μια μάχη μεταμόρφωσης, μια τελετουργική, εάν μπορώ να το πω έτσι, ενέργεια μετουσίωσης του ανθρώπου σε ζώο, από αυτές που μας παρέχουν αφειδώς τα μαγικά παραμύθια⁴³ και τα παραμυθοδράματα λ.χ. του Carlo Gozzi,⁴⁴ που προβάλλουν την αμφίσημη οντότητα του μη ανθρώπινου ζώου και την αμφιρρεπή σχέση του με τον άνθρωπο. Αλλά εδώ πρόκειται για επώδυνη, εφιαλτική και επικίνδυνη τελετουργία του ζωομορφισμού, μια συμβολική «απο-κτήνωση» του ανθρώπου, που καταλήγει σε μια από τις συγκλονιστικές εικόνες της Societas Raffaello Sanzio (του τετράποδου ανθρώπου) μεταξύ ζωογραφικού πίνακα και σκηνης του σώματος,⁴⁵ «εικόνες που κρατούν άθικτο το μυστικό τους».⁴⁶

Αυτό όμως σημαίνει ότι η μυθοπλασία (συγκεκριμένα η μυθολογική και τελετουργική μυθοπλασία) δεν έχει εγκαταλείψει καθόλου τη σκηνή του Castellucci, ότι το ελάχιστο κείμενο, που εν προκειμένω αντλεί από τα πλούσια κοιτάσματα των ζωομορφικών μεταμιφίσεων της παγκόσμιας μυθολογίας και λογοτεχνίας, παραμένει πολύ ενεργό. Ακόμα και έτσι όμως δεν μπορεί παρά να θεθεί το ζήτημα του ζώου-συμβάντος και μάλιστα διτώς: το ζώο-συμβάν που

⁴² Στην παράσταση της Αθήνας η σκηνή τροποποιείται με έναν ανθρώπινο σκελετό να περπατά στην ίδια στάση.

⁴³ Βλ. ενδεικτικά Βάλτερ Πούχνερ, «Άνθρωποι και ζώα. Πολιτισμολογικές σημειώσεις για μια αμφίσημη σχέση», στο βιβλίο του *Δοξίμια για τη λαογραφική θεωρία και τη φιλοσοφία του πολιτισμού*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014, σ. 295-323, με πλούσια σχετική βιβλιογραφία.

⁴⁴ Βλ. τη μονογραφία της Ελίνας Νταρακλίτσα, *Το θέατρο του Carlo Gozzi. Η σκιαγράφηση της μακροαίωσης διαδρομής του παραμυθοδράματος από τις βενετικές σκηές του 18ου στην όπερα του 21ου αιώνα*, Πολύτροπον, Αθήνα 2017. Ως προς την παρουσία του παραμυθιού στη νεοελληνική δραματολογία βλ. Χριστίνα Παλασιολόγου, *Παραμυθιακά Στοιχεία και Μοτίβα στην Ελληνική δραματολογία του 20ού*

αιώνα (1890-1980), αδημ. διδακτ. διατρ., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2012 και Κυριακή Πετράκου, «Το παραμυθόδραμα στο νεοελληνικό θέατρο: από την εμφάνισή του έως τις σύγχρονες εκδοχές του», στο βιβλίο της *Σχήματα και εικόνες. Από τον ρομαντισμό στον μεταμοντερνισμό. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2015, σ. 139-178.

⁴⁵ Bernadette Bost, «Romeo Castellucci, entre tableau et scène du corps», *Études Théâtrales* 30 (2004), σ. 60-67.

⁴⁶ Brunella Eruli, «Societas Raffaello Sanzio: pour l'image contre l'image», στο Béatrice Picon-Vallin (επιμ.): *La scène et les images*, «Les voies de la création théâtrale», τόμ. 21, CNRS Éditions, Paris 2004, (σ. 311-319), σ. 313.

αιφνιδιαστικά εμφανίζεται στη σκηνή και επιτίθεται στον άνθρωπο αφ' ενός και αφ' ετέρου, μέσω ακριβώς αυτού του συμβάντος, το γίγνεσθαι-ζώο, η σπαρτακτική μετουσίωση του ανθρώπινου σε μη-ανθρώπινο ζώο. Και όλο αυτό σε μια ετεροτοπική, αλλά και δυστοπική σκηνή που είναι η θεατρική σκηνή της Κολάσεως, του κολαστηρίου ως ενός ορίου της ανθρώπινης συνείδησης.

Υπό το πρίσμα αυτό δεν θα αρκούσε να αντιμετωπίσουμε την παρουσία των τριών λυκόσκυλων ως ένδειξη μιας πρωτογενούς σωματικότητας, μιας ανεπεξέργαστης σωματικής ύλης που δεν συμμετέχει σε καμία αναπαραστατική λειτουργία, που αποδιαρθρώνει τον αναπαραστατικό μηχανισμό του θεάτρου,⁴⁷ αλλά «είναι αυτό που είναι» και τίποτα περισσότερο.⁴⁸ Πέρα από το γεγονός ότι η ζωική παρουσία μπορεί να ερμηνευτεί ποικιλοτρόπως αναλόγως προς την ιδιοσυστασία της παράστασης και την «εγκυκλοπαίδεια» ενός εκάστου των θεατών, η συγκεκριμένη σκηνή της *Κολάσεως* μας δείχνει ότι κανένα σκηνικό factum δεν είναι αμιγές μιας κάποιας fictio,⁴⁹ ότι ακόμα και η παρουσία επί σκηνης (τουτέστιν σε μια πλαισιωμένη δράση) ενός μη ανθρώπινου ζώου μπορεί να ενεργοποιήσει ένα ελάχιστο κείμενο. Μια τέτοια διαπίστωση όμως θα μας οδηγούσε στο συμπέρασμα ότι το ζώο-συμβάν είναι αδύνατο στο θέατρο; Αρκετά στοιχεία ενισχύουν αυτήν την άποψη. Κατ' αρχάς, η παρουσία των εκπαιδευτών των σκύλων. Από τη μια πλευρά, η συγκεκριμένη ράτσα θεωρείται ευφυής και επιδεκτική συστηματικής και σύνθετης εκπαίδευσης, εάν κρίνουμε από τους ποικίλους και δύσκολους ρόλους που καλούνται να επιτελέσουν οι γερμανικοί ποιμενικοί (φύλαξη, προστασία, αστυνομική έρευνα, στρατιωτική επιχείρηση, διάσωση, καθοδήγηση ανήμπορων ανθρώπων κ.ά.). Από την άλλη, οι τεχνικές εκπαίδευσης έχουν γίνει πλέον πολύ ακριβείς και αποτελεσματικές, εξασφαλίζοντας τον μέγιστο βαθμό ασφάλειας και αποδοτικότητας. Το διαπιστώσαμε αυτό κατά τη διάρκεια της παράστασης, όταν οι σκύλοι, παρά το μένος της επίθεσής τους, σταμάτησαν ακαριαία το έργο τους με την «προσταγή» των εκπαιδευτών τους. Το γεγονός αυτό δεν εισάγει τόσο τους κώδικες του τσίρκου στη θεατρική performance, δεν προδίδει την εύκολη επιλογή της επίδειξης των δεξιοτήτων των ζώων (όσο και αν αυτή η ακραιφνώς παραστατική λειτουργία είναι εμφανής), αλλά μάλλον αποτελεί ένα ελάχιστο δίκτυο προστασίας για τον performer, μια έσχατη, όσο και επισφαλή, ζώνη εγγύησης της σωματικής του ακεραιότητας. Παράλληλα όμως γίνεται φανερό ότι τα ζώα επί σκηνης μπορεί να γίνουν οι ήρωες της βραδιάς ελκύνοντας το ενδιαφέρον των θεατών, όμως δεν μπορούν (ή δεν μπορούν πάντα) να λειτουργήσουν στη σκηνή χωρίς κάποια

⁴⁷ Giannachi Gabriella – Nick Kaye, *Staging the Post-Avanti-Garde: Italian Experimental Performance After 1970*, Peter Lang, Bern 2002, σ. 150-164.

⁴⁸ Nicholas Ridout, «Animal Labour in the Theatrical Economy», *Theatre Research International* 29:1 (2004), (σ. 57-65), σ. 60. Παρεμφερή άποψη

διατυπώνει και ο ίδιος ο Romeo Castellucci, «The Animal Being on stage», *Performance Research* 5:2 (2000), (σ. 23-28), σ. 24.

⁴⁹ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Το κείμενο και η σκηνή, η fictio και το factum. Αντιθετικά δίπολα και διασταυρώσεις», στο βιβλίο του *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, σ. 367-430.

τεχνική, όπως ισχυρίζεται ο Castellucci, χωρίς εκπαίδευση και καλλιεργημένες ικανότητες ή έναν ρόλο που πρέπει να «μάθουν».⁵⁰

Πρέπει επιπλέον να παραδεχτούμε ότι ο Castellucci ήταν προστατευμένος με την ειδική στολή των εκπαιδευτών, κατασκευασμένη ακριβώς για να αντέχει τις σφοδρές επιθέσεις παρόμοιων σκυλιών. Θα λέγαμε λοιπόν ότι η παισιώση της σκηνικής αυτής δράσης ήταν πλήρης, ότι το αποτέλεσμα ήταν αναμενόμενο, ότι δεν συνέτρεχε εν τέλει κανένας κίνδυνος και άρα δεν υπήρχε καμία πιθανότητα ενός συμβάντος, ενός ζώου-συμβάντος; Δεν πρέπει να βιαστούμε να απαντήσουμε, παρά το προστατευτικό δίχτυ που υποστηρίζει το «ακρο-βατικό» εγχείρημα του ιταλού σκηνοθέτη. Ας θυμηθούμε την παράσταση *Genesi. From the Museum of Sleep* (Άμστερνταμ, Μάιος 1999), κατά την τρίτη πράξη της οποίας ένας εκ των δύο γερμανικών ποιμενικών (ο Castellucci φαίνεται να προτιμά αυτήν τη ράτσα, αφού την είχε χρησιμοποιήσει και στο *Gilgamesh*, (San Benedetto del Tronto 1990) επιτέθηκε στον Κάιν, ο οποίος δεν φορούσε, τότε, ειδική στολή.⁵¹ Ας επισημάνουμε επίσης ότι στην *Κόλαση* οι καρποί και το κεφάλι του performer δεν ήταν προστατευμένα από τη στολή, αλλά εκτεθειμένα σε πιθανά δαγκώματα των σκύλων. Νομίζω ότι κανένας δεν θα ήταν απόλυτα εφησυχασμένος μέσα στη στολή, όσες εγγυήσεις και αν έπαιρνε από τους εκπαιδευτές. Πολλώ δε μάλλον όταν γνωρίζει ότι ο κάθε σκύλος ζυγίζει περί τα 40 με 45 κιλά και ότι η δύναμη που ασκείται από τα ισχυρά του σαγόνια ισοδυναμεί με το τριπλάσιο βάρος του. Η Lourdes Orozco μάλιστα σημειώνει και την πιθανότητα (που δεν μπορεί να αποκλειστεί) κάποιος από τους σκύλους να ορμούσε και στην πλατεία των θεατών.⁵² Άρα, ούτε με καθαρά πραγματολογικούς όρους μπορούμε να εξαλείψουμε εντελώς την επικινδυνότητα, το απρόοπτο και το ανεγγύητο που φέρει ένα συμβάν επί σκηνης, ιδίως όταν τα τρία λυκόσκυλα φέρουν εξαρχής στην παράσταση τη βία, τον φόβο και τη διακύβευση.⁵³

Η παισιώση της δράσης, εν προκειμένω η ειδική στολή, οι εκπαιδευτές και η συστηματική εκπαίδευση περιορίζουν σημαντικά το απρόβλεπτο του υποτιθέμενου ζώου-συμβάντος, ενδεχομένως το μεταθέτουν σε μια προβλέψιμη συμπεριφορά, εντούτοις δεν μπορούν να ακυρώσουν μια σκοτεινή σφαίρα αντιδράσεων και ενεργειών, μια σφαίρα όπου ούτε η μνήμη, ούτε η γνώση μπορεί να φωτίσει αρκετά. Η γνώση και οι συλλογισμοί έρχονται εκ των υστέρων, ύστερα από το αρχικό σοκ, από τον αιφνιδιασμό της απειλητικής ζωικής παρουσίας. Όσο για τη μνήμη, αυτή αδυνατεί να μας οδηγήσει πίσω στην προ-τραγική και θεολογική περίοδο του θεάτρου,⁵⁴ όπου τα μη-ανθρώπινα ζώα είχαν τη θέση τους στη

⁵⁰ Semenowicz, *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio: From Icon to Iconoclast, From Word to Image, From Symbol to Allegory*, σ. 177.

⁵¹ Βλ. Semenowicz, *ό.π.*, σ. 182.

⁵² Lourdes Orozco, «There and Not There: Looking at Animals in Contemporary Theatre», στο Lourdes Orozco – Jennifer Parker-Starbuck (επιμ.):

Performing Animality. Animals in Performance Practices, Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire 2015, (σ. 189-203), σ. 199. Βλ. και Lourdes Orozco, *Theatre and Animals*, Palgrave Macmillan, Basingstoke Hampshire 2013, σ. 57.

⁵³ Orozco: *Theatre and Animals*, σ. 56.

⁵⁴ Romeo Castellucci, «Le pèlerin de la matière», στο Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins*

σκηνή. Εάν η σύλληψη του τραγικού συνδυάζεται με την κατάκτηση της όρθιας στάσης και του συναφούς ορθού λόγου, άρα και με την αποπομπή του ζωικού από τη σκηνή του ανθρωπίνου κόσμου,⁵⁵ τότε η περιένδυση του performer με τη ζωόμορφη κάπα και η στάση του στα τέσσερα (στην παράσταση της Avignon) μοιάζει να ακυρώνει και να αντιστρέφει αυτήν την τριπλή διαφοροποίηση, στην οποία αναφέρεται ο Nicholas Ridout, τη διαφοροποίηση του ενός ζώου από το άλλο, του ανθρωπίνου από τα μη-ανθρώπινα ζώα και του αρσενικού από το θηλυκό ανθρώπινο ζώο,⁵⁶ μοιάζει επίσης να ακυρώνει τον ανθρωποκεντρισμό και να προβάλλει το ανθρώπινο ον ως ένα θραύσμα ανάμεσα στα άλλα θραύσματα του έμβιου κόσμου.⁵⁷ Σε αυτήν την ακύρωση που προκαλείται από την επίθεση των σκύλων, σε αυτήν τη μεταμόρφωση του performer σε ζώο, (που εν μέρει επαναλαμβάνει τη σκηνή στο *Gilgamesh*, όπου ο ηθοποιός περπατάει στα τέσσερα προς τα σκυλιά που είναι δεμένα στον τοίχο και τα απελευθερώνει)⁵⁸ μπορούμε να δούμε ακαριαία τη διασταύρωση της κάθετης και της οριζόντιας στάσης σε ένα σημείο τομής ενός σταυρού που αιφνιδιάζει με τη ζοφερή ανοικειότητά του (*unheimlich*), ένα σημείο τομής του ανθρωπίνου και του ζωικού, του ανθρωπίνου και του μη-ανθρωπίνου ζώου, ένα σημείο που δεν είναι σημείο ενός συνταγματικού και παραδειγματικού άξονα, ένα σημείο μη αναγώγιμο σε σταθερούς και διακριτούς κώδικες επικοινωνίας, ένα σημείο και μια κλασματική χρονικότητα του ζώου-συμβάντος. «Ένα ζώο μας οδηγεί στο “ανοικτό”, σε μια μη αφηγηματική διάσταση, στη διάσταση του αληθινού κινδύνου» θα γράψει ο Castellucci στον Scott Gibbons σε σχέση με την *Tragedia Endogonia*,⁵⁹ αλλά μοιάζει σα να γράφτηκε και για την πρώτη σκηνή της *Κόλασης*. Ο «αληθινός κίνδυνος» της μεταμόρφωσης (κάθε μεταμόρφωση εγκυμονεί έναν άρρητο κίνδυνο) που στη συνέχεια θα γίνει σαφέστερος, με χωρικές διαστάσεις, όταν το δέρμα του ζώου το φορά ο αναρριχητής που αναρριχάται αργά στους τοίχους του Palais de Papes και ύστερα, το μικρό παιδί και το πρόσωπο του Andy Warhol για να δοθεί η αίσθηση ότι «οι σκύλοι μαινούν όλα τα πρόσωπα της *Κόλασης*».⁶⁰

de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, Les solitaires intempestifs, Besançon 2001, (σ. 111-124), σ. 112 κ.εξ. Βλ. επίσης Dorota Semenowicz, The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio: From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory, σ. 178.

⁵⁵ Για τον κάθετο και τον οριζόντιο άξονα, για την όρθια στάση και το σκύψιμο προς τα κάτω βλ. τις αναφορές του Δημήτρη Τσατσούλη, *Δι-άλογος εικόνων. Φωτογραφία και σουρρεαλιστική αισθητική στη σκηνοτική γραφή της Societas Raffaello Sanzio*, σ. 106-107, 113 κ.α.

⁵⁶ Nicholas Ridout, *Stage Fright. Animals and Other Theatrical Problems*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, σ. 112.

⁵⁷ Bruno Tackels, *Les Castellucci. Écritures de*

plateau I, Les solitaires intempestifs, Besançon 2005, σ. 34.

⁵⁸ Romeo Castellucci, «*Gilgamesh, description du spectacle*», στο Claudia & Romeo Castellucci: *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, σ. 53 κ.εξ.

⁵⁹ Romeo Castellucci, «A letter about a goat that gave its name to tragedy», στο Claudia Castellucci – Romeo Castellucci – Chiara Guidi – Joe Kelleher – Nicholas Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Routledge, London & New York 2007, (σ. 47-48), σ. 47. Ο Castellucci αναφέρεται στην ιδέα ενός τετράχρονου τραγού που υποκαθιστά τον ποιητή της τραγωδίας, ιδέα που αξιοποιείται τελικά στο πέμπτο επεισόδιο της *Tragedia Endogonia*, *Επεισόδιο BN. #05*, Bergen, τον Μάιο του 2003.

⁶⁰ Έλενα Παπαλεξίου, «Συνομιλία με τον Ρομέο

Το ζώο-συμβάν μπορεί να ξεπηδήσει, τέλος, από ένα ακόμα σημείο, από μια κλασματική χρονικότητα που είναι αυτή της επίσκεψης της τρέλας.⁶¹ Εδώ ίσως θα πρέπει να συνδυάσουμε από τη μια μεριά τη ζωομορφική μεταμφίεση, που χάνει τις δυνάμεις της προς το επέκεινα και, από την άλλη, τον ζωώδη φόβο και το φαντασιακό τοπίο της τρέλας. Ας επιστρέψουμε στον Foucault, όταν αναφέρεται στις αναπαραστάσεις της τρέλας στους νεότερους χρόνους.

[...] η ζωώδης μεταμόρφωση δεν είναι πια το ορατό σημείο των δυνάμεων της κολάσεως, ούτε το αποτέλεσμα της διαβολικής αλχημείας της αλογίας. Το ζώο μέσα στον άνθρωπο δεν ισοδυναμεί πια με ένδειξη ενός επέκεινα· έχει γίνει η τρέλα του στην φυσική κατάσταση. Το ζώο που λυσομανά μέσα στην τρέλα, αποστραφίζει τον άνθρωπο από ό,τι το ανθρώπινο υπάρχει εντός του· όχι όμως για να τον παραδώσει σε άλλες δυνάμεις, αλλά μόνο για να τον εγκαταστήσει στον βαθμό μηδέν της ίδιας του της φύσης. Η τρέλα στις έσχατες μορφές της, είναι κατά τον κλασικισμό ο άνθρωπος σε άμεση σχέση με τη ζωώδη φύση του, χωρίς άλλη αναφορά και χωρίς καταφυγή.⁶²

Υπό το πρίσμα αυτό το ζώο ενσαρκώνει την παραφορά της τρέλας με όρους πλέον υλικούς, ρεαλιστικούς, μακριά από υπερβατολογικές αναφορές. Άρα το ανθρώπινο σώμα που μεταμορφώνεται σε σκύλο ενδύομενο το δέρμα του είναι το σώμα που για μια πρώτη ακαριαία στιγμή φιλοξενεί τη σκοτεινή δύναμη της τρέλας. Από εδώ και πέρα, από τον κλασματικό χρόνο της επίσκεψης της τρέλας (που στον Castellucci αρχίζει με την επίθεση των λυκόσκυλων), από την ανάδυση του ζώου-συμβάντος και εφεξής το ζώο εγκαθίσταται μέσα στον άνθρωπο και η τρέλα, όπως σημειώνει λίγο παρακάτω ο Foucault, βρίσκει την αλήθεια της στο ανθρώπινο σώμα:

Με την περιστολή στο ζώο, η τρέλα βρίσκει συγχρόνως την αλήθεια και την ίασή της: όταν ο τρελός έχει γίνει κτήνος, έχει εξαλειφθεί και αυτή η παρουσία του ζώου εντός του ανθρώπου, η οποία δημιουργούσε το σκάνδαλο της τρέλας: όχι επειδή σώπασε το ζώο, αλλά επειδή καταργήθηκε ο ίδιος ο άνθρωπος. [...] η τρέλα γιατρεύεται αφού αλλοτριώνεται, γενόμενη κάτι που δεν είναι παρά η αλήθεια της.⁶³

Εάν, επομένως, η επίθεση των ζώων σηματοδοτεί την επίσκεψη της τρέλας, την ανάδυση του ζώου-συμβάντος, η περιένδυση του Castellucci με το δέρμα του ζώου δεν περιορίζεται απλώς στη ζωομορφική μεταμφίεση του ανθρώπινου, αλλά προετοιμάζει και τη μετακίνησή του στο ζώο, στη μετατόπισή του στην «κατώτερη» οντολογική στιβάδα, σε έναν χώρο απρόβλεπτης ελευθερίας όπου και ξεσπά η παραφορά.

Καστελούτσι», στο βιβλίο της *Όταν ο λόγος μετατρέπεται σε ύλη*. Romeo Castellucci / *Societas Raffaello Sanzio*, (σ. 93-123), σ. 105.

⁶¹ Ο αναγνώστης ας θυμηθεί εδώ και για τις σκέψεις που ακολουθούν τον Μεγάλο Γιο στο *Προς Ελευσίνα* του Παύλου Μάτεσι, ο οποίος προς το τέλος του έργου μπουσουλάει

στα τέσσερα σαν ανάπηρο ζώο και φοράει τα γκέμα του αλόγου του που έχει ήδη σκοτώσει, συμβολίζοντας έτσι το δικό του πέρασμα στην τρέλα. Βλ. αυτόθι στο κεφάλαιο

⁶² Foucault, *Ιστορία της τρέλας στην κλασική εποχή*, σ. 209.

⁶³ *Ο.π.*, σ. 212.

Β. Τα πέντε ατάιστα ερπετά στο *Dragon Heads* της Marina Abramović

Ένα δεύτερο παράδειγμα μας προσφέρει η Marina Abramović στην performance *Dragon Heads* που πραγματοποιήθηκε σε διαφορετικούς χώρους σε διάρκεια τεσσάρων περίπου ετών με μικρές μόνο παραλλαγές. Η σέρβα εικαστική καλλιτέχνις διαμορφώνει ένα πεδίο άκρας επικινδυνότητας, ριζικής τρωτότητας του ανθρώπινου σώματος έναντι ενός προπατορικού εχθρού, αλλά και βαθιάς εμπιστοσύνης απέναντί του. Ένας βόας συσφιγκτήρας και τέσσερις πύθωνες,⁶⁴ μήκους τριών έως τεσσερισήμισι μέτρων και νηστικοί για δύο εβδομάδες πριν από την παράσταση, αφήνονται ελεύθεροι να κουλουριαστούν γύρω από το σώμα της. Το γυναικείο σώμα περιβάλλεται από παγοκολόνες, οι οποίες διαμορφώνουν την κατάλληλη θερμοκρασία για τα ερπετά, έτσι ώστε η μόνη πηγή θερμότητας να εντοπίζεται στο σώμα της performer και να τα αποτρέπει από το να ξηλθουν της σκηνής και να κατευθυνθούν προς τους θεατές. Στόχος της Abramović ήταν να δημιουργήσει «ενεργειακά μονοπάτια»⁶⁵ πάνω στο σώμα της, τα οποία θα καθοδηγούσαν τρόπον τινά τις κινήσεις των ερπετών. Η άποψη ότι τα φίδια ελκύνονται από την ενέργεια του πλανήτη, οπουδήποτε και αν τοποθετηθούν και η αίσθηση ότι το μεγάλο Σινικό Τείχος (το οποίο η καλλιτέχνις διέσχισε από τη μία άκρη ως το κέντρο του για να συναντηθεί εκεί για τελευταία φορά με τον έως τότε σύντροφό της Ulay) έμοιαζε από ψηλά σαν ένας τεράστιος δράκος,⁶⁶ ήταν οι αφορμές για τη σύλληψη αυτής της performance-πειράματος,⁶⁷ κατά την οποία το γυναικείο σώμα αποτελεί τη συμπυκνωμένη εκδοχή του πλανήτη, ένα είδος μικρόκοσμου με τα θερμά και τα λιγότερο θερμά σημεία του, ανάμεσα στα οποία κινούνται ο βόας και οι πύθωνες. Στην παράσταση αυτήν μπορεί ο μελετητής της Abramović να βρει μια ακόμα συμπύκνωση, αυτή τη φορά όλου του έργου της καλλιτέχνιδος, το οποίο εκτυλίσσεται μεταξύ ακραίων πράξεων υψηλής επικινδυνότητας και επίμονων αναζητήσεων μιας

⁶⁴ Να σημειωθεί ότι η Abramović αρκετά χρόνια νωρίτερα, στις 30 Νοεμβρίου 1978, είχε παρουσιάσει την performance *Three* στη γκαλερί Harlekin Art στο Wiesbaden, κατά την οποία η ίδια και ο σύντροφός της Ulay σέρνονταν στο πάτωμα κάνοντας ό,τι μπορούσαν προκειμένου να ελκύσουν την προσοχή ενός ευμεγέθους πύθωνα. Αυτή η performance είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ίδια την Abramović καθώς φοβόταν τα φίδια από τα μικρά παιδικά της χρόνια, όταν έκανε βόλτες με τη γιαγιά της στο δάσος. Η παράσταση κράτησε τέσσερις ώρες και δεκαπέντε λεπτά και τερματίστηκε όταν το φίδι αποφάσισε να φύγει. Τρία χρόνια αργότερα, στις 4 Ιουλίου 1981, η Abramović και ο Ulay παρουσίασαν την performance *Gold Found by the Artists*, στην Art Gallery of New South Wales στο Sydney, με πρωταγωνιστή και πάλι έναν πύθωνα, έναν ταπιτοπύθωνα της

Αυστραλίας (*Morelia spilota* ή κοινώς diamond python) ονόματι Zen. Επί οκτώ ώρες οι δύο performers κάθονταν ακούνητοι και αμίλητοι σε ένα τραπέζι πάνω στο οποίο βρίσκονταν ο Zen και ένα boomerang, εργαλείο και σύμβολο των Αβοριγίνων της Αυστραλίας. Βλ. Marina Abramović, *Walk through Walls*, Crown Archetype, New York 2016, σ. 8, 81, 114-115 (*Περνώντας από τοίχους*, Ροπή, Θεσσαλονίκη 2016).

⁶⁵ Mary Richards, *Marina Abramović*, Routledge, London & New York 2010, σ. 25.

⁶⁶ Βλ. τη συνέντευξη που παραχώρησε η Marina Abramović στον Bernard Goy για το *Journal of Contemporary Art*, στη διεύθυνση <http://www.jca-online.com/Abramovic.html>, τελευταία πλοήγηση 18-11-2017.

⁶⁷ Marina Abramović, et al., *Artist/Body: Performances 1969–1998*, Charta, Milan 1998, σ. 20, 326.

συναισθηματικής και πνευματικής μεταμόρφωσης. Το σώμα μετατρέπεται σε κυρίαρχο φορέα του παραστασιακού γεγονότος, καθώς γίνεται «η επιφάνεια όπου εγγράφεται όλη η παράσταση, παράσταση απόλυτα μοναδική [...] που επιδεικνύει τον εφήμερο χαρακτήρα της» ως τέχνη «της μίας κρίσης».⁶⁸ Όπως συμβαίνει συχνά στις παραστάσεις της, έτσι και εδώ τα όρια του φόβου, του πόνου, της εξάντλησης και του κινδύνου, τα όρια δηλαδή μετά τα οποία μπορεί να αναδυθεί η δυνατότητα του αδυνάτου και η κλασματικότητα του συμβάντος, αποτελούν ανοικτές προκλήσεις υπέρβασης του δεδομένου, του προγραμματισμένου και του προβλέψιμου. Οι γραμμές θερμότητας και ενέργειας, όπως και οι παγοκολόνες, αποτελούν τα μόνα οιονεί σταθερά σημεία αναφοράς που επιτρέπουν μια «κανονική» συμπεριφορά των πυθώνων, φιλική προς το γυναικείο σώμα και αποτρέπουν μια εχθρική κίνηση προς τους θεατές.

Εντούτοις τίποτα δεν είναι εγγυημένο, ο κίνδυνος караδοκεί ανά πάσα στιγμή τόσο για την performer, όσο και για το κοινό. Κανείς δεν εξασφαλίζει εδώ την κανονικότητα της κίνησης των φιδιών, τίποτα δεν μπορεί να σταθμίσει με ακρίβεια της γραμμές θερμότητας και ενέργειας στο ανθρώπινο σώμα, πολλώ δε μάλλον όταν αυτό τελεί σε άμεσο μεγάλο κίνδυνο. Οι σαμάνες, οι θιβητιανοί μοναχοί, οι άνθρωποι γενικά του ισχυρού διαλογισμού, της βαθιάς ψυχικής εξόρυξης και της υπερβατικής δύναμης, οι στυλίτες και οι ασκητές είναι αυτοί που μπορούν να επιδείξουν παρόμοια αντοχή, συγκέντρωση στον στόχο και την αυτοσυγκέντρωση, να στηριχθούν σε μια ολική αντίληψη των παραμέτρων μιας κατάστασης, στον πλήρη αυτοέλεγχο, σε μια αδάμαστη θέληση, για να αντιμετωπίσουν νοητικά και σωματικά εμπόδια τέτοιου είδους και η Abramonici διαθέτει σαφώς πολλά από τα χαρακτηριστικά αυτά.

Παραταύτα, ούτε στην περίπτωση αυτήν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η παράσταση στερείται ενός ελάχιστου κειμένου. Θα έλεγα μάλιστα ότι όλος αυτός ο ψυχικός και πνευματικός εξοπλισμός της καλλιτέχνιδος μαρτυρούν ένα βαθύ στρώμα γνώσεων και εμπειριών, νοητικών και σωματικών ικανοτήτων που αντλείται από θρησκευτικές και πολιτισμικές παραδόσεις και από σκληρή δουλειά. Τα φίδια άλλωστε φέρουν στη σκηνή ένα βαρύ συμβολικό φορτίο που παραπέμπει σε ποικίλες θεολογικές πηγές (από τον βιβλικό όφη των πρωτοπλάστων έως τον ουροβόρο όφη σε πλείστες κοσμογονικές αναπαραστάσεις), σε μυθολογικές, παραμυθιακές και λογοτεχνικές απεικονίσεις του οικείου εχθρού, του στοιχείου που θεμελιώνει τον οίκο,⁶⁹ της ωμής, αλλά και σοφής δύναμης που μπορεί να είναι φιλική και εχθρική συνάμα, όπως οι δράκοντες κ.ά.

Ο φόβος και η γοητεία, η έντονη απώθηση και η υπόγεια έλξη μετατρέπουν την performer σε έναν ιδιαίτερο γητευτή φιδιών: γητεύει τα φίδια να «οργώσουν» το σώμα της, να το διατρέξουν, να το ανακαλύψουν, με μία ειδική έννοια

⁶⁸ Σάββας Πατσαλίδης, *Θέατρο, κοινωνία, έθνος. Από την «Αμερικνή» στις Ηνωμένες Πολιτείες 1960-2009*, τόμ. Β', University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 104.

⁶⁹ Βλ. αυτόθι το κεφάλαιο για τον Παύλο Μάτεσι.

να το γονιμοποιήσουν, όπως ο κίνδυνος του ριζικά άλλου γονιμοποιεί την ψυχή και από την άλλη μεριά γητεύει τον εαυτό της στον κίνδυνο που έρχεται από αλλού, από τον άλλον, τον επικίνδυνο ξένο που όμως βρίσκεται πάντα τόσο κοντά μας, κάτω από τα πόδια μας, κάτω από το έδαφος που πατούμε, στα μύχια της γης, στα θεμέλια των κτισμάτων μας, στα υπόγεια της λογικής και εμπειρικής μας ύπαρξης και δεν τον βλέπουμε παρά σπάνια, σε ορισμένες στιγμές κλονισμού, ταραχής, απόλυτου αιφνιδιασμού.

Στη δεύτερη εκδοχή της performance (*Dragon Head No 2*) η φωνή της Abramović, που ακούγεται σε έναν υπνωτικό ρυθμό, καλεί τα ερπετά να ακολουθήσουν το δέρμα της, που είναι και το δέρμα της γης, να ακολουθήσουν τις πηγές της ενέργειάς της. Η γυναίκα-γη, το δέρμα-έδαφος, η γυναικεία γη, η πνευματοποιημένη ύλη καλούν το ζώο-συμβάν, γητεύουν το πιο σκοτεινό ίσως ζώο να εμφανιστεί και να αναζητήσει πάνω στο ανθρώπινο ζώο αυτό που κρύβεται στα έγκατα της γης: την ενέργεια, την πηγή της ζωής, τη μυστική δύναμη που μετατρέπει την ύλη σε πνεύμα και ζωή. Ίσως δε θα μπορούσαμε να ακολουθήσουμε έναν πιο μακρινό δρόμο και να «διαβάσουμε» το *Dragon Heads* μέσα από την *Evolution créatrice* του Henri Bergson⁷⁰ και να δούμε τα φοβερά φίδια της σκηνης ως μια ζωομορφική εικόνα της élan vital, της ζωτικής ορμής που διαπερνά τα όντα, από την ανόργανη πέτρα (η γη, ο οίκος του φιδιού) έως το ανθρώπινο σώμα (που εξερευνά τώρα το φίδι), με την προϋπόθεση όμως ότι η εξελικτική πορεία της ζωτικής ορμής δεν καταργεί την εκάστοτε στιγμή, δεν καταλύει, αλλά αντιθέτως αναδεικνύει το παρόν, την παροντική στιγμή ως στιγμή του απρόβλεπτου, ως πρόκληση να βιώσουμε την αβεβαιότητα.⁷¹ Τα ελάχιστα αφηρητικά κείμενα και αυτής της παράστασης είναι ποικίλα και ενδιαφέροντα, όλα όμως αφήνουν ανοικτή τη δυνατότητα του αδυνάτου, τη δυνατότητα να επέλθει το ζώο-συμβάν, το πεινασμένο ζώο-συμβάν, πάνω στο σώμα μας ή μέσα σε αυτό. Όπως και ο Castellucci, έτσι και η Abramović στέκεται, πιο επικίνδυνα η δεύτερη, στο όριο της δυνατότητας αυτής, εκτεθειμένη στο ζώο-συμβάν, γοητευμένη από αυτό.

Γ. Πώς «μου αρέσει η Αμερική»; Το εγκλεισμένο κογίότ του Joseph Beuys

Και τα δύο προηγούμενα παραδείγματα έχουν κοινό χαρακτηριστικό τους τη βραχεία διάρκεια. Υψηλός κίνδυνος σε σύντομο χρονικό διάστημα, σαν ένα ηλεκτροσόκ που σε διαπερνά ακαριαία. Το τρίτο παράδειγμα που αντλούμε από την περιβόητη performance *I like America and America likes me* του Joseph Beuys διατηρεί την επικινδυνότητα υψηλή, αλλά αυξάνει συνάμα και τη διάρκεια της. Είναι ο κίνδυνος επί μακρόν, άρα μεγαλύτερος κίνδυνος. Στο δεύτερο

⁷⁰ Henri Bergson, *Η δημιουργική εξέλιξη*, Πόλις, Αθήνα 2015.

⁷¹ Η Abramović προτάσσει τη σπουδαιότητα του εκάστοτε παρόντος ως ευκαιρία για να «μάθουμε»

την αβεβαιότητα στη ζωή. Βλ. Marina Abramović – Chris Thompson – Katarina Weslien, «Pure Raw: Performance, Pedagogy, and (Re)presentation», *PAJ* 82:1 (2006), (σ. 29-50), σ. 34.

ταξίδι του στις Η.Π.Α. (και στην πρώτη του performance)⁷² ο Beuys ήθελε να απομονώσει τον εαυτό του από το περιβάλλον της Νέας Υόρκης και από όλο τον αμερικανικό πολιτισμό και να κρατήσει από αυτόν μόνο ένα ζωντανό στοιχείο του, το κογιότ,⁷³ με το οποίο θα ζούσε σε έναν χώρο, που του προσέφερε η René Block Gallery, για οκτώ ώρες επί τρεις ημέρες.⁷⁴ Για να πετύχει το στόχο του δεν εγκατέλειψε καθόλου τη γκαλερί στις πέντε ημέρες που παρέμεινε στη Νέα Υόρκη. Όπως και η Abramović, έτσι και ο Beuys επεδίωξε έναν «διάλογο ενέργειας» με το ανήμερο ζώο (ονόματι Little John), αυτή τη φορά όχι χωρίς πολιτικές προεκτάσεις. Ανάμεσα στα αντικείμενα που τον συνόδευαν στη συγκατοίκησή του με το κογιότ υπήρχαν δύο ρολά τσόχα, με τα οποία τύλιγε συχνά το σώμα του και έφτιαχνε μια στοιβα μέσα στην οποία τοποθετούσε έναν φακό που φώτιζε προς τους θεατές. Υπήρχε επιπλέον ένα ζευγάρι γάντια ζωγραφισμένα με καφέ χρώμα, που έριχνε στο κογιότ για να παίξει. Εδώ έχει προταθεί από τον Steve Baker ουσιαστικά μια μετωνυμία των ανθρώπινων χειρών, των χειρών του Beuys, ως του μη ζωικού στοιχείου που δινόταν στο μη ανθρώπινο ζώο, μετωνυμία επίσης της ανθρώπινης δημιουργικής ικανότητας, της αποτυπωμένης στα ζωγραφισμένα γάντια (τα χέρια που μπορούν να ζωγραφίζουν γάντια και να δημιουργούν τέχνη), που δίνονταν ως δώρο, άρα και της ικανότητας του δωρίζειν σε αντίθεση, σε χαϊντεγκεριανή αντίθεση προς την ελλιπή ζωική ικανότητα του αδράττειν μόνο.⁷⁵ Η ερμηνεία όμως αυτή νομίζω ότι υπερτονίζει τη σημασία των

⁷² Το πρώτο του ταξίδι, το 1973, περιελάμβανε μια σειρά ομιλιών στη Νέα Υόρκη, στο Σικάγο και στη Μινεάπολη, με θέμα το «Ενεργειακό σχέδιο για τον δυτικό άνθρωπο» (Energy Plan for Western Man), όπου παρουσίασε τις ιδέες του για την «κοινωνική γλυπτική» και την ανάγκη να ανακτήσει ο σύγχρονος άνθρωπος την επαφή του με όλες τις αδιόρατες ενέργειες που διέπουν τη ζωή του.

⁷³ Uwe M. Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen*, G. Hatje, Stuttgart 1998, σ. 330.

⁷⁴ Η performance έλαβε χώρα στη René Block Gallery της Νέας Υόρκης από τις 23 έως τις 25 Μαΐου του 1974, από τις 10.00 έως τις 18.00 κάθε μέρα. Πληροφορίες και περιγραφές της performance μπορεί να αντλήσει κανείς από την Caroline Tisdall, *Joseph Beuys Coyote*, Thames & Hudson, London 2010 (1976), Schneede, *ό.π.*, σ. 330-353, Erika Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική τον επιτελεστικού*, Πατάκης, Αθήνα 2012, σ. 209-215. Βλ. επίσης της ίδιας, *The Show and the Gaze of Theatre. A European perspective*, University of Iowa Press, Iowa 1997, σ. 245-248, 250.

⁷⁵ Ο Steve Baker στο μελέτημά του «Sloughing the Human», *Performance Research* 5:2 (2000), (σ. 71-81), σ. 73-74 υπαινίσσεται αυτές τις

ερμηνείες, αναφερόμενος τόσο στις χαϊντεγκεριανές θέσεις περί της ένδειας των ζώων στον κόσμο (Martin Heidegger, *The Fundamental Concepts of Metaphysics. World, Finitude, Solitude*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1995, σ. 184, 194), καθώς «είναι στενά δεμένα με το εκάστοτε περιβάλλον τους, αλλά ποτέ δεν είναι ελεύθερα τοποθετημένα στο ξέφωτο του Είναι – και μόνο τούτο συνιστά “κόσμο”» (Martin Heidegger, *Επιστολή για τον ανθρωπισμό*, Ροές, Αθήνα 1987, σ. 77), όσο και στην κριτική ανάλυση των θέσεων αυτών από τον Derrida, ο οποίος όμως έχει αναπτύξει έναν ισχυρό και ποικίλο αντίλογο με τις χαϊντεγκεριανές θέσεις σε πολλά κείμενά του. Βλ. ενδεικτικά: «Les fins de l'homme», στο *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris 1972, (σ. 129-164), σ. 147-161· *De l'esprit. Heidegger et la question*, Galilée, Paris 1987· «La main de Heidegger», στο *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris 1987, σ. 415-452· «L'oreille de Heidegger», στο *Politiques de l'amitié suivi de L'oreille de Heidegger*, σ. 343-419· *Apories*, 2006· *L'animal que donc je suis*, Galilée, Paris 2006, σ. 193-219. Πρβλ. και τις παρατηρήσεις της Elisabeth De Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Fayard, Paris 1998, σ.

χαϊντεγκεριανών θέσεων ως προς τη σχέση του performer με το κοινό, καθώς εστιάζει περισσότερο στη χειρονομία του Beuys, αφήνοντας στην άκρη την παρουσία του μη ανθρώπινου ζώου, καθώς δηλαδή εστιάζει στην «ηγεμονική» κίνηση ενός καλλιτεχνικού δώρου από τον άνθρωπο προς το ζώο, το οποίο όμως δεν μπορεί να «λάβει», να δεχθεί ως δώρο, αφού είναι «κλεισμένο» σε «αυτό που είναι». Όπως σημειώνει εύστοχα ο Michel Haar,

η χαϊντεγκεριανή φαινομενολογία της ζωικότητας μας μαθαίνει περισσότερα για τον άνθρωπο παρά για το ζώο! Θα επρόκειτο μάλλον για έναν εξορκισμό, για μια απομυθοποίηση του «δεσμού» με τη φύση. Ο Heidegger θέλει να δείξει το ανέφικτο μιας πρωταρχικής και ιδρυτικής εμπλοκής ή μιας επιλοκής του εδωνά-είναι (Dasein) του ανθρώπου στον χώρο του έμβιου όντος, να καταστρέψει την ιδέα μιας ζωικής συγγένειας, να αποκλείσει τον μύθο της φυσικής τελειότητας, τον τόσο επίμονο από τον Rousseau έως τον Bergson. Το ένστικτο όχι μόνο δεν είναι ανώτερο της διάνοιας, αλλά είναι και πολύ κατώτερο της απλής κατανόησης του είναι. Ωστόσο, στο τέλος των αναλύσεών του, το μυστήριο της φύσης παραμένει.⁷⁶

Μια τέτοια οπτική όμως απέχει πολύ από την επιδίωξη του Beuys να ρίξει γέφυρες ανάμεσα στη ζωικότητα και την ανθρωπότητα, να διανοίξει έναν ενδιάμεσο χώρο όπου μπορούν να συναντηθούν και, όπως θα δούμε στη συνέχεια, να συμφιλιωθούν ανθρώπινα και μη ανθρώπινα ζώα – επιδίωξη που χαρακτηρίζει, από πολύ νωρίς άλλωστε, τις καλλιτεχνικές δράσεις του Beuys και του έντονου ενδιαφέροντός του για τα ζώα.⁷⁷ αρκεί να σκεφτούμε την performance του *Πώς να εξηγήσεις τις εικόνες σε έναν νεκρό λαγό* το 1965.⁷⁸

Μεταξύ των αντικειμένων της παράστασης περιλαμβάνονταν ακόμα ένα μπαστούνι, λίγο άχυρο και πενήντα αντίτυπα της *Wall Street Journal*, τα οποία ανανεώνονταν κάθε ημέρα με την καινούργια έκδοση. Αυτά τα αντίτυπα το κοινό έσκιζε και σε αυτά «έμαθε» να ουρεί. Θα πρέπει βεβαίως να σταθούμε λίγο σε αυτήν την επιλογή της εφημερίδας και να θυμηθούμε τον τίτλο: «I like America...». Με ποια έννοια «μου αρέσει» η Αμερική και για ποια Αμερική πρόκειται; Σίγουρα δεν πρόκειται για την Αμερική του 1974, εάν κρίνουμε από το γεγονός ότι ο Beuys μόλις κατέβηκε από το αεροπλάνο στον αερολιμένα

925-947 και του Gérard Bensussan, «La bête est sans pourquoi», *Les Temps Modernes* 669-670, 2012, (σ. 217-233), σ. 218-225.

⁷⁶ Michel Haar, *Le chant de la terre. Heidegger et les assises de l'histoire de l'être*, L'Herne, Paris 1985, σ. 70-71.

⁷⁷ Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys*, Abbeville Press, New York 1991, σ. 54.

⁷⁸ Η performance του Beuys *Πώς να εξηγήσεις τις εικόνες σε έναν νεκρό λαγό* έλαβε χώρα το 1965 στο πλαίσιο των εργασιών μιας έκθεσης του καλλιτέχνη στη γκαλερί Schmela στο Düsseldorf στις 26 Νοεμβρίου του 1965. Ο Beuys

κρατούσε στην αγκαλιά του έναν νεκρό λαγό και του μιλούσε ψιθυριστά για ώρες σχετικά με τα εκτιθέμενα έργα. Για μια περιγραφή και κριτική προσέγγιση αυτής της performance βλ. Κωνσταντίνος Β. Πρώμος, «Το πρόβλημα της ριζικής ετερότητας στη δράση του Joseph Beuys *Πώς να εξηγήσεις τις εικόνες σε έναν νεκρό λαγό* στη γκαλερί Schmela του Düsseldorf», στον τόμο *Η τέχνη τον 20ού αιώνα: Ιστορία, θεωρία, εμπειρία*, Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 511-520.

του JFK μεταφέρθηκε απ' ευθείας στη γκαλερί (και όπως είπαμε δεν βγήκε ούτε λεπτό από αυτήν) με ένα ασθενοφόρο τυλιγμένος σε τσόχα. Καμία επαφή λοιπόν με το περιβάλλον υποδοχής. Αν και είχε δεχθεί την επίσημη πρόσκληση της René Block Gallery, ο Beuys δεν ήρθε ως προσκεκλημένος. Αν και διάσημος στον ακαδημαϊκό και καλλιτεχνικό χώρο της Ευρώπης και της Αμερικής, δεν ήρθε φορώντας το διάδημα της διασημότητάς του, αλλά μια τσόχα ώστε να μην φαίνεται καθόλου. Μεταφέρθηκε δε στη γκαλερί όχι με κάποια άνετη λιμουζίνα, αλλά με ένα ασθενοφόρο, όπως θα μπορούσε να συμβεί με κάθε τυχόντα νεοϋορκέζο. Άσημος, επομένως, άγνωστος μεταξύ αγνώστων, ξένος, καθόλου επικοινωνιακός, καθόλου φωτισμένος από τους προβολείς της υψηλής πρωτοποριακής τέχνης, όπως συνέβαινε με άλλους καλλιτέχνες και κοινωνικά είδωλα του πενταγράμμου (θυμηθείτε τι είχε συμβεί με την άφιξη των Beatles ή των Rolling Stones), ο Beuys έρχεται ως οιονεί «αντι-αποικιοκράτης», σεμνός, διακριτικός, σχεδόν κρυμμένος από τα media, χωρίς έπαρση και φωτοστέφανα, σαν να αγνοεί, σαν να παραβλέπει, θα έλεγα, επιδεικτικά το διάσημο αεροδρόμιο και την κοσμοπολίτικη πρωτεύουσα της παγκόσμιας τέχνης, του παγκόσμιου εμπορίου, της παγκόσμιας οικονομίας. Σαν να αποστρέφει το βλέμμα από όλα αυτά και δεν πατάει καν το πόδι του στο έδαφος. Έρχεται και φεύγει κληνήρης, περίπου ως ασθενής του δυτικού πολιτισμού. Δεν χρειάζεται μεγαλύτερη επιμονή για να καταλάβουμε ότι η παράσταση, η πλαισιωμένη δράση του, άρχισε ήδη από την αποβίβασή του από το αεροπλάνο και ότι δεν ολοκληρώθηκε στην γκαλερί, αλλά στο ίδιο το αεροπλάνο που τον μετέφερε πίσω στη Γερμανία.

«I like America...». Η φράση αυτή αντηχεί τώρα κάπως περίεργα, τόσο ως προς το ρήμα της, όσο και ως προς το αντικείμενό του. Υπάρχει ένας ειρωνικός τόνος, ένα κενό διπλού νοήματος που δεν θα καλυφθεί εάν δεν συνυπολογίσουμε (ποιο άλλο;) το κογιότ. Ο Beuys θα επιλέξει να συγκατοικήσει με ένα κογιότ και όχι με κάποιους φιλόξενους αμερικανούς οικοδεσπότες. Με ένα ζώο, με το ζώο-σύμβολο της παλιάς, αυθεντικής, «άγριας» Αμερικής, όχι με το σύμβολο της χολιγουντιανής «αγριότητας» της Δύσης, αλλά με το ζώο που συνδέει επί αιώνες τους γηγενείς πληθυσμούς με την άδηλη φύση, με το άδηλο μέλλον, με το άδηλο παρελθόν, εάν θέλετε, με το άδηλο νόημα του φαινομένου της ζωής. Αυτό το άδηλο δηλώθηκε ρητά και κατηγορηματικά, εκδιώχθηκε και πολεμήθηκε σφοδρά πρώτα από την αποικιοκρατία, στη συνέχεια από τη «δημοκρατία» (ρεπουμπλικανική ή άλλη) και τέλος (και πιο ολοκληρωτικά) από τον καπιταλισμό. Ο Beuys διατρέχει νοερά όλη αυτήν την πορεία εκφυλισμού και καταστροφής ενός πολιτισμού, επιλέγοντας να συγκατοικήσει με ένα ζώο-σύμβολο. Πι' αυτό και το κογιότ δεν προσφέρει μόνο το κέντρο ενός επιτελεστικού πλαισίου, αλλά συνάμα ενεργοποιεί μια μυθολογική σκέψη και μια καίρια (για την εποχή του '70, αλλά και για τη δική μας εποχή) πολιτική θέση. Εξηγούμαι.

Για τους ινδιάνικους πληθυσμούς της Βορείου Αμερικής το κογιότ δεν ήταν ένα απλό ζώο, αλλά μια θεότητα εγχρονισμένη, εντοπισμένη και ενσαρκωμένη σε μια ζωομορφική οντότητα. Επρόκειτο μάλιστα για μια από τις πλέον ισχυρές θεότητες, καθώς συμβόλιζε τη δύναμη της μεταμόρφωσης του πνεύματος σε ύλη

και της ύλης σε πνεύμα. Ως εκ τούτου μπορούσε να διαπεράσει την ύλη ή να καταλάβει όλες τις ομιλούμενες γλώσσες. Ετίθετο δηλαδή πέρα και πάνω από όλους τους πολιτισμικούς κώδικες και τους φυσικούς νόμους. Ο θυμός του σήμαινε μεγάλο κακό για τις ανθρώπινες κοινότητες, ενώ ο κατευνασμός του ήταν η τελετουργική αφετηρία για την ίαση ασθενειών.⁷⁹ Οι σαμάνοι της φυλής των Ναβάχο το σέβονταν απόλυτα και φορούσαν τη μάσκα του όταν ήθελαν να θεραπεύσουν έναν ασθενή. Ο οιονεί ασθενής Beuys, λοιπόν, μπορεί να επικαλείται την υπερβατική δύναμη του ζώου για τον δικό του εξαγνισμό, αλλά και για την εξιλέωσή του απέναντι σε μια θεότητα που κυριολεκτικά κατακρεουργήθηκε.⁸⁰ Η performance, υπό το πρίσμα αυτό θα μπορούσε να εκληφθεί ως μία τελετουργία συμφιλίωσης ενός «δυτικού» ανθρώπου (που εδώ λειτουργεί ως εκπρόσωπος όλου του δυτικού πολιτισμού) με την εξορισμένη θεότητα, αλλά και ως μία τελετή εξιλέωσης απέναντι σε μία συνομοταξία ζώων και, μέσω αυτών, σε έναν ολόκληρο γηγενή ανθρώπινο πληθυσμό που υπέστη έναν απηνή διωγμό από τους πολιτισμένους αποικιοκράτες, ρεπουμπλικάνους, δημοκράτες και καπιταλιστές. Στη δεύτερη περίπτωση συναντούμε την πολιτική σκέψη του Beuys, κατά την οποία η τέχνη μπορεί να αναλάβει το έργο που δεν κατάφερε η πολιτική να φέρει εις πέρας, να απελευθερώσει τις δημιουργικές δυνάμεις των ανθρώπων και να τις στρέψει προς μία κοινωνία που αρθρώνεται ως έργο τέχνης και που έχει ως θεμέλιους λίθους την ελευθερία, τη δημοκρατία και τον σοσιαλισμό.⁸¹

Μόνο υπό την προϋπόθεση μιας ριζικής διάνοιξης των ορισμών θα καταστεί δυνατή για την τέχνη και τις σχετικές με αυτήν δραστηριότητες η παροχή αποδείξεων ότι η τέχνη είναι τώρα η μοναδική εξελικτική και επαναστατική δύναμη. Μόνο η τέχνη είναι ικανή να αποδιαρθρώσει τα καταπιεστικά αποτελέσματα ενός γεροντικού κοινωνικού συστήματος που συνεχίζει να παραπαίει στο μεταίχμιο του θανάτου: να αποδιαρθρώσει προκειμένου να αρθρώσει ENAN KOINΩΝΙΚΟ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟ ΩΣ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ. [...] ΚΑΘΕ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟ ΟΝ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ο οποίος – στην κατάσταση ελευθερίας του – από την κατάσταση ελευθερίας που βιώνει από πρώτο χέρι – μαθαίνει να ορίζει τις άλλες θέσεις του ΟΛΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ ΤΗΣ ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΤΑΞΗΣ.⁸²

Πρόκειται για το μεταρομαντικό όραμα του πολίτη-καλλιτέχνη που μεταθέτει τα όρια της τέχνης πέραν των κοινωνικών συστημάτων και το βαγνερικό όραμα του κοινωνικού Gesamtkunstwerk, κατά τα οποία η τέχνη (η performance, το fluxus, η κοινωνική γλυπτική) μπορεί να διανοίξει τον δρόμο ώστε κάθε άνθρωπος να είναι καλλιτέχνης του ατομικού και συλλογικού του βίου, να ανακαλύψει τη

⁷⁹ Βλ. Fischer-Lichte: *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, σ. 213.

⁸⁰ David Williams: «Inappropriate/d Others: or, The Difficulty of Being a Dog», *The Drama Review* 51:1, 2007, (σ. 92-118), σ. 99-100.

⁸¹ Για τις πολιτικές δραστηριότητες του Beuys βλ. Stachelhaus: *Joseph Beuys*, σ. 107-121.

⁸² Παρατίθεται από την Caroline Tisdall, *Art into Society, Society into Art*, ICA, London 1974, σ. 48. Τα κεφαλαία γράμματα διατηρούνται από το πρωτότυπο.

δημιουργικότητα στην καθημερινή ζωή του και όλη η κοινωνία να μετουσιωθεί σε ένα έργο τέχνης.⁸³

Η μυθολογική σκέψη του καλλιτέχνη καταλήγει στην πολιτική σκέψη, ενώ οι πολιτικές του θέσεις προϋποθέτουν την υπερβατικότητα των μυθολογικών και θεολογικών αναφορών. Το σύμπλεγμα αυτό προσφέρει και πάλι στην παράσταση ένα ισχυρό ελάχιστο κείμενο, που μόνο ελάχιστο δεν μπορεί να θεωρηθεί (άλλωστε θα αρκούσε μόνο η παρουσία των αντιτύπων της Wall Street Journal την ημερήσια έκδοση της οποίας το κογιότ ξέσκιζε καθημερινά και κατουρούσε), και μια αυστηρή πλαίσισωση που ελάχιστα περιθώρια αφήνει στο συμβάν να επέλθει. Οι τακτικές κινήσεις εξοικείωσης του performer, τα αντικείμενα που μπορούσε να χειριστεί εύκολα το κογιότ και να τα συνηθίσει (το σανό, το ξύλινο μπαστούνι, η γούνα λαγού στο τσόχινο πανωφόρι), η επαναληπτικότητα των ήχων (του μεταλλικού τριγώνου που είχε κρεμασμένο πάνω του ο Beuys ή ο ήχος από τουρμπίνες, σε μια εναλλαγή οικείου και ξένου, φυσικού και τεχνολογικού ήχου) το συρματόπλεγμα που κρατούσε τους θεατές σε απόσταση, όλα αυτά προδίδουν ένα σχεδιασμένο πλάνο δράσης, μια στρατηγική προσέγγισης του ανήμερου ζώου και μερικής εξοικείωσης μαζί του. Από την άλλη μεριά όμως διακρίνεται ένα αυτοσχεδιαστικό στοιχείο στη διάδραση των δύο performers (ανθρώπινου και μη ανθρώπινου) μέρα με την ημέρα⁸⁴ και βεβαίως δεν παύει να παραμονεύει πάντα ο κίνδυνος. Παρά τα ενεργειακά πεδία που ήθελε να «ζωντανεύσει» ο Beuys, παρά τις τεχνικές του σαμανισμού που ακολούθησε προκειμένου να ξυπνήσει τις δυνάμεις της μεταμόρφωσης και της μετουσίωσης (κάτι που θα μπορούσε να αποτελέσει την απαρχή για την έλευση ενός συμβάντος, για τη μεσιανικότητα χωρίς μεσιανισμό που αναφέρει ο Derrida⁸⁵), το «άγριο», όπως και αν το εκλάβουμε, δεν μπορεί εύκολα να εξημερωθεί. Εδώ μάλιστα βρίσκεται και μια ενδιαφέρουσα αντίθεση, που προκύπτει από τις παραμέτρους της ίδιας της παράστασης, μια σχέση αντιστρόφως ανάλογη μεταξύ της προσπάθειας του performer να μετατραπεί σε σαμάνο και να συνθέσει σε μια ενότητα υλικές και πνευματικές δυνάμεις και της «αγριότητας» του κογιότ: όσο η πρώτη αποτυγχάνει, τόσο παραμονεύει η δεύτερη, άρα όσο ακυρώνεται η εμφάνιση του συμβάντος στη μία, τόσο παρατείνεται η δυνατότητα της άλλης. Μπορεί κάποιος να πιστεύει ή να μην πιστεύει στην επιρροή της σαμανιστικής τελετής, στη δυνατότητα κατάληψης του σώματος από μυστικές και υπερβατικές δυνάμεις, από ένα είδος ένθεης μανίας που δεν ανάγεται σε ψυχολογικούς ή βιοχημικούς όρους, άρα μπορεί να αμφισβητεί τις τεχνικές και τους ισχυρισμούς του Beuys, δύσκολα

⁸³ Για τα προτάγματα και τις στοχεύσεις της σκέψης και του έργου του Joseph Beuys βλ. συμπληρωματικά Stachelhaus, *Joseph Beuys*. Alain Borer, *The Essential Joseph Beuys*, Thames and Hudson, London 1996. Claudia Mesch – Viola Michely (επιμ.), *Joseph Beuys. The Reader*, MIT Press, Cambridge MA 2007. Κωνσταντίνος Β. Πρώμος, «Μύθος και πραγματικότητα στο

έργο του Joseph Beuys», *Cogito* 7 (2007), σ. 62-65. Christa-Maria Lerm Hayes – Victoria Walters (επιμ.), *Beuysian Legacies in Ireland and Beyond: Art, Culture and Politics*, LIT Verlag, Berlin 2011.

⁸⁴ Baker, «Sloughing the Human», σ. 72.

⁸⁵ Βλ. παραπάνω σημ. 4.

όμως μπορεί να αμφισβητήσει χωρίς ερείσματα τις προθέσεις και την ειλικρίνειά του. Έτσι, ακόμα και αν διατηρήσουμε έντονες αμφιβολίες για το αν όντως έλαβε χώρα ένα συμβάν μεταμόρφωσης ή μετουσίωσης στη νεοϋορκέζικη γκαλερί τον Μάιο του 1974· ακόμα και αν θεωρήσουμε ότι αυτό που έχει μείνει στην μνήμη από την performance σήμερα δεν είναι η προσπάθεια εξιλέωσης και η επούλωση του ιστορικού τραύματος, αλλά απλώς η συνάντηση του performer με το άγριο ζώο,⁸⁶ δεν μπορούμε να αποκλείσουμε ρητά την πιθανότητα του συμβάντος κάποια στιγμή που το βλέμμα του Beuys συνάντησε εκείνο του κογιότ, κάποια στιγμή που το κογιότ δεν λειτουργεί απλώς ως σημείο, αλλά και ως επιθυμία,⁸⁷ δεν μπορούμε να αποκλείσουμε ούτε εδώ την πιθανότητα του ζώου- συμβάντος.

Ύστερες αμφιβολίες για το «αν παραβλέψουμε το γεγονός ότι...»

Τέσσερις ατάιστοι πύθωνες, μαζί με έναν βόα εξίσου πεινασμένο, ένα εγκλωβισμένο κογιότ και επτά εκπαιδευμένα λυκόσκυλα: ιδού ο μη ανθρώπινος ζωικός πληθυσμός αυτών των τριών πολύ σημαντικών performances. Άγρια ζώα και εκπαιδευμένα κατοικίδια-φύλακες, όλα υποβάλλονται σε μία επίπονη διαδικασία, την οποία τα ίδια δεν έχουν επιλέξει. Και αν στην περίπτωση του Castellucci η εξημέρωση των σκύλων συνεπάγεται την απόλυτη ένταξη αυτής της διαδικασίας στην κοινωνική νόρμα (αφού η εκπαίδευση σκύλων αποτελεί μια επαγγελματική λειτουργία αναγνωρισμένη προ πολλού και πλήρως ενταγμένη στην παραγωγή φυλάκων, συνοδών, οικιακών συντρόφων, ανιχνευτών κ.ο.κ.), στην περίπτωση της Abramović και του Beuys εγείρονται αρκετές ενστάσεις. «Ατάιστοι πύθωνες»: αυτό σημαίνει ότι θα έπρεπε κανονικά να ταϊστούν από τους συντελεστές της παράστασης και αυτό πάλι σημαίνει ότι δεν μπορούν να βρουν τροφή από μόνοι τους διότι έχουν αποσπαστεί από το φυσικό τους περιβάλλον και έχουν αιχμαλωτιστεί πιθανώς σε έναν ζωολογικό κήπο και υποβληθεί στη «διαδικασία» (για να αποφύγω τον όρο «βασανιστήριο») της πείνας για δύο εβδομάδες (εάν πιστέψουμε τις επίσημες δηλώσεις).

Αλλά και η περίπτωση του κογιότ δεν είναι πολύ καλύτερη. Η Fischer-Lichte σημειώνει: «Ο Μπόις συμπεριφερόταν στο ζώο σαν σε ισάξιο παρτενέρ. Ναι μεν προσπαθούσε να επιδράσει πάνω του, χωρίς όμως να του ασκεί βία – αν παραβλέψουμε το γεγονός ότι το κογιότ έπρεπε να παγιδευτεί για να συμμετάσχει στη δράση».⁸⁸ Αλλά πώς μπορούμε να «παραβλέψουμε» αυτό το γεγονός και κυρίως γιατί να το παραβλέψουμε; Δεν είναι άσκηση βίας ο εγκλεισμός ενός υποκειμένου-ζωής ή ο εξαναγκασμός του σε πείνα για δύο εβδομάδες;⁸⁹ Όπως

⁸⁶ Όπως ισχυρίζεται ο Steve Baker, *The Postmodern Animal*, Reaction Books, London 2000, σ. 44.

⁸⁷ Για την Lourdes Orozco, *Theatre and Animals*, ό.π., σ. 66, το κογιότ του Beuys είναι ταυτόχρονα ένα κογιότ (ένα έμβιο ον), ένα σημείο (που αναπαριστά κάποια προϋπάρχοντα νοήματα) και μια επιθυμία.

⁸⁸ Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, σ. 215.

⁸⁹ Βλ. και τις επιφυλάξεις της Lisa Jevbratt, «Interspecies Collaboration – Making Art Together with Nonhuman Animals», σ. 2, σημ. 4. Κείμενο ανακοίνωσης που παρουσιάστηκε τον Ιούλιο του 2009 στο Newcastle της Αυστραλίας, στο πλαίσιο του συνεδρίου The Minding

σημειώνει σωστά η Lourdes Orozco, σε κάθε performance όπου πρωταγωνιστεί (ή «συμπρωταγωνιστεί») ένα ζώο, δεν αρκεί να βλέπουμε το αποτέλεσμα της εκπαίδευσής του (άρα την ικανότητα του εκπαιδευτή του), αλλά και την ικανότητα του ίδιου του ζώου να εκπαιδευτεί, όπως και τη θέλησή του να ανταποκριθεί στην εκπαίδευση.⁹⁰ Πόσο επιδεικτικό όμως είναι ένα κογιότ στην εκπαίδευση του εγκλεισμού και κυρίως σε ποιον βαθμό και κάτω από ποιες συνθήκες συναινεί το κογιότ σε τέτοια «εκπαίδευση»; Έναντι τίνος αντιτίμου θα μπορούσε να αντισταθμιστεί η παγίδευση ενός ζώου, η στέρηση της ελευθερίας του για μικρό ή μεγάλο διάστημα (το κογιότ επέστρεψε μετά την παράσταση στον ζωολογικό κήπο ή αφέθηκε ελεύθερο;) και η πρόκληση σε αυτό ενός ψυχολογικού σοκ αγωνίας και φόβου, ενδεχομένως και πόνου; Μπορούμε μάλλον να βεβαιώσουμε ότι πριν από τη δοκιμασία αυτή το κογιότ δεν είχε επιλέξει να κλειστεί τουλάχιστον για τρεις ημέρες σε έναν περίεργο γι' αυτό χώρο που τα ανθρώπινα ζώα χαρακτηρίζουν ως «γκαλερί» και ότι όταν περατώθηκε η δοκιμασία δεν θα είχε αποκτήσει τις πνευματικές δυνάμεις που του απέδιδαν οι σαμάνοι των Ναβάχο.⁹¹ Αντιθέτως ο Beuys είχε επιλέξει (και σχεδιάσει διεξοδικά) την performance, αλλά μάλλον ούτε αυτός απέκτησε τις θεραπευτικές ιδιότητες των Ναβάχο, καθώς η όποια σχέση με το μη ανθρώπινο ζώο ήταν μάλλον διανοητική και η οικολογική διάσταση της συνάντησης παρέμεινε ένα θεωρητικό πρόταγμα,⁹² ούτε κατάφερε να εξευμενίσει την οικογένεια των κογιότ, εξιλεώνοντας τρόπον τινά την αμερικανική πολιτική έναντι των γηγενών πληθυσμών. «Αν παραβλέψουμε», λοιπόν, «το γεγονός». Τι είδους εξαίρεση όμως είναι αυτή, αν όχι μια ειδικτική διάκριση⁹³

Animals Conference, διαθέσιμο στη http://jevbratt.com/home_texts.html

⁹⁰ Orozco, «There and Not There: Looking at Animals in Contemporary Theatre», σ. 189.

⁹¹ Εύστοχα ερωτήματα και αντίστοιχες παρατηρήσεις για το «παρασκήνιο» της performance θέτει και ο David Williams, «Inappropriate/d Others: or, The Difficulty of Being a Dog», σ. 101-102. Για παράδειγμα: από πού προήλθε το κογιότ; Φαίνεται πώς μεταφέρθηκε σε ένα σιδερένιο κλουβί από ένα κτήμα του New Jersey. Ποια ήταν η συμπεριφορά του μετά το πέρας της performance; Ήταν αγχωμένο και στριφογύριζε με νευρικές κινήσεις μέσα στο κλουβί του.

⁹² Andrea Phillips, «A Dog's life», *Performance Research* 5:2 (2000), (σ. 125-130), σ. 128.

⁹³ Ο όρος «speciesism» προτάθηκε από τον ψυχολόγο Richard Ryder (*The Oxford English Dictionary*, Clarendon Press, Oxford 1989) και έχει μεταφραστεί ως «ειδοκρατία» (Μυρτώ Δραγώνα-Μονάχου), «ειδολογικός σωβινισμός» (Φιλίμων Παιονίδης), «σπισισμός» (Κώστας Αλεξίου) και «ειδισμός» (Στέλιος Βιγβιδάκης). Ακολουθώ εδώ την τελευταία απόδοση. Σε

κάθε περίπτωση, ο όρος σημαίνει την «προκατάληψη» ή την «προκατειλημμένη συμπεριφορά υπέρ των συμφερόντων των μελών του ίδιου είδους και εναντίον των μελών των άλλων ειδών». Ο Peter Singer, ο οποίος δίνει αυτόν τον ορισμό, εξηγεί σχετικά: «Αν ένας άνθρωπος με υψηλότερο δείκτη ευφυΐας δεν έχει το δικαίωμα να χρησιμοποιεί τους άλλους ανθρώπους για την εξυπηρέτηση των σκοπών του, τότε πώς μπορούν οι άνθρωποι να έχουν το δικαίωμα να εκμεταλλεύονται τα μη ανθρώπινα όντα για τον ίδιο λόγο»; Βλ. Peter Singer, *Η απελευθέρωση των ζώων*, Κέντρο πληροφόρησης Αντιγόνη, Θεσσαλονίκη 2015, σ. 60. Για τον όρο και τις χρήσεις του βλ. Joan Dunayer, *Speciesism*, Ryce Publishing, Derwood-Maryland 2004. Ο Ryder εισηγήθηκε αργότερα μια ηθική θεωρία που ονόμασε «painism», που τον έφερε κοντά στις απόψεις του Jeremy Bentham για την οδύνη των ζώων (βλ. αυτόθι το κεφάλαιο «Το θεατρικό bestiarium»), σύμφωνα με την οποία όλα τα όντα που μπορούν να ποθούν έχουν ηθική υπόσταση. Βλ. Richard Ryder, *Painism. A Modern Morality*, Opengate Press, London 2001.

που κάνει ένας υπερφίαλος ανθρωποκεντρισμός στο όνομα της τέχνης, της τέχνης για την οποία ο ίδιος ο Beuys πιστεύει ότι καλείται να προσφέρει την ελευθερία; Μήπως, επομένως, στο εγχείρημά του εκκολάπτεται μια ριζική αντίφαση: συμφιλίωση με το ζώο και παγίδευσή του, εξευμενισμός του ζώου-θεότητας και εγκλωβισμός του, υπηρέτηση μιας απελευθερωτικής τέχνης που χειρίζεται τα ζώα πρώτα ως αντικείμενα και στο τέλος ως οιονεί θεότητες;

Ύστερες αμφιβολίες για τη «μη διαθεσιμότητα» των ζώων επί σκηνης

Η Fischer-Lichte συγκεφαλαιώνει και συγκαλύπτει όλα αυτά τα προβλήματα με τον όρο «μη διαθεσιμότητα» (Unverfügbarkeit, elusiveness) των ζώων επί σκηνης.⁹⁴ Και πράγματι, πρόκειται για έναν βολικό όρο, ουδέτερο και ακίνδυνο, αντίστοιχο με τους παλαιότερους όρους του «non-acting» και του «μη σημειωτικού» που είχε χρησιμοποιήσει πολύ νωρίς ο Michael Kirby,⁹⁵ αντίστοιχους όμως και με τους σύγχρονους όρους που χρησιμοποιεί η επιστημονική έρευνα για τους παράλογους πειραματισμούς της με τα ζώα και η βιομηχανική κτηνοτροφία για τους σκληρούς όρους «διαβίωσης» και «εκτροφής» των ζώων.⁹⁶ Η «μη διαθεσιμότητα» είναι ένας βολικός όρος που παραπέμπει στο γεγονός ότι τα ζώα «δεν έχουν την επιλογή να “μην είναι ο εαυτός τους”, όπως οι ηθοποιοί»⁹⁷ και που παράλληλα μπορεί να συστεγάσει και να καμουφλάρει ποικίλες και απρόσμενες συμπεριφορές των μη ανθρώπινων ζώων στη σκηνή, όπως η δυσφορία και η οδύνη, η απειθαρχία και η δυστροπία, η αντίσταση ή ακόμα και η επίθεση. Είναι όμως και λειτουργικός όρος καθώς, από μια άποψη, το μη διαθέσιμο ζώο εκπροσωπεί δυνάμει αυτό που αποτελεί το ιδανικό του μεταμοντέρνου (ή μεταδραματικού) performer: ένα ον που υποτίθεται ότι δεν περιβάλλεται από κανένα ελάχιστο κείμενο, ένα ον απρόβλεπτο, απρογραμματίστο, «ατίθασο» σε κάθε σκηνοθετική γραμμή, μη αναγώγιμο σε σκηνικές νόρμες και πλαισιωμένες δράσεις. Ένα ον που επιτρέπει ή εκκαλεί το συμβάν να επέλθει. Υπό το πρίσμα αυτό, ο performer τείνει να γίνει ένα ανθρώπινο ζώο-συμβάν.

Η ευχρηστία όμως του όρου της μη διαθεσιμότητας κρύβει και κάτι που δεν πρέπει να αποσιωπηθεί, μολοντί δεν μπορεί να αναλυθεί εδώ εκτενώς: το ηθικό,

⁹⁴ Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, σ. 215-216. Ο πρωτότυπος γερμανικός όρος «Unverfügbarkeit», εμφανίζεται αρκετές φορές και δηλώνει ακριβώς τη μη διαθεσιμότητα· βλ. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, σ. 185-187. Η αγγλική απόδοσή του, τέσσερα χρόνια αργότερα, είναι «elusiveness» είναι πιο ανοικτή, καθώς επιτρέπει και την εισδοχή του «άπιστου» ή του «φευγαλέου»· βλ. Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Routledge, London & New York 2008, σ. 105-106.

⁹⁵ Michael Kirby, «On Acting and Not-Acting», *The Drama Review* 16:1 (1972), σ. 3-15 και «Nonsemiotic Performance», *Modern Drama* 25:1 (1982), σ. 105-111.

⁹⁶ Πολλά και τεκμηριωμένα παραδείγματα μπορεί να βρει ο αναγνώστης στο δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο του «κλασικού» πλέον βιβλίου του Peter Singer, *Η απελευθέρωση των ζώων*, ό.π., σ. 83-263.

⁹⁷ Bert O. States, «Performance as Metaphor», στο Philip Auslander (επιμ.): *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, τόμ. I, Routledge, London & New York 2003, (σ. 108-137), σ. 121.

ακόμα και το νομικό πρόβλημα της χρήσης των ζώων σε παραστάσεις. Η μη διαθεσιμότητα έχει νόημα μόνο ως άρνηση ενός πλαισίου αναφοράς, για το οποίο υπάρχει διαθεσιμότητα. Διαθέσιμος ως προς τι; Είμαι διαθέσιμος να κάνω τούτο ή το άλλο, να υποστώ τούτο ή το άλλο σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο δράσης. Το μη ανθρώπινο ζώο δεν είναι διαθέσιμο, δεν *διατίθεται* να κάνει ή να υποστεί τούτο ή το άλλο και πιο ρητά: δεν διαθέτει τον εαυτό του για κάτι τέτοιο. Διότι η διαθεσιμότητα, η ηπιότητα (εξού και η βολικότητα και η ευχρηστία) αυτού του όρου οφείλεται σε ένα βουλητικό υπόστρωμα που έχει κάτω από το νόημά της. Με άλλα λόγια: «διαθέτω τον εαυτό μου» σημαίνει πάντα «θέλω να διαθέσω τον εαυτό μου», «επιλέγω να τον διαθέσω» σε τούτον ή τον άλλον σκοπό. Ως γνωστόν όμως τα φίδια δεν θέλουν να μείνουν νηστικά, τα κογιότ δεν συνηθίζουν να αναζητούν πρόσκαιρα καταφύγια σε γκαλερί και τα σκυλιά, μολονότι εκπαιδεύονται συστηματικά να προστατεύουν ή εν ανάγκη να επιτίθενται, δεν θα ήθελαν επουδενί να προσφέρουν το δέρμα τους για να γίνει ένα σκηνικό αντικείμενο. «Τα ζώα δεν διατίθενται», επομένως σημαίνει: «τα ζώα δεν θέλουν». Η μη διαθεσιμότητα κρύβει τεχνηέντως μιαν αυτονόητα αρνητική βούληση και γι' αυτό είτε δεν θα πρέπει να χρησιμοποιείται αστόχαστα ως μία *mot-valise* της παραστασιολογικής ανάλυσης, αλλά να υποσημειώνεται λεπτομερώς και να πλαισιώνεται με όλους τους ηθικούς προβληματισμούς που συνεπάγεται είτε να καταργηθεί ως όρος όχι απλά ανακριβής, αλλά παραπειστικός, παραπλανητικός, προσβλητικός ως προς τα ζώα και ειδικτικός ως προς τους ανθρώπους που τον χρησιμοποιούν. Δεν απαιτείται εδώ θεϊκή σοφία· εάν οι πύθωνες και ο βόας της Abramović δεν διαθέτουν τον εαυτό τους να μείνουν νηστικοί για δύο εβδομάδες· εάν το κογιότ του Beuys δεν διαθέτει τον εαυτό του στους υπαλλήλους της René Block Gallery ώστε να το παγιδεύσουν και να το κλείσουν για τρεις ημέρες σε έναν ανοίκειο χώρο και εάν οι σκύλοι του Castellucci θα απεχθάνονταν να δουν ένα σκυλίσιο δέρμα να θαυμάζεται ως σκηνικό αντικείμενο, τότε τα ζώα αυτά απλώς δεν θέλουν, αρνούνται να υποφέρουν, αρνούνται ακόμα και να εργαλειοποιηθούν.

Όταν εκτιμούμε θεωρητικά και όταν γοητευόμαστε πρακτικά από τη μη διαθεσιμότητα των ζώων, στην πραγματικότητα παραβιάζουμε μια φυσική συνθήκη και ένα ηθικό δικαίωμα των υποκειμένων-μας-ζωής: τη συνθήκη και το δικαίωμα της τροφής και της ελευθερίας. Η παραβίαση αυτή αποσιωπάται καθότι είναι ανθρώπινη ενέργεια και στη θέση της χρησιμοποιείται η «μη διαθεσιμότητα» που υποτίθεται ότι είναι μια ζωική ιδιότητα. Στρέφουμε έτσι την προσοχή από το ανθρώπινο στο μη ανθρώπινο ζώο, από το ενεργούν υποκείμενο στο «αντικείμενο» της ενέργειας αυτής, χωρίς όμως να το ονομάζουμε «αντικείμενο». Απλώς το εκλαμβάνουμε ως έναν σκηνικό δρώντα, γιατί στην ουσία αυτό είναι που ενδιαφέρει: η σκηνή και η σκηνική δράση και όχι το υποκείμενο αυτής της δράσης. Το υποκείμενο, το μη ανθρώπινο υποκείμενο είναι *μη διαθέσιμο*, αυτό σημαίνει ότι δεν υπάγεται αυτόβουλα και διατεταγμένα στο πρόταγμα της σκηνής και ως εκ τούτου μπορεί ξαφνικά να αντιδράσει, να παρουσιάσει μιαν απρόβλεπτη (για τα δεδομένα και τις προσδοκίες του σκηνικού σχεδιασμού) συμπεριφορά, να προκαλέσει κατά τη διάρκεια της παράστασης μια κρίσιμη ή

σημαδιακή στιγμή (markante Momente), μια στιγμή απορίας, έκπληξης ή αιφνιδιασμού στους θεατές, δηλαδή ένα συμβάν.⁹⁸ Η αντίθεση μεταξύ μη διαθεσιμότητας του ζώου και πλαισίωσης (framing) της παράστασης αποσιωπάται επίσης προκειμένου να αναδειχθεί ο αυτοποιητικός αναδραστικός βρόχος (ή κύκλωμα, autoroietische feed-back Schleife)⁹⁹ και να κατοχυρωθεί η αυτοαναφορικότητα της παράστασης, κατά την οποία οι παράγοντες παράγονται από τα παραγόμενά τους σε μια κλειστή, αυτοποιητική λειτουργία. Η μη διαθεσιμότητα των ζώων εκ πρώτης όψεως αντιβαίνει στην αυτοαναφορικότητα της σκηνης, καθώς εισάγει στοιχεία μη διαθέσιμα στο πλάνο και το πρόγραμμα της παράστασης, στην ουσία όμως προσφέρει πιθανότητες για κρίσιμες στιγμές, για κινδύνους παράδοσης της σκηινικής τάξης στην αταξία και στο απρόβλεπτο. Σε αυτές τις πιθανότητες οφείλεται η δέσμευση των μη ανθρώπινων όντων στους στόχους των ανθρώπινων παραστάσεων, σε αυτές τις πιθανότητες οφείλεται η φράση «αν παραβλέψουμε το γεγονός» της Fischer-Lichte.

Εντούτοις, ο όρος της μη διαθεσιμότητας δεν πρέπει να αποσιωπά, αντιθέτως οφείλει να αναδεικνύει τα στοιχεία του ειδικού που συχνά παρεισφρεύουν, άλλοτε με συγκεκαλυμμένο και άλλοτε με ωμό τρόπο, στη σκηνή. Οφείλει επίσης

⁹⁸ Για την έννοια των κρίσιμων ή σημαδιακών στιγμών βλ. Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink Verlag, München 2008, σ. 11-21. Για μια κριτική θεώρηση της έννοιας βλ. τις παρατηρήσεις του Βάλτερ Πούχγκερ, *Θεωρητικά θεάτρων. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 476 κ.εξ., που αναφέρονται και στην έννοια του συμβάντος που προτείνεται από τον γερμανό φαινομενολόγο Martin Seel, «Ereignis. Eine kleine Phänomenologie», στο Nikolaus Müller-Scholl (επιμ.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung*, Bielefeld 2003, σ. 37-47.

⁹⁹ Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, σ. 80 κ.ά. Όρος τον οποίο η Fischer-Lichte δανείζεται από τους γνωστικούς βιολόγους Humberto Maturana-Francisco Varela: *Tree of Knowledge. The Biological Roots of Human Understanding*, Shambhala, Boston 1992 (ελλ. μετ. *Το δέντρο της γνώσης. Οι βιολογικές ρίζες της ανθρώπινης νόησης*, Κάτοπτρον, Αθήνα 1992). Πρόκειται για τη δυνατότητα αυτοοργάνωσης και αυτοπαραγωγής της performance. Ο Πούχγκερ στο *Θεωρητικά του θεάτρου, ό.π.*, σ. 496, συμπληρώνει την αντίφαση και την αυτοαναφορικότητά της. Τόσο το ζήτημα της μεταποίησης όρων της γνωστικής βιολογίας σε πεδία των ανθρωπιστικών επιστημών, όσο και εκείνο της αυτοαναφορικότητας των παραστάσεων απαιτούν πολύ προσοχή και χρήζουν εκτενούς συζήτησης που ξεπερνά τα όρια αυτού του μελετήματος. Θα

πρέπει, πάντως, να σημειωθεί εδώ ότι η έννοια της αυτοποίησης στο πλαίσιο των παραστατικών τεχνών θα πρέπει να χρησιμοποιείται πάντοτε σε συνδυασμό (και όχι σε αντιδιαστολή) με τις έννοιες αφ' ενός της *αλλοποίησης* (allopoiesis), (βλ. Francisco Varela-Humberto Maturana-Ricardo Uribe: «Autopoiesis: the organization of living systems, its characterization and a model», *Biosystems* 5 (1974), (σ. 187- 196), σ. 188-189) προκειμένου να αναδειχθεί το γεγονός ότι η performance δημιουργεί καταστάσεις που δεν διαθέτει εγγενώς η ίδια και νοήματα που οι θεατές μπορούν να φέρουν στη σκέψη τους και μετά το πέρας της παράστασης και, αφ' ετέρου, της *ετεροποίησης* (heteropoiesis), (Evan Thompson, *Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*, Harvard University Press, Cambridge MA. 2007, σ. 98) προκειμένου να υπογραμμιστεί το γεγονός ότι η performance σχεδιάζεται και παράγεται με στοιχεία «έξω από αυτήν», αν όχι από έναν συγγραφέα, από τον ιστορικό ορίζοντα ή από το κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό περιβάλλον. Βλ. Gareth White, *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire 2013, σ. 188. Για μια κριτική στη χρήση του όρου «αυτοποίηση» από την Fischer-Lichte βλ. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, σ. 259 κ.εξ. και Βάλτερ Πούχγκερ: «Αισθητική της τελεσιμότητας. Ένας νοερός διάλογος με την Erika Fischer-Lichte» *Παράβασις* 12:2 (2014), (σ. 15-38), σ. 22-26.

να αφήνει ανοικτές τις αντιφάσεις οι οποίες διέπουν καλλιτεχνικά εγχειρήματα, όπως αυτά της Abramović και του Beuys, καθώς οι αντιφάσεις αυτές προδίδουν καθαρότερα τον εκκρεμή χαρακτήρα των παραστάσεων – ειδικά θα πρέπει να καταργηθεί από τις συνάψεις των παραστασιολογικών μελετών και να παραμείνει σε κείμενα λ.χ. στρατιωτικού ή επιχειρηματικού ενδιαφέροντος που επιτρέπουν συχνά παράπλευρες απώλειες. Διότι, εν τέλει, η «μη διαθεσιμότητα» της Fischer-Lichte (και των μελετητών που ακολουθούν μια παρόμοια γραμμή προσέγγισης) με προτρέπει να συμφωνήσω με την άποψη της Lourdes Orozco, κατά την οποία «ενώ το ζώο προσφέρει πολλά στο θέατρο, το θέατρο του ανταποδίδει ελάχιστα».¹⁰⁰ Εάν οι αλλαγές στον τρόπο θέασης και κατανόησης των μη ανθρώπινων ζώων που προκαλούνται από την παρακολούθησή τους επί σκηνης έγκεινται ουσιαστικά στη συνειδητοποίηση ότι αυτά κομίζουν τη μη διαθεσιμότητά τους σε ένα «σκηνοθετικό» εγχείρημα, κάτι που γνωρίζουμε ήδη από πλείστες όσες performances (επιδείξεις ικανοτήτων, διαγωνισμοί, ζωολογικά πάρκα, τσίρκο), τότε δεν αξίζει ο κόπος (ο πόνος και η αδικία) να αναζητούμε τη ζωικότητα στη θεατρική ανθρωπινότητα.

Όμως τα μη ανθρώπινα ζώα κομίζουν στο θέατρο περισσότερα στοιχεία από τη μη διαθεσιμότητά τους, μεταξύ των οποίων είναι η παρουσία του ριζικά άλλου, η αίσθηση μιας σκοτεινής συγγένειας, το βίωμα του συνανήκειν, αλλά και κάποια ειδικά ίχνη. Οι θεατρικές σπουδές δεν πρέπει να πέσουν στην παγίδα του επιστημονισμού και της βιομηχανικής κτηνοτροφίας και να αποσιωπούν, χάριν οποιασδήποτε αισθητικής ή καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, το κραυγαλέο ηθικό πρόβλημα του ειδισμού και της φρικιαστικής αντιμετώπισης των μη ανθρώπινων ζώων που αυτός εκκολάπτει.

Πα να μην ξεχνιόμαστε λοιπόν και για να μην χαριζόμαστε, θα θέσω ένα ερώτημα και θα κάνω μια υπενθύμιση. Είδαμε ότι ο Beuys πετούσε ένα ζευγάρι ζωγραφισμένων γαντιών στον Little John, το κογιότ. Εκλάβαμε μάλιστα, μαζί με τον Steve Baker, αυτήν την ενέργεια ως μια συμβολική χειρονομία προσέγγισης και συμφιλίωσης, ως ένα ανθρώπινο δώρο σε ένα μη ανθρώπινο ον. Τι θα μπορούσαμε να πούμε όμως εάν τα γάντια ήταν δερμάτινα; Πώς θα μπορούσαμε να επανεξηγήσουμε την performance του Beuys εάν το καλλιτεχνικό δώρο του στο κογιότ δεν ήταν παρά ένα ανθρώπινο εργαλείο κατασκευασμένο από το δέρμα ενός ζώου; Ένα εργαλείο των ανθρώπων, πιθανότατα ένα εργαλείο για να παγιδεύουν και να χειρίζονται (έστω καλλιτεχνικά) τα κογιότ (ανάμεσα στα άλλα ζώα), ένα εργαλείο που κατασκευάζεται από έμβια όντα, που δεν είναι δηλαδή εργαλεία και που αντιμετωπίζονται ως εργαλεία, που χάνουν τη ζωή τους για να κατασκευαστούν εργαλεία; Εάν είχαμε κάτι να πούμε, εάν εκφράζαμε κάποιες επιφυλάξεις για το όλο πλάνο του Beuys, τότε πόσες και ποιες επιφυλάξεις θα έπρεπε να εκφράσουμε και για τον Castellucci, στην περίπτωση που το

¹⁰⁰ Orozco, «There and Not There: Looking at Animals in Contemporary Theatre», σ. 190.

δέρμα του ζώου που φέρει ο ίδιος μετά την επίθεση των σκύλων στην Ανίγνον ήταν όντως *δέρμα ζώου*; Θα μιλήσουμε για σκηνικό *εργαλείο*, για ένα *πράγμα* που εξυπηρετεί καλλιτεχνικούς σκοπούς – έστω μέσω σύνθετων συμβολισμών; Μήπως αυτή η εργαλειοποίηση των ζώων (που μαρτυρά την πρότερη εργαλειοποίηση του λόγου που την παράγει και που δεν συνεπάγεται παρά μια βίαιη οντολογική έκπτωσή τους από την τάξη των όντων με ένδεια στον κόσμο στην τάξη των όντων χωρίς κόσμο – κατά την χαϊντεγκεριανή ορολογία) δεν προετοιμάζει την εργαλειοποίηση και του κογιότ και των σκυλιών (ιδίως εάν πρόκειται για αληθινό δέρμα σκύλου) εν όψει των αναγκών των παραστάσεων και μήπως δεν προδίδει έμμεσα τον κίνδυνο εργαλειοποίησης της ίδιας της τέχνης, όταν καλείται να παράγει πρωτότυπα και εντυπωσιακά «θεάματα», όπως λ.χ. αυτό του εγκλεισμού ενός κογιότ; Μήπως λοιπόν η παράσταση του Beuys, για να περιοριστώ σε αυτήν, παρουσιάζει ακόμα μίαν αντίφαση, αυτή τη φορά με τη μορφή μιας ειρωνείας αυτοϋπονόμευσης; Υπό το υποθετικό αυτό πρίσμα, υπό το πρίσμα της θεαματικής, εντυπωσιακής, «πρωτότυπης», «σαρκοφαγικής» και σαρκοφαλλογοκεντρικής τέχνης, την οποία ο Beuys ειρωνεύεται, το ενδιαφέρον του τίτλου της παράστασης *I like America and America likes me* μετακινείται από το πρώτο στο δεύτερο τμήμα του: «*America likes me*» αφού της προσφέρω αυτό που, μετά τη βιομηχανία των ζώων, η βιομηχανία του θεάματος παράγει επιτακτικά. Υπό το ίδιο αυτό πρίσμα είναι δυνατό το ζώο-συμβάν;

Αυτό ήταν το ερώτημα. Και τώρα μια υπενθύμιση. Όταν η Abramović ολοκλήρωσε το μεγάλο σχέδιο της *performace The Artist is Present* στο MoMA της Νέας Υόρκης το 2011, ο Riccardo Tisci του οίκου Givenchy (με τον οποίο είχε συνεργαστεί και στο παρελθόν) σχεδίασε γι' αυτήν ένα μαύρο μακρύ φόρεμα και ένα παλτό φτιαγμένο από το δέρμα 101 φιδιών. Ποιο είναι το σχόλιο της καλλιτέχνιδος που έζησε αρκετές ώρες με φίδια στις παραστάσεις της; «ελπίζω (τα φίδια) να είχαν φυσικό θάνατο».¹⁰¹

Το κατ' εξαίρεση ζώο-συμβάν

Η έννοια του ντερριντιανού συμβάντος μπορεί να προσφέρει μία ενδιαφέρουσα γραμμή πλεύσης μεταξύ των ποικίλων σκηνών του ζώου το οποίο εντάσσεται σε μια παισιωμένη θεατρική δράση και εκτίθεται στο βλέμμα του θεατή. Οι τρεις σκηνές που επιλέχθηκαν προέρχονται από τη σκηνική γραφή τριών σπουδαίων καλλιτεχνών. Οι αναλογίες στη φυσιολογία, τη γραφή και τις στρατηγικές του Derrida και του Beuys έχουν ήδη επισημανθεί και εντοπιστεί στο διδακτικό έργο και των δύο, στην έμφαση που δίνουν στη δημιουργικότητα και την επινοητική ικανότητα, στα μοντέλα γραφής τους με τη χρήση ιδεογραφημάτων (Derrida) και αλληγορικών σκηνικών αντικειμένων (Beuys), στη συνύφανση της λογοτεχνίας (και της μυθολογίας) με την επιστήμη και τη φιλοσοφική σκέψη στη βάση ενός προβληματισμού για τη μίμηση και το θέατρο της σκληρότητας του Artaud

¹⁰¹ Abramović: *Walk through Walls*, σ. 257.

και, τέλος, στη σύνδεση του αποκεντρωμένου, αποδομημένου και διεσπαρμένου υποκειμένου της ντεριντιανής γραφής (και όλης της μεταδομιστικής σκέψης) με τον αυτογραφικό χαρακτήρα του σαμανισμού που εξερευνούσε ο Beuys.¹⁰² Οι σχέσεις της ντεριντιανής σκέψης με το έργο του Castellucci και της Abramović δεν έχουν μελετηθεί με ανάλογο τρόπο,¹⁰³ οπότε η έννοια του συμβάντος θα μπορούσε να αποτελέσει την αφετηρία για ανάλογες μελέτες στο πεδίο δράσης των δύο αυτών καλλιτεχνών. Αλλά όχι μόνο αυτών. Το ερώτημα που θέτει το ντεριντιανό συμβάν απευθύνεται σε όλες τις περιπτώσεις των μη ανθρώπινων ζώων της σκηνης (όπως και της δραματικής γραφής, άρα και της γλωσσικής σκηνης) και τίθεται με τη μορφή της εξαίρεσης χωρίς κανόνα.

Ένα συμβάν είναι πάντοτε κατ' εξαίρεση, αυτός είναι ένας πιθανός ορισμός του συμβάντος. Ένα συμβάν πρέπει να είναι εξαιρετικό, εκτός κανόνα. Αφού υπάρχουν κανόνες, νόρμες και, άρα, κριτήρια αξιολόγησης τούτου ή εκείνου, αυτού που έρχεται ή εκείνου που δεν έρχεται, δεν υπάρχει συμβάν. Το συμβάν πρέπει να είναι κατ' εξαίρεση και αυτή η ενιζότητα της εξαίρεσης άνευ κανόνα δεν μπορεί να δώσει ένασμα παρά μόνο σε κάποια συμπτώματα. [...] ... η φιλοσοφική γνώση αποδέχεται αυτήν την υποσχόμενη απορία που δεν είναι απλώς αρνητική ή παραλυτική. Αυτή η υποσχόμενη απορία μορφοποιείται ως δυνατό-αδύνατο ή ως αυτό που ο Nietzsche αποκαλούσε «ίσως».¹⁰⁴

Είναι λοιπόν δυνατή αυτή η εξαίρεση χωρίς κανόνα, η εξαίρεση που δεν επιβιβαιώνει αρνητικά αυτό από το οποίο εξαιρείται, είναι νοητή αυτή η ενική εξαίρεση στις παραπάνω σκηνες και σε όλες εκείνες που φιλοξενούν κάποιο μη ανθρώπινο ζώο; Τόσο η αρνητική, όσο και η θετική απάντηση θα αποκαθίλωναν την ενική εξαίρεση από την εξαιρετικότητά της και θα ακύρωναν τον απορητικό χαρακτήρα της απορίας στην οποία ανταποκρίνεται η φιλοσοφική σκέψη.

Από τη μια πλευρά, «ναι», θα ήταν δυνατή η εξαίρεση του ζώου-συμβάντος, άρα η εξαίρεση γίνεται πιθανή, προβλεπόμενη και, από ένα σημείο και μετά, προγραμματιζόμενη από τους σκηνοθέτες. Η επανάληψη λ.χ. της *Kολάσεως* στην Αθήνα μετά την Ανίγνωση ή οι επαναλήψεις του *Dragon heads* υιοθετούν και επιβεβαιώνουν αυτήν την κατάφαση. Έτσι, ο Castellucci και η Abramović μοιραία προγραμματίζουν την εξαίρεση.

Από την άλλη μεριά, «όχι», δεν θα ήταν δυνατή, είτε ως εξαίρεση, άρα θα κατίσχυε ο κανόνας και μόνον αυτός είτε ως ενική, άρα η εξαίρεση θα αποτελούσε ένα αρνητικό άλλοθι του κανόνα, ο οποίος δεν θα κατίσχυε, αλλά θα υπερίσχυε, αφήνοντας έναν λειτουργικό χώρο στις *εξαιρέσεις του* να εμφανιστούν, να αναπτυχθούν σε ένα εσωτερικό υποσύστημα κανόνων. Άρα και πάλι εμφανίζεται ο προγραμματισμός.

¹⁰² Gregory L. Ulmer, *Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1985, σ. 228-264.

¹⁰³ Μια σύντομη προσέγγιση της παράστασης *Go Down Moses* του Castellucci βάσει της

ντεριντιανής έννοιας της «limitrophie» επεξεύρησα στο Περάνης, *Θιασώτες και φιλόσοφοι*, σ. 278-285.

¹⁰⁴ Derrida, «Une certaine possibilité de dire de l'événement», σ. 106.

Εάν πρέπει να απαντήσουμε στο ερώτημα του νεοϋντιανού συμβάντος, εάν πρέπει να σκεφτούμε, δοκιμάζοντας να συλλάβουμε, το ζώο-συμβάν στην ενδεχομενικότητά του θα πρέπει να κινηθούμε στη σκέψη του «ίσως», στην εμπειρία της απορίας, στην εμπειρία του συμβάντος που ενσκήπτει αιφνιδιαστικά, στην κλασματικότητα ενός χρόνου που μας αρπάζει ακαριαία και μας αναγκάζει να του παραδοθούμε. Αλλά για μία και μόνη φορά, η οποία θα κριθεί από την εκάστοτε παράσταση. Η παράδοση είναι ενική, δηλαδή μοναδική και ανεπανάληπτη. Στη δεύτερη φορά κρύβεται ο κανόνας.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΑΝΕΖΗΣ

Η ΔΙΑΜΑΝΤΕΝΙΑ ΠΥΛΗ
Πάνω σ' έναν στίχο του Δαβίδ

Ο εκδότης του Δαβίδ δεν φαίνεται ικανοποιημένος με την παράδοση του κειμένου στον στίχο 141:

Του Παραδείσου ανοίγω εγώ τις διαμετάνοιες θύρες
τα Τάρταρα κλειδώνουσι οι ειδικές μου κλήρες.

«Πουθενά δεν βρήκα επιθ. *διαμετάνοιος* –α. Δε νομίζω ότι η μεταγραφή θα έπρεπε να ήταν άλλη, όπως ο χωρισμός σε δύο λέξεις (*διά μετάνοιες*). Τότε ο στίχος και στο συντακτικό και στην ερμηνεία, θα ήταν ασαφής. Υποθέτω ότι πρόκειται για λέξη πλαστή, που ο ποιητής τη σχημάτισε επηρεασμένος από λειτουργικά κείμενα, όπως από τη νεκρώσιμη ακολουθία, πρβλ. Jac. Goar, Ευχολόγιον, ό.π., σελ. 425: *Των αγίων ο χορός εύρε πηγγήν της ζωής και θύραν παραδείσου. Εύρω καγώ την οδόν της μετανοίας*».¹

Ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος διετύπωσε την υπόθεση: «Το ακατάληπτο *διαμετάνοιες* νομίζω πως μπορεί να διορθωθεί: *διαμαντένιες*».² Η υπόνοια αυτή του Ευαγγελάτου πρέπει να θεωρηθεί βεβαιότητα. Από παλαιογραφική άποψη η εναλλαγή οφείλεται σε αντιμετάθεση των φθόγγων α και ε (το χειρόγραφο παραδίδει *dhiametanies*). Προφανής είναι και η επίδραση της Μετάνοιας, η οποία είναι ακριβώς το πρόσωπο που εκφέρει τους στίχους.

Αλλά υπάρχει και μια σειρά κειμένων, όπου η θύρα του Παραδείσου χαρακτηρίζεται διαμαντένια, όπως το αλληγορικό ποίημα *Εις Σωφροσύνην* του Θεόδωρου Μελιτηνιώτη (Κωνσταντινούπολη, 14ος αιώνας).³ Το ποίημα περιγράφει σε 3062 ιαμβικούς δεκαπεντασύλλαβους τη συνάντηση του ποιητή με την Κόρη Σωφροσύνη που τον οδηγεί στο βασίλειό της. Μια από τις πολλές «εκφράσεις» του ποιήματος είναι αυτή της πύλης του Παραδείσου (στιχ. 726-730):

Περί της πύλης του Παραδείσου.
Είτα εξής εκ της χειρός η Κόρη λαβούσα με
Πρός τοιαν πύλην φοβεράν, μεγάλην, εξαισίαν,
Υψηλοτάτην, στερεάν άγει με του τειχίου,
αδαμαντινοχάλκευτον, καλώς ησφαλισμένην·
Τα κλείθρα τε και τους μοχλούς είχαν αδαμαντίνους.

¹ Αγνώστου Χίου ποιητή, *Δαβίδ*. Ανέκδοτο διαλογικό στιχούργημα. Ανεύρεση, κριτική έκδοση Θωμά Ί. Παπαδοπούλου [Βιβλιοθήκη Γενικής Παιδείας, 8], Αθήνα 1979, σ. 160.

² Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, «Φιλολογικές παρα-

τηρήσεις στον Δαβίδ», *Παράβασις* 1 (1995), σ. 113-121, σ. 116.

³ M. E. Miller, «Poème allégorique de Meliténiote», *Notices et extraits de la Bibliothèque Nationale* 19 Π (1857), σ. 1-138.

Από διαμάντι φαίνεται να είναι φτιαγμένο το κατώφλι του Καθατηρίου, που κάθεται ο άγγελος-φύλακας του Κυρίου (Dante Alighieri, *Purgatorio*, Canto IX 105):

Sopra questo teneva ambo le piante
L'angel di Dio, sedendo su la soglia,
Che mi sembiava pietra di diamante.

Ακόμη πιο κοντά στο κείμενό μας είναι οι πολυάριθμες ηθικολογικές διδασκαλίες του Μπαρόκ που κυκλοφορούσαν ευρέως και σε παγκόσμια κλίμακα στα πλαίσια του Τάγματος των Ιησουϊτών. Παράδειγμα τα κηρύγματα στη Σαρακοστή του Antonio Vieira, πορτογάλου Ιησουϊτή και μισιονάριου (Λισσαβόνα 1608 – Βραζιλία 1697), με τεράστιο έργο, πολυσχιδή επίδραση και αναρίθμητες μεταφράσεις.⁴ Σε μια από τις ιταλικές μεταφράσεις γίνεται ο λόγος για την διαμαντένια πύλη:⁵

Una porta di vetro, per cui si esce di vita: un' altra porta di diamante, per cui s'entra nel Eternità. [...] Perché questo luogo non è altro, che la porta del Cielo, la porta della Beatitudine.

⁴ Για μια αποτίμηση του Antonio Vieira (ή Vieyra) βλ. τώρα Thomas Cohen/ Stuart B. Schwartz, *Antonio Vieira and the Luso-Brazilian Baroque* = ειδικό τεύχος του περιοδικού *The Luso-Brasilian Review* 40/1 (2003)· βλ. ακόμη την εκτενή βιβλιογραφία στο *The Boston College*

Jesuit Bibliography, The New Sommervogel Online (NSO)=<http://bibliographies.brillonline.com>.

⁵ *Prediche sopra gli euangelj della Quaresima* del padre Antonio Vieyra della compagnia de Giesù, Roma, Nella Stamperia e Gettaria di Giorgio Placho 1708, σ. 13.

ΑΝΘΗ Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ

ΑΠΟ ΤΗ ΦΙΛΟΣΤΟΡΓΟ ΜΗΤΕΡΑ
ΣΤΟ ΝΑΥΑΓΙΟ ΤΗΣ ΠΤΩΧΗΣ ΜΑΡΙΑΣ
ΤΟΥ ΔΗΜΟΣΘΕΝΗ ΜΑΡΙΔΑΚΗ: ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΗΝΗ ΣΤΟΝ ΜΠΕΡΝΤΕ

Στα τέλη του 19ου αιώνα (1889) υπέγραψε ο Δημοσθένης Στ. Μαριδάκης την έκδοση (Θήρα) του θεατρικού του έργου *Φιλόστοργος μήτηρ* (εικ. 1).¹ Δύο σπάνια αντίτυπα της έκδοσης, που εντοπίστηκαν, αποκαλύπτουν την άγνωστή μας έως τώρα πλοκή του έργου, υποδηλώνουν σκηνική παρουσίασή του με ηθοποιούς και ενθαρρύνουν εικασίες για συσχέτιση του ενός αντιτύπου με τον ίδιο τον συγγραφέα.²

Στους θιασώτες του Μικροθεάτρου το όνομα του Δ. Μαριδάκη είναι γνώριμο, καθώς συνδέεται με το πρώτο κεφάλαιο της Ιστορίας του Ελληνικού

¹ Βλ. Δ. Μαριδάκης, *Η φιλόστοργος μήτηρ: δράμα οίκογενειακόν εις πράξεις τρεις καὶ εἰκόνας* ἔξ, Ὑπό Δημοσθ. Σ. Μαριδάκη, Ἐν Θήρᾳ, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς «Θήρας». Παρά τον κοινό τίτλο, το έργο αυτό έχει εντελώς διαφορετικό περιεχόμενο από την ιταλική *Φιλόστοργο μητέρα*. Βλ. Γ. Γ., «Η Φιλόστοργος μήτηρ: ἠθικὸν διήγημα ὑπὸ Γ. Γ. Μεταφρασθὲν ἐκ τοῦ ἰταλικοῦ ὑπὸ τοῦ Π. Β.», *Ἡ Ἐντέρη*, τ. 5, 99 (1 Οκτωβρίου 1851), σ. 49-55.

² Τα δύο αντίτυπα εντοπίστηκαν στις Δημοτική Κεντρική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης (Δ.Κ.Β.Θ.) και βιβλιοθήκη Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ. (συλλογή Μ. Χαριτάτου), με καταγεγραμμένο στον κατάλογο της Ελληνικής Βιβλιογραφίας του 19ου αιώνα (βλ. Βιβλιολογικό Εργαστήρι «Φ. Ηλιού») μόνο το δεύτερο. Από το αντίτυπο της συλλογής Μ. Χαριτάτου λείπουν οι τελευταίες έντεκα σελίδες ενώ το αντίτυπο της Δ.Κ.Β.Θ. είναι πλήρες. Ωστόσο, και τα δύο αντίτυπα φέρουν υπογραμμίσεις σκηνικών οδηγιών, οδηγώντας στο συμπέρασμα πως χρησιμοποιήθηκαν ως οδηγοί σκηνικών ανεβασμάτων του έργου. Η αυτοψία ωστόσο του αντιτύπου της Δ.Κ.Β.Θ. αποκαλύπτει επιπλέον ενδιαφέροντα στοιχεία. Στο εσώφυλλο (σ. [5]) εντοπίζονται δύο δυσδιάκριτες προτάσεις, που έχουν διαγραφεί με μαύρο μελάνι (εικ. 1). Στην πρώτη, αναγράφεται κατά τη γνώμη μας η φράση «Cimeilia D. Maridacki», δηλαδή «Κεμήλια Δ[ημοσθένη] Μαριδάκη» και στη δεύτερη πιθανότατα η φράση «Cimeilia». Στην επόμενη σελίδα (σ. [7]) έχει σημειωθεί χειρογράφως με επίσης μαύρο μελάνι «Ιωάννης Π. Σκούταρης 189...». Στο κάτω μέρος της ίδιας σελίδας και της σ. 47, διακρίνεται σφραγίδα όπου αναγράφεται «ΙΩΑΝΝΗΣ Π.

ΣΚΟΥΤΑΡΗΣ / ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ». Εντοπίζονται (σ. 47, 48) ακόμα, δύο όμοιες στρογγυλές σφραγίδες, με αναγραφή (σε οθωμανική γραφή) του έτους 1877 στο κέντρο τους ενώ περιμετρικά της δεύτερης διακρίνονται οι λέξεις «.....PRESSE PINTERIEUR». Μία ακόμα χειρογράφη σημείωση –με μαύρο μελάνι– βρίσκεται στο εξώφυλλο: «ηγοράθη υπό Α. Κ...λ...λ... [·] 7/3/32». Δεδομένης της ίδρυσης της βιβλιοθήκης κατά το 1938, δεν είναι σαφές από τη γραφίδα ποιου κατόχου του βιβλίου προέρχεται η σημείωση αυτή. Σε ό,τι αφορά τον κατάλογο συνδρομητών διακρίνεται (σ. 50) το όνομα «Ι. Π. Σκούταρης (Δεκαν.)», ενώ οκτώ τουλάχιστον ονόματα συνδρομητών Βόλου, έχουν διαγραφεί, με κυανό μελάνι. Αν το τελευταίο, συνδέεται με την παράδοση/αποστολή αντιτύπων στους οκτώ συνδρομητές, ίσως βρισκόμαστε ενώπιον ενός αντιτύπου, που αν δεν ανήκε κάποιου στιγμή στον ίδιο τον Δ. Μαριδάκη –που θα ερμήνευε και τη φράση «κεμήλια Δ. Μαριδάκη»–, ανήκε ίσως σε κάποιον που σχετιζόταν με τη διάθεση της έκδοσης στον Βόλο.

³ Για τις απαρχές του Κουκλοθεάτρου, την ελληνική του εκδοχή και τα βαλκανικά αντίστοιχά της, βλ. Β. Πούγχερ, «Το παραδοσιακό Κουκλοθέατρο στα Βαλκάνια και στην Ελλάδα. Από το βιεννέζικο Kasperl στον ελληνικό Φασουλή», *Είδωλα και ομοιώματα*, Αθήνα 2000, σ. 15-26, 143-161. Για την αποτύπωση των πρώτων βημάτων του νεοελληνικού Κουκλοθεάτρου βλ. Θ. Χατζηπανταζής, «Το λαϊκό Κουκλοθέατρο του Φασουλή», *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουρνάβωσ: το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού Θεάτρου στο ευρύτερο*

Θεάτρου Ανδρεικέλων (Φασουλή).³ Φέρεται να μαθήτευσε –ca. 1876– στον πρώτο διδάξαντα (Ανδρέα Πόγκη ή Στραβό) τα ανδρείκελα εν Ελλάδι και να δίδαξε τον δημοφιλέστερο εμπνευστή τους (Χρήστο Κονιτσιώτη, 1870;–1928). Έχει τεκμηριωθεί πλέον πως το βαπτιστικό του όνομα ήταν Δημοσθένης, γεννήθηκε στην Ερμούπολη των μέσων του 19ου αιώνα (1858); ενώ περιόδευσε σε Ελλάδα (Κυκλάδες, Αθήνα, Λουτρόκι, Θεσσαλία, Χίο), Αίγυπτο, Μ. Ασία (Σμύρνη), Κύπρο, όπου και απεβίωσε (1908).⁴ Εκτός δε από τον χώρο των Ανδρεικέλων, δραστηριοποιήθηκε στην Ταχυδακτυλουργία, την Υποκριτική και τη Δραματολογία. Στη δική του γραφίδα αποδίδονται τα έργα: *Τοκογλύφος, Αρμάνδος και Ιουλία, Πριγκήπισσα Μαργαρίτα, Συζυγική ραδιουργία, Τιμή και Ευγνωμοσύνη, Νεοσύλλεκτος, (Πλαστογράφος), Βλαξ υπηρέτης, Αγνώστοι συγγενείς* και –το δημοφιλέστερο όλων– *Νανάγιον της (πτωχής) Μαρίας*. Με εξαίρεση τον θεατρικό *Βλάκα υπηρέτη* (1878), το διασκευασμένο μυθιστόρημα των *Αγνώστων συγγενών* (1879) και τη θεατρική *Φιλόστοργο μητέρα*, τα πονήματα του Δ. Μαριδάκη φαίνεται πως λανθάνουν.

Αν και αποδελτίωση Τύπου της εποχής έχει αποκαλύψει τίτλους έργων, που παρουσίαζε από σκηνης,⁵ αίσθηση προκαλεί η απουσία δημοσιευμάτων γύρω από παραστάσεις της *Φιλόστοργου μητρος* από τον ίδιο τον Δ. Μαριδάκη και ο περιορισμένος αριθμός τέτοιων δημοσιευμάτων για παραστάσεις έτερων καλλιτεχνών.⁶ Διαβάζοντας ωστόσο τη δραματική περιπέτεια της φιλόστοργου φτωχής Μαρίας που ναυαγεί, ο ερευνητής δεν μπορεί παρά να φέρει στον νου του αναφορές στο δημοφιλές έργο ανδρεικέλων, επίσης πατρότητας Δ. Μαριδάκη, *Νανάγιον της πτωχής Μαρίας* (στο εξής *Νανάγιον...*) και να αναρωτηθεί αν πρόκειται για σύμπτωση μοτίβων ή ταύτιση των δύο έργων, όπως υποδηλώνει και δημοσίευμα στον κρητικό Τύπο.⁷

πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη μικρασιατική καταστροφή (Παράρτημα: κίνηση ελληνικών θιάσων 1876-1897), τ. 2/1, Ηράκλειο 2012, σ. 199-213 και για τον Δ. Μαριδάκη σ. 214. Ειδικότερα για τη δράση του Δ. Μαριδάκη στη γενέτειρά του, βλ. Μ. Δήμου, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά τον 19ο αιώνα: 1826-1900. (Τάσεις, επιλογές και μεθοδεύσεις της θεατρικής ζωής)*, (τ. 1: 1826-1869, τ. 2: 1870-1900, τ. 3: Πίνακες – Παραρτήματα), Αθήνα (ιδι. διατριβή, Ε.Κ.Π.Α.) [2001], σ. 931-932, passim.

⁴ Νέα στοιχεία γύρω από τη ζωή και τη δράση του παρουσιάζονται στο Α. Χοτζάκογλου, «Σκιαγραφώντας τον Συριανό πολυπράγμονα καλλιτέχνη Δημοσθένη Στ. Μαριδάκη (1858;-1908)», *Πρακτικά Έθελθους Κυκλαδολογικού Συνεδρίου, 15-29 Μαΐου 2016* (υπό έκδοση).

⁵ Βλ. σχετικά Απ. Μαγουλιώτης, *Ιστορία του νεοελληνικού Κουκλοθέατρου (1870-1938)*, Αθήνα 2012, σ. 118. Επίσης, Φ. Βογιατζής, «Το Κουκλοθέατρο και η Παντομίμα στη Θεσσαλία

(1881-1930)», *Γνώση και Γνώμη* 14 (1998), σ. 113-43 και διη σ. 118-21. Ακόμα, Κ. Γ. Παγκουλλής, «Συμβολή στην ιστορία των καλλιτεχνών ανδρεικέλων και ταχυδακτυλουργών στην Κύπρο», *Το Θέατρο Σκιών της Κύπρου. Το Κουκλοθέατρο και η Ταχυδακτυλουργία μέσα από τα κείμενα και τις αφηγήσεις των καλλιτεχνών και τον Τύπο της εποχής (1894-2009)*, Λευκωσία 2009, σ. 209-225 και διη σ. 215-220. Και πιο πρόσφατα Α. Χοτζάκογλου, «Σκιαγραφώντας τον Συριανό καλλιτέχνη, Δ. Μαριδάκη (1858;-1908)», *Έθελθους Κυκλαδολογικού Συνεδρίου, 15-29 Μαΐου 2016*.

⁶ Για παράσταση του έργου κατά το 1895 βλ. Μαγουλιώτης, *ό.π.*, σ. 137, για παράσταση από τον ανδρεικελοπαίκτη Χ. Πατέντα κατά το 1899 βλ. Μαγουλιώτης, *ό.π.*, σ. 119. Για παράσταση (1908) του Χρ. Κονιτσιώτη βλ. Ζ. Σημανδηράκη, «Καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στα Χανιά στο γύρισμα του αιώνα (1880-1910)», *Ετήσια έκδοση Δήμου Χανίων 1990*, σ. 71-81 και διη σ. 80.

⁷ Την αναφορά στο δημοσίευμα εντόπισε η

Το *Ναυάγιον*... καταγράφεται ως δημοφιλές έργο του Θεάτρου Ανδρεικέλων.⁸ Ο εμπνευστής του, Δ. Μαριδάκης, επιβεβαιωμένα το παρουσίασε σε Σμύρνη (1898), Κύπρο (1896 και 1899)⁹ και Αθήνα (1905, 1906)¹⁰ (εικ. 2). Όμως πέραν αυτού το παρουσίαζαν και άλλοι ανδρεικελοπαίχτες, όπως οι Χρ. Κονιτωιώτης (1895, 1898,¹¹ 1900, 1905, 1908, κ.ά.) (εικ. 3) και Χαρίλαος Πατέντας (π.χ. 1899),¹² με σαφή αναφορά στην πατρότητα του κειμένου, πιθανότατα επειδή ο συγγραφέας ήταν σύγχρονός τους και το έργο του είχε εκδοθεί. Καθώς σενάριο του κουκλοθεατρικού *Ναυαγίου*..., δεν φαίνεται να σώζεται, σε καταλυτικό αρωγό της έρευνας αναδεικνύεται η σκηνική επιβίωση του έργου στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζης). Κι αυτό όχι μόνον επειδή το συγγενές θέαμα έχει φιλοξενήσει στους κόλπους του ομοίτιλες παραστάσεις, αλλά και επειδή κατά τύχη αγαθή εντοπίστηκαν καταγεγραμμένες εκδοχές του.

Ειδικότερα, μέσα στη δεκαετία του 1950 ο καραγκιοζοπαίχτης Σωτήρης Σπαθάρης (1892-1973) κατέγραψε, σε –αδημοσίευτη– εκδοχή των *Απομνημονευμάτων* του, περίληψη του *Ναυαγίου*...¹³ Στα 1979 δημοσίευσε μία ακόμα περίληψη υπόθεσης του ίδιου έργου.¹⁴ Λίγο νωρίτερα, ο πελοποννήσιος καραγκιοζοπαίχτης Βασίλαρος

Ζ. Σημανδηράκη (Σημανδηράκη, *ό.π.*), χωρίς ωστόσο να κατονομάζει την εφημερίδα. Σημειώνει σχετικά: ...«αλλά τα ανδρείκελα του Κονιτωιώτη έπαιζαν και άλλα έργα [τον Μάρτιο του 1908 στα Χανιά] “το ωραιόν, διδακτικόν, θεαματικόν, οικογενειακόν και κωμικοτραγικόν τετραπράκτον έργον η *Φιλόστοργος μήτηρ* ή *το ναυάγιον της πτωχής Μαρίας*”».

⁸ Το έργο παραστάθηκε με ανδρείκελα κατά τα έτη 1895 (Μαγουλιώτης, *Ιστορία του νεοελληνικού Κουκλοθεάτρου*, σ. 132), 1898 (Μαγουλιώτης, *ό.π.*, σ. 118), 1900 (Απ. Μαγουλιώτης, *Το νεοελληνικό Κουκλοθέατρο: ο Φασουλής. 1870-1935*, Αθήνα, διδ. διατριβή, 1997, σ. 47-48 Παράρτημα), 1902 (Μαγουλιώτης, *ό.π.*, σ. 51 Παράρτημα), 1903 (Μαγουλιώτης, *ό.π.*, σ. 52 Παράρτημα), 1905 (Μαγουλιώτης, *ό.π.*, σ. 56 Παράρτημα), 1906 (Μαγουλιώτης, *ό.π.*, σ. 57 Παράρτημα), 1907 (Μαγουλιώτης, *ό.π.*, σ. 57 Παράρτημα), 1909 (Μαγουλιώτης, *ό.π.*, σ. 58 Παράρτημα), 1910 (Μαγουλιώτης, *ό.π.*, σ. 59 Παράρτημα), 1913 (Μαγουλιώτης, *ό.π.*, σ. 60 Παράρτημα). Δεν είναι σαφές αν το *Ναυάγιον*... ταυτίζεται με τα έργα *Η φορτούνα* (Χ. Πατέντας), *Μπόρα και φορτούνα* (Δ. Διασκόπουλος), *Το Ναυάγιον της Μάρθας* (Αθ. Αθανασούλας 1922, βλ. Βογιατζής, «Το κουκλοθέατρο», σ. 141) καθώς και τα έργα *Το ναυάγιον* (Χ. Πατέντας), *Το ναυάγιον της Βασιλοπούλας* (Ι. Σαριδάκης) και *Το ναυάγιον του Περικλή* (Δ. Διασκόπουλος), καθώς οι τίτλοι αυτοί θα ταίριαζαν και στο έργο που στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών είναι γνωστό ως *Εντρίχης ψαράς*

(βλ. ενδεικτικά Δ. Μόλλας, *Ο Καραγκιόζης μας: Ελληνικό Θέατρο Σκιών*, Αθήνα 2002, σ. 221), θεματολογικά συνδέεται με ναυάγιο Βεζυροπούλας και πιθανότατα ταυτίζεται με το έργο, που στον Φασουλή παρουσιάστηκε και ως *Από ψαράς βασιλιάς* (Λεβέντης 1933, βλ. Ανώνυμος, «Ταράτσα Μαρούδα (Ανδρείκελλα Λεβέντη)», <Κινηματογράφοι & Θέατρα>, εφημ. *Νεολόγος Πατρών*, 2 Σεπτεμβρίου 1933, σ. 3).

⁹ Βλ. σχετικά Ανώνυμος, «Ο κ. ΜΑΡΙΔΑΚΙΣ», <Εγγχώριοι Ειδήσεις>, εφημ. *Σάλπιγξ* (Λεμεσός), 6 Απριλίου 1896, σ. 2 καθώς και Ανώνυμος, «Ο Κόσμος», εφημ. *Φωνή τής Κύπρου* (Λευκωσία), 1)13 Φεβρουαρίου 1899, σ. 2.

¹⁰ Ανώνυμος, «Πλατεία Κομμουνδούρου», <Μικραί Ειδήσεις>, εφημ. *Έστία* (Αθήνα), 19 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 3 καθώς και Μαγουλιώτης, *Το νεοελληνικό Κουκλοθέατρο*, σ. 26 Παράρτημα, αντιστοίχως.

¹¹ Η επιλογή παρουσίας του *Ναυαγίου*... κατά την 21η Σεπτεμβρίου του έτους ίσως δεν ήταν τυχαία, καθώς τότε τιμάται η μνήμη του προφήτη Ιωνά, που σώθηκε από ναυάγιο, που προκλήθηκε εξαιτίας μεγάλης τρικυμίας.

¹² Μαγουλιώτης, *Το νεοελληνικό Κουκλοθέατρο*, σ. 317, 24 Παράρτημα, αντιστοίχως.

¹³ Για την επισήμανση σχετικών στοιχείων, ευχαριστώ τον αν. καθηγητή Γιάννη Κόκκινα, που εντόπισε τις δύο προγενέστερες, αδημοσίευτες εκδοχές των *Απομνημονευμάτων* του Σ. Σπαθάρη κι επιμελείται επικείμενη έκδοσή τους.

¹⁴ Γ. Σολδάτος (επιμ.), *Ο Καραγκιόζης των Σπαθάρηδων*, Αθήνα 1979, σ. 155-156.

(Β. Ανδρικόπουλος, 1899-1979) κατέγραψε και εικονογράφησε δική του εκδοχή.¹⁵ Στο ίδιο πλαίσιο ο αθηναίος καραγκιοζοπαίκτης Κούζαρος (Σπύρος Κούζης 1913-1992) κατέγραψε το έργο *Το νανάγιο της πτωχής Μαρίας ή Ο ταμπακοπώλης ναάραχος*.¹⁶ Τέλος, ακόμα μία περίληψη του έργου ήρθε στο φως, αυτή τη φορά του πελοποννήσιου καραγκιοζοπαίκτη Ιωάννη Μπαλούρδου (Γιάννος, 1922-2002).¹⁷

Στην παρούσα μελέτη, συστήνοντας την άγνωστη *Φιλόστοργο μητέρα* και παρουσιάζοντας συνοπτικά, κείμενα του *Ναναγίου...* προοριζόμενα για παραστάσεις Θεάτρου Σκιών, θα επιχειρήσουμε να καταδείξουμε πως το πρώτο έργο στάθηκε πρότυπο για τις εκδοχές του δεύτερου και πως ουσιαστικά η θεατρική *Φιλόστοργος μήτηρ* ταυτίζεται με το λανθάνον έργο για ανδρικήλα, *Νανάγιον...*¹⁸ Λόγω δε της σπανιότητάς τους, τόσο το θεατρικό έργο του Δ. Μαριδάκη όσο και η περίληψη του Ι. Μπαλούρδου, παρατίθενται αυτούσια (βλ. Παράρτημα Α' και Β' αντιστοίχως). Επιπλέον, μέσα από το συγκεκριμένο παράδειγμα, θα υπογραμμισθεί η συνήθης τακτική καραγκιοζοπαικτών να μεταγράφουν έργα της σκηνης των ανδρικήλων στον μπερντέ τους.¹⁹

Η υπόθεση της *Φιλόστοργου μητρός*, στην οποία θα εστιάσουμε, εκτυλίσσεται μεταξύ Ιταλίας (Α' πράξη, φτωχική οικία Μαρίας) και Αγγλίας (Β' και Γ' πράξη, πολυτελείς οικίες Γεωργίου και Αρμάνδου, θάλασσα). Στην Α' πράξη, ο έμπιστος εξάδελφος της Μαρίας, Ιάκωβος, μας εισάγει στην πλοκή, εξηγώντας όσα έχουν προηγηθεί: ο άγγλος σύζυγος της Μαρίας, Φρειδερίκος, την έχει –για άγνωστη αιτία– εγκαταλείψει. Λίγο μετά, και πριν είκοσι περίπου χρόνια, έτερος Άγγλος απήγαγε τον γιο της, Αρμάνδο, μέσα από το ταμπάκι του Ιάκωβου. Έκτοτε η Μαρία, απαρηγόρητη, συγκεντρώνει χρήματα ώστε να ταξιδέψει στην Αγγλία και να τον εντοπίσει. Αν και ο Ιάκωβος απεχθάνεται την ιδέα του τρίμηνου ακτοπλοϊκού ταξιδιού εν μέσω χειμώνα, θα συνοδεύσει τη Μαρία στο ταξίδι της προς Αγγλία, καθώς κανείς δεν κατορθώνει να τη μεταπείσει, συμπεριλαμβανομένου του θείου της, Ιωάννη.

Στην επόμενη πράξη, θα γνωρίσουμε τον μυλόρδο Γεώργιο και μέσα από τη συζήτηση με τον έμπιστό του, Γουλιέλμο, θα πληροφορηθούμε ότι εγκατέλειψε

¹⁵ Βασιλαρος, *Τό νανάγιον τής πτωχής Μαρίας*, Πάτρα, 14 Ιουλίου 1972, χειρόγραφο 35, 33 σελ., Συλλογή Ι.Μ.Σ.

¹⁶ Μαρτυρία του γιου του, φιλόλογου και καλλιτέχνη Θεάτρου Σκιών, Αναστάσιου Σπ. Κούζη (γέν. 1958).

¹⁷ Ι. Μπαλούρδος, *Το ναβάγιο της Μαρίας*, Βριλήσσια, 22 Ιουλίου 1988, χειρόγραφο, 3σελ., ιδιωτική συλλογή. Ας σημειωθεί ότι, όπως προκύπτει από παλαιότερη αυτοψία, στο Αρχείο του Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ. φιλοξενούνταν ρεκλάμα (χαρτί, ύψος 71,5εκ. x 42,5εκ., προσέλευση: Συλλογή Θ. Σπυρόπουλου) του Ασπιώτη, όπου στην α' όψη της αναγράφεται «Το νανάγιο της πτωχής Μαρίας» και απεικονίζεται το νανάγιο και η διάσωση Μαρίας – Καραγκιόζη από νεαρό αξιωματικό.

¹⁸ Αν η θέση αυτή ευσταθεί, δεν θα πρέπει να συσχετίζεται το κουνκλοθεατρικό *Νανάγιον...* με έργα θεματολογίας «Δίκες και καταδίκες» και να συνδέεται προφανώς με το *Η γυνή επί της λαμητόμου* και έργα με συναφείς τίτλους, όπως υποστηρίζεται (βλ. Μαγουλιώτης, *Ιστορία του νεοελληνικού Κονκλοθεάτρου*, σ. 132-133).

¹⁹ Βλ. σχετικά και Α. Χοτζάκογλου, «Ο Αθηναίος ανδρικήλοπαίκτης Σπύρος Κούζαρος. Ιχνηλατώντας τη σχέση δύο λαϊκών παραδοσιακών θεαμάτων: “Καραγκιόζη” και “Φασουλή”», *10ο Συμπόσιο Ιστορίας – Λαογραφίας Αττικής*, Αθήνα, 21–23 Οκτωβρίου 2011, ανακοίνωση ανηρτημένη στο <https://www.youtube.com/watch?v=JxFU7XIMt-o> (4 Οκτωβρίου 2017).

την αγαπημένη του, πλην φτωχή, Μαρία, επιστρέφοντας στη γενέτειρά του, εξαιτίας του αγγλικού Δικαίου, που του απαγόρευε να νυμφευθεί μη ευγενή. Οργάνωσε αργότερα την απαγωγή του γιου τους και τον ανέθρεψε πλουσιοπάροχα στην Αγγλία, ενώ του είπε πως δήθεν τον υιοθέτησε όταν οι βιολογικοί του γονείς τον εγκατέλειψαν. Οι τύψεις του απαλύνονται από την υπερηφάνεια που τον γεμίζει η απαράμιλλη ανδρεία του Αρμάνδου, που αν και μόλις εικοσαετής, κατέχει θέση πλοίαρχου. Η σύντομη συζήτηση Γεωργίου – Αρμάνδου, που επικεντρώνεται σε παράπονα του πρώτου πως δεν του κάνει το χατίρι να τον αποκαλεί πατέρα, διακόπτεται από κανονιοβολισμούς, που υποδηλώνουν ύπαρξη ναυαγίου. Ο θαρραλέος νέος σπεύδει με την ευχή του Γεωργίου και τη συνδρομή των Γουλιέλμου και Ροβέρτου προς βοήθεια των ναυαγών, ενώ ο Γεώργιος παρακολουθεί από το παράθυρό του το κοπιώδες εγχείρημα του γιου του για τη διάσωση μίας γυναίκας κι ενός άνδρα, που δεν είναι άλλοι από τους Μαρία και Ιάκωβο. Ο Αρμάνδος δίνει εντολή περίθαλψης των δύο ναυαγών στην οικία του, ενώ ενδιαφέρον δείχνει και ο Γεώργιος, μη γνωρίζοντας την ταυτότητά τους και αποστέλλοντας τον Γουλιέλμο προς φροντίδα τους. Στις επόμενες σκηνές, εντός της οικίας Αρμάνδου, μετά από κάποια κωμικά στιγμιότυπα μεταξύ Ιάκωβου – Καρόλου (υπηρέτη του Αρμάνδου), Ιάκωβος και Γουλιέλμος θα συναντηθούν και θα αναγνωριστούν, αν και ο Γουλιέλμος θα αρνηθεί πως είναι ο απαγωγέας του Αρμάνδου. Με την πρώτη ευκαιρία ο Γουλιέλμος θα ενημερώσει σχετικά τον Γεώργιο και ο Ιάκωβος τη Μαρία.

Στην επόμενη πράξη, κατά τη συνάντηση Γουλιέλμου – Γεωργίου ο δεύτερος μαθαίνει την ταυτότητα των ναυαγών και φροντίζει για την ανάθεση μακρινής αποστολής στον Αρμάνδο, ώστε να αποφευχθεί μοιραία συνάντηση με τη μητέρα του. Επισκέπτεται δε τη Μαρία, αποκαλύπτοντάς της την ταυτότητά του και τους λόγους που τον απομάκρυναν από την οικογένειά του ενώ επιχειρεί να τη δωροδοκήσει προκειμένου να αποχωρήσει άμεσα. Αν και αρχικά ισχυρίζεται ότι δεν γνωρίζει την τύχη του Αρμάνδου, κλονισμένος από το πάθος της αγαπημένης του θα αποκαλύψει την αλήθεια και θα της επιτρέψει να τον συναντήσει, αφού πρώτα την ορκίσει να μην αποκαλύψει την ταυτότητά της. Κατά τη συνάντηση Αρμάνδου – Μαρίας, η Μαρία αναφέρει ότι τάχα συνάντησε πρόσφατα την ιταλίδα ετομοθάνατη μητέρα του και τον διαβεβαιώνει ότι τον εγκατέλειψε ακούσια όταν χήρεψε. Ο Αρμάνδος επιμένει να μάθει πού έλαβε χώρα η συνάντηση ώστε να σπεύσει εκεί, όμως η Μαρία τηρώντας τον όρκο της δεν απαντάει, μέχρι που επεμβαίνει συντετριμμένος ο Γεώργιος, αποκαλύπτοντας την αλήθεια. Μητέρα και γιος σφιχταγκαλιάζονται λυτρωμένοι ενώ ο Γεώργιος ζητάει από τον Αρμάνδο να επιλέξει αν θα ξαναζήσουν οι τρεις τους μαζί, ως οικογένεια. Ο Αρμάνδος δέχεται χωρίς δεύτερη σκέψη, αδιαφορώντας για την επαγγελματική και κοινωνική του θέση, οπότε σε ευφρόσυνο κλίμα ανακοινώνεται σε Ιάκωβο και Γουλιέλμο, πως θα ζήσουν όλοι μαζί, εκτός Αγγλίας.

Το έργο κινείται στον άξονα του ρομαντικού δράματος, φέροντας στοιχεία μελοδραματικά αλλά και πινελιές κωμικότητας και προσφέροντας αίσιο τέλος. Μπορεί κανείς να υποθέσει τη συγκίνηση που θα γεννιόταν στους θεατές/

αναγνώστες του 19ου αιώνα, καθώς θα πληροφορούνταν τα παθήματα της τίμιας, πλιν φτωχής, Μαρίας, τη σκληρότητα του πλούσιου Γεωργίου και την αυταπάρανηση του ρομαντικού Αρμάνδου. Δεν θα ήταν λίγες οι στιγμές που η αγωνία θα τους κατέκλυζε, καθώς αν και ο τίτλος αποκάλυπτε την έκβαση του ακτοπλοϊκού ταξιδιού, θα αδιημονούσαν να μάθουν αν διασώθηκε, αν θα κατάφερε να κάμψει τον Γεώργιο, αν θα μάθαινε πως οφείλει τη ζωή της στον γιο της κι αν αυτός με τη σειρά του θα πληροφορούνταν την πραγματική ταυτότητα της γυναίκας, που διέσωσε. Κάποιοι χαρακτήρες μοιάζουν να μην ξεδιπλώνονται ικανοποιητικά, αφήνοντας όψεις τους, θολές. Παρ' όλα αυτά, ο δραματουργός δεν φαίνεται άμοιρος θεατρικών τεχνικών και συμβάσεων, καθώς λ.χ. χρησιμοποιεί την πρώτη σκηνή του έργου ως πρόλογο, ενημερώνοντάς μας για όσα συνέβησαν πριν είκοσι χρόνια, ενώ –ως είθισται– σχεδόν κάθε τελευταία φράση μιας σκηνής προετοιμάζει την είσοδο άλλου προσώπου ή αιτιολογεί την έξοδο του ομιλούντος.²⁰ Χάρη δε στο εύρημα της διπλής ονοματοδοσίας του συζύγου της Μαρίας, ο θεατής/αναγνώστης βεβαιώνεται για την ταυτοπροσωπία μόλις στην Γ' πράξη, ενώ κατά τις συναντήσεις Μαρίας – Γεωργίου και Μαρίας – Αρμάνδου, καλλιεργείται κλιμάκωση της αγωνίας του. Το κεντρικό μοτίβο εγκατάλειψης της Μαρίας εξαιτίας της κοινωνικής της θέσης και του αγγλικού Δικαίου ηχεί σήμερα παράδοξα, όμως το θεατρόφιλο κοινό των μελοδραματικών έργων, δεν θα εκπλησσόταν μαθαίνοντας τα κοινωνικής προέλευσης κίνητρα του Γεωργίου, ενώ πιθανώς θα είχε ήδη χειροκροτήσει και τη *Μοσχομάγκα ή Χαμίνιον των Παρισίων* των J. F. A. Bayard – L. E. Vanderburch με παρόμοια πλοκή, κατά την οποία ο επίσης παρουσιαζόμενος ως ζωγράφος, αριστοκράτης (Αμεδαίος) είχε αγαπήσει και αποπλανήσει πάμφτωχη νεαρή (Ελίζα), που εγκατέλειψε λόγω χάσματος των κοινωνικών τους τάξεων.²¹ Η δε έκπληξη που προκαλεί η εικοσαετής καθυστέρηση αναζήτησης του Αρμάνδου, που επιχειρείται να συνδεθεί με τον αναγκαίο χρόνο συγκέντρωσης των απαραίτητων για το ταξίδι χρημάτων, μετριάζεται λαμβάνοντας υπ' όψιν την ανάγκη δραματουργικής παρουσίας του Αρμάνδου ως άνδρα, που θα σώσει τη μητέρα του και θα αναλάβει το βάρος της ευθύνης της απόφασης του μέλλοντός τους.

Η Μαρία φέρει όλα εκείνα τα ρομαντικά χαρακτηριστικά, που την καθιστούν κεντρικό και κάποτε τραγικό πρόσωπο του δράματος. Η εξωτερική της εμφάνιση θα πρέπει να είναι εντυπωσιακή, ενώ τα αισθήματά της αγνά, γεγονός που επιβεβαιώνεται από το ότι αγάπησε τον λόρδο Γεώργιο, παρά το ότι της

²⁰ Βλ. ενδεικτικά για την είσοδο προσώπου: ...«Α! Νά κι' ή άξαδέλφη ποῦ ἔρχεται» (Α' πράξη, α' σκηνή), ...«Ακούω βήματα» (Α' πράξη, γ' σκηνή), ...«Α, κάποιος ἔρχεται» (Α' πράξη, δ' σκηνή). Αντιστοίχως για την έξοδο του ομιλούντος βλ. ενδεικτικά ...«Υπάγωμεν νά ἴδωμεν τοὺς δυστυχεῖς αὐτοὺς (φεύγουσι)» (Β' πράξη, γ' εἰκὼν, β' σκηνή), καθώς και ...«ἄς πάω κι' ἐγὼ μαζί του (φεύγει)» (Β' πράξη, δ' εἰκὼν, γ' σκηνή) αλλά και ...«Ἄς πάω νά 'δῶ τί κάνει ἡ Μαρία» (Β' πράξη, δ' εἰκὼν, α' σκηνή).

²¹ Στη *Φιλόστοργο μητέρα*, μοιάζει να συναντάμε το ζεύγος στο επόμενο βήμα των Ελίζας-Αμεδαίου, καθώς εδώ ἔχουν τεκνοποιήσει. Χαρακτηριστικά του θρασυ αλλά προστατευτικού και αποτελεσματικού αδελφού της Ελίζας, Ιωσήφ, που μεσολαβεί στην αποκατάσταση της τάξης, μεταγγίζονται στον Ιάκωβο, ενώ η απόφαση επανένωσης του ζεύγους, που στη *Μοσχομάγκα* προερχόταν από τον πατέρα του αριστοκράτη, Μορένο, εδώ λαμβάνεται από τον ίδιο τον Γεώργιο και τον γιο του.

είχε παρουσιαστεί σαν φτωχός ζωγράφος, ονόματι Φρειδερίκος. Χάρη στο κουράγιο, το πείσμα κι εν τέλει την τύχη της, ξανακερδίζει όσα ονειρευόταν και είχε αδίκως στερηθεί. Δραματουργικά αδύναμη παρουσιάζεται η συγχώρεση του συζύγου της και η συγκατάνευση να ξαναζήσει μαζί του, που θα μπορούσε να υποδηλώνει απρόσκοπτη σύμπλευση με τις αποφάσεις του λατρεμένου γιου της ή βεβιασμένη επιλογή του δραματουργού για ευτυχές φινάλε.

Ο Γεώργιος/Φρειδερίκος σκιαγραφείται με ολωσδιόλου αντίθετα χρώματα: αφενός τον εξαγνίζει ο έρωτάς του για τη Μαρία, η αγάπη για τον γιο του και ο τρόπος που τον ανέθρεψε, σμιλεύοντας ένα γενναίο παλικάρι με ευγενή αισθήματα. Αφετέρου όμως περιγράφεται ως κακομαθημένος νέος, που ακολουθώντας απέρисκεπτα το σκίρτημα της καρδιάς του, παρουσιάστηκε με ψευδή ταυτότητα, υπό την οποία νυμφεύθηκε κι έγινε πατέρας, εξαπατώντας οικογένεια και κράτος, αργότερα εγκατέλειψε χωρίς εξηγήσεις τη σύζυγό του, επέστρεψε στα οικογενειακά του πλούτη και τα αξιοποίησε ραδιουργώντας και απάγοντας τον γιο του, που ανέθρεψε βαυκαλίζοντάς τον με ψεύδη. Όταν εν συνεχεία βρέθηκε ενώπιον της Μαρίας, σε ένα ρεσιτάλ αυταρχικότητας, δεν δίστασε να ψευδολογήσει, να επιχειρήσει να τη δωροδοκήσει, να την εκβιάσει. Ως άλλοθι για τη διπολική συμπεριφορά του προβάλλεται αρχικά ο αυστηρός αγγλικός νόμος κι εν συνεχεία η έγνοια της κοινωνικής/επαγγελματικής ανέλιξης του ιδίου και κυρίως του γιου του. Όχι πολύ στέρεα δραματουργικά διαγράφεται η μεταστροφή του, καθώς εν τέλει ο ίδιος αποκαλύπτει στον γιο του την ταυτότητα της Μαρίας και ανακοινώνει –με τη σύμφωνη γνώμη του Αρμάνδου– πως απαρνιέται τίτλο και ακίνητη περιουσία προκειμένου να κάνουν όλοι μαζί νέο ξεκίνημα. Ο Γουλιέλμος, ως άνθρωπος εμπιστοσύνης του Γεωργίου, έχει μάλλον διεκπεραιωτικό ρόλο. Τα κυριότερα χαρακτηριστικά του είναι η πίστη και η υπακοή καθώς και η εξυπνάδα, η υπευθυνότητα και η αποτελεσματικότητα για όσα του ανατίθενται.

Ο Ιάκωβος, είναι αναντίρρητα φορέας του κωμικού και αυτό συμπυκνώνεται γλαφυρά σε τέσσερα χαρακτηριστικά του, που επιδεικνύονται στα πλαίσια συζητήσεων ή πράξεών του: δειλία,²² πείνα/λαιμαργία,²³ τσιγκου-

²² ...«μπορή από τη θάλασσα τη πολλή, από τό άερα, από τη φουρτούνα, νά ξεχάση τό καράβι καί νά πάρη μακροβούτι, καί αντί νά [μείνει] άπάνω στο νερό νά βρεθί από κάτω»... (Α' πράξη, β' σκηνή). Ακόμα ...«Αρμ.: –Θάρος, φίλε μου, θάρος... Ιάκ.: –Μωρέ, τι θάρος, πού έγω κοντεύω νά πνιγώ; (έκβάλλων κραυγήν) Μπρέ, τι ήτανε τούτο; Ένα ψάρι μέ δάγκασε!»... (Β' πράξη, εικόν Γ', σκηνή Α'). Επίσης ...«Αρμ.: –Έλα, έλα, ανάβα, μη φοβήσαι... Ιάκ.: –Μωρέ τι μη φοβοῦμαι, πού άν δέν ήσουν σύ, τώρα τά ψάρια θά μ' είχαν κάνει κολασιό»... (Β' πράξη, γ' εικόν, α' σκηνή).

²³ ...«είμαι άναγκασμένος δεκαοκτώ χρόνια τώρα, νά τρώω ψωμί καί πατάτα καί έγω καί ή έξαδέλφη μου, για νά μπορέσω με μεγάλη οικονομία νά μαζέψωμε κάμποσα για νά πάμε

στη Άγγλία». (Α' πράξη, α' σκηνή). Ακόμα, ...«για την ώρα σάν καλά είμαι καί μάλιστα ύστερα από σαρανταοκτώ ώρες πού σου έχω νά φάγω, σάν νά αισθάνωμαι πώς έχω λίγη όρεξη»... (Β' πράξη, δ' εικόν, α' σκηνή) και στο ίδιο πλαίσιο ...«Ιάκ.: –Πώς νά τού τό πώ τώρα πού ντρέπομαι... Μά τι θά 'πῆ αυτό; Η πείνα ντροπή δέν έχει. Τού τό 'φερα γύρω γύρω, αλλά αυτός έκανε πώς δέν εκατάλαβε. Κάρ.: –Λοιπόν, κύριε, έχετε νά με διατάξητε τίποτε; Ιάκ.: –Νά, ήθελα νά σου 'πώ, ντροπή δέν είναι, ή κοιλιά μου αισθάνεται αδυναμίαν καί άν είχα τίποτα νά φάω δέν θά με χαλούσε... Κάρ.: –Α! Θέλετε νά φάγητε καί δέν μου τό λέγετε τώρα τόσην ώρα; Ιάκ.: –(ίδίω) Άμ σου τό 'πα εύλογημένε, μά έκανες πώς δέν καταλάβενες [sic]

νιά,²⁴ ιδιόμορφη γλωσσική έκφραση.²⁵ Οι κωμικές παρεμβάσεις του αποτελούν ανάσα δροσιάς όχι μόνο για τη Μαρία, αλλά και για τον θεατή/αναγνώστη του δραματικού έργου. Νοιάζεται ειλικρινώς για την εξαδέλφη του και τον γιο της, της συμπαραστέκεται με κάθε τρόπο και η οξύνειά του θα ήταν αυτή που θα οδηγούσε την υπόθεση στη λύση της αν δεν τον προλάβαινε ο Γεώργιος. Ο δε Κάρολος είναι υπάκουος υπηρέτης του Αρμάνδου, τον οποίον φαίνεται πως σέβεται και θαυμάζει. Σκιαγραφείται ως αγαθότερος του Ιάκωβου, ώστε η αφηρημάδα και αναβλητικότητα του να γίνονται αφορμή εκνευρισμού γι' αυτόν και γέλιου για τον θεατή. Είναι ο άνθρωπος που με την αμέλειά του δυναμιτίζει τον αδιάκοπα πεινασμένο Ιάκωβο, που παρά τις συνεχείς διαβεβαιώσεις του για το αντίθετο, μένει νηστικός.

Ο γενναίος Αρμάνδος²⁶ έχει υψηλά ιδανικά, τόλμη και επαγγελματική ευσυνειδησία ενώ κινητήριοι άξονες της δράσης του είναι ο σεβασμός στον σωτήρα του και η αγάπη για την οικογένεια. Περαιτέρω, οι ρόλοι των Ροβέρτου και Ιωάννη είναι τόσο περιορισμένοι ώστε να σχηματοποιείται μια αδρή μόνον εικόνα τους. Κύρια χαρακτηριστικά του Ροβέρτου είναι η ανδρεία και η υπευθυνότητα, καθώς εκτελεί όλα όσα ο Αρμάνδος του αναθέτει. Ο δε θεός Ιωάννης, αντικατοπτρίζει μάλλον την κοινή λογική, καθώς είναι αυτός που συμβουλεύει τη Μαρία να χρησιμοποιήσει ως προίκα το κομπόδεμά της και αντί του μετέωρου ταξιδιού στην Αγγλία να προτιμήσει έναν νέο, στέρεο γάμο και καινούργια οικογένεια. Η σύντομη παρέμβασή του δεν κλονίζει τη Μαρία ενώ δεν προκύπτει πως την έχει στηρίξει οικονομικά.

Το θεατρικό κείμενο του Δ. Μαριδάκη, με την ονοματοδοσία των πρωταγωνιστών να υποδηλώνει ξενικές επιρροές αντικατοπτρίζοντας τη θεατρική τάση του 19ου αιώνα, δεν φέρει καμία ρητή αναφορά στο Θέατρο Ανδρεικέλων. Φαινομενικά απευθύνεται σε ευρύτερο λογοτεχνικό κοινό, εγγραφόμενο μάλλον στην καθιερωμένη πρακτική έκδοσης θεατρικών έργων από ηθοποιούς, κατά τον 19ο αιώνα.²⁷

(ύψηλοφώνως) Νά... νά... ποῦ σὸ λέω τώρα» (ό.π.) και ...«Κάρ.: –Θέλετε νὰ σᾶς βράσω καμὶαν κότταν; Νὰ δώσοιτε καὶ εἰς τὴν κυρίαν ὀλίγον ζωμόν; Ἰάκ.: –Δὲν θὰ ἔναι καὶ ἄσχημη. (ἰδίᾳ) Τὸ ζουμί γιὰ τὴν ξαδέλφη καὶ ἡ κόττα γιὰ τὴν κοιλιά μου. (ύψηλοφώνως) Ἐμπρὸς λοιπὸν, τί κάθεσαι; Κοιμῆται γρήγορα ὁμοῦ νὰ χαρῆς τὰ ματάκια σου [...] Βλέπω καὶ ἔξεχασες μὲ τὴν κουβέντα. Κάρ.: –Τὶ πρᾶγμα; Ἰάκ.: –Καλὰ τὸ ἴπα ἴγὼ πὼς ἐξεχασες. (κάμνει νεύμα ὅτι θέλει νὰ φάγη) Νὰ ἀδεραφέ... Κατάλαβες τώρα;»... (ό.π.).

²⁴ Σε αυτό το πλαίσιο σημειώνει δις πως ο Αρμάνδος απήχθη από το δικό του ταμπάκιο και μάλιστα ο απαγωγέας δεν του πλήρωσε το ταμπάκο: ...«Δὲν εἶνε τώρα ποῦ ἔχασα τὸ παιδί, ἀλλὰ δὲν μοῦ ἔπλερωσε καὶ τὸν ταμπάκο» (Α' πράξη, ἄ σκηνή) καθώς και ...«Θὰ μοῦ δώσης λόγον διατί μοῦ ἔπληρες τὸ παιδί καὶ τὸ σπουδαιότερο νὰ μοῦ πληρώσης τὸ ταπάκο» (Γ' πράξη, στ' εικὼν, δ' σκηνή). Ομοίως, αν και προσπαθεῖ να πείσει τη

Μαρία να ακυρώσει το ακτοπλοϊκό ταξίδι τους, δεν ξεχνάει πως αν αυτό συμβεί θα χάσουν την προκαταβολή: ...«ἂν δὲν πάμε ἴγρηγορα θὰ μείνουμαι [sic] ἔξω καὶ δὲν εἶνε αὐτὸ μόνον, ἀλλὰ θὰ χάσωμε καὶ τὸ καπάρο»... (Α' πράξη, ε' σκηνή) καθώς και ...«Ἐγὼ λέω καλλίτερα νὰ χάσωμε τὸ καπάρο, παρὰ νὰ πάμε νὰ παλαίψουμε μὲ τέτοια θάλασσα»... (ό.π.).

²⁵ Λ.χ. «ἔγινες τῆς ἀναλήψεως», «μοῦ ἔφυγε λαθρεμπορικά», «Φορᾶ ἕνα σωρὸ χρυσά», «Φρειδερικάκι μου».

²⁶ Ο ευγενής Αρμάνδος του Δ. Μαριδάκη βρίσκεται στον αντίποδα του Αρμάνδου του Γερο-Μαρτέν (*Εἰς σπονδαστῆς ἐν Παρισίοις*) που λανσάρησε ο συνονόματός του, επίσης εκ Σύρου ηθοποιός-θιασάρχης, Δ. Αλεξιάδης.

²⁷ Βλ. ενδεικτικά, πονήματα των ηθοποιών Δ. Αλεξιάδη, Β. Ανδρονόπουλου, Μ. Αρνωτάκη, Π. Λαζαρίδη, Κ. Λουλουδάκη, Γ. Νικηφόρου, Ευ. Παντόπουλου, Αλ. Πίστη.

Παραταύτα διαφαίνεται αδρά πίσω από τον υπηρέτη Ιάκωβο, έτοιμος ο πρωταγωνιστής-ανδρείκελο του Δ. Μαριδάκη, να λάβει τη σκυτάλη και να οδηγήσει το έργο στο Μικροθέατρο. Ας σημειωθεί εδώ πως το όνομα «Πακουμής» –δηλαδή Ιάκωβος–, οικείο στα λαϊκά θεάματα της εποχής, είναι ένα από αυτά που αρεσκόταν να χρησιμοποιεί ο Δ. Μαριδάκης για το ανδρείκελο-πρωταγωνιστή του,²⁸ πριν ο Χρ. Κονιτσιώτης τον καθιερώσει ως «Πασχάλη».

Στα σενάρια Θεάτρου Σκιών (Καραγκιόζη) του *Ναυαγίου...*, παρά τη συνάφεια κεντρικών μοτιβών, η υπόθεση παρουσιάζει διαφοροποιήσεις ενώ τα ίδια ονόματα (π.χ. Γουλιέλμος, Γεώργιος–Τζωρτζ) αποδίδονται σε διαφορετικά πρόσωπα. Σημεία τομής με τη *Φιλόστοργο μητέρα* δεν λείπουν από την εκδοχή του Σ. Σπαθάρη. Εδώ ο εραστής της Μαρίας μετονομάζεται σε Γουλιέλμο, ενώ ο γιος τους σε Τζωρτζη. Όμως εδώ η Μαρία έχει ρόλο ανιψιάς του γερο-Δήμου, που δολοφονούμενος από τον Τούρκο Τσελάτ, εκφράζει ως τελευταία του επιθυμία να μην παντρευτεί Τούρκο η Μαρία.²⁹ Εκείνη, αν και αγαπάει τον άγγλο ναύαρχο Γουλιέλμο, τον αποχωρίζεται λόγω αιφνίδιας εντολής απόπλευσής του. Πέντε χρόνια μετά, άγγλος ναύτης απάγει τον γιο του ζεύγους, Τζωρτζη, από το ταμπάκι του Καραγκιόζη. Μαρία και Καραγκιόζης επιβιβάζονται σε πλοίο με προορισμό την Αγγλία, όμως ναυαγούν. Σώζονται από αντιτορπιλικό με ναύαρχο τον Γουλιέλμο και υποναύαρχο τον Τζωρτζη και μεταφέρονται σε νοσοκομείο. Ο Αστήκ τους αναγνωρίζει και ειδοποιεί τον Γουλιέλμο, επισιμαίνοντας πως θα ενημερώσει και τον Τζωρτζη. Ο Γουλιέλμος, για να αποτρέψει την αποκάλυψη, δίνει εντολή οι ναυαγοί να αναχωρήσουν ακτοπολοϊκώς ενώ μαχαιρώνει τον Αστήκ. Ωστόσο αυτός προλαβαίνει πριν ξεψυχήσει να πληροφορήσει σχετικά τον Τζωρτζη και ενώ ο Γουλιέλμος –ασαφώς– σκοτώνεται, ο Τζωρτζης ανακαλεί το πλοίο με τους ναυαγούς και συναντάει τη μητέρα του. Σε ευφρόσυνο κλίμα, αναχωρούν όλοι μαζί για την Ελλάδα.

Στη μελοδραματική εκδοχή Βασίλαρου, ο Γεώργιος/Φρειδερίκος του Δ. Μαριδάκη μετονομάζεται σε Γουλιέλμο, ενώ τα πρόσωπα των Γουλιέλμου, Ροβέρτου, Ιωάννη και Καρόλου του Δ. Μαριδάκη απαλείφονται και προστίθενται αυτά των Χατζηαβάτη, Πασά, Ταχήρ, Βεληγκέκα, Διονύσιου, Αγλαΐας, Κολλητηριών. Στην Α' πράξη της εκδοχής Βασίλαρου, γίνεται γνωστό πως ο αρχικελευστής του αγγλικού Ναυτικού, Γουλιέλμος, συζητεί δέκα χρόνια τώρα με την 23χρονη ορφανή, πάμφτωχη Μαρία, που αποπλάνησε, και το εξώγαμο τέκνο

²⁸ Για αναφορές σε «Πακουμή» βλ. Ανώνυμος, «Θέατρον Άνδρεικέλων. Ό κ. Μαριδάκης», <Από εβδομάδα σ' εβδομάδα>, εφημ. *Άλήθεια* (Πάφος), 4 Νοεμβρίου 1898, σ. 3 και Ανώνυμος, «Δ. Μαριδάκης», εφημ. *Άλήθεια*, 25 Νοεμβρίου 1898, σ. 3. Ομοίως, «Δ. ΜΑΡΙΑΔΑΚΗΣ», εφημ. *Σάλπιγξ*, 28 Νοεμβρίου 1898, σ. 5 και <Μικρά Χρονικά>, εφημ. *Σάλπιγξ*, 5 Δεκεμβρίου 1898. Ακόμα, Ανώνυμος, <Μικρά Χρονικά>, εφημ. *Σάλπιγξ*, 19 Δεκεμβρίου 1898 και Ανώνυμος,

«Τὰ ἀνδρείκελα καὶ τὰ παιδιὰ», <Από εβδομάδα σ' εβδομάδα>, εφημ. *Άλήθεια*, 23 Δεκεμβρίου 1898, σ. 3 καθώς και Ανώνυμος, <Ο Κόσμος>, εφημ. *Φωνή τῆς Κύπρου*, 1)13 Φεβρουαρίου 1899, σ. 2. Επίσης, Ανώνυμος, <Ολιγόστιχα>, εφημ. *Άλήθεια*, 27 Απριλίου 1901, σ. 3.

²⁹ Στην εκδοχή που καταγράφει στα αδημοσίευστα *Απομνημονεύματά* του ο Σ. Σπαθάρης (βλ. παραπάνω υποσ. 13), το έργο κλείνει με εμφάνιση της Σκιάς του γερο-Δήμου.

τους, Αρμάνδο. Χρέη υπηρέτη τους εκτελεί ο Καραγκιόζης. Ο Γουλιέλμος παρουσιάζεται λεκτικά και σωματικά βίαιος απέναντι σε Μαρία και Καραγκιόζη ενώ επιχειρεί να τους εκδιώξει, ανατρέφοντας μόνος τον Αρμάνδο. Η οθωμανική Εξουσία επιθυμώντας να τον συνενώσει, προτίθεται να τον εκβιάσει με στρατιωτική καθαίρεση αν δεν νυμφευθεί άμεσα. Ενόσω Καραγκιόζης – Μαρία απευθύνονται στον Πασά αιτούμενοι προστασία, ο Γουλιέλμος λαμβάνει –μέσω του Διονύσιου– επιστολή του Αγγλικού Προξενείου, που τον καλεί να αναχωρήσει για Αγγλία. Πράγματι σπεύδει, παίρνοντας όμως μαζί και τον Αρμάνδο και αφήνοντας μόνο μια ειδοποιητήρια επιστολή στη Μαρία. Είκοσι χρόνια μετά, η Μαρία πληροφορούμενη τη διάσωση ναυαγών στην Αγγλία από πλοίαρχο ονόματι Αρμάνδο, εικάζοντας ότι πρόκειται για τον γιο της αποφασίζει να τον αναζητήσει, ταξιδεύοντας υπό τη συνοδεία του Καραγκιόζη. Το πλοίο τους ναυαγεί και ο Αρμάνδος τους διασώζει. Στην κατ' ιδίαν συζήτηση Αρμάνδου – Καραγκιόζη, ο Καραγκιόζης διατυμπανίζει στερεοτυπικά την πείνα του ενώ παράλληλα αφηγείται τα βάσανα της Μαρίας. Ο Αρμάνδος καλεί τους ναυαγούς στην οικία του, όπου συναντούν τον Γουλιέλμο. Μετά την αστραπιαία αναγνώριση Γουλιέλμου – Καραγκιόζη, ο Γουλιέλμος επιχειρεί ματαιώς να δωροδοκήσει τη Μαρία, προκειμένου να αποχωρήσει. Όταν επανεμφανίζεται ο Αρμάνδος, ο Καραγκιόζης δράττεται της ευκαιρίας και του αποκαλύπτει την αλήθεια. Ο Αρμάνδος εκβιάζει τον Γουλιέλμο πως αν δεν νυμφευθεί τη Μαρία θα τον εγκαταλείψει και θα ζήσει πλάι της, οπότε ο Γουλιέλμος δέχεται. Παραδοσιακά, ακολουθεί φαγοπότι. Το έργο κλείνει με τον Καραγκιόζη να δοξάζει τον Θεό για την αίσια έκβαση.³⁰

Στην εκδοχή Κούζαρου, ο υπασπιστής Τζελάτ είναι ερωτευμένος με την ανηψιά του γερο-Δήμου, Μαρία. Εξαγοράζει τον Καραγκιόζη, όμως ο γερο-Δήμος αντιδράει και γι' αυτό ο Τζελάτ τον δολοφονεί. Ο γερο-Δήμος ξεψυχώντας αφήνει κατάρα να μην παντρευτεί η Μαρία, Τούρκο. Εν τω μεταξύ καταφθάνει ο αγγλικός στόλος και ο Ναύαρχος Γουλιέλμος, επιθυμώντας να μάθει που έμενε ο οπλαρχηγός γερο-Δήμος, συναντάει και ερωτεύεται τη Μαρία. Η Μαρία μένει έγκυος. Ο Ναύαρχος αποχωρεί λαμβάνοντας επείγον σήμα αναχώρησης του στόλου, αλλά της υπόσχεται πως θα επιστρέψει σε ένα χρόνο για να παντρευτούν, κάτι που δεν συμβαίνει. Πέντε χρόνια μετά, ο Καραγκιόζης

³⁰ Στην παρούσα εκδοχή Βασιλάρου πιθανώς χρησιμοποιούνταν τα κάτωθι σκηνικά και φιγούρες: θάλασσα, Ναύτης, Παιδί με πηλίκιο ναύτη. Βλ. Απ. Γιαγιάννος – Αρ. Γιαγιάννος – Ι. Δίγλης, *Ο κόσμος του Καραγκιόζη: Σκηνικά*, Αθήνα 1977, σ. 174 και των ιδίων *Ο κόσμος του Καραγκιόζη: Φιγούρες*, Αθήνα 1976, σ. 217, 238, αντιστοίχως. Ας σημειωθεί ότι φιγούρα Παιδιού με ναυτικό ένδυμα εντοπίζεται και στο Αρχείο Α. Καραδήμου (1899-1965). Για τον καραγκιοζοπαίκτη Α. Καραδήμο βλ. αναλυτικά Α. Χοτζάκογλου, «Γνωρίζοντας δύο “άγνωστους”

καραγκιοζοπαίκτης μέσα από τα σύνεργά τους: η καλλιτεχνική πορεία των Λάμπρου Καραδήμου και Κώστα Γεράκη», Σ. Χανδακά (επιμ.), *Πρακτικά Συνεδρίου προς τιμήν της Πόπης Ζώρα «Λαϊκή Τέχνη: Νέα ευρήματα – Νέες ερμηνείες»* Αθήνα 02-05/11/2006, Αθήνα 2015, σ. 405-421, πίνακες LVII-LIX. Επίσης, η ίδια, «Το Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζης) & ο Κάτω Κόσμος / Shadow Theatre (Karagiozis) & the Underworld», Χ. Χοτζάκογλου – Ι. Ηλιάδης (επιμ.), *Η ζωή μετά θάνατον / Life after death*, Λευκωσία 2017, σ. 175-180, 338.

πουλάει ταμπάκο με ένα τραπεζάκι στο λιμάνι, για να βοηθάει τη χήρα Μαρία και το παιδί της. Ένας άγγλος Ναύτης λογομαχεί μαζί του, του ρίχνει στάχτη στα μάτια τυφλώνοντάς τον και αρπάζει το παιδί της Μαρίας και του Γουλιέλμου, Τζώρτζη. Η αναζήτηση προς εύρεση του Τζώρτζη μένει άκαρπη για χρόνια. Στην τελευταία πράξη, Καραγκιόζης, μπαρμπα-Γιώργος και Μαρία μπαίνουν σε ένα καραβάκι, προς αναζήτηση του Τζώρτζη. Ξεσπά όμως τρικυμία και το πλοιάριο βυθίζεται. Την κρίσιμη στιγμή διασώζονται από αγγλικό πολεμικό πλοίο και μεταφέρονται στην Αγγλία. Οι ναυαγοί νοσηλεύονται και εκεί τους επισκέπτεται ο νεαρός υποναύαρχος που τους έσωσε, Τζώρτζης. Ο αρχιναύαρχος πατέρα του, στο μεταξύ, τον προάγει σε ναύαρχο, λόγω ικανότητας και θάρρους, που επέδειξε. Όταν όμως μαθαίνει ότι ανάμεσα στους ναυαγούς βρίσκεται η Μαρία, διατάζει άμεση απέλασή τους στην Ελλάδα, με πολεμικό πλοίο. Ο Τζώρτζης προθυμοποιείται να τους μεταφέρει ο ίδιος αλλά ο πατέρας του αρνείται. Τότε ο υποκόμης Αστινγκς, που γνωρίζει την ιστορία του Ναύαρχου με τη Μαρία, τον αποκαλεί «τέρας» και τον απειλεί ότι θα αποκαλύψει ο ίδιος στον Τζώρτζη πως η Μαρία είναι μητέρα του. Ο Ναύαρχος έξαλλος τον τρυπάει με το ξίφος του και θεωρώντας τον νεκρό, φεύγει. Ο Τζώρτζης, επιστρέφοντας, βρίσκει τον ετοιμοθάνατο Υποκόμη, που του αποκαλύπτει πως ανάμεσα στους ναυαγούς, που διώχνει ο πατέρας του, βρίσκεται η μητέρα του και τον σκότωσε για να μη μιλήσει. Κι ενώ ο Ναύαρχος αυτοκτονεί από τύψεις, ο γιος του, Τζώρτζης, διατάσσει επιστροφή του πλοίου με τους ναυαγούς. Καθώς αποβιβάζονται, ο Τζώρτζης φωνάζει «μάννα» και όλοι αγκαλιάζονται και γυρίζουν στην Ελλάδα.³¹

Τέλος, στην εκδοχή του Ι. Μπαλούρδου, που είναι μάλλον και η πιο περιπλεγμένη, συναντώνται νέες διαφοροποιήσεις. Όπως στις εκδοχές Σ. Σπαθάρη – Κούζαρου, έτσι κι εδώ έχουν προστεθεί οι Δήμος, Αστήκ και Τσελάτ(ε), ενώ ομοίως, ο γιος του ζεύγους ονομάζεται Τζωρτζ, χωρίς να διασαφηνίζεται αν αυτός διασώζει τους ναυαγούς. Εδώ ο Δήμος αγαπάει την ορφανή Μαρία, που ζει με τον Καραγκιόζη και επιθυμεί να τη νυμφευθεί. Όμως ο αντίζηλός του, Τσελάτε, τον δολοφονεί. Λίγο μετά, καταφθάνει ο Ναύαρχος, εραστής της Μαρίας, όμως λαμβάνει ειδοποίηση άμεσης αναχώρησης με τον στόλο. Ο Τσελάτε βρίσκει ευκαιρία να εξομολογηθεί τον έρωτά του στη Μαρία. Ο Καραγκιόζης τον αποκρούει και μαζί με τη Μαρία φεύγουν, ταξιδεύοντας προς Αγγλία, για να βρουν τον Ναύαρχο. Καθώς το πλοίο τους ναυαγεί, η επόμενη πράξη τους βρίσκει σε αγγλικό νοσοκομείο. Ο Ναύαρχος, που έχει μάθει πως η Μαρία βρίσκεται ανάμεσα στους διασωθέντες, ζητάει άδεια από τον Αστήκ για να τη συναντήσει. Ο Αστήκ αρνείται και ο Ναύαρχος τον σκοτώνει. Πληροφορεί τότε –προφανώς ξεψυχώντας– τον Τζωρτζ, που καταφθάνει, πως μεταξύ των ναυαγών βρίσκεται η μητέρα του, Μαρία, την οποία ο πατέρας του διέταξε να αποπλεύσει προς Ελλάδα. Ο Τζωρτζ πληροφορεί τον Ναύαρχο πως τάχα η Μαρία έχει πνιγεί και

³¹ Για την περίληψη του έργου ευχαριστώ τον Αν. Κούζη, που τη συνέταξε από χειρόγραφο του πατέρα του, που βρίσκεται στη Συλλογή του.

ο Ναύαρχος αυτοκτονεί. Ο Τζωρτζ σπεύδει στο νοσοκομείο, συναντά και αναγνωρίζει τη Μαρία και ζητάει συγχώρεση που ζούσε μακριά της, συγκεντρώνοντας χρήματα. Η Μαρία τον παρουσιάζει στον Καραγκιόζη εξηγώντας πως είναι ο γιος της, που στερήθηκε δέκα χρόνια, και ανακοινώνει πως θα μείνει μαζί του στην Αγγλία. Ο Καραγκιόζης επιστρέφει στην Ελλάδα, όπου συναντάει τον Χατζηαβάτη. Του εξηγεί πως η Μαρία πριν είκοσι χρόνια παντρεύτηκε κάποιον από την Ελλάδα, αλλά χηρεύοντας μέσα σε ένα χρόνο, οι συγγενείς του πήραν το παιδί του στην Αγγλία, ανατρέφοντάς το πλουσιοπάροχα.

Οι παραπάνω εκδοχές, παρά τις διαφοροποιήσεις τους, μοιάζουν αντανάκλασεις του ίδιου προτύπου. Τα μοτίβα ατίμωσης της Μαρίας, αιφνίδιας αποχώρησης του συντρόφου της, βίαιης απομάκρυνσης του γιου της, απόφασης ακτοπλοϊκού της ταξιδιού, ναυαγίου της, διάσωσης της (από τον γιο της), παρεμπόδισης συνάντησης μητέρας – γιου μέσω απόπειρας δωροδοκίας Μαρίας ή απομάκρυνσής της, καθώς και εν τέλει συνάντησης και αναγνώρισης μητέρας – γιου, μοιάζουν λήμματα του ίδιου λεξικού. Οι εκδοχές Σ. Σπαθάρη – Κούζαρου είναι πανομοιότυπες, ενώ παρουσιάζουν μεγάλες ομοιότητες και με την εκδοχή Ι. Μπαλούρδου. Η πιο μελοδραματική εκδοχή του Βασίλαρου επικεντρώνει στο μοτίβο της αστεφάνωτης γυναίκας – κοινωνικό θύμα του βίαιου συντρόφου της, που τίθεται αρχικά υπό την αιγίδα του Πασά κι εν τέλει του γιου της, μοτίβο απόν από το κείμενο του Δ. Μαριδάκη, που χαρακτήριζε το έργο του «οικογενειακό δράμα».³² Οι εκδοχές Σ. Σπαθάρη – Κούζαρου, αν και με την αναφορά σε ταμπάκι του Καραγκιόζη, μοιάζουν να «συνομιλούν» απευθείας με το κείμενο του Δ. Μαριδάκη, εισάγουν νέα πρόσωπα στην πλοκή, όπως αυτά των γερο-Δήμου και Τσελάτ/Τζελάτ, που αποκτούν εθνικές αποχρώσεις, καθώς και του Αστήκ//Άστινγκς, που θα πρέπει να απηχεί επιβίωση της ένδοξης δράσης του φιλέλληνα βρετανού ναυάρχου, Frank Abney Hastings, που συνδέεται με την Ελληνική Επανάσταση. Επιπλέον, εισάγουν νέο σκηνικό τόπο δράσης, αυτόν του νοσοκομείου, που θα αξιοποιηθεί και στην εκδοχή Ι. Μπαλούρδου. Ο θάνατος του Γουλιέλμου συνιστά μία επιπλέον δραματική νότα, που ίσως προσέφερε καταλυτική κάθαρση στο κοινό της εποχής, που όχι σπάνια έβλεπε επί σκηνης την τιμωρία του ραδιούργου ήρωα. Στην εκδοχή Κούζαρου, περιγράφεται αρτιότερα η γνωριμία και ο δεσμός Ναυάρχου – Μαρίας, ενώ το ταξίδι των ναυαγών, στους οποίους προστίθεται ο μπαρμπα-Πιώργος, φαίνεται να αποκτά ευρύτερες διαστάσεις. Ο εναλλακτικός τίτλος του έργου (*Ο ταμπακοπώλης ναύαρχος*) και η αναφορά σε «καραβάκι» μαρτυράει πως το ταξίδι, με καπετάνιο τον Καραγκιόζη (και πλήρωμα τον μπαρμπα-Πιώργο;) είναι μάλλον ερασιτεχνικότερο και πιθανώς κωμικότερο. Στην εκδοχή Ι. Μπαλούρδου, οι διεκδικητές της Μαρίας

³² Ο όρος «οικογενειακό δράμα», σύμφωνα με τον Δ. Σπάθη, «*λειτουργούσε ως σφραγίδα εγγύησης για την ηθιολογική αποστολή μιας μεγάλης σειράς μελοδραματικών έργων*... (βλ. Δ. Σπάθης, «Η εμφάνιση και καθιέρωση

του Μελοδράματος στην Ελληνική Σκηνή», Σ. Πατσαλίδης – Αν. Νικολοπούλου (επιμ.), *Μελόδραμα: ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 200).

αυξάνονται, καθώς εδώ στον Τσελάτ (που μετατρέπεται σε Τσελάτε) προστίθεται ο Δήμος, που γρήγορα ωστόσο εξοντώνεται, καθρεπτίζοντας τη βιαιότητα του Τσελάτε, από την οποία η Μαρία γλιτώνει, αποπλέοντας. Ο Αστήκ είναι κι εδώ παρών, με αλλιώτικο ρόλο αλλά κοινή μοίρα, να πεθαίνει από το χέρι του εραστή της Μαρίας. Ομοίως, όπως και στην εκδοχή Σ. Σπαθάρη, ο εραστής ναύαρχος χάνει τη ζωή του, εδώ –όπως και στην εκδοχή Κούζαρου– λόγω αυτοχειρίας. Η καταληκτήρια δε αφήγηση του Καραγκιόζη του Ι. Μπαλούρδου, περιπλέκει την –ήδη κάποτε ασαφή– υπόθεση, καθώς ενώ ο αναγνώστης της περιήληψης θα είχε την πεποίθηση πως ο Ναύαρχος ήταν ο πατέρας του Τζώρτζη, τώρα γίνεται μνεία σε γάμο της Μαρίας με Έλληνα και –προ δέκα ετών– χηρεία της, υποδεικνύοντας είτε στιγμιαία σύγκληση του καραγκιοζοπαίκτη είτε μη ικανοποιητική αφομοίωση της υπόθεσης.

Ταυτίζοντας πάντως τη θεατρική *Φιλόστοργο μητέρα* με το κουκλοθεατρικό *Ναυάγιον...* βρισκόμαστε ενώπιον του δεύτερου παλαιότερου εντοπισμένου κειμένου Θεάτρου Ανδρεικέλων, με πρώτο τον *Βλάκα νηρέτη* (1878) του ίδιου συγγραφέα. Καθώς η εκδοχή του έργου, που παρουσίαζαν οι ανδρεικελοπαίκτες, λανθάνει, δεν είναι δυνατόν να διαπιστωθεί ποια στοιχεία προσθαφείρεσαν οι εμψυχωτές του Φασουλή και ποια οι βιρτουόζοι του Καραγκιόζη. Σε αυτό το πλαίσιο, πολύτιμη είναι η επισήμανση του Σ. Σπαθάρη, πως η προσαρμογή του έργου έγινε από τον Κώστα Καράμπαλη (1883-1942), όταν συνεργαζόταν με τον καραγκιοζοπαίκτη Αντώνιο Μόλλα (1878-1948), που πρωτοπαρουσίασε το έργο κατά το 1926-1927.³³ Για τον Κούζαρο, ας σημειωθεί πως θήτευσε πέραν της σκηνης του Ντίνου Θεοδωρόπουλου (Κ. Καλογεράς 1890-1975), που επίσης παρουσίασε το έργο,³⁴ και σε αυτήν του Α. Μόλλα.³⁵ Οι διαφορές των εκδοχών Σ. Σπαθάρη – Κούζαρου – Ι. Μπαλούρδου – Βασιλάρου, ερμηνεύονται πειστικότερα αν αναλογιστεί κανείς πως στα χρόνια ζύμωσης του έργου,

³³ Βλ. υποσ. 13. Ας σημειωθεί ενδεικτικά, πως κατά τον Ιούλιο του 1926 ο Α. Μόλλας έπαιζε στο «Πάνθεον» (Δεξαμενή) και ο Χρ. Κονιτσιώτης, που κατά καιρούς παρουσίαζε *Το Ναυάγιον*, στο τέμμα Ιπποκράτους (: <Τί παίζουν απόψε τὰ συνοικιακά θέατρα>, εφημ. *Βραδινή*, 20 Ιουλίου 1926, σ. 3). Ο γιος του Α. Μόλλα, καραγκιοζοπαίκτης Δ. Μόλλας, επισημαίνει για τον Κ. Καράμπαλη πως ήταν «γραμματέας τον Σωματείον [...] και συγγραφέας» (βλ. Μόλλας, *Ο Καραγκιόζης μας*, σ. 189), ενώ είναι γνωστό πως είχε συνεργαστεί και με τον Βασίλαρο (βλ. Κ. Στ. Τσίπης, *Ο ήχος τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001, σ. 253).

³⁴ Το *Ναυάγιον...* συμπεριλαμβάνεται στο δραματολόγιο του Ντ. Θεοδωρόπουλου, κατά την περίοδο 1929-1940. Βλ. Α. Σταυρακοπούλου, «Παράδοση και ανανέωση: ο καραγκιοζοπαίκτης Ντίνος Θεοδωρόπουλος στην Πάτρα της δεκαετίας του 1930», Ι. Βιβλάκης (επιμ.),

Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17ο στον 20ό αι.», 17-20 Δεκεμβρίου 1998, Αθήνα 2002, σ. 263-274 και ειδικά σ. 273. Επιπλέον, στον Τύπο της Πάτρας μνημονεύονται παραστάσεις –1930 ανώνυμο και 1937, 1939 του Ντ. Θεοδωρόπουλου– των έργων *Η άνειρήσεως του Υιοῦ ἐν μέσφ τῶ ωκεανῶ* και *Ο Καραγκιόζης ναυαγός και το ταξίδι του στην Αγγλία*, αντιστοίχως, που δεν αποκλείεται να είναι εναλλακτικοί τίτλοι του *Ναυαγίου...* Βλ. σχετικά Ι. Papageorgiou, «Traditional oral theatre meets popular middle-class melodrama: the Greek shadow-theatre puppeteer Vasilaros», *Byzantine and Modern Greek Studies* 39/1 (March 2015), σ. 127 (υποσ. 47).

³⁵ Για τον Κούζαρο και τη μαθητεία του βλ. ενδεικτικά Τσίπης, *Ο ήχος τον Καραγκιόζη*, σ. 276-283.

καραγκιοζοπαίκτες και κοινό ριγούσαν με την εμφάνιση φουστανελοφόρων και τα ιδανικά που αυτοί εκπροσωπούσαν, ενώ επιμέρους σκηνές απηχούν τη δημοφιλή *Ορφανή της Χίου*.³⁶ Κατά τη δεκαετία του '70 δε, που καταγράφηκε η εκδοχή του Βασιλαρου, ο караγκιοζοπαίκτης και το κοινό του αρέσκονταν σε κοινωνικά μελοδράματα, με ήρωες ραδιούργους και ήρωες-θύματα, λαβωμένους από βίαιες κοινωνικές συμπεριφορές.³⁷

Οπωσδήποτε αυτό δεν ήταν το μόνο έργο του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών, που η ιστορία του εκτυλισσόταν γύρω από νανάγιο, αφού οι λάτρεις του θεάματος των σκιών θα είχαν απολαύσει και τα δημοφιλή *Ευτυχής ψαράς* ή *Το νανάγιο της Βεζυροπούλας*, *Το νανάγιο του μπαρμπα-Γιώργου* ή *Ο Καραγκιόζης /μπαρμπα-Γιώργος καπετάνιος/πλοίαρχος* ή *Στη χώρα των κατεργαράιων*, *Οι Ανθρωποφάγοι*.³⁸ Παρ' όλα αυτά, η κοινή, συνήθης πρακτική εμφυχωτών Μικροθεάτρου να παραλλάσσουν τους τίτλους, που δρα συχνά ανασταλτικά στη διάκριση των έργων, αφήνει το αποτύπωμά της και στην παρούσα έρευνα.³⁹ Αναμφισβήτητα, αυτό δεν ήταν το μοναδικό κοινό έργο των δύο θεαμάτων με την κοινή μήτρα, που παρά την κατά καιρούς αντιπαλότητά τους, θα αλληλοξωοδοτούνταν όποτε το λαϊκό ένστικτο το έκρινε αναγκαίο.⁴⁰ Σκηηνικά όπως αυτό

³⁶ Στην *Ορφανή της Χίου*, η κατατρεγμένη νέα (Ελένη ή Δρόσω) είναι επίσης ορφανή και τίθεται υπό την προστασία του Καραγκιόζη ή και φουστανελοφόρου Καπετάνιου (Στράτου ή Νικήτα/Νικηταρά, συνήθως), που την παρουσιάζει ως ανιψιά του, ώστε να μην ενταχθεί στο χαρέμι του Πασά. Επίσης, κατά το εντυπωσιακό φινάλε εμφανίζεται το φάντασμα του Διονύσιου, όπως στο *Νανάγιο...* του Σ. Σπαθάρη η Σκιά του γερο-Δήμου. Βλ. σχετικά Μ. Ξάνθος, «Η Ορφανή της Χίου», Δ. Σιατόπουλος, *Ο Καραγκιόζης: 12 κωμωδίες και το χρονικό του Θεάτρου Σκιών*, (επιμ. Μπ. Γραμμένος, εικ/φηση Μ. Βενετούλιας), σειρά «εκδόσεις τσέπης» αρθ. 171, Αθήνα 1973, σ. 47-65. Ακόμα, Βάγγος [Κορφιιάτης], «Η Ορφανή της Χίου», *Και μιλάει και λαλάει*, ΕΤ2, (παραγωγή: Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών), 1994.

³⁷ Για την εισαγωγή και την πορεία του Μελοδράματος στο ελληνικό παλκοσένικο βλ. αναλυτικά Σπάθης, *Η εμφάνιση και καθιέρωση*, σ. 165-224. Για ερμηνεία του όρου «Μελόδραμα» βλ. Ν. Λάσκαρης, λήμμα «Μελόδραμα», *Θεατρικόν Λεξικόν Γαλλο-ελληνικόν*, Αθήνα 1923.

³⁸ Στο ίδιο πλαίσιο βλ. και παράσταση του Πώργου Χρ. Χαριδήμου, *Ο Καραγκιόζης ναναγός στη ζούγκλα* (βλ. «Παράστασις Καραγκιόζη», εφημ. *Τά Νέα*, 30 Δεκεμβρίου 1961, σ. 2).

³⁹ Λ.χ. ο Χρήστος Χαριδήμος, παρουσίασε (*Ψηλά Αλώνια*, 1927) το έργο *Οί δύο ναναγοί*, χωρίς να διασαφηνίζεται εάν πρόκειται για το *Νανάγιο του μπαρμπα-Γιώργου* ή το

Νανάγιο..., αν και ο χαρακτηρισμός «έξοχος κωμική παράσταση» μοιάζει να παραπέμπει στο πρώτο (βλ. Ανώνυμος, «Θέατρον Ό Καραγκιόζης: Ταράτσα Δ. Μαρούδα», εφημ. *Νεολόγος Πατρών*, 25 Ιουλίου 1927, σ. 3). Η αλλαγή τίτλων δεν γινόταν μόνον προς έλξη του κοινού αλλά πιθανώς και προς αποφυγήν διεκδικήσεως πατρότητας κειμένων, αν και στον ρευστό χώρο του Μικροθεάτρου η έννοια των πνευματικών δικαιωμάτων ήταν μάλλον ανοίγεια. Η συνήθεια αυτή, διαδεδομένη και στον χώρο της Λαϊκής Λογοτεχνίας, δυσχεραίνει εξίσου την έρευνα εύρεσης σχετικής έκδοσης, που θα χρησίμευσε ως γέφυρα μεταξύ *Φιλόσοργου μητρός* και *καραγκιοζίστικου Ναναγίου...* Βλ. λ.χ. τις λαϊκές εκδόσεις: *Ναναγισμένη και Η Ορφανή* (εκδ. Σαλίβερος, σειρά «Περιπετειώδη μικρά μυθιστορήματα», αρθ. 1, 34), που ωστόσο ο μη εντοπισμός τους μεταποτίζει τα συμπεράσματα σε μεταγενέστερο χρόνο.

⁴⁰ Στο πλαίσιο αυτό, είναι γνωστό λ.χ. πως *Ο Αήσταρχος Καλπούζος και η ωραία Ελένη* του Χρ. Κονιτσιώτη μεταγράφηκε στους μετρντέδες (βλ. χφ. Βασιλαρου υπ' αρ. 12, Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α – Μ.Ι.Ε.Τ.), ενώ ένας μεγάλος αριθμός έργων παρουσιάστηκε από καλλιτέχνες και των δύο θεαμάτων: *Αθανάσιος Διάκος*, *Αι δύο λοχία*, *Ακούσιος ιατρός*, *Αμερικάνικο καρφί*, *Αφεντικό απ' έξω*, *Βελισάριος*, *Γενοβέφα*, *Γκόλφω*, *Δον Ηλίας Κολοκύθας*, *Ερωτόκριτος*, *Ευτυχής ψαράς*, *Η Ωραία του Πέραν*, *Θυμμούλα η Γαλαξειδιώτισσα*, *Κατσαντώνης*, *Ο αγαπητικός*

της τρικυμισμένης θάλασσας και φιγούρες όπως εκείνες καραβιών, που θα βρίσκονταν ήδη στα σύνεργα των καραγκιοζοπαικτών, σε συνάρτηση με τη δημοφιλία που γνώριζε το έργο ανάμεσα στο κοινό των λαϊκών θεαμάτων και τη δική τους ευχέρεια σε παρουσίαση σκηνών ναυαγίου, θα βάρυναν την απόφαση επιλογής διασκευής του. Τα έργα με δράση που εκτυλισσόταν σε δύο χρονικά επίπεδα, τους ήταν ομοίως οικεία, ενώ οι προσθαφαιρέσεις προσώπων και η αντικατάσταση πολυπρόσωπων σκηνών με σκηνικά ντουέτα, που θα είχε γίνει ήδη προς κάλυψη αναγκών των ανδρικοελοπαικτών, θα έφεραν το έργο στα μέτρα τους, επιτυγχάνοντας επαρκέστερη αφομοίωσή του και αρτιότερη δική τους απόδοση, σε φωνητικό/μυμητικό και κινησιολογικό επίπεδο. Ομοίως, η επί σκηνής αναπαράσταση του ναυαγίου και της διάσωσης των ηρώων θα καθιστούσε την παράσταση Μικροθεάτρου θεαματικότερη και συνεπώς γοητευτικότερη από την αντίστοιχη του Θεάτρου, όπου στατικά ο θεατής θα έβλεπε τον Γεώργιο να παρακολουθεί από το παράθυρό του τα τεκταινόμενα.⁴¹ Στο δε Θέατρο Σκιών, μπορεί να υποθέσει κανείς και αξιοποίηση επιπλέον οπτικών εφέ. Αυτές οι πτυχές θα πρέπει να συνδέονται και με την αλλαγή του τίτλου από *Φιλόστοργος μήτηρ σε Νανάγιον...* καθρεπτίζοντας ίσως και πρόθεση μετατόπισης του κέντρου βάρους από το μελόδραμα στο περιπετειώδες έργο. Η επιλογή ενσωμάτωσης μελοδραματικότερων μοτιβών εκ μέρους του Βασίλαρου δεν προκαλεί εντύπωση, καθώς συγκαταλέγεται στους καλλιτέχνες που αγαπούσαν τέτοιου είδους προεκτάσεις,⁴²

της Βοσκοπούλας, Ο διάβολος κονμπάρος, Ο λήσταρχος Νταβέλης, Ο Χαρτοπαίκτης, Οι τρεις γραμματείς, Παράδεισος και Κόλασις, Πατριάρχης Γρηγόριος, Πασσαδώρας, Το μυστηριώδες μιστόνι, Το στενό κρεβάτι, Το φρενοκομείο, Το φρούριο των δαιμόνων, κ.ά. Βλ. σχετικά και συνέντευξη καραγκιοζοπαικτή-ανδρικοελοπαικτή Ν. Παναγιωτάρα στο Τσίπτηρας, *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, σ. 212. Ακόμα, Β. Πούχνης, «Ο Φασουλής», *Ανθολογία νεοελληνικής δραματολογίας*, τ. 2, Αθήνα 2006, σ. 387-395 και ειδικά σ. 390 καθώς και Θ. Χατζηπανταζής, *Διάργραμμα Ιστορίας του νεοελληνικού Θεάτρου*, Ηράκλειο 2014, σ. 283.

⁴¹ Τη δυνατότητα του Θεάτρου Σκιών να αποδίδει θεαματικότερα σκηνές έργων απ' ότι το συμβατικό Θέατρο, επισημαίνει ο Β. Πούχνης μέσα από το παράδειγμα των ηρωικών έργων. Βλ. Β. Πούχνης, «Η δραματολογία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο Κατσαντώνης του Αντώνιου Μόλλα», *Ο μίτος της Αριάδνης: δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2001, σ. 365-393 και ειδικά σ. 370.

⁴² Ραπαγεωργίου, «Traditional oral theatre», σ. 117-137. Αξία προσοχής είναι και η συνήθεια του Βασίλαρου να ενσωματώνει κοινές σκηνές σε διαφορετικά έργα τους. Βλ. ενδεικτικά τη σκηνή αναγνώρισης μητέρας – υιού στα

Νανάγιον... και *Η Άγνωστος*, με πανομοιότυπη εικονογράφηση (: Βασίλαρος, *Η Άγνωστος*, Κάτω Αλισσός Πατρών, 19 Ιουνίου 1975 (α' γραφή 1937), χειρόγραφο 47, 75 σελ., Συλλογή Ι.Μ.Σ.). Μελοδραματικά έργα ή έργα με μελοδραματικές αποχρώσεις (λ.χ. *Η μονομαχία των δύο αδελφών*) παρουσίαζε κατά καιρούς η πλειοψηφία των καραγκιοζοπαικτών. Όμως κάποια πρωτότυπα έργα έμειναν προσωπικές υποθέσεις των δημιουργών τους, ενώ άλλα μελοδράματα γνώρισαν απίχηση σε ευρύτερο κύκλο καραγκιοζοπαικτών και κοινού. Στην πρώτη κατηγορία θα μπορούσαν να ενταχθούν τα έργα: *Αργοπορημένη μετάνοια* του Βάγγου (1922-2008), *Φτώχεια και Ορφάνια* του Κύπριου Α. Π. Κοκονά (1920-1983), *Χρύσω η ορφανή* των Κυπρίων Α. Ιδαλία (1917-1996) – Τ. Χατζητοφή (1927-2014), *Το χαμένο παιδί* του επίσης Κύπριου Γ. Ιδαλία (γέν. 1939) και ποικίλα έργα του Π. Μαρμαρά (Επτανήσιου) (1922–τέλη δεκαετίας 1980). Βλ. αναλυτικά Άλκηστις, *Κονκλο-Θέατρο Σκιών*, Αθήνα 1992, σ. 321. Α. Χοτζάκογλου, «“Χρύσω, η ορφανή” των Α. Ιδαλία – Τ. Χατζητοφή. Ένα δραματικό ειδύλλιο (1948) του Κυπριακού Θεάτρου Καραγκιόζη», *Κυπριακά Σπονδαί* 69 (2005), Λευκωσία 2008, σ. 193-218, 289-292. Ακόμα, η ίδια, «“Φτώχεια και Ορφάνια”: άγνωστο χειρόγραφο

και μάλλον ασυνείδητα επανέφερε το έργο κοντά στον αρχικό χαρακτηρισμό του («οικογενειακό δράμα»). Δεν είναι τυχαίο πως τόσο για τον Δ. Μαριδάκη, με την προϋπηρεσία ως ηθοποιό σε περιοδεύοντες λαϊκούς θιάσους,⁴³ όσο και για τον Βασίλαρο, έχει εδραιωθεί η αντίληψη πως οι παραστάσεις τους προκαλούσαν όχι τόσο το γέλιο, όσο τη συγκίνηση των θεατών.⁴⁴ Ίσως αυτό να ερμηνεύει και την παραγκώνιση του έργου από το δραματολόγιο των μπερντέδων των επόμενων δεκαετιών, οπότε η σύσταση του κοινού φαίνεται να αλλάζει, ο μέσος όρος ηλικίας του να μειώνεται και οι αμιγείς κωμωδίες να πρωτοστατούν σε βάρος ηρωικών και μελοδραματικών έργων.

Κατά τη μεταγραφή της *Φιλόστοργου μητρός*, το κείμενο αποδόθηκε ως είχε, σε πολυτονικό σύστημα, παρά τα εκάστοτε αποπήματα γύρω από τη χρήση πνευμάτων. Έγιναν οι απαραίτητες διορθώσεις στη στίξη, προς διευκόλυνση του νοήματος, ενώ διορθώθηκαν ορθογραφικά λάθη, που κρίθηκε πως δεν συνδέονταν με παλαιότερους τύπους γραφής. Αντιθέτως, κατά τη μεταγραφή του *Ναυαγίου*... δεν έγινε καμία επέμβαση, καθώς το κείμενο προέρχεται από χειρόγραφο του καλλιτέχνη και προτιμήθηκε να μην αλλοιωθούν στοιχεία, χρήσιμα ίσως σε μεταγενέστερους ερευνητές με ενδιαφέροντα γλωσσολογικά, κοινωνιολογικά, κ.ά.

(1946), έργου του παραγκιοζοπαίχτη Α. Π. Κοκωνά», *Κυπριακαί Σπονδαί* 74 (2010), σ. 249-294, πίνακες 12-14 και η ίδια, «Ο “αιρετικός” Ζακυνθινός παραγκιοζοπαίχτης Π. Επτανήσιος μέσα από τα σύνεργά του, μαρτυρίες, αρχεία Μουσείων-Ιδρυμάτων και ιδιωτικές συλλογές», *Πρακτικά Η' Διεθνούς Πανιώνιου Συνεδρίου*, (Κύθηρα 21-25/05/2006), τ. 2Β, Κύθηρα 2009, σ. 509-538. Στη δεύτερη κατηγορία μπορεί κανείς να συγκαταλέξει τα: *Γενοβέφα*, *Η Άγνωστος*, *Η καρδιά της μάνας*, *Η Ωραία τον Πέραν*, *Ο Φιλάργυρος*, *Οι δύο λοχία*, *Φοιτητής και Διάβολος*, κ.ά. Χαρακτηριστική είναι η μαρτυρία του Ευγ. Σπαθάρη γύρω από το θέμα, που σε σχετική ερώτηση για το κατά πόσον ενέταξαν ο ίδιος και ο πατέρας του τέτοιου είδους έργα στο δραματολόγιο τους, σχολίασε πως παραδόξως κάποια εποχή το Θέατρο Σκιών γέμισε με περίεργα ονόματα, Σιτσεφρίδους και Ροβέρτους, που δεν

ταίριαζαν με την ελληνική πραγματικότητα (βλ. συνέντευξη στη γράφουσα, Οκτώβριος 2005).

⁴³ Ο Δ. Μαριδάκης συνεργάστηκε π.χ. με τους θιάσους Δ. Κοτοπούλη – Π. Δεπάστα, «Ορφεύς» (Κύπρος).

⁴⁴ Μαγουλιώτης, *Ιστορία του νεοελληνικού Κουκλοθεάτρου*, σ. 118 και Β. Χριστόπουλος, *Ορέστης: ο Πατρικός παραγκιοζοπαίχτης Ανέστης Βακάλογλου*, Πάτρα 1999, σ. 48-49, αντιστοίχως. Τουλάχιστον για τον Δ. Μαριδάκη βέβαια, αυτό δεν επιβεβαιώνεται με ασφάλεια, αφού τα σχόλια στον Τύπο είναι κάποτε αντικρουόμενα. Βλ. λ.χ. ...«Ήξεύρει και να σέ συγκινήσει και να σσι προξενήσει άπλετον γέλωταν. Κέκτηται τοιαύτην επιτηδειότητα ώστε και τὸ τραγικότερον ἀντικείμενον νὰ τὸ περιβάλλῃ μὲ κωμικὸν ἄλλας και μὲ μολερικὴν εὐφύϊαν». (Βλ. Ἄργος, «Θεατρικά», <Ἡ ἔφημερίς μου. Ἐκ Βαρωσίων>, εφημ. *Φωνή τῆς Κύπρου*, 11) 23 Φεβρουαρίου 1900, σ. 3.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α΄:

Η ΦΙΛΟΣΤΟΡΓΟΣ ΜΗΤΗΡ

ΔΡΑΜΑ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΟΝ
ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ ΕΞ

ΥΠΟ
ΔΗΜΟΣΘ. Σ. ΜΑΡΙΔΑΚΗ

ΕΝ ΘΗΡΑΙ
ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ ΤΗΣ «ΘΗΡΑΣ»
1889

ΠΡΟΣΩΠΑ:

Ο ΛΟΡΔΟΣ ΣΙΡ ΓΕΩΡΓΙΟΣ
ΑΡΜΑΝΔΟΣ, νέος πλοίαρχος τοῦ Ἀγγλικοῦ ναυτικοῦ
ΓΟΥΛΙΕΛΜΟΣ, ἐξ ἀπορρήτων τοῦ σέφ Γεωργίου
ΜΑΡΙΑ, πτωχή Ἰταλίς
ΙΩΑΝΝΗΣ, θεῖος τῆς
ΙΑΚΩΒΟΣ, ἐξάδελφός τῆς
ΡΟΒΕΡΤΟΣ, δόκιμος τοῦ Ἀγγλικοῦ ναυτικοῦ
ΚΑΡΟΛΟΣ, γέρον ὑπηρέτης τοῦ Ἀρμάνδου
Ἀξιωματικοί, ναῦται, στρατιῶται, λαὸς

Ἡ σκηνὴ ἐν μὲν τῇ πρώτῃ πράξει ἐν Ἰταλίᾳ, ἐν δὲ ταῖς λοιπαῖς ἐν Ἀγγλίᾳ

Η ΦΙΛΟΣΤΟΡΓΟΣ ΜΗΤΗΡ

ΠΡΑΞΙΣ Α.

ΕΙΚΩΝ Α΄

Ἡ οἰκία τῆς Μαρίας. Δωμάτιον πενιχρῶς διεσκευασμένον, θύραι πλάγαι
δεξιὰ καὶ ἀριστερά. Τράπεζα καὶ δύο καθίσματα

ΣΚΗΝΗ Α΄

ΙΑΚΩΒΟΣ (μόνος)

ΙΑΚ.: Ἄχ! Ὅσον τὸ συλλογίζομαι, κακὴ καὶ ψυχρὴ ἡμέρα ξημέρωσε σήμερα γὰρ
ἴμένα. Ναὶ καὶ καλὰ νὰ ταξιδεύσωμεν σήμερα. Καὶ γὰρ ποῦ; Διὰ τὴν Ἀγγλίαν.

Ούτε κοντά ούτε μακριά. Και τί να κάνωμεν ἐκεῖ; Πάμε, λέει, να βροῦμαι [sic], λέει, τὸν γιὸ τῆς ξαδελφούλας μου, λέει, (*κλανθημῶς*). Τὸν Ἀρμάνδον, τὸ ἀνεψάκι μου. Ἄχ, (*μετ' ἀγανακτήσεως*) ὅσον ἐνθυμοῦμαι ἐκεῖνον τὸν κατεργάρι τὸν Ἐγγλέζο, ποῦ ἦρθε καὶ μὲ στράβωσε μὲ τὸ ταπάκο, γιὰ νὰ μοῦ πάρῃ τὸ παιδί... Ἀκούς τὸν κατεργάρι, νὰ ῥηθῆ νὰ μοῦ γυρέψῃ πενήντα δράμα ταμπάκο γιατί; Μάθετε, ἤμουν ταμβακοπώλης. Νὰ τὸν κυτάξῃ, νὰ τὸν ξανακυτάξῃ, νὰ τὸν μυρίζῃ, νὰ μοῦ λέει εἶναι καλός, δὲν εἶναι καλός, εἶνε ἀπὸ τὸ φίνο, δὲν εἶνε ἀπὸ τὸ φίνο, ὡς ποῦ βρῆκε καιρὸ καὶ μοῦ ρίχνει τὸ ταμπάκο στὰ μάτια καὶ μοῦ ἀρπάει καὶ τὸ παιδί, ποῦ ἔτυχε νὰ παίξῃ ἴκῃνη τὴν ὥρα μὲ τὰ δράμα τῆς ζυγαριάς στὴ πόρτα. Μὲ τὰ πολλὰ βάσανα ἀνοίγω τὰ μάτια μου, μισοστραβομένος [sic] γυρεύω τὸ παιδί ἐδῶ, τὸ γυρεύω ἐκεῖ, ποῦ παιδί, τὸ εἶχε πάρει μαζὶ του ὁ κατεργάρις. Ἄπ' τῆ πρώτῃ φορὰ ποῦ τὸν εἶδα δὲν μοῦ καλάρεσαν τὰ μούτρα του. Ἐλα πάλε, ποῦ ἦτανε καλοντυμένος καὶ φαίνοντανε ὅσαν εὐγενῆς, καὶ δὲν μποροῦσα ποτέ νὰ βάλω τέτοια ἰδέα στὸ μυαλό μου. Μὲ τὸ ντύσιμο λοιπὸν, καὶ τὴν εὐγένειαν μοῦ τὴν κατάφερε. Δὲν εἶνε τώρα ποῦ ἔχασα τὸ παιδί, ἀλλὰ δὲν μοῦ ἔπλερωσε καὶ τὸν ταμπάκο. Ἄπ' ἐκεῖνη τὴν ἡμέρα ἢ ἑξαδέλφη μου ὅλ' ἡμέρα κλαίει καὶ ἄλλο τίποτε δὲν ἔχει στὸ μυαλό της παρὰ τὸν Ἀρμάνδον, καὶ χωρὶς πολλυλογία [sic], εἶμαι ἀναγκασμένος δεκαοκτὼ χρόνια τώρα, νὰ τρώω ψωμί καὶ πατάτα, καὶ ἐγὼ καὶ ἡ ἑξαδέλφη μου, γιὰ νὰ μπορέσωμε μὲ μεγάλη οἰκονομία νὰ μαζέψωμε κάμποσα γιὰ νὰ πάμε στὴ Ἀγγλία νὰ τὸν εὐρωμεν. (*Παρατηρεῖ εἰς τὴν δεξιὰν θύραν*) Ἄ! Νὰ κι' ἡ ἑξαδέλφη ποῦ ἔρχεται.

ΣΚΗΝΗ Β'

ΙΑΚΩΒΟΣ καὶ ΜΑΡΙΑ

ΜΑΡ.: Ἰάκωβε τί νέα;

ΙΑΚ.: Τίποτε.

ΜΑΡ.: Εἶδες τὸν πλοίαρχον; Τί σοῦ εἶπε; Θὰ ἀναχωρήσωμε σήμερον;

ΙΑΚ.: (*Ξηρῶς*) Ὅχι.

ΜΑΡ.: Διατί;

ΙΑΚ.: Πατί; Νὰ, γιατί ἄλλαξα γνώμη.

ΜΑΡ.: Τί ἐννοεῖς;

ΙΑΚ.: Ἐν[ν]οῶ νὰ κάτσωμε ἐδῶ ποῦ καθοῦμαστε, καὶ ἄς μὴ γυρεύωμε χειμῶνα ταξείδια. Καὶ ποῦ; Ἐστὴ Ἀγγλία! Ποῦ θὰ πορπατάμε στὴ θάλασσα, οὔτε λίγο οὔτε πολὺ, εἶσαμε [sic] τρεῖς μῆνες καθὼς λέει ὁ καπετάνιος, βάλε κι' ἄλλον ἓνα μῆνα στὰ σίγουρα, γιὰ καλὸ καὶ γιὰ κακὸ, τέσσαρες.

ΜΑΡ.: Ματαίως χάν[ε]ις τοὺς λόγους σου, Ἰάκωβε. Ἡ ἀπόφασίς μου εἶναι ἀμετάτρεπτος. Πρέπει νὰ κάμωμεν αὐτὸ τὸ ταξείδιον καὶ μὲ πάσαν θυσίαν, διὰ νὰ εὐρωμεν τὸν ἀγαπητὸν μου Ἀρμάνδον, ἐξ οὗ ἑξαρτάται ἢ εὐτυχία μου. ὦ! Ἀρμάνδε! Ἀρμάνδε! Θὰ σὲ ἐπανίδω ἄρὰ γε;

ΙΑΚ.: Δὲν βλέπεις τὴν θάλασσαν, ὅπορ [sic] εἶνε ἀγριεμένη, μόνον μοῦ γυρεύεις ταξείδια, καὶ μοῦ λὲς θυσίαις καὶ ἓνα σωρὸ λόγια;

- ΜΑΡ.: Λόγια; Ξ! Έχεις δίκαιον, δὲν γνωρίζεις, (μετά πάθους) σὺ, τί ἐστὶ στοργή μητρὸς, καὶ μητρὸς ἦτις δι' αὐτόν ὀλόκληρα ἔτη βασανίζεται ἔνεκα τῆς ἀπωλείας τοῦ τέκνου της!
- ΙΑΚ.: Λοιπὸν καὶ καλὰ καὶ σώνει, πρέπει νὰ ταξειδεύσωμεν γιὰ τὴν Ἀγγλίαν. Μὰ δὲν μοῦ λές, εἶσαι σίγουρη πῶς εἶνε στὴ Ἀγγλία;
- ΜΑΡ.: Καὶ ποῦ ἄλλοῦ δύναται νὰ εἶνε;
- ΙΑΚ.: Πατί;
- ΜΑΡ.: Διότι θὰ εἶνε σιμὰ εἰς τὸν πατέρα του.
- ΙΑΚ.: Καὶ ποιὸς σοῦ 'πε πῶς εἶνε μαζὴ μὲ τὸν πατέρα του;
- ΜΑΡ.: Ἀλλὰ τίς ἄλλος εἶχε συμφέρον νὰ τὸν ἀρπάξῃ οὕτω βιαίως;
- ΙΑΚ.: Ναί, μὰ δὲν ἦτανε ὁ πατέρας του αὐτὸς ποῦ τὸν ἄρπαξε. Ἐγὼ τὸ πατέρα του τὸ ξέρω, δὲν ἦτανε ἐκεῖνος.
- ΜΑΡ.: Ἀλλ' ἦτο ἄνθρωπος ἀπεσταλμένος παρ' αὐτοῦ. Διότι οὐδεὶς ἄλλος εἶχε συμφέρον νὰ πράξῃ τοῦτο. Ὡστε εἶνε ἀνάγκη νὰ μὴ χάνωμεν τὸν καιρὸν μας ἀδίκως, ἐπειδὴ τίς ἤξεύρει πότε ἄλλοτε θὰ μᾶς παρουσιασθῇ τοιαύτη εὐκαιρία.
- ΙΑΚ.: Τί εὐκαιρία;
- ΜΑΡ.: Νὰ εὕρωμεν πλοῖον. Διότι καθὼς καλῶς ἤξεύρεις δὲν εἶναι εὐκόλον τοῦτο. Πήγαινε λοιπὸν νὰ ἀνταμώσῃς τὸν πλοίαρχον καὶ νὰ τὸν ἐρωτήσῃς ἂν πράγματι θὰ φύγομεν σήμερα ὡς σοὶ εἶπε.
- ΙΑΚ.: Μὰ δὲν φοβάσαι τὴν θάλασσα; Γιὰ συλλογίσου το καλὰ, τώρα ἀκόμα ποῦ εἶναι καιρὸς.
- ΜΑΡ.: Ἀλλὰ τί θέλεις νὰ συλλογισθῶ;
- ΙΑΚ.: Τί θέλω νὰ συλλογισθῆς; Πρῶτο τὴ θάλασσα, δεύτερο τὸν ἀέρα, τρίτο τὴ φουρτούνα.
- ΜΑΡ.: Καὶ τί μας ἐμποδίζουν ὅλα αὐτά;
- ΙΑΚ.: Τί μας ἐμποδίζουν; Νὰ ἴμορὴ ἀπὸ τὴ θάλασσα τὴ πολλή, ἀπὸ τὸ ἀέρα, ἀπὸ τὴ φουρτούνα, νὰ ξεχάσῃ τὸ καράβι καὶ νὰ πάρῃ μακροβούτι, καὶ ἀντὶ νὰ [μείνῃ] ἀπάνω στὸ νερὸ νὰ βρεθῆ ἀπὸ κάτω ἀπὸ τὸ νερὸ.
- ΜΑΡ.: Ἀλλὰ δὲν σὲ ἐννοῶ τί λέγεις.
- ΙΑΚ.: Φθάνει ποῦ τὸ καταλαβαίνω ἴγῳ. Νὰ, μπορεῖ, Θεὸς νὰ φυλάξῃ, ἐκεῖ ποῦ θὰ πηγαίνωμε γιὰ αὐτὴ τὴ καταραμένη τὴ Ἀγγλία, ἀπὸ τὴν μεγάλη φουρτούνα νὰ βουλιάξῃ τὸ καράβι, καὶ νὰ μὴ πάμε οὔτε στὴ Ἀγγλία οὔτε στὴ Ἰταλία, ἀλλὰ νὰ μᾶς φάνε τὰ ψάρια.
- ΜΑΡ.: Αὐτὰ μία μήτηρ ἦτις ἀγαπᾷ, καὶ θέλει νὰ εὕρῃ τὸ τέκνον της δὲν τὰ λαμβάνει ὑπ' ὄψιν, ὥστε μὴ χάνῃς καιρὸν ἀδίκως καὶ πήγενε [sic] νὰ εὕρῃς τὸν πλοίαρχον.
- ΙΑΚ.: Βλέπω πῶς τὰ λόγια μου, ξαδελφοῦλα μου, πάνε ἴστα χαμένα, καὶ ἀφοῦ τὸ θές, ἄς πάω καὶ γὼ νὰ βρῶ αὐτὸ τὸ ἀναθεματισμένο τὸν πλοίαρχο, ποῦ εὐρέθῃ ἴμορσά μας. Πηγαίνω. (Κινεῖται ὅπως φύγῃ)
- ΜΑΡ.: Στάσου. Ἄν εὕρῃς καθ' ὁδὸν τὸν θεῖον εἶπέ του νὰ ἔλθῃ ἐδῶ.
- ΙΑΚ.: Πολύ καλὰ. (Φεύγει)

ΣΚΗΝΗ Γ'

ΜΑΡΙΑ (μόνη)

ΜΑΡ.: Τὸν πτωχὸν Ἰάκωβον! Ἐχει δίκαιον νὰ φοβῆται τὴν τρικυμίαν καὶ τὰς περιπετείας τοῦ ταξιδίου, διότι αὐτός δὲν ἐγένετο ποτὲ πατὴρ, δὲν εἶχε τέκνα, καὶ ὡς ἐκ τούτου, δὲν δύναται οὔτε κὰν νὰ φαντασθῆ τί ἐστὶ μητρικὴ στοργή, οὔτε πόσον ὑποφέρω δεκαοκτὼ ὀλόκληρα ἔτη. Ἀπώλεσα τὸν προσφιλῆ μου υἱόν, Ἀρμάνδον, ἄρὰ γε μὲ συλλογίζεται καὶ ἐκεῖνος καθόλου, ὑποφέρει καὶ ἐκεῖνος ὅσον ἐγώ, ἐπιθυμῶ νὰ μὲ ἴδῃ καθὼς ἐπιθυμῶ νὰ ἴδω αὐτόν; Ἀλλὰ τί λέγω; Εἶνε ἀδύνατον. Ἦτο μικρὸν παιδίον ὅτε τὸν ἤρπασαν ἀπὸ τὰς ἀγκάλας μου. Ὁ σκληρὸς καὶ ἐπίορκος πατὴρ του τῷ ἀνέφερε ἄρὰ γε τίποτε περὶ ἐμοῦ, ὅστις δύο ἔτη μετὰ τὸν γάμον μας μὲ ἐγκατέλιπε δολίως, εἰπὼν μοι ὅτι μεταβαίνει εἰς τὴν ἰδιαιτέραν αὐτοῦ πατρίδα ἕνεκα ὑποθέσεων του, εἰπὼν μοι πρὸς τούτοις ὅτι θὰ ἐπανέλθῃ ἐγγρήγωρα, ἀλλὰ ὄχι μόνον δὲν ἐπανήλθεν, ἀλλὰ καὶ ἔστειλε καὶ μοῦ ἤρπασαν καὶ τὸ τέκνον μας; Αὐτόν οὐδὲ ἐπὶ μίαν στιγμὴν ἔκτοτε ἐσυλλογίσθην, διότι ἐφέρθη ἀπανθρώπως πρὸς ἐμὲν ἀφαιρέσας μοι τὸ πολυτιμότερον πράγμα τοῦ ἀνθρώπου, τὴν τιμὴν!... Μόνον τὸν Ἀρμάνδον μου συλλογίζομαι, τὸν ὁποῖον ἐθεώρουν ὡς τὴν μόνην μου παρηγορίαν, μετὰ τὴν ἀναχώρησιν τοῦ Φρειδερίκου... *(στρεφόμενη παρατηρεῖ εἰς τὴν ἀριστερὰν θύραν)* Ἀκούω βήματα, ἴσως ἐπιστρέφῃ ὁ Ἰάκωβος. *(Ἐρχεται πλησίον τῆς θύρας καὶ παρατηρεῖ)* Ἄ, ὄχι! Εἶναι ὁ ἀγαπητός μου θεῖος Ἰωάννης. Ἐγκαίρως ἔρχεσθε.

ΣΚΗΝΗ Δ'

ΜΑΡΙΑ καὶ ΙΩΑΝΝΗΣ

ΙΩΑΝ.: *(εἰσερχόμενος)* Καλὴν ἡμέραν, Μαρία μου.

ΜΑΡ.: Καλὴν ἡμέραν, θεῖε μου.

ΙΩΑΝ.: Λοιπὸν, Μαρία, ἀληθεύει ὅτι μὲ εἶπε ὁ Ἰάκωβος;

ΜΑΡ.: Ναί, θεῖε μου.

ΙΩΑΝ.: Λοιπὸν, ἀναχωρεῖς σήμερον ἀνυπερθέτως;

ΜΑΡ.: Ναί, θεῖε μου. Εἶνε ἀνάγκη.

ΙΩΑΝ.: Ἐγώ, Μαρία μου, φρονῶ τὸ ἐναντίον.

ΜΑΡ.: Καὶ διατί, θεῖε μου;

ΙΩΑΝ.: Ὡς καὶ ἄλλοτε σοὶ εἶπον, Μαρία, εἶσαι εἰσέτι νέα, ὥραϊα, καὶ διὰ τῶν χρημάτων τὰ ὅποια μετὰ τοσαύτης οἰκονομίας κατόρθωσας νὰ συνάξῃς, δύνασαι εὐκόλως νὰ ἔλθῃς εἰς δεύτερον γάμον, λησμονούσα τὸν λησμονήσαντα σὲ ἐπίορκον σύζυγον. Διὰ τοῦ δευτέρου δὲ γάμου ἤθελες εὐτυχίσει, ἀποκτῶσα ἄλλα τέκνα.

ΜΑΡ.: Ἀλλὰ δὲν μεταβαίνω χάριν τοῦ συζύγου μου εἰς Ἀγγλίαν ἀλλὰ χάριν τοῦ προσφιλοῦς μου Ἀρμάνδου. Αὐτόν μόνον ἀγαπῶ, αὐτόν μόνον

συλλογίζομαι. Αυτόν μόνον συλλογίζομαι. Αυτόν μόνον θέλω να επανίδω, και όχι τόν άτιμον πατέρα του. Ναι, σεβαστέ μου θεϊε, τόν Άρμάνδον. Και χάριν αὐτοῦ εἶμαι ἔτοιμος νά ὑποστῶ τὰ πάντα και αὐτήν τὴν ζωὴν, ἂν ἡ χρεία τὰ καλέση, θά τὴν δώσω προθύμως, ὅπως δυνηθῶ νά ἐναγκαλισθῶ αὐτόν ἅπαξ τουλάχιστον. Ναι! Νά σφίγξω αὐτόν εἰς τὰς ἀγκάλας μου, και νά τοῦ δώσω ἓνα μητρικὸν ἀσπασμόν.

ΙΩΑΝ.: Βλέπω, Μαρία, ὅτι εἶσαι ἰσχυρογνώμων, ἡ ἀπόφασις ὅσον εἶναι ἀμετάτρεπτος, ὧφειλον ὡς ἄλλος πατήρ νά σέ συμβουλεύσω και νά σέ ἀποτρέψω ἀπό τὸ ταξείδιον τοῦτο, τοῦ ὁποίου εἶναι ἄδηλος ἔκβασις. Ἄλλά ἀφοῦ τὸ θέλεις, ἔστω, και ὁ Θεός νά σᾶς προστατεύσῃ.

ΜΑΡ.: Σᾶς εὐχαριστῶ, θεϊε μου, δὲν ζητῶ ἄλλο τίποτε παρὰ σου ἢ μὴ μόνον τὴν εὐχὴν σου και νά δέσσαι εἰς τὸν ὕψιστον ὑπὲρ τοῦ ταξειδίου μας, τὸ ὁποῖον ὡς βλέπεις οὐδὲν δύναται νά τὸ ἀναβάλῃ. Ἄ, κάποιος ἔρχεται. (Βλέπουσα τὸν Ἰάκωβον ἐρχόμενον) Τί νέα Ἰάκωβε;

ΣΚΗΝΗ Ε΄

ΟΙ ΑΥΤΟΙ και ΙΑΚΩΒΟΣ

ΙΑΚ.: (Εἰσερχόμενος δρομαίως) Τί νέα; Νὰ τί νέα: τὸ καρᾶβι εἶνε ἔτοιμον και σὲ δύο [sic] ὥρας, κατὰ ποῦ μοῦ εἶπε ὁ καπετάνιος, θά φύγῃ. Και ἂν δὲν πάμε ἄρρηκτα θά μείνουμαι [sic] ἔξω και δὲν εἶνε αὐτὸ μόνον, ἀλλὰ θά χάσωμε και τὸ καπάρο.

ΜΑΡ.: Ἐμπρός! Τὰ πράγματα εἶνε ἔτοιμα. Δυνάμεθα νά ἀναχωρήσωμεν και τώρα ἀκόμη. Πάρε Ἰάκωβε τὰ ὀλίγα πράγματά μας, και ἄς πηγαίνωμεν.

ΙΑΚ.: Ἐγὼ λέω καλλίτερα νά χάσωμε τὸ καπάρο, παρὰ νά πάμε νά παλαίψουμε μὲ τέτοια θάλασσα...

ΜΑΡ.: Ἄφες τοὺς ἀστεϊσμούς σου, Ἰάκωβε, και κάμε ἐργήγωρα, μὴ χάνωμεν καιρόν.

ΙΑΚ.: Ἄφοῦ δὲν γυρίζει τὸ κεφάλι σου, ἄς πάρω τὰ πράγματά μας και στοῦ ὄνομα τοῦ Θεοῦ... Ἐ, μάρμπα, δὲν λές και σὺ τίποτε;

ΙΩ.: Τί νά σοῦ εἰπῶ, ἀφοῦ ἡ ἰδέα τῆς Μαρίας εἶνε ἀμετάτρεπτος, πηγαίνετε και ὁ θεὸς ἔσται βοηθὸς σας.

ΙΑΚ.: (Λαμβάνων ἓναν σάκκον πλήρη διαφόρων ἀντικειμένων) Ἄχ! Πάμε... πάμε... Θεὲ μου βοήθει μας... (ἐξέρχεται).

ΙΩ.: Θάρρος, Μαρία, θάρρος!... Πηγαίνωμεν. Θά σᾶς συνοδεύσω μέχρι τοῦ πλοίου.

ΜΑΡ.: Θεὲ μου εἰς σὲ ἓνα[πο]θέτω τὰς ἐλπίδας μου. (ἀπέρχεται, πίπτει ἡ ἀνλᾶία)

ΠΡΑΞΙΣ Β΄

ΕΙΚΩΝ Β΄

Ἡ οἰκία τοῦ λόρδου σὶν Γεωργίου – Αἴθουσα μεγαλοπρεπῆς, θύραι πλάγαι,

εἰς τὸ βάθος ἑτέρα θύρα, παράθυρα δεξιὰ καὶ ἀριστερά – Τράπεζαι, ἀνάκλιτρο, κλπ. – Ἐν Ἀγγλίᾳ.

ΣΚΗΝΗ Α΄

ΓΕΩΡΓΙΟΣ (μόνος)

ΓΕΩΡ.: (καθήμενος) Ἄπορῶ πῶς σήμερον δὲν ἐφάνη ὁ υἱός μου. ὦ! (περιπαθῶς) Πόσον τὸν ἀγαπῶ, ὦ, ἐάν ἤξευρεν ὅτι εἶμαι πατήρ του, ἴσως θὰ μὲ ἠγάπα καὶ αὐτός περισσότερον, ἂν καὶ ἀρκούντως μὲ σέβεται, μὲ ἀγαπᾷ, μὲ ἐκτιμᾷ, ὡς νὰ ἐγνώριζεν ὅτι ἦμην πατήρ του. Μὲ νομίζει ὡς θετὸν πατέρα του. Ἄλλ' ἐγὼ ὡς νόμιμος πατήρ του ὀφείλω νὰ φροντίζω δι' αὐτόν. Τὸ ἀληθές εἶνε, ὅτι πολὺ νέος κατώρθωσε νὰ φθάσῃ εἰς τοιοῦτον βαθμόν. Εἶνε εἰκοσαετής καὶ εἶνε ἤδη πλοίαρχος, καὶ εἰς τοῦτον ἔφθασε διὰ μόνης τῆς ἰκανότητος καὶ ἀνδρείας του. Οὐδεὶς ἐν Ἀγγλίᾳ, ἐν τοιαύτῃ ἡλικίᾳ φέρει τοιοῦτον βαθμόν, καὶ αὐτὸς νομίζει ὅτι χάριν ἐμοῦ ἔφθασεν εἰς τὸ σημεῖον τοῦτο. Ἄλλ' ἀργεῖ νὰ ἔλθῃ... τί νὰ τοῦ συνέβῃ... Ἄ! Ἀκούω βήματα... (παρτηρῶν εἰς τὴν θύραν τοῦ βάθους) Ἄ! Εἶνε ὁ Γουλιέλμος...

ΣΚΗΝΗ Β΄

ΓΕΩΡΓΙΟΣ καὶ ΓΟΥΛΙΕΛΜΟΣ

ΓΕΩΡΓ.: Τί τρέχει, Γουλιέλμε;

ΓΟΥΛ.: Ἐκλαμπρότατε, ὁ υἱός σας ζητεῖ νὰ σᾶς ἴδῃ.

ΓΕΩΡ.: Ἄς εἰσέλθῃ. (Ὁ Γουλιέλμος ὑποκλίνει καὶ ἀπέρχεται) ἤλθε τέλος πάντων.

ΣΚΗΝΗ Γ΄

ΓΕΩΡΓΙΟΣ καὶ ΑΡΜΑΝΔΟΣ

ΑΡΜ.: (Εἰσέρχεται καὶ χαιρετᾷ) Καλὴν ἡμέραν, μυλόρδε.

ΓΕΩΡ.: Καλὴν ἡμέραν, Ἀρμάνδε μου. Πολλάκις σὲ εἶπον, ὅταν εἴμεθα μόνοι νὰ μὲ ἀποκαλῆς πατέρα. Τοῦτο, ὡς ἠξεύρεις, μὲ εὐχαριστεῖ. Σὺ ἴσως συστέλλεσαι νὰ μὲ ὀνομάσῃς οὕτως ἐπειδὴ μὲ νομίζεις ὡς θετὸν πατέρα σου, ἀλλὰ ἀδιάφορον. Ἡ θετὸς ἢ νόμιμος ἐγὼ σὲ θεωρῶ ὡς υἱόν μου. Τοῦτο δὲ πρᾶττε καὶ σὺ, καὶ θεῶρει μὲ ὡς πατέρα σου.

ΑΡΜ.: Σᾶς εὐχαριστῶ, εὐγενέστατε, μοὶ κάμνετε μεγάλην τιμὴν. Ἀληθῶς συστέλλομαι νὰ σᾶς ἀποκαλῶ τοιοῦτοτρόπως, ἀλλ' ἀφοῦ τὸ θέλετε, εἰς τὸ μέλλον θὰ σᾶς ἀποκαλῶ οὕτως.

ΓΕΩΡ.: Ναί, Ἀρμάνδε μου (ἐκπληττόμενος).

ΑΡΜ.: Ναί, πάτερ μου, καὶ τοῦτο ὀφείλω εἰς ὑμᾶς.

ΓΕΩΡ.: Ὅχι, ὄχι εἰς ἐμέ, ἀλλ' εἰς τὴν ἰκανότητα καὶ ἀνδρεία σου, διότι ἀπὸ ἡμέραν εἰς ἡμέραν δεικνύεις νέα δείγματα τῆς ἰκανότητός σου, καὶ δι' αὐτὸ προάγεσαι τόσον ταχέως. Καὶ ἂν οὕτως πάντοτε φέρεσαι, Ἀρμάνδε μου, θέλεις δοξασθῆ καὶ ἀποθανατισθῆ. (*ἀκούεται εἰς πυροβολισμὸς*) Τί συμβαίνει;... εἰς πυροβολισμὸς... (*ἀκούεται καὶ δεύτερος*) καὶ ἄλλος... (*ἀκούεται καὶ τρίτος*) καὶ τρίτος... κανὲν ναυάγιον ἴσως... Τί λέγεις, Ἀρμάνδε;

ΣΚΗΝΗ Δ'

ΟΙ ΑΥΤΟΙ, ΡΟΒΕΡΤΟΣ

ΡΟΒ.: (*εἰσερχόμενος ὑποκλίνει*) Μυλόρδε, ἐφάνη πλοῖον τι ἐξωθεν τοῦ λιμένος, κινδυνεύων νὰ ναυαγήσῃ. Ζητεῖ δὲ βοήθειαν. Διατάξατε...

ΓΕΩΡ.: Ἀρμάνδε, ἦκουσες; Ἴδου καὶ ἄλλη εὐκαιρία νὰ δείξῃς τὰ προτερήματά σου. Ὑπαγε πρὸς σωτηρίαν αὐτῶν τῶν δυστυχῶν.

ΑΡΜ.: (*τῷ Ῥοβέρτῳ*) Ῥοβέρτε, ἔκλεξον τοὺς καλλιτέρους καὶ γενναιοτέρους ἄνδρας καὶ ὑπάγετε εἰς τὸ μέρος τοῦ ναυαγίου. Ἐρχομαι δὲ ἀμέσως. (*Ὁ Ῥοβέρτος ὑποκλίνει καὶ ἀναχωρεῖ*)

ΓΕΩΡ.: Σπεύσον, υἱέ μου, σπεύσον. Ἀνάγκη νὰ σώσωμεν τοὺς δυστυχεῖς αὐτοὺς. Ὑπαγε. (*Ὁ Ἀρμάνδος ἀπέρχεται*) Ἄς ὑπάγω νὰ ἴδω ἀπὸ τοῦ ἐξώστου τὸν Ἀρμάνδον μου, ἐὰν θὰ φανῆ γενναῖος ὡς πάντοτε... (*φεύγει*).

ΕΙΚΩΝ Γ'

Ἡ σκηνὴ παριστᾷ θάλασσαν τρικυμιῶδη – Καταιγίς, βρονταὶ, ἀστραπαὶ, κεραυνοὶ, κλπ.

ΣΚΗΝΗ Α'

ΑΡΜΑΝΔΟΣ, ΓΟΥΛΙΕΛΜΟΣ, ΡΟΒΕΡΤΟΣ, ΝΑΥΤΑΙ

ΑΡΜ.: Σπεύσατε φίλοι, σπεύσατε, ἀνάγκη νὰ σώσωμεν τοὺς δυστυχεῖς αὐτοὺς... (*βλέπων πρὸς τὰ δεξιὰ*) Παρατηρήσατε ἐκεῖ, παρατηρήσατε! Ἴδου τὸ πλοῖον... κινδυνεύει... (*τῷ Γουλιέλμῳ*) Λάβε σὺ τοὺς πέντε ἄνδρας καὶ ὑπαγε εἰς τὴν ἀντίπεραν ὄχθην, καὶ ὅταν ἴδετε τὸν ἔσχατον κίνδυνον, ῥιφθῆτε εἰς τὴν θάλασσαν.

ΓΟΥΛ.: Πηγαίνομεν, πηγαίνομεν! (*πέντε ἄνδρες ἀναχωροῦσι μετὰ τοῦ Γουλιέλμου*)

ΑΡΜ.: (*τῷ Ῥοβέρτῳ*) Σὺ δὲ Ῥοβέρτε, λάβε τοὺς λοιποὺς καὶ ὑπαγε εἰς τὴν ἄλλην ὄχθην. Μεταχειρίσθητε πᾶν μέσον ὅπως σώσητε τοὺς δυστυχεῖς αὐτούς.

ΡΟΒ.: Ἐμπρὸς, ἔλθετε, ἔλθετε μαζῆ μου. (*Φεύγει μετὰ τῶν ἄλλων πέντε. Μένει ὁ Ἀρμάνδος μόνος, φαίνεται ὀλίγον κατ' ὀλίγον, κινδυνεύον πλοῖον, φωναὶ ἀπελπισίας ἀκούονται ἐξ αὐτοῦ*).

ΑΡΜ.: Ὡ Θεὲ μου, τί βλέπω; Δὲν ὑπάρχει πλέον ἐλπίς σωτηρίας... Ἄ, ἰδου

κατέπεσαν ό πρώτος ιστός... Ά, άνθρωποι όίπτονται εις την θάλασσαν... παλαίουςι κατά τών κυμάτων... φαίνονται καταβαλλόμενοι ύπ αυτών... Ά! Ίδου καταπίπτει και ό δεύτερος ιστός... άλλ' οί άνθρωποι μου δέν φαίνονται... Ώ, εΐνε άνανδροι! Νά χάνωνται τόσοι άνθρωποι και ουδέεις νά μη δράμη εις βοήθειάν των (τό πλοϊον όλοέν βυθΐζεται)... άλλά τό πλοϊον ήρχισε νά βυθΐζετε ιδού, ιδού! Τετέλεστα... άς όιφθώ όπως δυναθώ νά σώσω κανένα (όίπτεται εις την θάλασσαν. ό Άρμάνδος φαίνεται κολυμβών και παλαίων κατά τών κυμάτων, φαίνονται πολλοί άνθρωποι εις την θάλασσαν παλαιόντες κατά τών κυμάτων) Θάρρος, θάρρος και θά σωθήτε. (Ό Άρμάνδος μετά τινάς στιγμάς, έξέρχεται εκ τής θαλάσσης κρατών γυναΐκα τινά, ήν έναποθέτει επί τής παραλίας) Έσωσα την δυστυχή αυτήν, άλλ' άγνωώ άν θά έπιζήση... Δέν βρίσκεται κανεις νά με βοηθήση όπως μεταφέρω την γυναΐκα ταύτην εις τόν οΐκον μου, διά νά αναλάβη... Άλλά κάποιος έρχεται... (φαίνεται έρχόμενος άριστερόθεν ό Ροβέρτος) Ά! Εΐσαι σύ Ροβέρτε... Τι νέα;.. Έσώθησαν όλοι;...

ΡΟΒ.: Άγνοοΐμεν, κύριε πλοίαρχε, τουΐτο. Μόνον ότι έγώ μετά τών ανθρώπων μου κατώρθωσα νά σώσω τρεΐς...

ΑΡΜ.: Οί άνθρωποι αυτοί εΐναι εκ τών τουΐ πληρώματος ή έπιβάται;

ΡΟΒ.: Άγνωώ, κύριε πλοίαρχε, διότι οί άνθρωποι δέν εΐνε εις θέσιν νά μάς άπατήσωσι...

ΑΡΜ.: Ποΐ όδηγήσατε τούς ναυαγούς αυτούς;

ΡΟΒ.: Εΐπον εις τούς άνδρας μου νά τούς φέρωσιν εις τό έδω πλησίον νοσοκομείον.

ΑΡΜ.: Φέρατε την γυναΐκα ταύτην εις τόν οΐκον και ειπέ νά την περιποιηθώσι... (Ό Ροβέρτος μετά δύο άλλων ναυτών φέρονσι την γυναΐκα έξω τής σκηνης. Φαίνεται ό Ίάκωβος παλαίων κατά τών κυμάτων και φωνάζων άπελπιστικώς. Ό Άρμάνδος βλέπει αυτόν) Και οΐτος θά εΐνε κανεις άπό τούς δυστυχείς αυτούς ναυαγούς. Θάρρος, φίλε μου, θάρρος...

ΙΑΚ.: Μωρε, τι θάρρος, ποΐ έγώ κοντεύω νά πνιγώ; (έκβάλλων κραυγήν) Μπρε, τι ήτανε τουΐτο; Ένα ψάρι με δάγκασε! Βοήθα με, άδελφούλη μου, βοήθα... Δός' μου τό χέρι σου... Άχ!... άχ!... Πάω... πνίγηκα... χάθηκα... άπόκαμα πιά... δέν μπορω... Δός μου τό χέρι σου... άδελφούλι μου... Δός μου τό... "Η κάνεις γούστο νά με βλέπης νά πνίγομαι;" Ελα μωρ' άδελφε κάνε γρήγορα και χάθηκα...

ΑΡΜ.: (Πλησιάζει ό Ίάκωβος εις την άκτή. Άρμάνδος εκτείνει την χειρα του και μετά κόπου κατορθώνει νά σύρη αυτόν έξω). "Ελα, έλα, άνάβα, μη φοβήσαι..."

ΙΑΚ.: Μωρε τι μη φοβοΐμαι, ποΐ άν δέν ήσουν σύ, τώρα τά ψάρια θά μ' εΐχαν κάνει κολασιό; (τόν σύρη έξω ό Άρμάνδος) Ά! άπ' τό Θεό νά τό 'βρηΐς ποΐ μ' έγλύτωσες...

ΑΡΜ.: Αΐ! Φίλε μου μη άπελιζέσαι, ό άνθρωπος δέν πρέπει νά άπελιζήται... Δέν μοι λέγεις, πόθεν έρχεσθε;

ΙΑΚ.: Μήν τά ρωτάς... δέν εΐμαι σε θέσι τώρα νά σου πω τίποτε...

- ΡΟΒ.: (*ἐπιστρέφων*) Αί διαταγαί σας, κύριε πλοίαρχε, ἐξετελέσθησαν. Ἡ δυστυχὴς ἐκείνη εὐρίσκεται εἰς τὸν οἶκον καὶ φαίνεται ὅτι ἀναλαμβάνει [sic].
- ΑΡΜ: Φέρετε καὶ τὸν ἄνθρωπον αὐτὸν εἰς τὸν οἶκον μου καὶ περιποιηθῆτε αὐτὸν.
- ΡΟΒ.: Ἐλθὲ, φίλε μου, ἐλθὲ.
- ΙΑΚ: Πῶς νὰ ῥθῶ ποῦ δὲν μπορῶ νὰ κάνω βῆμα; Δὲν μὲ βλέπεις ποῦ δὲν μπορῶ νὰ σταθῶ στὰ πόδια μου;
- ΑΡΜ: Ἐγέρθητι, φίλε μου, θὰ σὲ βοηθήσωμεν καὶ ἡμεῖς. (*Ὁ Ἀρμάνδος μετὰ τοῦ Ροβέρτου βοηθοῦσι τὸν Ἰάκωβον νὰ ἐγερθῆ*).
- ΙΑΚ: (*ἐγειρόμενος*) Σᾶς εὐχαριστῶ, ἀδέρφια καὶ ὁ θεὸς ἅς σὰς τὰ πληρώσῃ καὶ ἐδῶ καὶ στὴν ἄλλῃ ζωῇ... (*εἰσέρχεται εἷς ναύτης*)
- ΑΡΜ: Ἄ! Ἴδου εἷς ναύτης, φέρατε τὸν δυστυχῆ αὐτὸν εἰς τὸν οἶκον μου. (*Ὁ Ροβέρτος μετὰ τοῦ ναύτου βοηθοῦσι τὸν Ἰάκωβον καὶ ἀπέρχονται*).

ΣΚΗΝΗ Β΄

ΑΡΜΑΝΔΟΣ εἶτα ΓΟΥΛΙΕΛΜΟΣ

- ΑΡΜ: Σὲ εὐχαριστῶ Θεὲ μου διότι ἠδυνήθην νὰ σώσω τοὺς δυστυχεῖς αὐτοὺς. (*Εἰσέρχεται ὁ Γουλιέλμος*) Ἄ! Ἴδου ὁ Γουλιέλμος. Τὶ νέα μοὶ φέρεις; Πόσοι ἐσώθησαν;
- ΓΟΥΛ.: Εὐγενέστατε, μόνον πέντε.
- ΑΡΜ: Καὶ δύο ἐγὼ ἑπτὰ. Ἐμάθατε πόθεν ἔρχεται τὸ πλοῖον καὶ ποίαν σημαίαν φέρει;
- ΓΟΥΛ.: Ἔρχεται ἐξ Ἰταλίας καὶ φέρη σημαίαν ἰταλικήν.
- ΑΡΜ: Ἐμάθατε πόσοι ἄνθρωποι ἐχάθησαν;
- ΓΟΥΛ.: Τέσσαρες. Εἷς ἐπιβάτης καὶ τρεῖς ναῦται.
- ΑΡΜ: Ποῦ νοσηλεύονται οἱ ἄνθρωποι τοὺς ὁποίους σὺ ἔσωσας;
- ΓΟΥΛ.: Ἐν τῷ ἐδῶ πλησίον νοσοκομείῳ, ὅπου εὐρίσκονται καὶ οἱ παρὰ τοῦ Ροβέρτου σωθέντες.
- ΑΡΜ: Εἰς ποίαν κατάστασιν εὐρίσκονται;
- ΓΟΥΛ.: Ἄγνοῶ, εὐγενέστατε.
- ΑΡΜ: Ὑπάγωμεν νὰ ἴδωμεν τοὺς δυστυχεῖς αὐτοὺς (*φεύγουσι*).

ΕΙΚΩΝ Γ΄

Ἡ αὐτὴ διασκευὴ τῆς Β΄ εἰκόνας

ΣΚΗΝΗ Α΄

ΓΕΩΡΓΙΟΣ εἶτα ΓΟΥΛΙΕΛΜΟΣ

- ΓΕΩΡ.: (*μόνος*) Ὅποιαν εὐχαρίστησιν ἔλαβον ἰδὼν τὸν υἱὸν μου νὰ θριαμβεύσῃ, νὰ μάχηται κατὰ τῶν κυμάτων, ὅπως σώσῃ τοὺς δυστυχεῖς αὐτοὺς ναυγούς) ἐπ' ἀρκετὴν ὥραν παρετήρουν αὐτὸν ὡς λαίοντα παλαίων κατὰ

τῆς φοβερᾶς ἐκείνης τρικυμίας, φόβος μὲ κατέλαβε, διότι ἐπὶ τινὰς στιγμὰς δὲν ἔβλεπον αὐτὸν, νομίσας ὅτι ἐγένετο καὶ αὐτὸς θύμα τῆς ἀφοσιώσεώς του, ἀλλὰ μετ' ὀλίγον ἐπανήλθε πάλιν τὸ πρῶτον μου θάρρος, ἰδὼν νὰ φέρῃ ἐπὶ τῶν χειρῶν του σῶμα τι, τοῦ ὁποίου τὸ τέλος δὲν γνωρίζω... ἀλλὰ περιέργον νὰ μὴ φαίνεται κανεὶς νὰ μοὶ φέρῃ καμίαν εἶδησιν περὶ τῶν δυστυχῶν αὐτῶν... (ἀκροάζεται) Ἀκούω βήματα... Ποῖος νὰ εἶνε; (Προχωρεῖ πρὸς τὴν θύραν τοῦ βάρους) Ἄ! Εἶσαι σὺ Γουλιέλμ; (ἔρχεται ὁ Γουλιέλμος) Εἶπέ μου τι νέα...

ΓΟΥΛ.: Λαμπρά... ὥραϊα, ὁ υἱὸς σας καὶ πάλιν ἤρξατο θριάμβους σώσας δύω ἐκ τῶν δυστυχῶν ἐκείνων ναυαγῶν.

ΓΕΩΡ.: Ἐμαθες τι ἀνθρωποὶ εἶνε;

ΓΟΥΛ.: Καὶ οἱ δύο εἶναι Ἴταλοί, μία γυνὴ καὶ εἷς ἀνὴρ.

ΓΕΩΡ.: Τὸ πλοῖον πόθεν προήρχετο καὶ τι σημαίαν ἔφερε;

ΓΟΥΛ.: Ἐξ Ἰταλίας καὶ ἔφερον Ἰταλικὴν σημαίαν.

ΓΕΩΡ.: Ἐσώθησαν ὅλοι;

ΓΟΥΛ.: Ὅχι, μόνον ἑπτὰ ἐσώθησαν.

ΓΕΩΡ.: Καὶ πόσοι ἐπνίγησαν;

ΓΟΥΛ.: Τέσσαρες, τρεῖς ἐκ τοῦ πληρώματος καὶ εἷς ἐπιβάτης.

ΓΕΩΡ.: Καὶ ποῦ ἐφέρετε τοὺς δυστυχεῖς αὐτούς;

ΓΟΥΛ.: Οἱ σωθέντες παρὰ τοῦ υἱοῦ σας νοσηλεύονται παρὰ τῇ ἰδίᾳ αὐτοῦ οἰκίᾳ, οἱ δὲ ἄλλοι παρὰ τῷ παρὰ τὴν προκυμαίαν νοσοκομείῳ.

ΓΕΩΡ.: Ὑπαγε Γουλιέλμ, νὰ ἐξετάσης εἰς ποίαν θέσιν εὐρίσκονται ὅλοι αὐτοὶ οἱ δυστυχεῖς καὶ ἂν ὑπάρχῃ ἀνάγκη θέλω μεταβῆ ὁ ἴδιος. Εἶπε δὲ ἐκ μέρους μου νὰ τοῖς παρέξωσι πάσαν ἰατρικὴν βοήθειαν καὶ πάσα περιποίησιν, ἐπειδὴ τὸ καθήκον τῆς φιλανθρωπίας μᾶς τὸ ἐπιβάλλει. Ἐὰν δὲ ἴδῃς τὸν υἱὸν μου, εἶπε του νὰ ἔλθῃ.

ΓΟΥΛ.: (ἀναχωρῶν) Ναί, ἐξοχώτατε, θὰ ἐκτελέσω ἀμέσως τὰς διαταγὰς σας. (Φεύγουσι καὶ οἱ δύο)

ΕΙΚΩΝ Δ'

Ἡ οἰκία τοῦ Ἀρμάνδου – Μεγαλοπρεπὴς αἴθουσα, θύραι πλάγαι, τράπεζαι καὶ πολλὰ πολυθρόναι.

ΣΚΗΝΗ Α'

ΚΑΡΟΛΟΣ καὶ ΙΑΚΩΒΟΣ

ΚΑΡ.: Δὲν ἠξεύρω εἰς ποίαν κατάστασιν εὐρίσκονται οἱ δυστυχεῖς αὐτοὶ ναυαγοί. Ὁ κύριός μου μᾶς ἔδωκε διαταγὰς νὰ τοὺς περιποιούμεθα ἐξαιρητικῶς... Ἄλλ' ἰδοὺ ἐξέρχεται τοῦ δωματίου του εἷς ἀπ' αὐτούς τοὺς ναυαγούς. (Φαίνεται ὁ Ἰάκωβος)

ΙΑΚ.: Καλὴν ἡμέραν κύριε... Πῶς πάει τὸ κέφι; Εἶσαι καλά; Ἐγὼ γιὰ τὴν ὥρα

σάν καλὰ εἶμαι καὶ μάλιστα ὕστερα ἀπὸ σαρανταοκτώ ὥρας ποῦ σοῦ ἔχω νὰ φάγω, σάν νὰ αἰσθάνωμαι πῶς ἔχω ἴλιγη ὄρεξι...

- KAP.: Ἡ κυρία πῶς ἔχει; Εἶδατε αὐτὴν καθόλου; Ἐμάθατε τίποτε περὶ αὐτῆς;
- IAK.: Ναί, εἶναι κάμποση ὥρα ποῦ ἴπῃα καὶ τὴν ἡῦρα καὶ ἐκοιμούντανε, τὴν ἐρώτησα ἂν θέλῃ τίποτα, καὶ αὐτὴ δὲν μοῦ μίλησε. Θὰ πῆ λοιπὸν πῶς εἶνε καλλίτερα καὶ γι' αὐτὸ δὲν μοῦ εἶπε τίποτα, ἀλλὰ ἔχω κατὰ νοῦ νὰ πάω σὲ κομ[μ]άτι πάλι. Μήπως θές νὰ τῆς ἴπῃ τίποτα;
- KAP.: Ὅχι, ἐγὼ δὲν θέλω τίποτε, ἀπλῶς σᾶς ἠρώτησα, ἐπειδὴ ὁ κύριός μου μὲ διέταξε νὰ ἐξετάζω συχνὰ περὶ τῆς ὑγείας σας. Ἐὰν ἔχετε νὰ μοι δώσητε καμίαν διαταγὴν, εἶπατε.
- IAK.: Ὅχι, τίποτα... Μονάχα κάτι ἴθελαι νὰ σοῦ πῶ... μὰ ξέρω καὶ ἴγῶ... καὶ πῶς νὰ σοῦ πῶ...
- KAP.: Λέγετε, λέγετε, ἐλευθέρως ὅτι θέλετε. Εἶμαι εἰς τὰς διαταγὰς σας.
- IAK.: (Ἰδίᾳ) Πῶς νὰ τοῦ τὸ πῶ τώρα ποῦ ντρέπομαι... Μὰ τί θὰ ἴπῃ αὐτὸ; Ἡ πεῖνα ντροπὴ δὲν ἔχει. Τοῦ τὸ ἴφερα γύρω γύρω, ἀλλὰ αὐτὸς ἔκανε πῶς δὲν ἐκατάλαβε.
- KAP.: Λοιπὸν, κύριε, ἔχετε νὰ μὲ διατάξητε τίποτε;
- IAK.: Νὰ, ἴθελαι νὰ σοῦ ἴπῃ, ντροπὴ δὲν εἶνε, ἡ κοιλία μου αἰσθάνεται ἀδυναμίαν καὶ ἂν εἶχα τίποτα νὰ φάω δὲν θὰ μὲ χαλούσε...
- KAP.: Ἄ! Θέλετε νὰ φάγητε καὶ δὲν μοῦ τὸ λέγετε τώρα τόσην ὥραν;
- IAK.: (Ἰδίᾳ) Ἄμ σοῦ τό ἴπα εὐλογημένε, μὰ ἔκανες πῶς δὲν καταλάβενες [sic] (ὕψηλοφώνως) Νὰ... νὰ... ποῦ στὸ λέω τώρα.
- KAP.: Τὶ ἀγαπᾶτε; Θέλετε νὰ σᾶς βράσω καμίαν κότταν; Νὰ δώσοιτε καὶ εἰς τὴν κυρίαν ὀλίγον ζωμὸν;
- IAK.: Δὲν θὰ ἴνε καὶ ἄσχημη. (Ἰδίᾳ) Τὸ ζουμὶ γιὰ τὴν ξαδέλφη καὶ ἡ κόττα γιὰ τὴν κοιλία μου. (ὕψηλοφώνως) Ἐμπρὸς λοιπὸν τὶ κάθεσαι, κομ[μ]άτι γρήγορα ὅμως νὰ χαρῆς τὰ ματάκια σου...
- KAP.: Εὐχαρίστως σὲ μιὰ ὥρα εἶνε ἔτοιμη. Δὲν μοῦ λέγεις, σὲ παρακαλῶ, ἡ κυρία αὐτὴ εἶναι συγγενὴς σας;
- IAK.: Τὶ λές; Μόνον συγγενὴς μου; Εἶνε ξαδέρφη μου. Ἡ μητέρα της καὶ ἡ μητέρα μου ἦσαν διὸ [sic] ἀδελφῶν παιδιὰ, ὥστε ἐγὼ μὲ τὴν Μαρίαν εἶμασθε πρῶτα ἴξαδέρφια.
- KAP.: Ὅχι δὰ, θέλετε νὰ εἶπητε ὅτι εἴσθε δεύτερα.
- IAK.: Ὅχι ἀδερφε, εἶμασθε πρῶτα. Δὲν ξέρω τώρα ἐγὼ; Ἐπειτα νὰ σοῦ ἴπῃ, τὶ πρῶτα τὶ δεύτερα. ἴξαδέρφια δὲν εἶμασθε; Βλέπω καὶ ἴξέχασες μὲ τὴν κουβέντα.
- KAP.: Τὶ πρᾶγμα;
- IAK.: Καλὰ τὸ ἴπα ἴγῶ πῶς ἴξέχασες. (κάμνει νεύμα ὅτι θέλει νὰ φάγῃ) Νὰ ἀδερφε... Κατάλαβες τώρα;
- KAP.: Ναί, ναί, ἔχετε δίκαιον. Πηγαίνω ἀμέσως. Χαίρετε. (φεύγει)
- IAK.: (μόνος) Μωρὲ τί ἦτανε τοῦτος; Ἄκοῦς ἐκεῖ νὰ ξεχάσῃ τὸ σπουδαιότερο... Ἄμ' αὐτὸς εἶναι χωρτάτος [sic] καὶ δὲν τὸν μέλλει καὶ γιὰ τοὺς ἄλλους... Ἄμ' ὅσο θυμοῦμαι ποῦ γύρευε καὶ καλὰ καὶ σώνει νὰ κἀνῃ τὴν Μαρίαν

πώς εἶνε δευτέρη μου ἕξαδέρφη, ἀφοῦ καὶ ὁ μπάριμπα[ς] μας ὁ Πάννης τὸ ξέρει πῶς εἴμαστε πρῶτα. Μωρ' ἄς τὰ ἀφήσω αὐτὰ. Ὅσο συλλογάμε [sic] καὶ τὸ κοπάδι τῆς ἀθερίνες ποῦ μὲ κυνηγούσανε... Μωρὲ πῶς τὴν γλύτωσα ἕνας θεὸς τὸ ξέρει... Ξεχασμένα περασμένα... Ἄς πάω νὰ ἴδω τὴ κάνει ἡ Μαρία. (*Εἰσέρχεται εἰς τὸ δεξιὸν δωμάτιον τῆς Μαρίας*).

ΣΚΗΝΗ Β'

ΑΡΜΑΝΔΟΣ εἰσέρχεται ἀκολουθούμενος ὑπὸ τοῦ ΚΑΡΟΛΟΥ

ΑΡΜ.: Λοιπὸν, πῶς ἔχουσιν οἱ δυστυχεῖς αὐτοὶ;

ΚΑΡ.: Ὁ μὲν ἀνὴρ ὡς φαίνεται ἔχει καλῶς, διότι μοῦ ἐξήτησε νὰ φάη. Ἡ δὲ κυρία ἀγνοῶ πῶς ἔχει, φαίνεται ὅμως ὅτι εἶνε καλλίτερα κατὰ τοὺς λόγους τοῦ ἕξαδέλφου της.

ΑΡΜ.: Πῶς; Εἶνε ἕξαδέλφος της ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς;

ΚΑΡ.: Οὕτω μοὶ εἶπε... (*εἰσέρχεται δεξιόθεν ὁ Ἰάκωβος*)

ΣΚΗΝΗ Γ'

Οἱ αὐτοὶ, ΙΑΚΩΒΟΣ

ΙΑΚ.: (*τῷ Καρόλω*) Βρὲ ἀδερφε, ἐδῶ ἴσε; Ποῦ εἶνε ἡ κόττα; Τὴν ἔφερες;

ΚΑΡ.: (*τῷ λέγει εἰς τὸ οὔς*) Σώπα! Εἶνε ὁ κύριος τῆς οἰκίας καὶ ὁ σωτὴρ σας αὐτὸς.

ΙΑΚ.: (*γονατίζων πρὸ τοῦ Ἀρμάνδου*) Συγχώρα με, ἀφέντη μου, καὶ ὁ Θεὸς νὰ σοῦ δώση ὅτι ἐπιθυμεῖ ἡ καρδιά σου!

ΑΡΜ.: Σήκω, σήκω. Σὲ εὐχαριστῶ πολὺ. Εἶπὲ μου μόνον πῶς ἔχετε. Εἶσθε καλὰ;

ΙΑΚ.: Εὐχαριστῶ, ἀφέντη μου, νὰ ἴσαι καλὰ. Ἄς τὰ λέμε καλὰ. Πὰ τὴν ὥραν εἶμαι σίδερο μονάχο. (*Ἰδίᾳ*) Ἄμ' νὰ φάω κι' ὄλας...

ΑΡΜ.: Ἡ κυρία εἶνε ἀληθὲς ὅτι εἶνε ἕξαδέλφη σας;

ΙΑΚ.: Ναί, ἀφέντη μου. Ναί, ναί, εἶνε ἕξαδέρφη μου...

ΑΡΜ.: Καὶ πῶς ἔχει; Εἶνε καλλίτερα;

ΙΑΚ.: Δόξασι ὁ Θεὸς ἴσάν καλλίτερα εἶνε, καθὼς μοῦ ἴπε.

ΑΡΜ.: Ἐγὼ ἀναχωρῶ. Ὅτιδήποτε καὶ ἂν ἔχητε ἀνάγκη ἀποτανηθῆτε πρὸς τὸν Κάρολον, καὶ αὐτὸς θὰ ἐκτελέσῃ πάραυτα τὰς διαταγὰς σας. Χαίρετε (*φεύγει*).

ΙΑΚ.: Ἄντιο, ἀφέντη μου, ἀντίο, ἴστο καλὸ. Ὁ Μεγαλοδύναμος μαζὶ σου, νὰ σὲ βλέπη, νὰ σὲ φυλάη καὶ νὰ σοῦ δώση κι' ἄλλα τόσα γαλόνια ἀπ' ὅσα φορὰς. (*Τῷ Καρόλω*) Τὶ καλὸ ἀφεντικὸ ποῦ ἔχεις! Ἄξιζει χρυσάφι, γιὰ αὐτὸ δὰ εἶνε καὶ στὰ χρυσὰ ντυμένος. Ὁ Θεὸς νὰ τὸν ἀξιώσῃ νὰ βάλῃ κι' ἄλλα τόσα, γιὰτὶ εἶνε ἀκόμη νέος καὶ ἔχει καιρὸ ἕως ἴπου νὰ γεράσῃ νὰ βάλῃ κι' ἄλλα.

ΚΑΡ.: Εἶνε ὁ νεώτερος ἀξιωματικὸς τοῦ ναυτικοῦ μας, ὅστις φέρει τοιοῦτον βαθμὸν, καὶ τοῦτο ἔνεκα τῶν μεγάλων αὐτοῦ ἀνδραγαθιῶν, τὰς ὁποίας ἐν μικρῷ διαστήματι ἀπέδειξε.

ΙΑΚ: Ἄς τ' ἀφήσωμε τώρα αὐτὰ, καὶ δὲν μοῦ λές, ἢ κόττα τι γίνεται;

ΚΑΡ: Ἔχεις δίκαιον, πηγαίνω νὰ ἴδω ἂν εἶνε ἔτοιμη (φεύγει).

ΙΑΚ: Ἄν δὲν τὸν σκουντήσω δὲν θὰ φάω μίητε ὡς τὸ βράδυ, ἅς πάω κι' ἐγὼ μαζὶ του (φεύγει).

ΣΚΗΝΗ Δ'

ΓΟΥΛΙΕΛΜΟΣ (μόνος εἶτα) ΚΑΡΟΛΟΣ

ΓΟΥΛ.: Κανείς δὲν φαίνεται... Παρὰ τίνος νὰ ζητήσω τὰς ἀπαιτουμένας πληροφορίας περὶ τῶν ἀσθενούντων ναυαγῶν; Ἄς κρᾶξω τὸν Κάρολον (καλεῖ)
Κάρολε! Κάρολε!

ΚΑΡ.: (ἔρχεται) ὦ τὸν κύριον Γουλιέλμον. Καὶ πῶς ἦτανε αὐτὸ τὸ καλὸ;

ΓΟΥΛ.: Ἔρχομαι ἐκ μέρους τοῦ μυλόρδου διὰ νὰ μάθω εἰς ποίαν κατάστασιν εὐρίσκονται οἱ ξενιζόμενοι ἐνταῦθα ναυαγοὶ. Δύνασαι νὰ με πληροφορήσης;

ΚΑΡ.: Ὁ μὲν ἀνὴρ ἔχει καλῶς, ἢ δὲ γυνὴ φαίνεται ἀκόμη ὀλίγον καταβεβλημένη ὡς μοὶ εἶπεν ὁ ἐξάδελφός της.

ΓΟΥΛ.: Εἶνε ἐξάδελφοι;

ΚΑΡ.: Ναι, κύριε Γουλιέλμε.

ΓΟΥΛ.: Ὑπαγε νὰ ἴδης εἰς ποίαν κατάστασιν εὐρίσκεται ἡ κυρία, διότι ἔχω διαταγὴν παρὰ τοῦ μυλόρδου νὰ μάθω ὀριστικῶς πῶς ἔχουσιν αὐτοὶ.

ΚΑΡ.: Δὲν δύναμαι ἐγὼ νὰ εἰσέλθω εἰς τὸ δωμάτιον τῆς κυρίας ἀλλ' ὑπάγω νὰ στείλω τὸν ἐξάδελφόν της, ὅστις θὰ σὰς βεβαιώσῃ περὶ τῆς καταστάσεώς της (ἀναχωρεῖ).

ΓΟΥΛ.: Κάμε ἐργήγορα ἐπειδὴ βιάζομαι... Περὶ τῶν ἄλλων ασθε[ν]ῶν ἔφερα πρὸς τὸν κύριόν μου τὰς ἀπαιτουμένας πληροφορίας. Ἦδη μένει νὰ μάθω καὶ περὶ αὐτῶν τῶν δύο. Ἀλλὰ κάποιος ἔρχεται... (παρατηρεῖ)
Διάβολε! Μήπως ἀπατῶμαι; Αὐτὸν τὸν ἄνθρωπον μοῦ φαίνεται ὅτι εἶδον καὶ ἄλλοτε...

ΣΚΗΝΗ Ε'

ΓΟΥΛΙΕΛΜΟΣ καὶ ΙΑΚΩΒΟΣ

ΙΑΚ.: Κα.....κα..... καλὴν ἡμέραν, κύριε (ιδίᾳ) Τι διάβολο; Μπὰς καὶ κάνω λάθος; Μωρὲ πῶς τοῦ ἰμοιάζει...

ΓΟΥΛ.: Καλὴν ἡμέραν σας, κύριε (ιδίᾳ) Μήπως ἀπατῶμαι; Ἄλλ' εἶνε δυνατόν; Μεγάλῃ ὁμοιότητι, ἀλλ' ἴσως νὰ κάνω καὶ λάθος. (τῷ Ιακώβῳ) Πόθεν ἔρχεσθε κύριε;

ΙΑΚ.: (Ιδίᾳ) Μωρὲ πῶς τοῦ ἰμοιάζει... Ὁ ἴδιος εἶνε; Λές νὰ χόνδρινε [sic] τὸ μυαλλὸ [sic] μου καὶ νὰ μὴ ἐνθυμοῦμαι; (τῷ Γουλιέλμῳ) Ἀπὸ τὴν Ἰταλίαν. Μὰ γιατί ἴδωτᾶς;

ΓΟΥΛ. (διστάζων) Ἀπλῶς σὰς ἐρώτησα (ιδίᾳ) Ὁ ἄνθρωπος οὗτος με τρομάζει.

- ΙΑΚ.: Δέν μοῦ λές, πῶς σέ λένε;
- ΓΟΥΛ. Διατί με ἐρωτάτε;
- ΙΑΚ.: Ἐλθες καμιά φορὰ στήν Ἰταλία;
- ΓΟΥΛ.: Ἐγώ; Ὁχι... ὄχι...
- ΙΑΚ.: Μωρὲ τι ὄχι καὶ ξόχι; Τί μασὰς τὰ λόγια σου; Κάπου σ' εἶδα κάπου μ' εἶδες, γιὰ θυμήσου... Θάρθεις μὰ δέν τὸ θυμάσαι γιὰ δέν σὲ συμφέρει νὰ τὸ πῆς.
- ΓΟΥΛ.: Τί ἐννοεῖτε με αὐτὸ; Δέν σὰς ἐν[ν]οῶ; Δέν μοῦ λέγετε, σας παρακαλῶ, πῶς ὀνομάζεσθε;
- ΙΑΚ.: Ἐγώ; ...Ἰάκωβος.
- ΓΟΥΛ.: Καὶ ἡ κυρία, ἡ ὁποία εὐρίσκεται ἐνταῦθα νοσηλευομένη;
- ΙΑΚ.: Ὀνομάζεται Μαρία καὶ εἶνε ἐξαδέρφη μου.
- ΓΟΥΛ.: (ιδία) Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι αὐτὸς εἶνε... (τῷ Ἰακώβῳ) Καὶ πῶς ἔτυχε νὰ ἔλθητε ἐνταῦθα;
- ΙΑΚ.: Κάτι με πολυρωτᾶς... Τί τρέχει; Τί σὲ μέλλει ἴσένα; Νὰ... ἔχομε δουλειὰ καὶ ἤρθαμε. Μὰ δέν μοῦ ἴπες ποῦ σ' ἀρώτησα ἄν θυμάσαι καμιάν φορὰ ἄν ἤρθες στή Ἰταλία.
- ΓΟΥΛ.: Δέν ἐνθυμοῦμαι... Δέν ἤλθον...
- ΙΑΚ.: (ιδία) Χωρὶς ἄλλο αὐτὸς εἶνε ὁ φιλαράκος. (τῷ Γουλιέλμῳ) Βρὲ, κύριε, τί μπερδεύεσαι καὶ ξεροκαταπίνεις τὰ λόγια σου; Ποιανοῦ τὰ λές αὐτὰ, πῶς δέν ἤρθες στήν Ἰταλία; Δέν εἶσαι σὺ ὁ ἴδιος ποῦ ἤρθες καὶ ἀφοῦ μοῦ ἴριξες τὸ ταμπάκο ποῦ σοῦ ἄρесе καὶ δέν σοῦ ἄρесе στά μάτια, μοῦ πῆρες καὶ τὸ παιδί, ποῦ ἔπαιζε με τὰ δράμα τῆς ζυγαριᾶς στή πόρτα τοῦ μαγαζιοῦ, καὶ ἔγινες τῆς ἀναλήψεως; (ἀποτόμως) Τί τὸ ἴκανες βρὲ τὸ παιδί; Ποῦ τὸ ἴχεις; τί γίνηκε;
- ΓΟΥΛ.: Δέν σὰς ἐννοῶ κύριε, θὰ ἔχητε λάθος. (ιδία) Τώρα πλέον δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία, αὐτὸς εἶνε... Ἀνάγκη νὰ προλάβω καὶ νὰ κάμω γνωστὸν τὸν ἐρχομὸν τῶν ἀνθρώπων τούτων εἰς τὸν μυλόρδον. (Ἐξέρχεται χωρὶς νὰ τὸν ἴδῃ ὁ Ἰάκωβος)
- ΙΑΚ.: Μωρὲ ἀκούς ἐκεῖ νὰ σοῦ κάνει τὸν μισὸ κακόμοιρο. (Στρεφόμενος) Βρὲ, δέν μοῦ λέγ... μπά! Καὶ ἐδῶ ἔγινε τῆς ἀναλήψεως, Ἄ τὸν μπιρμπάντε! Αἶ, χωρὶς ἄλλο αὐτὸς εἶνε. Μὰ ποῦ στὸ διάβολο εὐρέθηκε ἐδῶ πέρα; Ἄς πάω νὰ ῥωτήσω τοὺς δούλους ποῖος εἶνε, τί θέλει καὶ ποῦ εὐρέθηκε ἐδῶ. Βοήθα, Χριστέ μου, νὰ εἶνε αὐτὸς, καὶ θὰ εἶνε αὐτὸς. (ζωηρῶς) Νὰ σ' εὔρω, Ἄρμάνδε μου, καὶ ἄς χάσω καὶ τὰ δυὸ μου τὰ ἴματα. (Πίπτει ἡ ἀυλαία).

ΠΡΑΞΙΣ Γ'

ΕΙΚΩΝ Ε'

Ἡ οἰκία τοῦ Μυλόρδου. Ἡ αὐτὴ διασκευὴ τῆς Β' εἰκόνας.

ΣΚΗΝΗ Α'

ΓΕΩΡΓΙΟΣ καὶ ΓΟΥΛΙΕΛΜΟΣ

ΓΕΩΡ.: Ὁμίλησον τέλος πάντων, δέν δύναμαι νὰ σὲ ἐνοήσω.

- ΓΟΥΛ.: Θέλω νά... νά... σάς... εἶπω ὅτι...
- ΓΕΩΡ.: Ὅτι; Τί ὅτι; Τελείωνε τέλος πάντων.
- ΓΟΥΛ.: Μά... δηλαδή... ἐν τῇ οἰκίῃ τοῦ υἱοῦ σας μυστήριον κρύπτεται!
- ΓΕΩΡ.: Τί ἐνοεῖς; ἔξηγησου!
- ΓΟΥΛ.: Οἱ ξενιζόμενοι... παρ' αὐτῶ... ναυαγοί, εἶνε ἡ μήτηρ αὐτοῦ Μαρία καὶ ὁ ἐξάδελφός της, παρὰ τοῦ ὁποίου ἤρπασα τὸ παιδίον...
- ΓΕΩΡ.: Εἶσαι τρελός, παραλαλεῖς... Μήπως ἀπώλεσας τὰς φρένας σου; Εἶνε δυνατὸν ποτὲ ἡ γυνὴ αὕτη νὰ δυνηθῇ νὰ φθάσῃ μέχρις ἐδῶ;
- ΓΟΥΛ.: Ἀλλὰ, ἐξοχότατε, εἶδον τὸν ἐξάδελφόν της, μοὶ ὠμίλησε... τοῦ ὠμίλησα... μὲ ἀνεγνώρισε... καὶ παρ' αὐτοῦ σχεδὸν ἔμαθον τὰ πάντα.
- ΓΕΩΡ.: Ἄλλ' εἶνε δυνατόν ποτὲ τοῦτο; Μήπως τοὺς παρεγνώρισες;
- ΓΟΥΛ.: Ἀκούσατε. Μετέβην εἰς τὸν οἶκον τοῦ υἱοῦ σας, ὡς μὲ διετάξατε, ἵνα πληροφορηθῶ πῶς ἔχουσιν οἱ ἀσθενεῖς. Πρῶτον συνήντησα τὸν Κάρολον, τὸν ὑπηρετὴν τοῦ υἱοῦ σας, παρὰ τοῦ ὁποίου καὶ ἐζήτησα πληροφορίας. Αὐτὸς δὲ μοῦ εἶπεν ὅτι, ὁ μὲν ἀνὴρ ἔχει καλῶς, περὶ δὲ τῆς γυναικὸς ἀγνοεῖ. Ἐζήτησα νὰ ἴδω αὐτὴν ἀλλὰ μὴ τὸ ἀπηγόρευσεν, εἰπὼν μοι ὅτι ἐκτὸς τοῦ ἐξαδέλφου της, οὐδεὶς ἄλλος δύναται νὰ εἰσέλθῃ εἰς τὸν θάλαμόν της. Τότε ἐζήτησα νὰ ἴδω τὸν ἐξάδελφον αὐτῆς, τὸν ὁποῖον αὐτὸς μοὶ ἔστειλεν ἀμέσως, ὅπως τὸν ἐξετάσω περὶ τῆς ὑγείας τῆς ἐξαδέλφης του. Μετ' ὀλίγον ἦλθε αὐτὸς ἀλλ' ἀμφοτέρω ἐμείναμεν ἔκθαμβοι παρατηροῦντες ὁ εἷς τὸν ἄλλον. Πάραυτα ἀνεγνώρισα ὅτι ἦτο ἐκεῖνος παρὰ τοῦ ὁποίου ἤρπασα τὸ παιδίον. Ματαίως ἐζήτησα νὰ κρυφθῶ, ἀλλὰ αὐτὸς μὲ ἀνεγνώρισε, καὶ ἀποτόμως μοὶ εἶπε, τίς εἶμαι καὶ τί θέλω. Ἐγὼ καὶ πάλιν ἔδειξα ψυχρότητα λέγων ὅτι ἔρχομαι πρὸς ἐντάμωσιν τοῦ οἰκοδεσπότη τῆς οἰκίας ταύτης δι' ἰδιαιτέρας ὑποθέσεως, ἀλλ' αὐτὸς ὠργισμένος μοὶ λέγει, σὺ δὲν εἶσαι ἐκεῖνος ὅστις μοῦ ἔρριψες τὸν ταμβάκον εἰς τοὺς ὀφθαλμούς καὶ μοῦ ἤρπασες τὸ παιδίον, τὸ ὁποῖον ἔπαιζεν εἰς τὴν θύραν τοῦ ταμβακοπωλείου μου; Τότε ἐγὼ εὐρέθην εἰς δεινὴν θέσιν, διότι μὲ ἀνεγνώρισε, προσεπάθησα καὶ πάλιν νὰ κρυφθῶ εἰπὼν εἰς αὐτὸν ὅτι πρώτην φορὰν σὰς βλέπω καὶ ὅτι οὐδέποτε μετέβην εἰς Ἰταλίαν, ἀλλ' αὐτὸς ἐπιμένων μοὶ ἔλεγε σὲ εὖρον τέλος πάντων δὲν θὰ μοῦ διαφύγῃς δι' αὐτὸ καὶ μόνον ἦλθομεν ἐνταῦθα μετὰ τῆς ἐξαδέλφης μου. Βλέπων τότε ὅτι μοὶ ἦτο ἀδύνατον πλέον νὰ κρυφθῶ ἔφυγα κρυφίως χωρὶς νὰ μὲ ἴδῃ, ὅπως σὰς φέρω τὴν εἰδησιν ταύτην καὶ προλάβωμεν πᾶν ἐνδεχόμενον.
- ΓΕΩΡ.: Τί πρέπει νὰ πράξωμεν τώρα;
- ΓΟΥΛ.: Ἀνάγκη, ἐξωχότατε, ν' ἀπομακρύνωμεν τὸν Ἀρμάνδον πρὶν γνωρίσῃ αὐτὸν ἢ μὴτηρ του.
- ΓΕΩΡ.: Ἔχεις δίκαιον. Περίμενε. *(πλησιάζει εἰς τὴν τράπεζαν κάθηται καὶ γράφει)* «Πρὸς τὸν ἐπὶ τῶν ναυτικῶν ὑπουργόν... Μυλόρδε... σὰς παρακαλῶ... θεομῶς... διατάξατε τὸν Ἀρμάνδον... ἐντὸς τῆς ἡμέρας... ν' ἀναχωρήσῃ... μετὰ τοῦ πλοίου του... ὅπως συνενωθῇ... μετὰ τοῦ στόλου... τῆς Μεσογείου... ἐνδιαφέρομαι δι' αὐτὸ πολὺ... Γεώργιος».

(*τῷ Γουλιέλμῳ*) Σπεῦσαι [sic] πάραυτα καὶ φέρε τὴν ἐπιστολὴν ταύτην εἰς τὸν ἐπὶ τοῦ ναυτικοῦ ὑπουργόν, ἀλλὰ ἐγρηγόρα.⁴⁵

ΓΟΥΛ.: Ἀμέσως, ἐξωχότατε. (*ἀναχωρ[ε]ῖ*)

ΓΕΩΡ.: (*μόνος*) Ἀνάγκη πάσα νὰ ἴδω τὴν Μαρίαν κατ' ἰδίαν. Πρέπει νὰ μὲ γνωρίσῃ. Θὰ τὴν ἀναγκάσω, προσφέρων εἰς αὐτὴν χρυσὸν, ν' ἀναχωρήσῃ πάραυτα διὰ τὴν ἰδίαν αὐτῆς πατρίδα καὶ διὰ αὐτοῦ τοῦ τρόπου μόνον σώζω τὸν υἱὸν μου. Ἄς σπεύσω. Ὁ καιρὸς εἶναι πολὺτιμος. (*φεύγει*).

ΕΙΚΩΝ ΣΤ'

Ἡ οἰκία τοῦ Ἀρμάνδου. Ἡ αὐτὴ διασκευὴ τῆς Δ' εἰκῶνος

ΣΚΗΝΗ Α'

ΜΑΡΙΑ καὶ ΙΑΚΩΒΟΣ (*ἐξερχόμενοι ἐκ τοῦ δωματίου της*)

ΜΑΡ.: Καὶ πῶς ἔμαθες ὅλα αὐτὰ;

ΙΑΚ.: Τὶ θὰ πῆ πῶς τὰ ἔμαθα; Τὸν εἶδα, μ' εἶδε, τοῦ ἔμιλσα, μοῦ ἔμιλσε, μούδιασα, ἐμούδιασε, καὶ ἔστα τελευταία μοῦ ἔφυγε λαθρεμπορικά.

ΜΑΡ.: Κατόπιν;

ΙΑΚ.: Ζήτησα πληροφορίες ἀπὸ τοὺς ὑπηρέτας τοῦ σπιτιοῦ αὐτοῦ καὶ μοῦ ἔπαν πῶς αὐτὸς εἶνε ὑπηρέτης ἑνὸς μεγάλου, μὰ πολὺ μεγάλου αὐθέντου, καὶ τὸ σπῆτι ποῦ εὐρισκόμασθε τώρα εἶναι τοῦ υἱοῦ του, καὶ ὁ γιὸς αὐτοῦ τοῦ αὐθέντου, ὁ νοικοκύρης αὐτοῦ τοῦ σπιτιοῦ εἶνε ἐκεῖνος ποῦ μᾶς ἐγλύτωσε καὶ τοὺς δυὸ ἀπ' τὸ θαλασσοπνίξιμο, καὶ εἶνε καὶ αὐτὸς μεγάλος αὐθέντης... Φορᾶ ἓνα σωρὸ χρυσά. Τὸν εἶδα κι ἐγώ.

ΜΑΡ.: Ἐάν οὕτως ἔχει τὸ πρᾶγμα πρέπει νὰ παρακαλέσωμεν τοὺς αὐθέντας αὐτοὺς νὰ ἐρωτήσωμεν ἰδιαιτέρως τὸν ἄνθρωπον αὐτὸν καὶ ἴσως δυνηθώμεν νὰ μάθωμεν τι ἀπέγεινε ὁ Ἀρμάνδος.

ΙΑΚ.: Καλὰ λέγεις, Μαρία, πηγαίνω ἀμέσως νὰ παρακαλέσω κανένα ἀπὸ τοὺς ὑπηρέτας νὰ μὲ πᾶνε εἰς κανένα ἀπ' αὐτοὺς τοὺς αὐθέντας, γιὰτὶ ἐγὼ δὲν ἔξερω νὰ πᾶω πουθενὰ μονάχος μου. Πᾶω ἔξαδερφοῦλα μου, γειά σου.

ΜΑΡ.: Προσπάθησον νὰ μοὶ φέρῃς καλὰς εἰδήσεις. (*Ὁ Ἰάκωβος φεύγει. Ἡ Μαρία μόνη*) Θεὲ μου, ἐάν πραγματικῶς, εἶνε αὐτὸς ὅστις ἤρπασε τὸν Ἀρμάνδον μου, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι οἱ καλοὶ αὐτοὶ ἄνθρωποι, θὰ μᾶς βοηθήσωσιν ὅπως ἀνεύρωμεν τὸν Ἀρμάνδον μου. Οἱ ἄνθρωποι οἵτινες μᾶς ἔσωσαν τὴν ζωὴν θὰ εἶνε βεβαίως καλοὶ ἄνθρωποι καὶ θὰ μᾶς βοηθήσωσι καὶ κατὰ τὴν περιστάσιν ταύτην. (*Φαίνεται εἰς τὸ μέσον τῆς θύρας ὁ Γεώργιος ὅστις παρατηρῶν μετὰ μεγάλης προσοχῆς τὴν Μαρίαν. Λέγει*)

ΓΕΩΡ.: Αὐτὴ εἶνε, ἡ ἰδία! Εἶχε δίκαιον ὁ Γουλιέλμος. Δὲν ἤλλαξε διόλου. Εἶνε πάντοτε ὡραία, ἂν καὶ παρήλθον δεκαοκτὼ δλόκληρα ἔτη. Θάρρος! Πρέπει νὰ πλησιάσω.

⁴⁵ Οἱ φράσεις «ναυτικῶν ὑπουργόν», «μετὰ τοῦ στόλου», «εἰς τὸν ἐπὶ τοῦ ναυτικοῦ ὑπουργόν»

ἔχουν διαγραφεῖ στο ἀντίτυπο τῆς Δ.Κ.Β.Θ.

ΣΚΗΝΗ Β΄

ΜΑΡΙΑ καὶ ΓΕΩΡΓΙΟΣ

ΓΕΩΡ.: Καλὴν ἡμέραν σας, κυρία.

ΜΑΡ.: (*Ἐκθαμβος παρατηρεῖ τὸν Γεώργιον*) Καλὴν ἡμέραν σας, κύριε. (*ιδία*) Οἱ χαρακτηριστὲρες τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ μοι εἶνε γνωστοί, ὡς νὰ τὸν εἶδον καὶ ἄλλοτε. Ἄλλὰ ποῦ;

ΓΕΩΡ.: (*ιδία*) Ἄρα γε με ἀνεγνώρισε; ἔκπληκτος με παρατηρεῖ, περιέργον τῷ ὄντι εἶνε ὕστερον ἀπὸ δεκαοκτὼ ὀλόκληρα ἔτη νὰ εἶνε ἡ ἰδία. (*τῇ Μαρία*) Κυρία, ἐπιτρέψατέ μοι νὰ σᾶς ἐρωτήσω ποία εἰσθε;

ΜΑΡ.: Ξένη δυστυχῶς...

ΓΕΩΡ.: Πῶς ὀνομάζεσθε; Καὶ πόθεν ἔρχεσθε;

ΜΑΡ.: Ὀνομάζομαι Μαρία, ἔρχομαι δὲ ἐξ Ἰταλίας.

ΓΕΩΡ.: Καὶ πρὸς τί;

ΜΑΡ.: Συγχωρήσατέ με, κύριε, βλέπω ὅτι με ἐξετάζετε μετὰ πολλοῦ ἐνδιαφέροντος, ἄν δὲ ἡ μνήμη δὲν με ἀπατᾷ, νομίζω καὶ ἄλλοτε ὅτι σᾶς εἶδον.

ΓΕΩΡ.: (*ιδία*) Καιρὸς νὰ φανερωθῶ. (*τῇ Μαρία*) Λοιπὸν, κυρία, ἐὰν ἡ μνήμη σας δὲν σᾶς ἀπατᾷ, εἶμαι γνωστὸς πρὸς ὑμᾶς; Θάρρος! Προσπαθήσατε νὰ με ἐνθυμήθητε.

ΜΑΡ.: Εἰς τὴν θέσιν εἰς ἣν εὐρίσκομαι μοι εἶνε δύσκολον ἐὰν δὲν με βοηθήσετε.

ΓΕΩΡ.: Προσπαθήσατε, κυρία, προσπαθήσατε ἄνευ τῆς βοηθείας μου.

ΜΑΡ.: (*ιδία*) Εἶναι δυνατόν; Ὁ Φρειδερίκος ἦτο πτωχὸς ἐνῶ οὗτος φαίνεται πλουσιώτατος. (*τῷ Γεωργίῳ*) Μοι εἶνε δύσκολον, κύριε, δύσκολον.

ΓΕΩΡ.: Μαρία, δὲν με ἀναγνωρίζεις λοιπὸν; Ἀτένισόν με καλῶς κατὰ πρόσωπον. Διστάζετε; Εἶμαι ὁ σύζυγός σας! Δὲν τὸ πιστεύεις;

ΜΑΡ.: Θεὲ μου! Σὺ εἶσαι ἐκεῖνος! Ἄλλὰ Φρειδερίκε...

ΓΕΩΡ.: Μὴ με ὀνομάζεις οὕτω, ὀνομάζομαι Γεώργιος.

ΜΑΡ.: Καὶ πῶς ἡ μεταβολὴ αὕτη; Πῶς ἤλαξες τὸ ὄνομά σου; Ἴσως διὰ νὰ μὴ σὲ γνωρίζω;

ΓΕΩΡ.: Ἐάν εἶχεν οὕτως δὲν θὰ ἤρχομην πρὸς ἀντάμωσίν σου.

ΜΑΡ.: Καὶ πρὸς τί, κύριε, ἦλθατε ἐνταῦθα;

ΓΕΩΡ.: Ἦλθον νὰ σᾶς ἀπαλλάξω τοῦ κόπου τοῦ νὰ τρέχητε νὰ με ζητήτε, διότι καλῶς ἤξεύρω ὅτι ἀποκλ[ε]ιστικῶς δι' ἐμὲ ἦλθατε ἐνταῦθα.

ΜΑΡ.: Διὰ σὲ ὄχι!

ΓΕΩΡ.: Ἄλλὰ;

ΜΑΡ.: Ἄλλὰ διὰ τὸν υἱὸν μου, διὰ τὸν Ἀρμάνδον μου, τὸν ὁποῖον αἰσχροῦς μοι ἤρπασες καὶ με κατέστησες δυστυχῆ. Εἰς τί σοὶ ἔπταισα Φρειδερίκε; Δὲν σοὶ ἤρκεσε ὅτι με ἐγκατέλιπες ἄνευ λόγου ἐκτεθειμένην εἰς τὰ ὄμματα τῆς κοινῆς καὶ ἐγένεσο αἴτιος τοῦ θανάτου τοῦ πατρὸς μου τὸν ὁποῖον σκληρῶς ἠπάτησας; Ἄλλὰ ἐνῶ μοι ἔμενε ἡ μόνη μου παρηγορία ὁ Ἀρμάνδος, μοι ἀφήρεσας καὶ τὴν ὑστάτην μου ταύτην παρηγορίαν, τὸ τέκνον μου! Τὸν Ἀρμάνδον μου! Διατὶ τοσοῦτον αἰσχροῦς με ἀδίκησας Φρειδερίκε; Δὲν ἐσκέφθης ὅτι ἐκεῖ ἐπάνω ὑπάρχει Θεὸς, τιμωρὸς τῶν κακῶν; Δὲν ἤξεύρεις

ὅτι ἢ πρὸς ἐμὲ διαγωγή σου εἶνε αἰσχροτέρα καὶ τοῦ τελευταίου κακουργήματος... Σιωπᾶς Γεώργιε; Μὲ ἀποστρέφεις; Ἐχεις δίκαιον!

ΓΕΩΡ.: Δίκαιον ἔχεις σὺ Μαρία! Ἄλλ' ἔχω ὅμως καὶ ἐγὼ. Μὴ μὲ δικάσῃς πρὶν μὲ ἀκούσῃς. Δὲν ἀρνοῦμαι ὅτι ἐγενόμην σύζυγός σου, ἀλλὰ μάθε τίς εἶμαι καὶ ἂν ἠδυνάμην νὰ συζήσω μετὰ σοῦ. Δὲν εἶμαι ὡς μὲ νομίζεις ὁ πτωχὸς ζωγράφος Φρειδερίκος.

ΜΑΡ.: Δὲν εἶσαι; Ἄλλὰ τίς εἶσαι, λοιπὸν;

ΓΕΩΡ.: Σοὶ εἶπον ὅτι ὀνομάζομαι Γεώργιος καὶ εἶμαι ὁμότιμος τῆς Ἀγγλίας.

ΜΑΡ.: Θεὲ μου! Τί λέγεις! Καὶ πῶς κατώρθωσας νὰ φθάσῃς ἕως αὐτοῦ;

ΓΕΩΡ.: Δὲν ἐγενόμην ἀπὸ μικροῦ τόσον ἰσχυρὸς ἀλλ' ἤμην πάντοτε. Οἱ τίτλοι μου εἶναι οἰκογενειακοί.

ΜΑΡ.: Πῶς ἐφαίνεσο τότε ὡς πτωχὸς ἐργάτης;

ΓΕΩΡ.: Μαρία, μάθε τὰ πάντα ἀφοῦ τὸ θέλεις. Περιηγούμενος τότε τὴν Ἰταλίαν, ὑπὸ τὸ ψευδώνυμο Φρειδερίκος καὶ ὡς πτωχὸς ζωγράφος, ἔνεκα λόγων οἰκογενειακῶν, σὲ συνήντησα εἰς τὴν Λιβόρνον. Οἱ ὀφθαλμοὶ σου μὲ ἐμάγευσαν, ἡ καλλονὴ σου μὲ κατέστησε ἐκτὸς ἑαυτοῦ, καὶ παρορμηθεὶς ὑπὸ τοῦ ἔρωτος χωρὶς νὰ λάβω ὑπ' ὄψιν ὅτι οἱ Ἀγγλικοὶ νόμοι δὲν ἐπιτρέπουν εἰς εὐγενῆ ἄνδρα νὰ νυμφευθῆ γυναῖκα πτωχῆς καταστάσεως καὶ μικρὰς οἰκογεν[ε]ίας, βοηθούμενος τότε ὑπὸ τῆς ζωγραφικῆς τέχνης ἐσχετίσθην μετὰ τοῦ πατρὸς σας, ὅστις ἦτο καὶ αὐτὸς ζωγράφος. Μὲ εἰσήγαγε ἀβροφρόνως εἰς τὸν οἶκον του, ὅπου καλλίτερον σὲ ἐγνώρισα, καὶ τέλος ἐγενόμην μετ' ὀλίγον σύζυγός σου, χωρὶς νὰ σκεφθῶ ὅτι δὲν ἠδυνάμην νὰ ζήσω πολὺ μετὰ σου. Ἐν ἔτος μετὰ τοῦ γάμου μας ἀφοῦ σὲ κατέστησα μητέρα, ἡμέραν τινὰ ἔλαβον ἐπιστολὴν ἣτις μὲ ἐκάλει νὰ ἐπιστρέψω εἰς Ἀγγλίαν διὰ κατεπίγειουσαν ὑπόθεσιν τῶν συμφερόντων τοῦ κράτους. Τότε ἠναγκάσθην μετὰ πόνου ψυχῆς νὰ ἐγκαταλείψω σὲ καὶ τὸ τέκνον μου, προσποιηθεὶς ὅτι μεταβαίνω ἔνεκεν τῆς ἐργασίας μου μακρὰν σου δι' ὀλίγον καιρὸν.

ΜΑΡ.: Καὶ διατὶ δὲν μοὶ ἐφανέρωσες τὴν θέσιν σου πρὶν γίνῃς σύζυγός μου; Πρὶν μὲ καταστήσῃς μητέρα;

ΓΕΩΡ.: Διότι ὁ ἔρωσ μὲ εἶχε καταστήσῃ τυφλὸν, καὶ ἐν τῇ παραφορᾷ μου ἔπραξα ὅτι δὲν ἔπρεπε νὰ πράξω. Μαρία, ἤκουσας τὴν ἀπολογία μου. Μὴ μὲ καταδικάζεις ἀδίκως, διότι οἰσοδήποτε καὶ ἂν εὐρίσκειτο ἐν τῇ θέσει μου, τὸ αὐτὸ θὰ ἔπραττε σαγηνευόμενος ὑπὸ τῶν βλεμμάτων σου καὶ τῆς ἐξαισίας καλλονῆς σου.

ΜΑΡ.: Ἐπρεπε λοιπὸν νὰ μὲ καταστήσῃς δυστυχῆ χάριν τῶν σκοπῶν σου; Εἰς τί σοὶ ἔπταισα; Δὲν ἦσο εἰς θέσιν νὰ σκεφθῆς ὠρίμως;

ΓΕΩΡ.: Μαρία, συγχώρησόν με, εἶμαι ἔνοχος, τὸ ὁμολογῶ, καὶ εἶμαι ἔτοιμος νὰ ἀκούσω τί θέλεις, εἰς τί δύνamai νὰ σοὶ φανῶ χρήσιμος. Θέλεις χρήματα; Θὰ ἔχῃς ὅσα θελήσῃς, ἐκτὸς ὅμως τοῦ συζύγου σου, διότι εἶνε ἀδύνατον.

ΜΑΡ.: (μετὰ πάθους) Χρήματα! ... Χρήματα εἰς μίαν μητέρα ἐνῶ ἔρχεται νὰ ζητήσῃ τὸν υἱὸν τῆς!... Φρειδερίκε, δὲν ἔρχομαι νὰ ζητήσω οὔτε σὲ οὔτε τὰ χρήματά σου, ἀλλὰ τὸν υἱὸν μου, ἤκουσες; Τὸν υἱὸν. Ἀπόδος μοι τὸν Ἀρμάνδον μου...

- ΓΕΩΡ.: Τι είπες! ... Τὸν Ἀρμάνδον!... καὶ μήπως ἤξεύρω τι ἀπέγεινε [sic]; Οὐδὲν γνωρίζω περὶ αὐτοῦ...
- ΜΑΡ.: Δὲν γνωρίζεις, λέγεις; Τι τὸ ἔκαμες; Ὅμιλει!... Ὅμιλει, μὴ τρέμεις... Βλέπω ὅτι ὠχριαῖς. Μήπως εἶσαι ἔνοχος; Μήπως διέπραξες καὶ ἄλλο τρομερότερον κακούργημα; Σιωπᾶς! Ποῦ εἶναι τὸ τέκνον μου σοὶ λέγω; Ἀποκριθῆτι! (μετὰ δακρύων) Ἀρμάνδε μου... τέκνον μου...
- ΓΕΩΡ.: (ιδίᾳ) Μὲ κινεῖ εἰς δάκρυα. (τῇ Μαρίᾳ) Ἀλλὰ ἀφοῦ σοὶ λέγω, Μαρία, ὅτι δὲν ἔχω εἶδησιν περὶ αὐτοῦ. Πῶς θέλεις νὰ ἤξεύρω τι ἀπέγεινε [sic];
- ΜΑΡ.: Τίς ἄλλος, πλὴν σου, εἶχε τὸ συμφέρον νὰ ἀρπάσῃ τὸν Ἀρμάνδον μου; Τίς ἄλλος; Ὅμιλει!... Σὺ Φρειδερίκε μόνον, ἐνδιαφέρεσο εἰς τοῦτο. Δὲν δύνασαι νὰ ἀρνηθῆς ὅτι μόνον ὁ πατήρ ἐνδιαφέρετε [sic] διὰ τὸν υἱὸν του.
- ΓΕΩΡ.: (ιδίᾳ) Πρὸς τι νὰ τὸ κρύπτω; Ἄς τῇ φανερώσω τὰ πάντα. (τῇ Μαρίᾳ) Μαρία, ἔστω, ἀφοῦ τὸ θέλεις, μάθε το, ἐγὼ ἦρπασα τὸ τέκνον σου διὰ νὰ τὸ καταστήσω εὐτυχές, ἀλλ' ὁ Θεὸς δὲν τὸ ἄφησε νὰ ἐπιζήσῃ.
- ΜΑΡ.: (ἐκπληκτος) Τι εἶπες; Ἀπέθανε; ὦ! Εἶνε ἀδύνατον... Ψεύδεσαι Φρειδερίκε... Ψεύδεσαι αἰσχυρῶς!... Ἡ προαισθησίς μου μοὶ λέγει ὅτι ὁ Ἀρμάνδος μου ζῆ. Εἶνε ἐδῶ, πλησίον σου... ὦ, θὰ μοὶ ἀποδώσῃς τὸν Ἀρμάνδον μου, δὲν θὰ φανῆς σκληρὸς, δὲν θὰ θελήσῃς νὰ ἴδῃς μίαν μητέρα θνήσκουσαν διὰ τὸν θάνατον τοῦ υἱοῦ της... ὦ! Ὅχι, ὄχι! Θὰ μοὶ ἀποδώσῃς αὐτὸν! Δὲν ἔχει οὕτω Φρειδερίκε!
- ΓΕΩΡ.: (ιδίᾳ) ὦ! Τι νὰ πράξω! Εὐρίσκομαι εἰς δύσκολον θέσιν! Δὲν δύναμαι νὰ κρατηθῶ, προδίδομαι χωρὶς νὰ θέλω. (τῇ Μαρίᾳ) Μαρία, εἶνε δυνατόν ποτὲ νὰ ζῆ καὶ νὰ σοὶ τὸ κρύπτω;
- ΜΑΡ.: Ζῆ! Ζῆ! Τὸ ἤξεύρω. Ἡ προαισθησίς μου δὲν εἶνε δυνατόν νὰ μὲ ἀπατᾷ. Φρειδερίκε, ἀπόδος μοὶ τὸ τέκνον μου! Ἀπόδος αὐτὸ! Καὶ δὲν ζητῶ οὐδὲν ἄλλο παρὰ σου. (γονυπετεῖ καὶ κλαίει) Φρειδερίκε, ἰδοὺ ἐγὼ πρὸ τῶν ποδῶν σου. Εὐσπλαγχνίσθητι μίαν μητέρα, ἥτις ζητεῖ τὸν υἱὸν της. Θ' ἀποθάνω ἐκ λύπης ἐάν δὲν ἴδω αὐτὸν. Μόνον καὶ μόνον δι' αὐτὸν ὑπέφερα τόσα. Ἐκινδύνευσα δι' αὐτὸν καὶ μόνον νὰ πνιγῶ. Ναι! Ναι! Φρειδερίκε, ἀπόδος μοὶ αὐτὸν.
- ΓΕΩΡ.: Ἐγέρθητι! Καὶ ἂν ὁ υἱὸς σου Μαρία ἔζη, ἐάν ἐκατεῖχε μεγάλην ἐν τῇ κοινωνίᾳ θέσει, καὶ ἐάν ἐπρόκειτο μόνον ἐκ τῆς ἀναγνωρίσεώς σου νὰ χάσῃ τὰ πάντα, ἤθελες ἐπιμένει ἀκόμα νὰ ἴδῃς αὐτὸν;
- ΜΑΡ.: Καὶ διατὶ ὄχι; Μήπως ἡ μητρικὴ στοργὴ δὲν εἶνε ἀνωτέρα παντὸς ἀξιώματος; Μήπως ἡ μήτηρ δὲν ἔχει ἀνώτερα δικαιώματα παντὸς ἄλλου;
- ΓΕΩΡ.: Μάθε λοιπὸν ὅτι ἡ θέσις τοῦ υἱοῦ μας ἐν τῇ κοινωνίᾳ εἶνε ὑψηλὴ, μόλις, καθὼς ἤξεύρεις διατρέχει τὸ εἰκοστὸν αὐτοῦ ἔτος καὶ εἶνε πλοίαρχος τοῦ Βασιλικοῦ Ναυτικοῦ.⁴⁶ Μάθε ἐπίσης ὅτι μία ἀπερίσκεπτος σου λέξις δύναται νὰ τὸν καταστήσῃ δυστυχή, ν' ἀπωλέσῃ καὶ δόξας καὶ τιμὰς, τὰ

⁴⁶ Ἡ λέξις «Βασιλικοῦ» ἔχει διαγραφῆ στο ἀντίτυπο τῆς Κ.Δ.Β.Θ.

πάντα, ναί! Τὰ πάντα, ἅτινα διὰ μόνης τῆς ἱκανότητός του κατόρθωσε ν' ἀποκτήσει, διότι οὐδείς ἀκόμη ἐνταῦθα ἔμαθε ὅτι εἶναι υἱός μου!

ΜΑΡ: Ἄλλὰ σὺ πῶς ἔχεις αὐτὸν πλησίον σου; Πῶς δὲν τὸν ἀποκαλεῖς υἱόν σου;

ΓΕΩΡ: Πάντες νομίζουν αὐτὸν ὡς θετὸν υἱόν μου, τὸν ὁποῖον εἶπον ὅτι εὗρον ἐκτεθειμένον, παιδα ἔτι ὄντα, καὶ ἀνέλαβα αὐτὸν ἐκ φιλανθρωπίας κινούμενος, καὶ προσεπάθησα ν' ἀναδείξω αὐτὸν, προφασιζόμενος ὅτι ἐν τῷ παιδί αὐτὸ κρύπτεται ἕξοχος νοῦς.

ΜΑΡ: Ἔπειτα;

ΓΕΩΡ: Δι' αὐτοῦ τοῦ τρόπου κατόρθωσα νὰ φθάσω εἰς τὸν σκοπὸν μου, διότι ἂν ἔλεγον ὅτι ἦτο νόμιμον τέκνον μου, ἔπρεπε νὰ δώσω λόγον καὶ πῶς τὸ ἀπέκτησα, ὅπερ ἀδύνατον, διότι ὡς σὰς εἶπον, οἱ νόμοι τῆς Ἀγγλίας εἶναι αὐστηροί, προκειμένου περὶ τοιούτων γάμων. Βλέπεις λοιπὸν, Μαρία, ὅτι εἶνε ἀδύνατον νὰ μάθῃ ὁ Ἀρμάνδος ὅτι εἶσαι μήτηρ του, καὶ σὲ συμβουλεύω ν' ἀναχωρήσῃς ἀμέσως. Σοὶ δίδω δυὸ χιλιάδας στερλίνας. Εἶσαι εἰσέτι νέα, ὡραία ὡς καὶ πιότερον, δίνασαι [sic] εὐκόλως νὰ ἔλθῃς εἰς δεύτερον γάμον, διὰ τοῦ ὁποῖου ἐλπίζω νὰ ἀποκτήσῃς νέα τέκνα.

ΜΑΡ: Χρυσὸν ἀντὶ τέκνον! ὦ, ὄχι! Ποτέ! Ποτέ!

ΓΕΩΡ: Θέλεις λοιπὸν νὰ θυσιάσῃς αὐτὸν καὶ νὰ τὸν καταστήσῃς διὰ παντὸς δυστυχῆ; Μαρία, σοὶ δίδω τρεῖς χιλιάδας λίρας... τέσσαρας... πέντε τέλος πάντων, ἀλλ' ἀναχώρησον καὶ ἄφες τὸν Ἀρμάνδον ἐν τῷ λαμπρῷ μέλλοντι, ὅπερ τὸν ἀναμένει.

ΜΑΡ: Φρειδερίκε, ὅλα ταῦτα προσφέρω καὶ αὐτὴν ἀκόμη τὴν ζωὴν μου ἂν ἡ χρεια τὸ καλέσῃ, δι' ἓνα ἀσπασμὸν τοῦ τέκνου μου, δι' ἓνα ἐναγκαλισμὸν. ὦ! Ἀπόδος μοι αὐτὸν νὰ τὸν σφίξω εἰς τὰς ἀγκάλας μου, ναί! Φρειδερίκε, ἀπόδος μοὶ αὐτὸν! Ἄς ἴδω αὐτὸν καὶ ἅς ἀποθάνω! Φρειδερίκε, δὲν ἔχεις καρδίαν; Εἶσαι σκληρὸς... Σιωπᾶς; Δὲν βλέπεις πῶς πάσχω;

ΓΕΩΡ: (ἰδίᾳ) Μὲ κινεῖ εἰς δάκρυα. (Τῇ Μαρίᾳ) Δύνασαι νὰ ἐναγκαλισθῇς αὐτὸν, νὰ τὸν ἀσπασθῇς, ἀλλὰ θὰ μοὶ ὑποσχεθῇς ὅτι δὲν θὰ τοῦ φανερώσῃς ποιά εἶσαι.

ΜΑΡ: Ἄλλὰ διὰ τίνος λοιπὸν τρόπου θὰ δυνηθῶ νὰ τὸν ἐναγκαλισθῶ χωρὶς νὰ τοῦ εἶπω ὅτι εἶμαι ἡ μήτηρ του;

ΓΕΩΡ: Ὁ τρόπος ὑπάρχει, εἶνε πολὺ εὐκόλον. Μάθε καὶ ἄλλο μυστήριον. Ὁ σωτήρ σας εἶνε αὐτὸς ὁ υἱός σου καὶ ἡ οἰκία αὐτὴ ἔνθα εὐρισκόμεθα τώρα εἶναι ἰδικὴ του. Αὐτὸς μετ' ὀλίγον ἀναχωρεῖ. Θὰ τὸν στείλω ἐδῶ κατὰ καθήκον δῆθεν νὰ σὲ ἀποχαιρετίσῃ. Τότε σὺ ἐπωφελοῦμένη τῆς περιστάσεως ἐκφράξεις πρὸς αὐτὸν τὴν εὐγνωμοσύνην σου καὶ ζητεῖς νὰ σοὶ ἐπιτρέψῃ νὰ τὸν ἐναγκαλισθῇς.

ΜΑΡ: Καὶ θὰ δυνηθῶ νὰ κρατηθῶ; Καὶ θὰ δυνηθῶ νὰ μὴ τὸ εἶπω ὅτι εἶμαι ἡ μήτηρ του;

ΓΕΩΡ: Τότε ἀφοῦ ἔχει οὕτω δὲν θὰ τὸν ἴδῃς. Ἀναχωρεῖ μετὰ δύο ὥρας καὶ οὕτω τὸν χάνεις διὰ παντὸς. Τὸν χάνεις χωρὶς νὰ τὸν γνωρίσῃς. Τί σκέπτεσαι;

ΜΑΡ: Καὶ θὰ φανῇς τόσον σκληρὸς, Φρειδερίκε, νὰ μὴ με ἀξιώσῃς νὰ ἴδω αὐτὸν;

- ΓΕΩΡ.: Σὺ τὸ θέλεις. Ὑποσχέθητι ὅτι δὲν θὰ τοῦ φανερώσης ποιά εἶσαι καὶ τότε θὰ τὸν ἴδῃς, ἄλλως τὸν χάνεις.
- ΜΑΡ.: (Μετὰ συγκινήσεως) Ἔστω... ὑπόσχομαι.
- ΓΕΩΡ.: Δὲν ἀρκεῖ μόνον ἡ ὑπόσχεσις. Θὰ μοι ὀρκισθῆς ἐπὶ τῆς ζωῆς του.
- ΜΑΡ.: Εἶσαι σκληρὸς, Φρειδερίκε!
- ΓΕΩΡ.: Ὅρκίζεσαι, ναὶ ἢ ὄχι;
- ΜΑΡ.: (ιδίᾳ) Θεὲ μου! Δὸς μοι θάρρος! Τὶ νὰ πράξω; (τῷ Γεωργίῳ) Τὸ ἀπαιτεῖς λοιπὸν;
- ΓΕΩΡ.: Τὸ θέλω, ἄλλως δὲν γίνεται.
- ΜΑΡ.: Ἔστω! Ὅρκίζομαι ἐπὶ τῆς ζωῆς του... Δὲν θὰ τῷ... φανερώσω... ὅτι εἶμαι μήτηρ του...
- ΓΕΩΡ.: Τότε πηγαίνω νὰ σοὶ τὸν στείλω. Χαίρε. (Φεύγει).
- ΜΑΡ.: (Μόνη) Ἄνεχώρησε. Ὅποια καταδίκη... Μετ' ὀλίγον ἔρχεται ὁ υἱὸς νὰ ἴδῃ τὴν μητέρα του ἀλλὰ νὰ ἴδῃ αὐτὴν ὡς ξένην. Καὶ αὐτὴ νὰ εἶνε ἠναγκασμένη νὰ φερθῆ καὶ αὐτὴ ξένη πρὸς αὐτὸν. Ὑψιστε Θεὲ! Ὑπάρχει μεγαλειτέρα καταδίκη; Μεγαλειτέρα βία; Νὰ βλέπῃς τὸ τέκνον σου πρὸ τῶν ὀφθαλμῶν σου, νὰ εἶσαι βεβαία ὅτι εἶνε ἐκεῖνο, αὐτὸ δὲ νὰ μὴ τὸ ἠξεύρῃ, καὶ σὺ νὰ μὴ δύνασαι νὰ τὸ εἴπῃς [«]τέκνον μου, υἱὲ μου, ἐναγκαλίσου τὴν μητέρα σου! [»] ὦ! Πῶς θὰ ἀνθέξω; Πῶς θὰ κρατηθῶ; Καὶ ὅμως πρέπει νὰ τὸ πράξω... μὲ δεσμεύει ὁ ὄρκος μου... αἱ δυνάμεις μου ἐκλίπουσιν... Τρέμω ὀλόκληρος ὅποταν συλλογίζομαι ὅτι τὸ τέκνον μου μοὶ ἔσωσε τὴν ζωὴν... καὶ μετ' ὀλίγον θὰ ἔλθῃ νὰ τὸ ἴδω καὶ δὲν θὰ ἔχω τὸ δικαίωμα νὰ τὸ εἴπω [«]τέκνον μου, ἔσωσας τὴν μητέρα σου, ὀψοκινδυνεύσας [»] Πῶς θὰ τὸ ἐναγκαλισθῶ; Θὰ ἔχω τὸ θάρρος νὰ τὸ ἀσπασθῶ, προφασιζόμενη μόνον ἐπὶ τῆς] λέξεως [«]εἶσαι σωτὴρ μου καὶ μοὶ τὸ ἐπιβάλλει τὸ καθήκον μου [»] Θεὲ μου! Δὸς μοι θάρρος... Κάποιος ἔρχεται (Φαίνεται ὁ Ἀρμάνδος).

ΣΚΗΝΗ Γ'

ΜΑΡΙΑ καὶ ΑΡΜΑΝΔΟΣ εἶτα ΓΕΩΡΓΙΟΣ

- ΑΡΜ.: (εἰσερχόμενος) Χαίρετε, κυρία. Ἐπιτρέψατέ μοι κυρία νὰ σᾶς εἴπω τίς εἶμαι, διότι βεβαίως δὲν με γνωρίζετε...
- ΜΑΡ.: (ιδίᾳ) Θεὲ μου!... Αὐτὸς θὰ εἶνε (τῷ Ἀρμάνδῳ) Χαίρετε, κύριε, τῷ ὄντι δὲν σᾶς γνωρίζω.
- ΑΡΜ.: Κυρία, εἶμαι ἐκεῖνος ὅστις με τὴν δύναμιν τοῦ Θεοῦ, σᾶς ἔσωσα... Μὴ νομίζετε ὅτι σᾶς τὸ λέγω ἐξ ὑπερηφανείας. Διὰ νὰ με γνωρίσητε πρὸ τῆς ἀναχωρήσεώς μου.
- ΜΑΡ.: ὦ! Κύριε, σᾶς εἶμαι εὐγνώμων, ἀλλὰ πῶς ἀναχωρεῖτε, πρὶν καλῶς γνωρίζω τὸν σωτῆρα μου; Τοῦτο με λυπεῖ, με θλίβει πολὺ.
- ΑΡΜ.: Κυρία, μὴ λυπεῖσθε διότι ἀνωτέρα διαταγὴ με ἀναγκάζει ν' ἀπέλθω. Ἀλλὰ ἂν καὶ ἀναχωρῶ ἐγὼ, σεῖς δύνασθε νὰ μένητε ἐν τῇ οἰκίᾳ μου, ἕως οὗ τελείως ἀναρρώσετε. Ἡ οἰκία μου καὶ οἱ ἄνθρωποι μου εἶναι εἰς τὰς

διαταγὰς σας. Θὰ εἴσθε ὡς νὰ εἴσθε ἐν τῇ ἰδίᾳ σας οἰκία. Ἐπειδὴ ὁμως καλῶς γνωρίζω ὅτι θὰ ἔχητε βεβαίως καὶ χρηματικὰς ἀνάγκας, θὰ δώσω διαταγὴν νὰ σᾶς μετρήσωσιν ὅσα σᾶς χρησιμεύσωσι διὰ τὴν πορείαν σας. Θέλω δὲ σᾶς συστήσῃ ἄνθρωπον τῆς ἐμπιστοσύνης μου, ὁ ὁποῖος θέλει σᾶς φανῆ χρήσιμος μέχρι τῆς τελευταίας ὥρας τῆς ἀναχωρήσεώς σας.

MAP.: (*Μετὰ δακρύων*) ὦ! Κύριε... εἴσθε πολὺ καλὸς... Ἔχετε ψυχὴν ἀγγελικὴν... Ἄλλὰ ἐπιτρέψατέ μοι νὰ σᾶς ἐρωτήσω πῶς ὀνομάζεσθε...;

APM.: Ἀρμάνδος. Ἄλλὰ διατὶ, κυρία;

MAP.: Ἔχετε γονεῖς;

APM.: (*μετὰ θλίψεως*) Δυστυχῶς ὄχι. Δὲν ἔσχον τὴν εὐτυχίαν νὰ τοὺς γνωρίζω, διότι παῖδα ἔτι ὄντα μὲ ἐγκατέλιπον καὶ χάρις εἰς φιλανθρωπικὸν τινὰ ἄνδρα, σήμερον ὑπάρχω ἐν τῇ ζωῇ. Εἰς αὐτὸν χρεωστῶ τὴν θέσιν εἰς ἣν εὐρίσκομαι.

MAP.: Καὶ εἴσθε βέβαιος ὅτι δὲν ἔχετε τινὰ ἐκ τῶν συγγενῶν σας;

APM.: Οὕτω τουλάχιστον μοὶ εἶπον.

MAP.: Καὶ τί σκέπτεσθε περὶ τῶν γονέων σας; Καταδικάζετε αὐτοὺς διότι σᾶς ἐξέθεσαν;

APM.: Δὲν δύναμαι νὰ καταδικάσω αὐτοὺς διότι δὲν γνωρίζω τὸν λόγον δι' ὃν μὲ ἐγκατέλιπον.

MAP.: Ἐγὼ ἐγνώρισα ἂν ὄχι τὸν πατέρα σας, ἀλλὰ τὴν μητέρα σας! (*Φαίνεται εἰς τὴν θύραν τοῦ βάθους ὁ Γεώργιος ἀκροώμενος αὐτοὺς κρυφίως.*)

APM.: (*ἔκπληκτος*) Ἐγνώρισάτε τὴν μητέρα μου; Καὶ ζῆ ἀ[κ]όμη; Ποῦ εἶνε; Πληροφορήσατέ με.

MAP.: Μίαν στιγμὴν... Ἀκούσατε νὰ σᾶς διηγηθῶ τὴν ἱστορίαν τῆς ταλαιπώρου σας μητρὸς. Μετὰ τὸν θάνατον τοῦ πατρὸς σας, ὅτε εἴσθε ἀκόμη διετῆς, ἡ μήτηρ σας ἐστερεῖτο τὰ μέσα τοῦ ζῆν καὶ ἔπρεπε νὰ ζητήσῃ ἀλλαχοῦ ἐργασίαν. Μὴ δυναμένη δὲ ν' ἀναχωρήσῃ μετὰ σου, ἐσκέφθη νὰ σὲ ἐγκαταλείψῃ μετὰ λύπης της εἰς τὴν τύχην σου, οὕτω δὲ καὶ ἐγένετο...

APM.: (*Τὴν διακόπτει*) Ἄλλὰ σεῖς, κυρία, πῶς ταῦτα πάντα γνωρίζετε;

MAP.: Ἐκ τύχης ἐγνώρισα αὐτὴν ἐν Ἰταλία, ἀλλὰ πολὺ ἀργά!...

APM.: Πολὺ ἀργά; Ἄλλὰ διατὶ;

MAP.: Κατὰ τὰς ἡμέρας τῆς ἀναχωρήσεώς μου, μαθοῦσα αὐτὴ ὅτι ἐπρόκειτο ν' ἀναχωρήσω ἐγὼ ὅπως ἔλθω ἐνταῦθα, μὲ προσεκάλεσε πλησίον της, καὶ μὲ παρεκάλεσε θερμῶς, λέγουσά μοι ὅτι ἂν ἡ τύχη εὐδοκήσῃ νὰ φθάσω αἰσίως ἐνταῦθα, νὰ προσπαθῆσω νὰ μάθω τί περὶ ὑμῶν, ἐπειδὴ εἶχε πληροφορηθῆ ὅτι ἄνθρωπος εὐγενῆς καὶ πλούσιος ἐκ φιλανθρωπίας κινούμενος σᾶς προσέλαβε καὶ σᾶς εἶχε πλησίον του, ὅστις καὶ σᾶς κατέστησε εὐτυχῆ. Ἐκ τύχης δὲ σεῖς ὁ ἴδιος ὑπήρξατε ὁ σωτῆρ μου καὶ ὁ βοηθὸς μου, διότι μοὶ παρέσχετε ἄσυλον βοήθειαν καὶ ἐκ τῶν ἀνθρώπων σας ἐπληροφορήθην ὅτι εἴσθε σεῖς ἐκεῖνος ὃν ἐζήτησαν ἵνα ἐκτελέσω τὴν τελευταίαν θέλησιν τῆς μητρὸς σου.

APM.: (*ζωηρῶς*) ὦ! Πρὸς Θεοῦ, κυρία, εἰπέτε μοι ποία ἦτο ἡ τελευταία θέλησις τῆς προσφιλοῦς μου μητρὸς.

- ΜΑΡ.: Έτοιμοθάνατος οὔσα μὲ ἔσφιξεν εἰς τὰς ἀγκάλας τῆς, μὲ ἠσπάσθη πολ-
λάκις καὶ μοι εἶπε τὸν θερμὸν τοῦτον ἐναγκαλισμὸν καὶ τὰ φιλήματα
μου ταῦτα, [«]ἂν ποτὲ κατορθώσης νὰ γνωρίσης τὸν υἱὸν μου, ἐνα-
γκαλίσου αὐτὸν καθὼς ἐγὼ τώρα σὲ ἐναγκαλίζομαι, καὶ εἰπὲ αὐτῷ νὰ
μὴ καταρᾶται τὸ ὄνομα τῆς δυστυχοῦς αὐτοῦ μητρὸς, ἢ ὅποια ὑπήρξε
ἀπάνθρωπος πρὸς τὸ τέκνον τῆς, εἰπὲ δὲ αὐτῷ προσέτι ὅτι ταῦτα πάντα
ἔπραξα ὑπήκουσα εἰς ἀνωτέραν ἀνάγκην.[»]
- ΑΡΜ.: Ὡστε, κυρία...
- ΜΑΡ.: (*Διακόπτουσα αὐτὸν*) Ὡστε ἐπιτρέψατέ μοι νὰ σᾶς ἐναγκαλισθῶ, ἐκτε-
λοῦσα τὴν τελευταίαν θέλησιν τῆς μητρὸς σας.
- ΑΡΜ.: Ἄλλὰ, κυρία, ἴσως ζῆ. Ἴσως ὑπάρχει ἐν τῇ ζωῇ. Φέρετέ με εἰς τὸ μέρος
ἐνθα εὐρίσκεται. Ὡ! Μῆτερ μου!... Μῆτερ μου, διατὶ νὰ μὴ σὲ ἔχω πλη-
σίον μου!... Διατὶ νὰ μὴ εὐτυχῆς καὶ σὺ μετ' ἐμοῦ; Ἡ παρουσία μου ἴσως
σοι ἔδιδε ζωὴν. (*μετὰ συγκινήσεως*) Ὡ! Κυρία, ὀδηγήσατέ με πρὸς αὐτήν,
δύναμαι νὰ προσφέρω τὸ πᾶν ἵνα ἰδῶ αὐτήν. Τὸν βαθμὸν, τὸν πλούτον
μου καὶ αὐτήν ἀκόμα τὴν ζωὴν μου!...
- ΜΑΡ.: Ἄχ! Κύριε, λυποῦμαι διότι δὲν θὰ εὔρητε αὐτήν ζῶσαν. Εἶνε πλέον τῶν
τεσσάρων μηνῶν ἀφ' ὅτου ἀνεχώρησα... Καὶ ἀφήκα αὐτήν ὄχι εἰς καλὴν
κατάστασιν...
- ΑΡΜ.: (*τὴν διακόπτει*) Ἄλλὰ, κυρία, διατὶ δὲν μοὶ λέγεται ποῦ εὐρίσκεται; Σή-
μερον ἀναχωρῶ. Δύναμαι, χάριν αὐτῆς, νὰ παραβῶ πάσαν ἀνωτέραν
διαταγὴν!...
- ΜΑΡ.: Ἄλλὰ, κύριε, θὰ καταστραφεῖτε!...
- ΑΡΜ.: Ναὶ! ἀλλὰ θὰ ἰδῶ τὴν μητέρα μου... Θὰ μὲ ἰδῆ... Θὰ μὲ ἐναγκαλισθῆ...
Θὰ τὴν ἐναγκαλισθῶ... Θὰ φανῶ ἄρωγὸς πρὸς αὐτήν καὶ ἴσως ἡ πα-
ρουσία μου τῇ δώσει νέαν ζωὴν...
- ΜΑΡ.: (*ιδίᾳ*) Θεὲ μου! Ὅποια βάσανος νὰ μὴ δύναμαι νὰ τῷ εἶπω ὅτι εἶμαι ἐγὼ
ἐκείνη. (*τῷ Ἀρμάνδῳ*) Ἄλλὰ, κύριε σκεφθῆτε ὅτι δυνατὸν νὰ μὴ ἐπιτύ-
χητε, νὰ μὴ εὔρητε αὐτήν ζῶσαν!
- ΑΡΜ.: Ἡ προαίσθησίς μου μοὶ λέγει ὅτι θὰ ἰδῶ αὐτήν, ὅτι θὰ ἀκούσω τῆς φωνῆς
τῆς... Μὴ πρὸς θεοῦ, κυρία, μὴ μὲ βασανίζετε. Ὅδηγήσατέ με πρὸς
αὐτήν, κυρία, σᾶς ἐξορκίζω εἰς ὅτι ἔχετε ἱερὸν ἐν τῷ κόσμῳ τούτῳ. Μὴ
βραδύνετε... Σᾶς προσφέρω ὅτι καὶ ἂν ζητήσετε... Ἄρκει νὰ μὲ ὀδηγή-
σετε πρὸς ἐκείνην...
- ΜΑΡ.: (*ιδίᾳ*) Δὲν δύναμαι πλέον νὰ κρατηθῶ... Δὲν δύναμαι ν' ἀνθέξω... Τὶ νὰ
πράξω... Ἡ θέσις μου εἶνε δεινὴ...
- ΑΡΜ.: Σιωπάτε, κυρία; Περιφρονεῖτε τὰς παρακλήσεις μου, τὰ δάκρυά μου;
Ἴδου ἐγὼ πρὸ τῶν ποδῶν σας, σᾶς ἱκετεύω... Θὰ μὲ καταστήσετε δυ-
στυχῆ ἐὰν ἐπὶ πολὺ ἀρνηθῆτε...
- ΜΑΡ.: Ἄλλὰ, κύριε...
- ΓΕΩΡ.: (*εἰσερχόμενος διακόπτει τὴν Μαρίαν*) Δὲν δύναμαι πλέον ν' ἀνθέξω.
Σταθῆτε, κυρία. Ἀρμάνδε, ζητεῖς τὴν μητέρα σου... Ἐναγκαλίσου αὐτήν!
Μαρία, ἐναγκαλίσου τὸν υἱὸν σου!

ΑΡΜ: Μήτηρ μου! *(ἀμφότεροι ἐναγκαλίζονται)*

ΜΑΡ: Υἱέ μου!

ΑΡΜ: ὦ! Κύριε, μὲ καταστήσατε εὐτυχῆ!... Δύναται νὰ ὑπάρξῃ μεγαλειτέρα χαρὰ; Μεγαλειτέρα εὐχαρίστησις; ὦ! Μήτηρ μου! Μήτηρ μου! Σᾶς ἔχω εἰς τὰς ἀγκάλας μου ἢ μήπως ἀπατώμαι;

ΜΑΡ: Ἀρμάνδε μου!... Υἱέ μου!

ΑΡΜ: Καὶ διατὶ τόσην ὥραν δὲν μοὶ ἔλεγες ὅτι ἦσο ἡ μήτηρ μου...

ΓΕΩΡ: Ἀρμάνδε, ἐγὼ τὸ ἠθέλησα. Ἠνάγκασα δὲ τὴν μητέρα σου νὰ ὀρκισθῆ ἐπὶ τῆς ζωῆς σου... διὰ νὰ μὴ σοὶ εἴπῃ ὅτι εἶνε μήτηρ σου.

ΑΡΜ: Καὶ πρὸς τί τοῦτο, πάτερ μου;

ΓΕΩΡ: Ἡ μήτηρ σου, υἱέ μου, ἐπειδὴ δὲν κατάγεται ἀπὸ εὐγενεῖς καὶ ἐπειδὴ οἱ Ἀγγλικοὶ νόμοι ἀπαγορεύουν αὐστηρῶς εἰς τοὺς εὐγενεῖς τὸν γάμον μετὰ κατωτέρων των. Διὰ ταῦτα ἠναγκάσθην καὶ ἐγὼ νὰ φανῶ πρὸς αὐτὴν σκληρὸς, καὶ εἰς σὲ νὰ μὴ δύναμαι νὰ εἶπω ποία εἶνε ἡ μήτηρ σου.

ΑΡΜ: Κατὰρα εἰς τοιοῦτους νόμους!

ΓΕΩΡ: Κατὰρα! Ναὶ, Ἀρμάνδε μου! Διότι οἱ σκληροὶ οὗτοι νόμοι μὲ ἠνάγκασαν νὰ εὐρίσκομαι μακρὰν τῆς προσφιλοῦς μητρὸς σου, καὶ ἀκόμη ν' ἀποσπάσω καὶ σὲ ἀπὸ τὰς ἀγκάλας της διὰ νὰ σὲ καταστήσω εὐτυχῆ. Ὑπὴρξα σκληρὸς καὶ ἀπάνθρωπος πρὸς αὐτὴν, ἀλλ' ἦτο ἀνάγκη. Ἀλλὰ σήμερον διὰ μίας καὶ μόνης σου λέξεως ἐπανερχόμεθα εἰς εὐτυχεῖς μέρας.

ΑΡΜ: Καὶ ποία εἶνε ἡ λέξις αὐτή, πάτερ μου;

ΓΕΩΡ: Ἀλησμόνησες, Ἀρμάνδε, ὅτι εἶπες ὅτι τὰ πάντα, βαθμὸν, κοινωνικὴν θέσι, χρήματα, ἔδιδες ὅπως γνωρίσης τὴν μητέρα σου;

ΑΡΜ: Ναὶ, πάτερ μου, τὸ ἐνθυμοῦμαι καὶ εἶμαι πρόθυμος νὰ τὸ πράξω, ἂν ἡ χρεῖα τὸ καλέσει.

[ΙΑΚ.:] *(Ἡ φωνὴ τοῦ Ἰακώβου ἔσωθεν)* Ἐμπρὸς, ἔμπρὸς, δὲν θὰ μοῦ ξεφύγῃς, σὲ βαστῶ καλά. Ἐδῶσα ὡς ποῦ νὰ σ' εὐρῶ. Ἐγὼ σὲ ἐγύρευα στὸν οὐρανὸ καὶ ὁ Θεὸς σ' ἔστειλε στὰ χέρια μου. *(Φαίνεται ἐπὶ τῆς θύρας ὁ Ἰακώβος κρατῶν καὶ σύρων τὸν Γουλιέλμον)*

ΣΚΗΝΗ Δ'

Οἱ αὐτοὶ ΙΑΚΩΒΟΣ καὶ ΓΟΥΛΙΕΛΜΟΣ

ΓΟΥΛ.: Μὴ μὲ σύρεις, φίλε μου, ἐξηγήθητι. Τὶ θέλεις ἀπὸ ἐμέ;

ΙΑΚ.: Μωρὲ πορπάτα καὶ ἄς τ' αὐτά.

ΓΕΩΡ.: Σταθεῖτε, τί τρέχει;

ΙΑΚ.: Γιὰ στάσου, στάσου... Σὺ πάλι, ποιὸς εἶσαι;

ΜΑΡ.: *(Διακόπτουσα αὐτὸν)* Ἰακώβε, εἶνε ὁ σύζυγός μου, καὶ αὐτὸς ὁ υἱὸς μου. Ἐναγκαλίσου τὸν Ἀρμάνδον μας, ἐναγκαλίσου τὸν σύζυγόν μου, ὁ Θεὸς μας τὸν ἀπέδωσε.

ΙΑΚ.: *(ἔξαλλ[λ]ος ἐκ χαρᾶς)* Καὶ ποιὸν νὰ πρωτοφιλήσω;... *(λαμβάνει ἀμφότερους ἀπὸ τὰς χεῖρας, τοὺς φέρει πλησίον του καὶ τοὺς ἐναγκαλίζεται)*

ταυτοχρόνως) Ἀρμάνδε μου, ἀνεψάκι... Φρειδερικάκι μου, γαμπρούλη μου, ξεχασμένη σύζυγε τῆς ξαδελφούλας μου... Πὰ σταθῆτε (*παρρηγεῖ αὐτοὺς καὶ ἐκπλήττεται*) Τί... τί... τί εἶνε αὐτὰ ὅπου φορεῖτε; Σεῖς εἴσαστε μὲς στὰ χρυσᾶ βουτιμένοι... Καλὲ γιὰ στάσου... Σὺ δὲν εἶσαι ποῦ μ' ἐγλύτωσες ἀπὸ τὰ ψάρια ποῦ ἤθελαν νὰ μὲ φάνε;... Δὲν τὸ περιμένα... Ὅ ἀνεψιὸς νὰ σώση τὸν μάρμπα, ἂν καὶ εἶνε πιὸ μικρὸς;

ΜΑΡ: Πρόσθεσον συνάμα καὶ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα.

ΙΑΚ: Μωρ' αὐτὰ εἶνε σπουδαῖα πράματα. Ἄκουὺς ἐκεῖ... δὲν τὸ χωρᾶ τὸ κεφάλι μου... (*τῷ Γουλιέλμῳ*) Αἴ... τώρα ἴσένα τί νὰ σὲ κάνω πιά; Φύγε... ξεκουμπίσου... Μὰ ὄχι, ὄχι. Στάσου, στάσου, σὲ θέλω... Θὰ μοῦ δώσης λόγον διατὶ μοῦ ἐπῆρες τὸ παιδί καὶ τὸ σπουδαιότερο νὰ μοῦ πληρώσης τὸ ταπάκο...

ΓΕΩΡ: Φθάνει, φθάνει, Ἰάκωβε! Ἄκουσατὲ με πάντες. Αὐριον ἀναχωροῦμεν ἐντεῦθεν, λαμβάνοντες μεθ' ὑμῶν τὴν χρηματικὴν μας περιουσίαν καὶ πηγαίνομεν εἰς ξένας χώρας, μακρὰν πάντοτε τῆς Ἀγγλίας, ἔνθα θὰ ζῶμεν ὡς ἀπλοὶ ἰδιῶται ἀλλὰ πάντοτε εὐτυχεῖς.

ΑΡΜ: Καὶ διατὶ, πάτερ μου;

ΓΕΩΡ: Δὲν δυνάμεθα νὰ μεινώμεν ἐνταῦθα, Ἀρμάνδε, ἐπειδὴ οὐδέποτε οἱ νόμοι μας θὰ ἀναγνωρίσωσι τὴν μητέρα σου ὡς σύζυγόν μου, ἐσὲ δὲ ὡς νόμιμον τέκνον μου. Ὅφείλεις, υἱὲ μου, ἐάν πράγματι ἀγαπᾶς τὴν μητέρα σου, νὰ ἐγκαταλ[ε]ῖψης ὡς ὑπεσχέθης τὰ πάντα, καὶ οὕτω θὰ δυνηθῆς νὰ ἔχῃς αὐτὴν πάντοτε πλησίον σου.

ΙΑΚ: Μωρὲ μαζὺ νὰ ἴμαστε καὶ ἅς πάμε καὶ μεσ' τὴν Ἀμερικὴν, ποῦ εἶνε οἱ ἀγριάνθρωποι... Ψέματα, Ἀρμάνδε;

ΑΡΜ: ὦ, ναί! Μὲ τὴν μητέρα πάντοτε μαζὶ καὶ ἅς κατοικῶ καὶ εἰς πενιχρὰν καλύβην.

ΜΑΡ: Σὲ εὐχαριστῶ, υἱὲ μου.

ΙΑΚ: Γεῖα ἴς τὸ στόμα σου, Ἀρμαδάκο μου... Νὰ ζήσης χίλια χρόνια ἀνεψάκι... Ἔλα νὰ σὲ φιλήσω.

ΓΕΩΡ: Μαρία, Ἀρμάνδε, Ἰάκωβε, καὶ σὺ Γουλιέλμε, διότι ὑπῆρξες πιστὸς πρὸς ἐμὲ, ἅς ἀποτελέσωμεν πάντες μίαν οἰκογένειαν καὶ ἅς ἀπέλθωμεν τῆς Ἀγγλίας ὅπου κατηραμένοι καὶ σκληροὶ αὐτῆς νόμοι μᾶς ἠνάγκασαν μέχρι τῆς στιγμῆς αὐτῆς νὰ ζῶμεν χωριστὰ ὁ εἷς ἀπὸ τὸν ἄλλον.⁴⁷

(*Πίπτει ἢ ἀνυλαία*)

ΤΕΛΟΣ

⁴⁷ Ἡ φράση «κατηραμένοι καὶ σκληροὶ αὐτῆς νόμοι μᾶς ἠνάγκασαν μέχρι τῆς στιγμῆς αὐτῆς»

ἔχει διαγραφεῖ στο ἀντίτυπο τῆς Δ.Κ.Β.Θ.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΑΞΙΟΤΙΜΩΝ Κ.Κ. ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

Έμμ. Βασιλείου	Μ. Δαρζέντας
Ί. Ν. Λαγκαδάς	Ί. Παναγής
Ν. Μ. Κωβαίος	Σ. Ά. Άθνασιάσης ενωμ.
Ί. Βαρθαρίγος	Δ. Άγγελλάκης ⁴⁸
Β. Σακελλαριάδης	Θ. Σιγάλλας
Κ. Άγγέλου	Ί. Δενδρινός
Μιχ. Τσιαμούρης	Ί. Χατζόπουλος
Γ. Παπανδρεόπουλος	Σωφ. Κούτογλου
Μ. Ν. Μοσχόχλιος	Π. Γ. Ροϊλός
Ί. Δαρζέντας	Κ. Λουλουδάκης ⁴⁹
Σ. Ν. Κοκαλάκης	Σ. Βλαβιανός
Χρ. Βενετσάνος	Β. Μίγας (τελωνοφύλ.)
Ί. Κοκαλάκης	Κ. Παπακυριακής
Ί. Ίγγλέσης	Γ. Βαρβαρήγος
Λ. Έ. Δειμέζης	Έμμ. Μαρμαράς
Π. Ί. Νομικός	Δημ. Κ. Βενιέρης
Ν. Σορώτος	Ίω. Δελένδας
Ί. Άγγελής	Ίακ. Ν. Δελένδας
Γ. Άνδροϋτσος	Ν. Δειμέζης
Χ. Π. Γύζης	Γεωρ. Άλεξιάκης
Έλ. Γύζης	Ίωάνν. Ρούσσο
Μ. Γαβρίλης	Ν. Φουντουλάκης

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ Κ.Κ. ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ ΒΟΛΟΥ⁵⁰

Κ. Κυριακόπουλος	Χ. Μιζάν
Χρήστος Δάρας	Ι. Χ. Οικονομίδης
Κ. Αντύπας	Θ. Αρχοντίδης
Μποχώρης Χαχαμάκης	Ν. Κ. Καραγεώργης
Χ. Δ. Λάντος	Ν. Μεσολογγίτης
Αδελφοί Κωκιάδης	Ζ. Σφύρας

⁴⁸ Ίσως πρόκειται για τον ηθοποιό Δημήτριο Αγγελάκη. Βλ. ενδεικτικά Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον...*, Β2, σ. 756, 767, 787, 816, 889, 922, 938-9 και Γ. Καιροφύλλας, *Η Αθήνα της Μπελ Επόκ*, Αθήνα 1989³, σ. 101.

⁴⁹ Ίσως πρόκειται για τον Συριανό ηθοποιό, μεταφραστή και συγγραφέα Κομνηνό Γ. Λουλουδάκη, που βιβλία του τυπώθηκαν και στην Ερμούπολη Σύρου. Για τις περιοδείες του βλ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλον...*, Β2, σ. 623, 669, 681, *passim*.

⁵⁰ Η αναφορά σε συνδρομητές Βόλου κατά το 1889 υποδηλώνει την εκεί δράση του νωρίτερα από το –βιβλιογραφικά γνωστό μας, μέσω αποδελτιώσεων Τύπου του Φ. Βογιατζή– 1892. Από τους συνδρομητές Βόλου έχουν διαγραφεί τα κάτωθι ονοματεπώνυμα: Κ. Κυριακόπουλος, Χ. Δ. Λάντος, Β. Ρέργος, Γ. Ταρσατόπουλος, Νικόλαος Κωστάκης, Κωνστ. Βαρουτάκης, Ιω. Ν. Γεωργιάδης.

Κ. Ξένος
 Σπυρ. Ν. Κονγιανίδης
 Δημοσθένης Μαύρος
 Λ. Βαρτζίκος Δ. Μ. Σταμάτης
 Γ. Παλπαϊωαννίδης
 Σ. Δ. Καμβύνης
 Άγγελος Οικονομίδης
 Ν. Ρουσόπουλος
 Ίω. Ν. Ρουσόπουλος
 Άπόστολος Ζαμπαλός
 Ίωάννης Βιδάλης
 Ήλ. Ήλιόπουλος
 Ή. Ή. Δημητρίου
 Β. Ρέργος
 Δ. Χ. Χτονίδης
 Ί. Βάλτζορ
 Έρ. Κ. Λεκός
 Μ. Ιωσαφάτ
 Β. Χίος
 Γ. Παλπαπαρίσης
 Σουμόπουλος
 Ξ. Παλπαπαρίσης
 Κ. Έλευθερίου
 Έμμ. Έμμανουήλ
 Ν. Ί. Ζάχος
 Θ. Λαζάρου
 Ή. Χ. Παπαϊωάννου
 Γ. Μαυρογένης
 Ί. Βιλαντωνόπουλος
 Δ. Τσιμπούκης
 Ί. Γ. Πολίτης
 Ν. Γάττος
 Άντ. Κ. Καρτάλης
 Γ. Ταρσατόπουλος
 Σ. Λιάσκας
 Σ. Γάτσος
 Άναστάσιος Κουτσούκος⁵¹

Αθανάσιος Σισμάνης
 Εὐάγγελος Λιάσκας
 Νικόλαος Κωστάκης
 Κωνστ. Βαρουτάκης
 Σ. Σπυρόμιλιος (ενοματ.)
 Σταύρος Μπαλαούρος
 Ν. Παππαμιχαλόπουλος
 Κ. Σεργάνος
 Ν. Τσι. άδης
 ... Π. Σκούταρης (Δεκαν.)⁵²
 Ν. Ά. Ξένος
 Avatore Agus
 ...sa Jumielt
 Emma Golbl
 Nicolao Geruli
 Έμμ. Νικολαεβίτς
 Άναστ. Β. Παλφούρας
 Ζήσης Γρ. Κουντιζίσσης
 Ίωάννης Ζομπάς
 Σάκης Δασκαλάκης
 Κ. Χαλκόπουλος
 Ν. Άνδριόπουλος
 Άπόστολος Μαργαρίτου
 Άθ. Ίωαννίδης
 Ί. Μα.....ρόπουλος
 Κ.Καταρτζή
Βαρβαρέσος
Κ...τσας
 Δημ. ...Ρα....τούκης
 Ά. Δ. Κώστας
 Παναγής Χρήστου
φος
 Άνδρ. Ί. Άνδρέου
 Δ. Έλευθερίου
 Ιω. Ν. Γεωργιάδης
 Π. Παντελιάδης⁵³
 Άβ. Παντελιάδης⁵⁴

⁵¹ Σύμφωνα με τον θεσσαλικό Τύπο της εποχής (: Ανώνυμος, <Θεάματα>, εφημ. *Τύπος* (Βόλος), 24 Μαΐου 1903, σ. 3), ...«Εἰς τὸν Φασουλὴν τοῦ κ. Κουτσοῦκου, ὁ «Εὐτυγῆς Ψαράς» τοῦ διασήμου Στ. Πόγγη. Γέλοια, κακὸ, ξεκαρδισμὸς. Σπεύσατε ὄλου».

⁵² Βλ. υποσ. 2.

⁵³ Ίσως πρόκειται για τον Παντελή Παντελιάδη, μέλος της θεατρικής οικογένειας, που συνέβαλε στον εξελληνισμό του θεάματος της Παντομίμας.

⁵⁴ Ίσως πρόκειται για τον μεγαλύτερο αδελφό

Ἀπόστολος Ν. Ζαφ.οῦ
 Φ. Πουλιέζος
 Ἄν. Κανταρτζής
 Διον. Α. Ξένος
 Γ. Κολιόπουλος
 Εὐάγγ. Σπυρίδωνος
 Γ. Τσανγκόπουλος⁵⁵
 Δημοσθ. Πρόκος⁵⁶
 Θεοχάρης Μελισνός
 Λουκάς Λαγουμτζής
 Ἰωαν. Τζανετάκης
 Ἄριστ. Καρτάης

Κωνσταντ. Καρτάλης
 Ἰωάν. Κολιόπουλος
 Βασιλ. Σουλιώτης
 Σπυρ. Μαρδέλος
οἰ Ηλιάδης
 Κ. Χρηστίδης
 Τιμ. Α. Μαθιουδάκης
 Ἄγγελ. Καραβαλι
 Χαρίτος Οἰκονόμου
 Κ. Α. Βούλγαρης
 Μωϋσής Μ. Γκανής

Πᾶς κάτωχος [sic] τοῦ παρόντος Δράματος ἐγγεγραμμένος καὶ μὴ, θεωρεῖται
 συνδρομητής.

Αἰτοῦμεν συγγνώμην παρὰ τῶν κυρίων συνδ[ρομη]τῶν διὰ τὴν παρσιέφρησιν
 τῶν τυπογραφικῶν σφαλ[μάτων]

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β΄:

(μεταγραφή ἀδημοσίετου χειρογράφου τοῦ Γ. Μπαλούρδου)

«ΤΟ ΝΑΒΑΓΙΟ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ»

ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ:

Δήμος - νέος με φουστανέλες
 Τσελάτε - νέος με φουστανέλες
 Νάβαρχος
 Ένας νάφτης
 Καραγκιόζης
 Χανζιαβάτης
 Μαρία
 Αστήκ-Ανώτερος-Πλιάρχος
 Τσορτζ - νέος
 Μια νοσοκόμα

του Παντελή Παντελιάδη, μέλος της παραπάνω
 θεατρικής οικογένειας.

⁵⁵ Τσανγκόπουλος ονομαζόταν και ο ιδιοκτήτης
 καφενείου στον Βόλο, όπου φιλοξενούνταν
 (1892) παραστάσεις του Δ. Μαριδάκη. Βλ. σχε-

τικά: <Ειδήσεις>, εφημ. *Φωνή τοῦ Λαοῦ* (Βόλος),
 13 Ιουνίου 1892.

⁵⁶ Ίσως πρόκειται για τον ηθοποιό Δημοσθένη
 Πρόκο. Βλ. ενδεικτικά Χατζηπανταζής, *Από
 τον Νεῖλον...*, Β2, σ. 750, 767, 774, 952.

Η ΣΚΙΝΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΔΕΞΙΑ ΤΟ ΣΠΙΤΗ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ
ΚΑΙ ΑΡΙΣΤΕΡΑ ΕΝΑ ΑΛΟ ΣΠΙΤΙ

Ο δήμος συναντιέται με τον Χανζιαβάτη και του λέει ότι εδώ στο σπίτι κάθεται κάπια μαρία, μια ορφανή από Μάνα και Πατέρα. Η γονίς τους τους σκότοσαν η Τούρκη όταν αφτή είτανε μορό και κάπιος συγγενίς της ονόματη Καραγκιόζης την πήρε από μορό και την μεγάλωσε και ζη μαζί της.

Την Μαρία, Χανζιαβάτη την αγαπό τόσο πολή, θέλο να την κάνο γυναίκα μου. Θα σε παρακαλέσο να πας εσή να ιπής του Καραγκιόζη, όπου είναι και συγγενίς της.

Ο Χανζιαβάτης υπόσχεται ότι θα πάη. Χορίζονται.

Ο δήμος κτιπά. Βγένη ο Καραγκιόζης.

Ο δήμος ότι αγαπάη την Μαρία. Να την κάνει γυναίκα του. Ο Καραγκιόζης του λέει ότι θα το σκεφθή. Θα ροτήσο και την Μαρία και θα σου πο άβριο.

Ο Καραγκιόζης μπένη μέσα.

Έρχεται ο τσελάτε και δολοφονή τον δήμο και του λέει[:] Όστε αγαπάς την Μαρία[!] Δεν θα αφύσο κανένα να την πάρη, παρά μόνον εγώ. και φέβγη.

Έρχεται ο Νάβαρχος. Κτιπά στο σπίτι της Μαρίας. Βγένη ο Καραγκιόζης. Πολλά αστία με τον Νάβαρχο.

Έρχεται η Μαρία, όπου αγαπά τον Νάβαρχο. Μπένουν μέσα.

Έρχεται ένας νάφτης. Κτιπά. Βγένη ο Καραγκιόζης. Πολλά αστία με τον Νάφτη. Του λέει να μιλήση στον Νάβαρχο.

Ο Καραγκιόζης ιδοπή τον Νάβαρχο και του λέει ο Νάφτης ότι ελάβαμε σήμα να αναχορίση ο στόλος το γριγορότερο.

Ο Νάβαρχος αποχερετά την Μαρία και της λέει ότι πολή γρίγορα θα είναι κοντά της. Η Μαρία κλέη. Ο Καραγκιόζης την παριγορή με διάφορα αστία και μπένουν μέσα.

Ο Νάβαρχος έχη αναχορίση με τον Νάφτη.

Έρχεται ο Τσελάτε. Κτιπά και βγένη ο Καραγκιόζης. Του λέει ότι αγαπά την μαρία. Να της πη να βγει έξω. Ο Καραγκιόζης τον αρχινά στο ξήλο και τον διόχνη.

Η Μαρία λέει του Καραγκιόζη να φύγουν. Να πάνε να βρουν τον Νάβαρχο. Ο Καραγκιόζης αρνίται αλά από τα πολλά τον πίθη και φέβγουν.

ΠΡΑΞΗΣ ΆΛΛΗ. Η σκινή παρουσιάζι Ένα Νοσοκομείο στην Αγκλία Δεξιά. Βγένη ο Νάβαρχος με τον Αστήκ, Άγγλο Ναφτικό. Τους λέει ο Νάβαρχος ότι στο Ναβάγιο όπου έγινε, τους Ναβαγούς που σινέλεξαν ήναι και η Μαρία. Να μου δόσης την άδια να πάο στο Νοσοκομείο να βρο την Αγαπημένη μου.

Ο Αστήκ του λέει να γιρίση στο καράβι. Αρνίται να του δόση άδια. Τον παρακαλή και τον φονάζη τέρας αλά αφτός αρνίται. Σύρη ένα μπιστόλη και δολοφονή τον Αστήκ και τον πέρνη και τον εξηφανήζη.

Αλά έρχεται ο Τσόρτζ, βλέπη τον Νάβαρχο, όπου έχη γιρίση και του λέη ο Νάβαρχος: με αφτούς τους Ναβαγούς που τόρα διόχνη ο Πατέρας σου για την Ελλάδα είναι και η Μαρία.

Νάβαρχε, του λέη ο Τσόρτζ, μην έχης ελπίδες για την Μαρία, γιατί η Μαρία πνήγικε. Ο Νάβαρχος αυτοκτονή.

Ο Τσόρτζ πάη στο Νοσοκομείο και βγένη μια Νοσοκόμα και της λέη ότοι θέλη να δη την Μαρία από την Ελλάδα.

Μπένη μέσα η Νοσοκόμα και βγένη η Μαρία.

Τον βλέπη και πέφτη στην αγκαλιά του και του φονάζη Παιδί μου. Αφτός της λέη Μάνα μου, συχόρεσαι μια, γλικιά μου Μάνα, όπου σε είχα εγκαταλίψη τόσα χρόνια. Είρθα εδώ στην Αγκλία να μαζέψο χρήματα και να έρθο να σε πάρο να ξεκουραστής και να ζίσης άνετα.

Του λέη η Μαρία ότοι είναι και ο Καραγκιόζης εδώ.

Έρχεται και ο Καραγκιόζης και λέη της Μαρίας πíos είναι αφτός ο Κλαπάφτης [ενν. καρλαύτης] και η Μαρία του εξηγή ότοι είναι ο γιος της. Δέκα χρόνια έχουμε να τον δούμε. Τόρα μάνα μου θα καθίσουμε στην Αγκλία. Έχο πολλά λεφτά να ζήσουμε εφτιχισημένη.

Λέη ο Καραγκιόζης[:] ρε παιδιά, να καθήστε εσής εδώ. Εγώ θα πάο στην ελαδίτσα μου να ζήσο. Δεν μπορό εγώ να ζήσο με τους λονδρέζους και να αφύσο την φοροκόστενα.

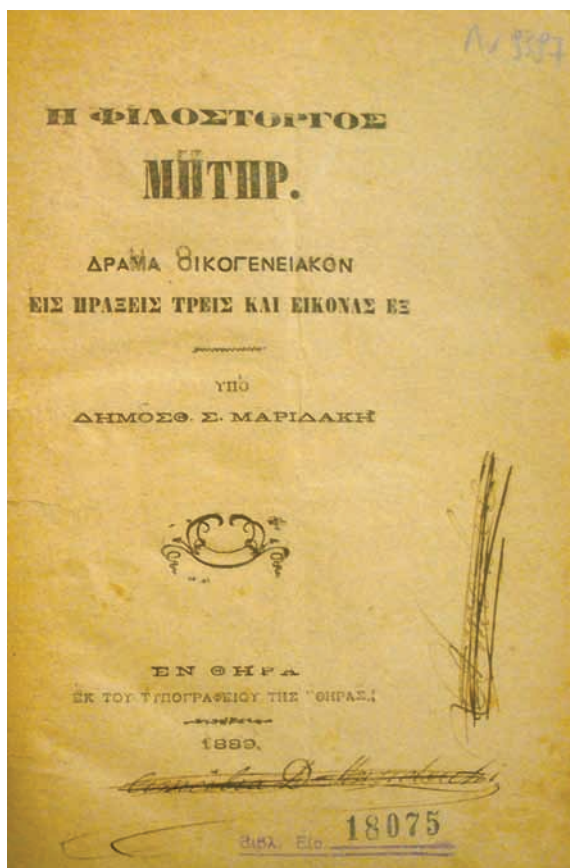
Φέβγη η Μαρία με τον γιο της.

Έρχεται ο Χαντζιαβάτης.

Του λέη ο Καραγκιόζης ότοι η Μαρία είβρε τον γιο της και θα καθίσουν στην αγκλία. Λέη ο Καραγκιόζης του Χαντζιαβάτη, πάνε είκοση ολόκλιρα χρόνια, όπου η Μαρία είχε παντρεφτί κάπιον από την Ελλάδα και σε ένα χρόνο πέθανε ο άντρας της και άφυσε ένα μορό, ένα αγοράκη και το πίραν κάτω συγκενίς του άντρα της στην Αγκλία και το μεγάλωσαν και σήμερα είναι πολύ πλούσιος. Πάμε και μης Χαντζιαβάτη για την φοροκόστενα. Φέβγουν.

ΤΕΛΟΣ

Εγράφηκε στις 22 Ιουλίου 1988
Βριλίσια Αθήναι – Ιωάννης Μπαλούρδος



Εικ. 1: Εσώφυλλο της έκδοσης (1889) του θεατρικού έργου *Φιλόστοργος μήτηρ*. Οι σβησμένες φράσεις που διακρίνονται («Cimeilia D. Maridacki», «Cimeilia») υποδηλώνουν πιθανώς πως το αντίτυπο προέρχεται από την προσωπική συλλογή του συγγραφέα (Συλλογή Δ.Κ.Β.Θ.).

ΜΙΚΡΑΙΕΙΔΗΣΕΙΣ

— Ο γνωστός τῷ Πειραιῶς βιομήχανος, ἰδιοκτήτης τοῦ μεγάλου λιθογραφείου καὶ τυπογραφείου κ. Εὐστ. Λοβέρδος εορτάζει αὐ-

— ΠΛΑΤΕΙΑ ΚΟΥΜΟΥΝΔΟΥΡΟΥ. Ἄ-
πόψε διὰ δευτέραν φοράν τοῦ κ. Δημοσθ.
Μαριδάκη τὸ οἰκογενειακὸν καὶ θεαματικὸν τε-
τραπράκτον δράμα τὸ «Ναυάγιον τῆς πτωχῆς
Μαρίας».

Εικ. 2: Αναγγελία παράστασης ἀνδρεικέλων *Τὸ Ναυάγιον τῆς πτωχῆς Μαρίας*, στὴν Αθήνα, ἀπὸ τον Δ. Μαριδάκη (Εφημ. *Ἐστία*, 19 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 3).

Ἀηυόδια θεάματα

ΒΑΡΙΕΤΕ— Προχθές ὁ βαρύτονος κ. Μά-
γνης εἰς τὴν Ἀιδῶν ἦτο κάτι τι τέλειον, ἔξο-
χος. Τὸν ρόλον τοῦτον τοῦ Βασιλέως τῶν Αἰ-
θιόπων πρώτην φοράν ὑπεδύθη. Σήμερον μετὰ
τριετιᾶν θὰ θαυμάσωμεν τὴν κ. Παρασκυσο-
πούλου ὡς Μαργαρίταν ἐν τῇ «Κυρία μὲ τὰς
καμελίαις».

ΔΗΜΟΤΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ.— Ἡ «Fa-
lote» (τὸ Φάντασμα) Ἰταλικὴ παράδοσις ὠ-
ραιοτάτη, μελοποιηθεῖσα ὑπὸ τοῦ ἐξόχου
μουσουργοῦ Vagnel παρασταθῆσεται σήμερον
ἐν τῇ Δημοτικῷ θεάτρῳ ὑπὸ τοῦ θιάσου
Dargia Fagi, ὅστις μᾶς ἐπιφυλάσσει ἐκπλή-
ξεις ἐν τῇ ἀναπαραστάσει φαντασμογορικῶν
ὄλων σκηνῶν τοῦ καιμειδυλλίου τούτου.

ΤΣΟΧΛ.— Τὸ «Ἀλληλούια»

ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΔΟΥ.— Ἐν Πειραιεῖ Οἱ «Μυ-
λωνάδες» ὑπὸ τοῦ θιάσου Παντοπούλου
— Βονασέρα.

ΘΕΑΤΡΟΝ ΑΝΔΡΕΙΚΕΛΩΝ.— Χρ. Κο-
νιτσιώτου, ἀπόψε τὸ οἰκογενειακὸν δράμα
τοῦ Δ. Μαριδάκη «Τὸ ναυάγιον τῆς πτωχῆς
Μαρίας».

Εικ. 3: Αναγγελία παράστασης ἀνδρεικέλων *Τὸ Ναυάγιον τῆς πτωχῆς Μαρίας*, στὴν Αθήνα, ἀπὸ τον Χρ. Κονιτσιώτη, ἐνδεικτικῆς τῆς ἀπλήξης που γνώρισε τὸ ἔργο του Δ. Μαριδάκη (Εφημ. *Σκριν*, 21 Σεπτεμβρίου 1898, σ. 3).

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

ANNA TAMPIAKH / ΟΥΡΑΝΙΑ ΠΟΛΥΚΑΝΔΡΙΩΤΗ, *Ελληνικότητα και ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και «εθνικός χαρακτήρας» στον 19ο αιώνα. Πρακτικά συμποσίου*, 2 τόμ., Αθήνα, ΕΚΠΑ Τμήμα Θεατρικών Σπουδών / Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών 2016, σελ. 472+558, εικ. ISBN 978-618-80943-9-0.

ANNA TAMPIAKH / ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ (επιμ.), *Συνάντηση εργασίας νέων ερευνητών. Ο ελληνικός περιοδικός τύπος του 19ου αιώνα. Ερευνητικά ζητήματα – πορίσματα της έρευνας*, Αθήνα, πρόγραμμα «Θαλής – Χρυσαλλίς» 2015, σελ. 195, ISBN 978-618-80943-4-5.

ANNA TAMPIAKH / ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΓΟΥΒΑ (επιμ.), *Επιστημονικό συμπόσιο «Μετάφραση και περιοδικός τύπος στον 19ο αιώνα». Πρακτικά*, Αθήνα, πρόγραμμα «Θαλής – Χρυσαλλίς» 2016, σελ. 221, ISBN 978-618-80943-5-2.

Τα δίτομα πρακτικά των χιλίων σελίδων προέκυψαν από ένα τετραήμερο συνέδριο τον Μάιο του 2015 στο Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, συνέδριο το οποίο αποτελεί έναν συγκερασμό δύο διαφορετικών ερευνητικών προγραμμάτων: «Θαλής – Χρυσαλλίς» (2012-2015) του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ με τίτλο «Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και διαμόρφωση του “εθνικού χαρακτήρα” στον περιοδικό Τύπο του 19ου αιώνα» και «Νεοελληνική Γραμματολογία και Ιστορία των Ιδεών (18ος – 20ός αι.)» του Τομέα Νεοελληνικών Ερευνών του Ινστιτούτου Ιστορικών Ερευνών στο Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, και τυπώθηκαν με τη συγχρηματοδότηση του Laboratoire d'excellence *TransferS* της École Normale Supérieure στο Παρίσι, του οποίου ο διευθυντής, Michel Espagne, εκφώνησε και την κύρια ομιλία του συνεδρίου «Les transferts culturels et l'histoire culturelle de la Grèce». Με αυτή την ομιλία ξεκινάει και ο πρώτος τόμος των πρακτικών (ελληνικά σσ. 21-44, γαλλικά, σσ. 45-67), που αποτελεί ουσιαστικά μια σύντομη εξιστόρηση ορισμένων κεφαλαίων του Φιλελληνισμού στη Γαλλία και τη Γερμανία (βλ. και τη μονογραφία του *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris 1999). Οι 63 ανακοινώσεις του συνεδρίου μοιράζονται σε τέσσερις θεματικές ενότητες: 1) Διαπολιτισμικές σχέσεις και μεταφορές, 2) Λογοτεχνικά και ιδεολογικά ρεύματα, 3) Ιστορία των ιδεών και 4) Διαμόρφωση της εθνικής δραματουργίας: υπερβάσεις, συνέχειες και ρήξεις.

Οι δύο άλλοι πιο σύντομοι τόμοι προέρχονται από συναντήσεις εργασίας και συμπόσια νεότερων ερευνητών και είναι επίσης απτά αποτελέσματα του αναφερόμενου ερευνητικού προγράμματος: στην πρώτη περίπτωση σε συνεργασία του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών με το Τμήμα Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, στη δεύτερη περίπτωση η συνεργασία ήταν διαπανεπιστημιακή: με το Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πατρών, με το Τμήμα Γαλλικής Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, με το Τμήμα Φιλολογίας του ΑΠΘ, την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα και τη Σχολή Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Κινητήρια δύναμη σε αυτή την προσπάθεια ήταν επίσης η πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Άννα Ταμπιάκη, η οποία υπηρέτησε για πολλά χρόνια ως ερευνήτρια και στο Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών.

Και για τους τέσσερις τόμους ο σχολιασμός θα περιοριστεί μόνο σε θέματα που αφορούν άμεσα ή έμμεσα την ιστορία του ελληνικού θεάτρου και δράματος. Στον πρώτο τόμο του συνεδρίου στο Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, ενδιαφέρον προκαλεί η ανακοίνωση της Σταυρούλας Γ. Τσούπρου, «Ο πολιτιστικός διαμεσολαβητικός ρόλος του Δημητρίου Βικέ-

λα ως μεταφραστή του Σαίξπηρ. Η μετάφραση του *Βασιλιά Ληρ*» (σσ. 213-227). Από το 1997, που δημοσίευσα το μικρό μελέτημα «Ο Βικέλας και το θέατρο» στον τόμο *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σσ. 285-309 έχουν περάσει πολλά χρόνια και έχει εμπλουτιστεί σημαντικά η σχετική βιβλιογραφία (για τις μεταφράσεις βλ. Μ. Βερδιάκη, «Το μεταφραστικό εργαστήριο του Δημητρίου Βικέλα», *Παλίμψηστον* 20/21, 2006-2007, ανάτυπο). Η έμμετρη μετάφραση του *Ληρ* ήταν και η πρώτη των σαιξπηρικών μεταφράσεών του· η μελετήτρια αναλύει τις εισαγωγικές σημειώσεις της έκδοσης του 1876, που περιέχουν και απόψεις και αποσπάσματα ξένων μελετητών του σαιξπηρικού έργου. Αναφορές στο θέατρο βρίσκει κανείς και στο μελέτημα της Μαρίας Σεχοπούλου, «Αναζητώντας νέους ορίζοντες: Η “βορειομανία”, ο “ιψενογερμανισμός” και η σύνδεσή τους με τον δημοτικισμό στα τέλη του 19ου αιώνα» (σσ. 269-281), όπου συζητιέται η επίδραση του Ίψεν και του Strindberg στη διανόηση και τους δραματογράφους στο τέλος του 19ου αιώνα (Ξερόπουλος, Καμπύσης, Χατζόπουλος). Στο ίδιο κλίμα κινείται και το άρθρο «Βιζυηνός και Ίψεν: Αμαρτήματα και παλαιές ιστορίες στα άκρα της Ευρώπης» (σσ. 283-293), αναλύοντας το άρθρο του Θρακιώτη για τον Νορβηγό (1892) (βλ. τώρα και το νέο βιβλίο του Λ. Βαρελά, *Μετά θάρρους ανησυχίαν εμπνέοντος: η κριτική πρόσληψη του Γ. Μ. Βιζυηνού (1873-1896)*, Θεσσαλονίκη 2014) και τις παραλληλίες στη βιογραφία των δύο ανδρών (ξενιτιά, όψιμη αναγνώριση). Το άρθρο του Λάμπρου Βαρελά, «Ο Ιωάννης Καμπούρογλου (1851-1903): κάτω από την κορυφή του παγόβουνου» (σσ. 439-455) εντοπίζει και μια σειρά από άγνωστες μεταφράσεις θεατρικών έργων από τα ισπανικά, το λιμπρέτο *Ιόνη* του Giovanni Peruzzini, κάμποσα δράματα από τα γαλλικά (Feuillet, Coppée, Scribe, Augier, Legouvé, Verne, Hugo)· βλ. και τη βιβλιογραφία σσ. 448-455. Σημειώνει ο μελετητής στο τέλος, πως «έχουμε, λοιπόν, πολλούς ακόμη ανοιχτούς λογαριασμούς με το έργο του Ιωάννη Καμπούρογλου» (σ. 448).

Στον δεύτερο τόμο υπάρχουν περισσότερα μελετήματα που αφορούν το θέατρο, και όχι μόνο στο τέταρτο μέρος του συνεδρίου, που είναι αφιερωμένο στη δραματολογία και το μουσικό θέατρο. Το τελευταίο π.χ. αφορά και μελέτημα του Κώστα Καρδάμη, που βρίσκεται στην αρχή του τόμου: «Προσεγγίσεις της ελληνικής αρχαιότητας στα επτανησιακά οπερατικά έργα» (σσ. 41-55), πράγμα που δεν ξαφνιάζει ιδιαίτερα, γιατί κατά το 17ο και 18ο αιώνα η ιταλική όπερα χρησιμοποιεί αποκλειστικά θέματα και μορφές από την ελληνική μυθολογία· ωστόσο κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα στην επτανησιακή σχολή μπαίνουν, ιδίως μετά την ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα, και τόνοι πιο εθνοκεντρικοί και χρωματισμένοι από την κρατική ιδεολογία της συνέχειας. Με την ιδεολογική πλευρά της «χρήσης» της αρχαιότητας ασχολείται και η Άννα Μαυρολέων: «Η αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος ως πολιτισμικό επιχείρημα εθνικής ταυτότητας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα» (σσ. 57-69), που δίνει και έναν χρήσιμο πίνακα των σταθμών της αναβίωσης αυτής κατά τον 19ο αιώνα (σσ. 67-69). Αναφορές στο θέατρο βρίσκονται όμως και σε άλλο σημείο: π.χ. στην ανακοίνωση της Άννας Χρυσογέλου-Κατσιή, «Το εύρος της έννοιας *εθνικός* σε κριτικά κείμενα του Άγγελου Βλάχου» (σσ. 101-110), που αναφέρεται και στο «εθνικόν θέατρον», της Βάνιας Παπανικολάου, «Από τη Ματθίλη... στη Πισμόνδα. Ελληνο-γαλλικές παραλλαγές στην ιστορία της Δούκισσας των Αθηνών» σσ. 111-122), που αναφέρεται φυσικά και στο ομώνυμο έργο του Κ. Ραγκαβή και την *Gismonda* του Sardou.

Αποκλειστικά με το δράμα και το θέατρο ασχολείται όμως το τέταρτο μέρος των πρακτικών «Διαμόρφωση της εθνικής δραματολογίας: υπερβάσεις, συνέχειες και ρήξεις» (σσ. 355-541), όπου σχεδόν όλα τα μελετήματα είναι για το δράμα και μόνο οι τρεις τελευταίες ανακοινώσεις για το μουσικό θέατρο (λυρικό θέατρο). Την αρχή κάνει η Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Αναζητώντας την εθνική ταυτότητα στα χνάρια μιας νεράιδας» (σσ. 357-370),

συνδυάζοντας μια ανάλυση της *Νεράιδας* του Ψυχάρη (1929) με τη *Νεράιδα του Κάστρου* του Δημ. Καμπούρογλου και τις *Νεράιδες* του Σπ. Περεισιάδη, παραμυθοδράματα και τα τρία (βλ. και Χρ. Παλαιολόγου, *Παραμυθιακά στοιχεία και μοτίβα στην Ελληνική δραματολογία του 20ού αιώνα (1890-1980)*, 2 τόμ., διδ. διατρ. Αθήνα 2012). Ακολουθεί η Μαρία Δημάκη-Ζώρα, «“Ωμεν Έλληνες. Ιδού το παν”». Η διαμόρφωση της εθνικής δραματολογίας ως παράγοντας εθνικής αυτοσυνειδησίας, μέσα από προλογικά κείμενα θεατρικών έργων του 19ου αι.» (σσ. 371-379). Ομολογώ ότι αυτό είναι ένα θέμα, οι πρόλογοι των δραματικών έργων του 19ου αιώνα, που με έχει απασχολήσει αρκετά και για το οποίο έχω κάνει και αρκετές προεργασίες (κατά το πρότυπο του ανάλογου έργου του Π. Δ. Μαστροδημήτρη, *Πρόλογοι νεοελληνικών μυθιστορημάτων 1830-1930*, Αθήνα 1982), αλλά τελικά δεν αξιώθηκα να το τελειώσω. Το μελέτημα καλύπτει την παλαιά Αθηναϊκή Σχολή και στέκεται ιδιαίτερα στον Βασιλειάδη (βλ. και τη διδακτορική της διατριβή: Μ. Δημάδη, Σ. Ν. Βασιλειάδης, *Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα 2002). Η Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου ασχολείται με τις πρώτες μεταφράσεις αρχαίων δράματων του Ιωάννη Γρυπάρη: «τον μεν γαρ ηγοῦμαι σοφόν, τω δ' ἴδομαι (Αριστοφ. *Βάτρ.* 1413). Αισχύλος ή Ευριπίδης: Τα διλήμματα ενός εκκολλημένου μεταφραστή στα τέλη του 19ου αιώνα» (σσ. 381-394)· τα διλήμματα βέβαια ήταν πολλαπλά, γιατί πριν το 1900, σε μια φάση της όξυνσης του γλωσσικού ζητήματος, έπρεπε να διαλέξει και το γλωσσικό και υφολογικό στρώμα της μετάφρασης. Η Ηρώ Κατσιώτη συνεισφέρει μια μελέτη με τίτλο «Άλλο κόμης και άλλο κόντες ή *Οι Νέοι Μυλωνάδες*, μια διασκευή “κατά τα καθ’ ημάς” που δεν ευτύχησε» (σσ. 395-409)· πρόκειται για διασκευή των *Μυλωνάδων* του Σπ. Καλύβη (1870) σε κωμική παράφραση *Οι Νέοι Μυλωνάδες* το 1888 από τον ίδιο συγγραφέα, η τεράστια επιτυχία του πρώτου έργου όμως δεν επαναλήφθηκε. Μια κάπως γενικότερη επισκόπηση της επίδρασης του γερμανικού θεάτρου στο ελληνικό παρουσιάζει ο Μιχάλης Γεωργίου: «Το γερμανικό και το “δικό μας” θέατρο κατά τον 19ο αιώνα» (σσ. 411-424), ενώ σε μία και μόνη δραματική μορφή επικεντρώνεται η Βαρβάρα Γεωργοπούλου: «Το πρόσωπο του Νέρωνα στην ελληνική δραματολογία του 19ου αιώνα» (σσ. 425-434)· αναφέρει και τη σκηνική του σταδιοδρομία στην Ευρώπη, για να καταλήξει στον Αμπελά (1870) και τον Ανδρέα Ρηγόπουλου (1879). Σ’ ένα και μοναδικό έργο αφοσιώνεται η Κυριακή Πετράκου, «Ένα ιδιαίζοντος ανατρεπτικό έργο του 19ου αιώνα: *Ιουλιανός ο Παραβάτης* του Κλέωνος Ραγκαβή» (σσ. 435-449)· η έκδοση του εικονοκλαστικού δράματος το 1877 προκάλεσε σκάνδαλο, ενώ είχε υποβληθεί από το 1865 στον Βουταιναίο ποιητικό διαγωνισμό, χωρίς να πάρει κάποια διάκριση. Ενδιαφέρον θέμα της πρόσληψης θίγει ο Κωνσταντίνος Κυριακός, «“Να εγειρωμεν μίαν άλλην πτυχήν, μας άλλης φιλολογίας”». Οι πρώτες φάσεις της έντυπης και σκηνικής πρόσληψης του ρωσικού θεάτρου στην Ελλάδα» (σσ. 451-464), αντλώντας από τη διδακτορική του διατριβή (*Ρωσικό θέατρο και ελληνική σκηνή. Η πρόσληψη της ρωσικής, σοβιετικής και μετασοβιετικής δραματολογίας*, τόμ. 1, *Οι παραστάσεις*, Αθήνα 2012). Με ένα εμβληματικό έργο του γαλλικού συμβολισμού ασχολείται η Χριστίνα Οικονομοπούλου, «Γαλλοφωνία και ελληνικότητα ή αποτυπώνοντας την πρόκληση της πολιτισμικής διαμεσολάβησης στη θεατρική σκηνή: Η περίπτωση της *Iphigénie* του Jean Moréas» (σσ. 465-478)· το δράμα του Ιωάννη Παπαδιαμαντόπουλου τυπώθηκε στο Παρίσι το 1904, μετά από παραστάσεις στα αρχαία θέατρα του Champrieu (1900) και της Orange (1903), το 1903 και στο Οdéon με τον θίασο της Comédie Française μαζί με τον θίασο του Οdéon· έτυχε θερμής υποδοχής και παραστάθηκε και σε αρκετές πόλεις της Γαλλίας και του Βελγίου, ακόμα και στην Αλγερία και την Τυνησία. Στην άλλη Ιφιγένεια αναφέρεται η Αρετή Βασιλείου: «Βαρβάρων ερωτικά πάθη και τυραννοκτονίες: *Η Ιφιγένεια εν Ταυρίδι* του Ν. Α. Σούτσου (1837) και τα γαλλικά νεοκλασικά της πρότυπα από τον 17ο και τον 18ο αιώνα (Lagrange-Chancel

και De La Touche)» (σσ. 479-492)· ενώ η διασκευή του Γκαίτε θα μεταφρασθεί κάμποσες φορές, η εκδοχή του φαναριώτη Σούτσου έχει κάποια απήχηση μόνο στη σκηνή από το 1837 (και έτος της έκδοσης) ως το 1870· ο Νικόλαος Α. Σούτσος (1798-1871) είναι πρωτοξάδελφος των γνωστών αδελφών Σούτσου και γιος του πρίγκιπα Αλέξανδρου Ν. Σούτσου, παρέμεινε στη Μολδαβία μετά την Επανάσταση και έγινε και υπουργός εξωτερικών· άφησε και απομνημονεύματα στα γαλλικά (1868, έκδοση 1899), όπου τονίζει και τη γαλλική μόρφωσή του. Δανείζεται ορισμένα μοτίβα της διασκευής του από τον Lagrange-Chancel (1699) και τον De La Touche (1757). Η Αλεξία Αλτουβά αναπτύσσει το θέμα «Εθνικός χαρακτήρας και υποκριτική τέχνη στο ελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα» (σσ. 493-502), στηριζόμενη κυρίως στα γραπτά του Ι.Γ. Λάτρη και του Ω. Δασαρίτη, από τους λίγους που άρθρωσαν και κάποιοι θεωρητικό λόγο για την υποκριτική.

Οι τρεις τελευταίες ανακοινώσεις του συνεδρίου αφορούν το «λυρικό θέατρο»: η Στέλλα Κουριμπανά για «Το “πρώτο ελληνικό μελόδραμα” και οι διεκδικητές του» (σσ. 505-515), εννοώντας σαφώς την όπερα, όχι το mélodrame (για τη σύγχυση βλ. Β. Πούχχερ, «Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις* 9, 2009, σσ. 339-366, ιδίως σσ. 345-359), τον *Μάρκο Βότσαρη* του Π. Καρρέρ το 1866 στη Ζάκυνθο, που σταδιοδρομεί και στη συνέχεια στις λυρικές σκηνές της Ελλάδας. Με την απίθανη απήχηση του Offenbach και της γαλλικής οπερέττας στην Αθήνα ασχολείται η Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Ειδωλολατρία και ιεροσουλία. Ο Όφενπαχ στην Αθήνα» (σσ. 517-530). Η τελευταία ανακοίνωση είναι του Πάνου Βλαγκόπουλου, «Άρια αρμονία: Η σχέση της Ελληνίδας λογίας Μαργαρίτας Αλβάνα-Μηριάτη (1821-1887) και του γάλλου συγγραφέα Edouard Schuré (1841-1929)» (σσ. 531-541)· η Αλβάνα-Μηριάτη συνέγραψε το 1873 μια μονογραφία για το θέατρο του Bayreuth και τη μουσική του Wagner σε γαλλόφωνη εφημερίδα των Αθηνών. Το εύρος και η ειδίκευση των θεμάτων είναι πιστός καθρέφτης των ερευνητικών προόδων που έχουν συντελεστεί τα τελευταία χρόνια μετά το millennium στην ελληνική θεατρολογία. Επίσης είναι ένα παράδειγμα για το γεγονός, πώς η έρευνα σε εποχή οικονομικής κρίσης μπορεί να δώσει μια δημιουργική απάντηση εις πείσμα των πάσης φύσεως αντιξοοτήτων, στηριζόμενη στον ενθουσιασμό και την πρωτοβουλία και αναπτύσσοντας ευελιξία και προσαρμοστικότητα στις εκάστοτε συνθήκες.

Το μεγάλο συνέδριο, ωστόσο, δεν πρέπει να επισκιάσει και τα δύο πιο μικρά συμπόσια για τους νέους ερευνητές, γιατί αυτοί αποτελούν το μέλλον του κλάδου. Τα πρακτικά του 2015 περιέχουν τρεις μελέτες που αφορούν το θέατρο: Αικατερίνη Διακουμοπούλου-Ζαραμπούκα, «Το θέατρο του 19ου αι. μέσα από τον περιοδικό τύπο της Σμύρνης. Η περίπτωση του *Φιλόκαλον Σμυρναίων*» (σσ. 51-58)· ο εκδότης του περιοδικού, Νικόλαος Κοντοπούλος, καθηγητής της Ευαγγελικής Σχολής της Σμύρνης, ήταν ο πρώτος μεταφραστής του *Θθέλλον*, που δημοσίευσε το 1858 σε συνέχειες στο περιοδικό αυτό. Η Βάνια Παπανικολάου, «Από το χαρτί στην οθόνη: θεατρικά έργα σε ψηφιακή μορφή» (σσ. 97-114, δημοσιεύτηκε και στο θεατρικό περιοδικό *Σκηνή* 6, 2014, σσ. 101-113) περιγράφει ένα πολύ σημαντικό εργαλείο της θεατρολογικής έρευνας, το οποίο στο μέλλον θα γίνει ακόμα πιο σημαντικό. Τα πρακτικά του 2016 περιέχουν τέσσερα άρθρα που αφορούν το θέατρο και το δράμα: Κυριακή Αθανασιάδου, «Γυναικείες απεικονίσεις στην πρόσληψη και στη μετάφραση του αρχαίου δράματος. Η *Μήδεια* του Ευριπίδη και του Ernest Legouvé» (σσ. 53-62) για τη διασκευή της παράστασης της Ristori το 1865 στην Αθήνα και τα σχόλια που προκαλούσε· Αλεξία Αλτουβά, «Η θεατρική πραγματικότητα της περιόδου 1850-1870) μέσα από τον ελληνικό περιοδικό τύπο. Στοιχεία διαπολιτισμικότητας και μετάφρασης» (σσ. 147-160) για ανταποκρίσεις και σχόλια για παραστάσεις και διασκευές στην Ελλάδα και το εξωτερικό· Ζωή Μαυρίδου, «Από το ευρωπαϊκό στο ελληνικό: η πορεία κατα-

σκειής της εθνικής ταυτότητας μέσα από το παράδειγμα της πρόσληψης της *Αντιγόνης* τον 19ο αιώνα» (σσ. 161-168), αρχίζοντας από τον Alfieri, συνεχίζοντας με τον Αλέξ. Ρίζο Ραγκαβή και τελειώνοντας με τις μετάφρασεις προς το τέλος του αιώνα· Κατερίνα Διακουμοπούλου, «*Οιδίπους Τύραννος* ή αλλιώς ένα πρώιμο “μανιφέστο” της πρόσληψης του αρχαίου θεάτρου» (σσ. 177-184), για ένα άρθρο του Ι. Λάτρη στην *Ιωνική Μέλισσα* το 1850, όπου αναλύει την τραγωδία του Σοφοκλή. Η αποδελτίωση του ημερήσιου και καθημερινού Τύπου αποτελεί μια αναγκαία προϋπόθεση για μια τελική σύνθεση και πρισματική εικόνα, γιατί κρύβουν, όπως δείχνουν πολλά μελετήματα, πληροφοριακούς θησαυρούς ως προς το θέατρο, τα δραματικά έργα και τις μεταφράσεις. Έχω ακόμα κάμποσα dossiers από αποδελτιώσεις φοιτητών από την εποχή που δίδασκα στο Πανεπιστήμιο Κρήτης στο Ρέθυμνο, από περιοδικά του 19ου αιώνα σχετικά με τη θεατρική ειδησεογραφία (πάσης φύσεως). Αυτή η κατάσταση, πως ένα μεγάλο μέρος δραματικών κειμένων, πρότυπων και σε μετάφραση/διασκευή, και θεατρικών ειδήσεων περνάει από τον περιοδικό Τύπο, δεν αλλάζει ούτε στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα, μάλιστα φαίνεται πως εντείνεται ακόμα περισσότερο, όπως αποδεικνύει τώρα περίτρανα η δραματική εργογραφία και θεατρική βιβλιογραφία της Χρυσοθέμιδος Σταματοπούλου-Βασιλάκου για το χρονικό διάστημα 1900-1940 (υπό έκδοση).

Διαβάζοντας όλες αυτές τις ανακοινώσεις στα τρία συνέδρια με κατέχει ένα αίσθημα ευδαιμονίας, όπως και στο πρόσφατο συνέδριο για τα 20 χρόνια των μεταπτυχιακών σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών στο ΕΚΠΑ, όπου συμμετείχαν γύρω στους 70 ερευνητές και θεατρολόγοι: ποιος θα το έλεγε πριν 20-30 χρόνια, πως το μικρό δεντράκι που φυτέψαμε θα φέρει τόσο πλούσιους καρπούς. Αξίζουν συγχαρητήρια οι πρωτοβουλίες της αγαπητής συναδέλφου Άννας Ταμπάκη που κατάφερε να πάρει αυτά τα ανταγωνιστικά ερευνητικά προγράμματα και να τα εκμεταλλευτεί με τον καλύτερο τρόπο, οργανώνοντας μια ολόκληρη υποδομή έρευνας με διεπιστημονικό, διακλαδικό και διαπανεπιστημιακό χαρακτήρα. Χωρίς τη βασική έρευνα των πρωτογενών πηγών η πρόοδος των ανθρωπιστικών επιστημών στέκεται σε πήλινα πόδια. Πάντα τέτοια να έχουμε!

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Μ. ΜΟΡΦΑΚΙΔΗΣ / Π. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ (eds), *Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Άλλη πολιτιστική κληρονομιά (Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ)*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas 2016 (Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών 3), σελ. 816, Abb., ISBN 978-84-95905-80-2.

Ο ογκώδης ηλεκτρονικός τόμος περιλαμβάνει 43 μελέτες για την ιστορία του ελληνικού θεάτρου σκιών, τη δραματουργία των αυτοσχέδιων έργων, για αδημοσίευστα αρχεία και τις επιδράσεις που είχε το θέαμα σε λογοτεχνία, θέατρο και τις εικαστικές τέχνες. Το Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas στη μακρινή Γρανάδα είχε οργανώσει το Νοέμβριο του 2015 σε συνεργασία με το ΕΚΠΑ στην Αθήνα τριήμερο διεθνές συνέδριο για το θέατρο σκιών, του οποίου τα πρακτικά παρουσιάζονται τώρα σε ηλεκτρονική μορφή. Το Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών είχε δημιουργήσει από το 2012 ένα ηλεκτρονικό αρχείο και μια βάση δεδομένων, με δημοσιεύματα, αρχειακό υλικό, εικονογραφικές και άλλες πηγές για την τεκμηρίωση του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο δεύτερος τόμος της εκδοτικής σειράς «Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών» (τα πρακτικά του συνεδρίου αποτελούν τώρα τον τρίτο τόμο) ήταν αφιερωμένος σε μια

επανεξέταση όλων των σημαντικών μου μελετημάτων για το θέατρο σκιών, στα ελληνικά, γερμανικά, αγγλικά και τουρκικά (W. Puchner, *Μελέτες για το ελληνικό θέατρο σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια*, Μ. Μορφακίδης / Π. Παπαδοπούλου (επιμ.), Granada 2016, σελ. 652 www.centrodeestudiosbnch.com/gr/pagina/604). Μαζί με το συνέδριο οργανώθηκε και μια έκθεση για το ελληνικό θέατρο σκιών στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο στην Παλαιά Βουλή, η οποία λειτούργησε από τον Νοέμβριο του 2015 ως τον Ιούνιο του 2016, μεταφέρθηκε όμως, ως παράλληλη εκδήλωση και στη συνέχεια του ρωσικού συνεδρίου για τον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό της Ελλάδας, που έγινε στο Πανεπιστήμιο Λομονόσοφ της Μόσχας τον Απρίλιο του 2016, στο περιφημο ιστορικό μουσείο κουκλοθεάτρου Sergej Oblaszow, όπου μαζί με την έκθεση μπορούσε να παρακολουθήσει το κοινό της ρωσικής πρωτεύουσας για μερικές εβδομάδες και παραστάσεις του Σ. Χατζάκη. Απώτερος σκοπός όλων αυτών των δραστηριοτήτων δεν ήταν μόνο η ενδυνάμωση και ενίσχυση της σχετικής διεθνούς έρευνας καθώς και η διάσωση και προσβασιμότητα των ιδιωτικών αρχείων και ατομικών συλλογών του Καραγκιόζη, αλλά και η ενσωμάτωση του ελληνικού θεάτρου σκιών στο πρόγραμμα της UNESCO για την Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά εκ μέρους του Υπουργείου Πολιτισμού, πράγμα που είχε καταφέρει η Τουρκία από το 2009, όταν η Κωνσταντινούπολη γιόρτασε την αναγόρευσή της σε Ευρωπαϊκή Πολιτιστική Πρωτεύουσα στο εορταστικό πρόγραμμα τότε το θέατρο σκιών του Karagöz βρισκόταν στην κορυφή των εκδηλώσεων, με διεθνή συνέδρια, σειρές δημοσίων παραστάσεων, την ίδρυση ενός σχετικού ινστιτούτου κ.τ.λ., αν και το θέατρο σκιών στη μετα-οθωμανική Τουρκία μετασηματίστηκε σχετικά με την επικρατούσα ιδεολογία και ο κάποτε φαλλοφόρος και αναρχικός Karagöz έγινε προοδευτικός διαφωτιστής του λαού (και του θιάσου του μπερντέ) και εθνικιστικός προπαγανδιστής της κεμαλικής ιδεολογίας και πολιτισμικής πολιτικής, έχασε έτσι όμως την ευρύτερη λαϊκή αποδοχή και λειτουργικότητα και ως τη δεκαετία του 1980 φυτόζωυσε παρακμασμένος στις παρυφές του πολιτισμικού γίγνεσθαι της Τουρκίας και χωρίς επαφή με τα μεγάλα λαϊκά στρώματα του πληθυσμού. Αν αυτή η στρατηγική εκ μέρους της Ελλάδας θα αποδώσει καρπούς, είναι αβέβαιο, γιατί το διεθνές πρόγραμμα για αναγνωρίσεις τέτοιου τύπου εκ μέρους της UNESCO είναι γεμάτο και προγραμματισμένο για αρκετά χρόνια, και, επιπλέον, η Ελλάδα έχει και άλλες, πολλές, επείγουσες προτεραιότητες σχετικά με την άυλη πολιτιστική κληρονομιά. Μια τέτοια συμπερίληψη του Καραγκιόζη στις αιτήσεις θα ήταν όμως εκ των πραγμάτων δικαιολογημένη, γιατί στο χρονικό διάστημα 1900-1930 το θεατρικό σκιών συγκέντρωσε ένα θεατρικό κοινό πολύ πιο μεγάλο από όλα τα άλλα θέατρα μαζί (συμπεριλαμβανομένων και της επιθεώρησης και της οπερέττας) και μεταπολεμικά δεν υπήρχε σχεδόν κανένα παιδί, το οποίο δεν είχε δοκιμάσει τις ικανότητές του στη δημιουργία αστείων διαλόγων στον πρόχειρο μπερντέ της παρέας είτε στο σπίτι είτε στη γειτονιά.

Η τιμητική αφιέρωση του συνεδρίου όμως δεν έχει να κάνει μόνο με το διαχρονικό ενδιαφέρον μου για αυτή τη μορφή του μεσογειακού λαϊκού θεάτρου –από τη δεκαετία του 1970 έχω παρουσιάσει στο εξωτερικό κάθε σημαντική δημοσίευση για το θέατρο σκιών–, αλλά σχετίζεται και με ένα ιστορικό ωβηλαίο: η διδακτορική μου διατριβή στο Ινστιτούτο Θεατρολογίας του Πανεπιστημίου της Βιέννης (1972) δημοσιεύτηκε το 1975, δηλαδή το 2015 ακριβώς πριν από 40 χρόνια, στο Μόναχο, στη σειρά *Miscellanea Byzantina Monacensia* του κορυφαίου Βυζαντινολόγου Hans-Georg Beck (αρ. 21), η οποία είχε σημαντική διεθνή απήχηση και αναφέρεται σήμερα ακόμα. Η δημοσίευση και η πρόσληψη της σήμαινε και μια στροφή της σχετικής έρευνας από τα δημοσιογραφικά δοκίμια και τις εικασίες αρχαίας ή βυζαντινής καταγωγής σε σοβαρή επιστημονική ενασχόληση και μελέτη και έχει επηρεάσει την περαιτέρω εξέλιξη της σχετικής έρευνας, της οποίας η βιβλιο-

γραφία ανέρχεται σήμερα σε πάνω από 1200 δημοσιεύματα (βλ. τη σχετική βιβλιογραφία μου *Λαογραφία* 31, 1976-78, σσ. 294-324, *αυτόθι* 32, 1979-1981, σσ. 370-378, *Παράβασις* 9, 2009, σσ. 425-496). Η μονογραφία του 1975, που έχει εξαντληθεί εδώ και πολλά χρόνια, ξαναδημοσιεύτηκε, με το ιστορικό κείμενο σε νέα επιμέλεια, με νέα εισαγωγή, πρόσθετο επίλογο και συμπλήρωμα βιβλιογραφίας, το 2014 από τον επιστημονικό εκδοτικό οίκο Hollitzer στη Βιέννη.

Αυτά αναφέρονται εν συντομία και στον πρόλογο του εκδότη (σσ. 15-18), ακολουθούμενος από μια ανάλυση του Μ. Γ. Μερακλή για το έργο μου (σσ. 21-31) και τον Ι. Βιβιλάκη για την πανεπιστημιακή μου διδασκαλία (σσ. 33-39). Ακολουθεί ακόμα μια καταγραφή μιας προφορικής συζήτησης ανάμεσα στον Ι. Κιορτσάκη και την Άννα Σταυρακοπούλου: «Γιατί ο Καραγκιόζης;» (σσ. 41-51). Και ύστερα ξεκινά η ακολουθία των ανακοινώσεων και μελετημάτων σχετικά με τον πρώτο θεματικό κύκλο που αφορά την ιστορία του ελληνικού θεάτρου σκιών. Σημειωτέον πως η σημερινή έρευνα έχει εγκαταλείψει πλέον οριστικά τις θεωρίες της συνέχειας, των οποίων η ευφάνταστη τεκμηρίωση εξέθετε κάθε τόσο τη χώρα και την «καρραγκιόζολογία» στο εξωτερικό. Η πιο ενδιαφέρουσα ιστορική ερώτηση είναι τώρα, με ποιον τρόπο ήρθε το θέαμα από το Κάιρο και την αυλή των Μαμλούκων στην αυλή του Σουλτάνου στο Βόσπορο, μια διαδικασία που πρέπει να χρονολογείται στον 16ο αιώνα· επίσης ενδιαφέρον έχουν οι νέες γνώσεις που αποκτήσαμε για το αιγυπτιακό θέατρο σκιών με τη νέα μετάφραση της τριλογίας του αυλικού ποιητή Ibn Dāniyāl στο Κάιρο του 1300, λογοτεχνικά έργα πολύ διαφορετικά απ' οτιδήποτε γνωστό, στα οποία όμως η ευρωπαϊκή ήπειρος της εποχής δεν έχει να αντιτάξει κάτι παρόμοιο (W. Puchner, «Theaterwissenschaftliche Überlegungen zur Aristophanes-Rezeption von Ibn Dāniyāl in Kairo (kurz vor 1300) und zu seiner Trilogie für das Schattentheater», *Parabasis* 13/1, 2015, σσ. 99-127 και η εκτενής μελέτη «Tausend Jahre Schattentheater in östlichen Mittelmeerraum», *Mediterranean Language Studies* υπό έκδοση). Την αρχή κάνει η Ιωάννα Παπαγεωργίου, που διηύθυνε στο χρονικό διάστημα 2010-2013 ένα ερευνητικό πρόγραμμα για τα έργα του θεάτρου σκιών στο Μεσοπόλεμο (1922-1940) στο Πανεπιστήμιο της Πάτρας: «Διαβόλου κατορθώματα στο ελληνικό θέατρο σκιών» (σσ. 55-76, εικ.), μια φύσθη που δεν εμφανίζεται και τόσο συχνά στον Καραγκιόζη (π.χ. στο «Στοιχειωμένο δέντρο», αλλά και σε ανθρωπόμορφη μεταμφίεση), αλλά λόγω της υβριδικής μορφής του θεάτρου σκιών υπάρχει και εδώ (τεκμηριώνεται π.χ. στο Φασουλή): η μορφή του Σατανά (με κέρατα, ουρά και μικρά φτερά) ανταποκρίνεται μάλλον σε δυτική εικονογραφική παράδοση και όχι στη βυζαντινή σε μορφή φιδιού ή φτερωτού δράκοντα. Κάθε μελέτημα ξεκινά με μια περίληψη στα ελληνικά και αγγλικά, χρησιμοποιεί το αμερικανικό σύστημα των συντομογραφιών της βιβλιογραφίας, διαθέτει όμως υποσημειώσεις και τελειώνει με τη βιβλιογραφία. Ο Θανάσης Κουτσογιάννης, «Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου (1919-1939). Μια πρώτη προσέγγιση» (σσ. 77-98) προσφέρει μια συστηματική μελέτη· είναι περίεργο πως για τη δεύτερη πόλη στην Οθωμανική αυτοκρατορία δεν έχει εντοπισθεί ως τώρα κανένα τεκμήριο για την ύπαρξη του Karagöz, ενώ όλα τα στοιχεία συνηγορούν στο ότι πρέπει να υπήρχε όπως και στις περισσότερες άλλες βαλκανικές πόλεις. Αλλά και για την «ελληνική» εποχή της πόλης μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο δεν είχαμε ως τώρα καμιά άμεση ένδειξη· αυτό άλλαξε τώρα: ο μελετητής αξιοποιεί ειδήσεις από τον τοπικό Τύπο κατά έτος· πρώτα απαριθμούνται οι τόποι των παραστάσεων (καφενεία, αίθουσες κινηματογράφου), η σύσταση του κοινού, η διασκεδαστική λειτουργικότητα, το χρονικό διάστημα της άνθησης 1919-1929, η παρακμή 1930-1936 (ανταγωνισμός με τον κινηματογράφο), ύστερα διαφωτίζονται τα βιογραφικά στοιχεία των καρραγκιόζοπαικτών (συνολικά 11), και η σπουδαία μελέτη τελειώνει με έναν

κατάλογο των τίτλων των παραστάσεων (συνολικά 120), κατανεμημένων και σε κάθε καραγκιοζοπαίκτη χωριστά, και τη βιβλιογραφία.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει και η μελέτη του Ahmet Akşit: «The transformation of Karagöz in the 19th and 20th centuries: from Teodor Kasap to Baltacıoğlu» (σσ. 99-106). Όπως δημοσίευσε ο Σουρής στη σατιρική του εφημερίδα *Ρωμός* διαλόγους ανάμεσα στον Φασουλή και τον Περικλέτο, υπάρχει και στην Κωνσταντινούπολη περίπου την ίδια εποχή ένα παράλληλο φαινόμενο, το οποίο σχετίζεται μάλιστα με έναν Έλληνα: ένας αντιπολιτευόμενος δημοσιογράφος, ο Teodor Kasap (Καισάρεια 1835 - Κωνσταντινούπολη 1905), δηλ. Θεόδωρος Χασάπης (σπούδασε στην Ξηροκρίνεια Σχολή των Ελληνικών Γραμμάτων, κατά τον Κριμαϊκό πόλεμο φεύγει με έναν γάλλο αξιωματικό για το Παρίσι, εκεί γίνεται γραμματέας του Alexandre Dumas, το 1870 γυρίζει στον Βόσπορο και επιβιώνει ως δάσκαλος Γαλλικών), εκδίδει σατιρικές εφημερίδες, όπως *Diyojen* και *Çingiraklı Tatar*, ακόμα και στα ελληνικά (*Κουδουνάτος* και *Μώμος*). Αυτές απαγορεύονται όμως από τη λογοκρισία, και τότε εκδίδει νέα σατιρική εφημερίδα, το *Hayal*, από την οποία σώζονται 350 φύλλα που δημοσιεύτηκαν από το 1873 ως το 1877· σε κάθε φύλλο υπάρχει τουλάχιστον ένας κριτικός και αστείος διάλογος του *muhavere*, του εισαγωγικού διαλόγου της οθωμανικής παράστασης μεταξύ Karagöz και Hacivat για θέματα της επικαιρότητας. Μέσω αυτού του παραδοσιακού στοιχείου, του εισαγωγικού διαλόγου της οθωμανικής παράστασης του θεάτρου σκιών, ξεγέλασε τη σουλτανική λογοκρισία και η εφημερίδα του έγινε δημοφιλής. Το 1877 όμως την απαγόρευσε ο Abdülhamid Β', ο Χασάπης έφυγε και πάλι για το Παρίσι, γύρισε, τα έφτιαξε με τον Σουλτάνο και έγινε ακόμα και διευθυντής της βιβλιοθήκης του παλατιού. Πέρα από τον Kasap υπήρχαν όμως και σκιτσογράφοι και γελοιογράφοι εφημερίδων, όπως ο Ali Fuad, που χρησιμοποίησαν επίσης φιγούρες του θεάτρου σκιών, για να σαταρίσουν την επικαιρότητα. Η εφημερίδα του αναφερόμενου, *Karagöz*, υπήρχε ακόμα και ως τη δεκαετία του 1950 (μετά το θάνατό του το 1919), και αυτό το κατόρθωσε γιατί προσαρμοζόταν στην ιδεολογία του κεμαλικού καθεστώτος. Σε μια τέτοια στροφή αναγκάστηκε και ο ίδιος ο Karagöz, ο οποίος στην κεμαλική εποχή γίνεται φερέφωνο του καθεστώτος του Ata Türk: τότε όχι μόνο απαγορεύτηκε η νυχτερινή λειτουργία των παραδοσιακών καφενείων, πράγμα που από μόνο του καταργεί τις παραστάσεις, αλλά το δημοφιλές θέατρο σκιών μεταφερόταν μαζικά στα «σπίτια του λαού» (*halkevleri* συνολικά περί τα 400 σε όλη τη χώρα), όπου μέσα στα πλαίσια της ιδεολογικής κατήχησης του καθεστώτος γράφτηκαν και παραστάθηκαν νέα «προοδευτικά» και εθνικιστικά έργα για τον μπερντέ, όπως αυτά του Ismail Hakki Baltacıoğlu: εδώ ο Karagöz είναι κρατικός ινστρούκτορας της νέας ιδεολογίας του προοδευτισμού και της εκκοσμίκευσης, ο οποίος δεν σηκώνει αντίρρηση, και ο Hacivat δουλικά τον υπακούει, όπως και όλος ο θίασος. Ο νεαρός τούρκος μελετητής αναλύει εν συντομία δύο τέτοια έργα, που στρέφονται τόσο εναντίον του παλαιού σουλτανικού καθεστώτος όσο και εναντίον της επιπολαιότητας του δυτικού πολιτισμού. Η κεμαλική γραμμή δεν πρέσβευε ακριβώς το «ανήκομεν εις την δύσιν», αλλά πίστευε στην ανωτερότητα του τουρκικού πολιτισμού απέναντί της.

Τη συνέχεια κάνει ο Δημήτριος Φαναράς: «Απόστολος (Τόλιας) Καραστεργιόπουλος: κουνκλοπαίκτης, καραγκιοζοπαίκτης αλλά και θεατρικός συγγραφέας» (σσ. 103-113), ο οποίος έζησε από το 1892 ως το 1976) και από τον οποίο σώζονται 29 τετράδια από τον χρονικό διάστημα 1930-1940 (μόνο σε ηλεκτρονική μορφή, τα πρωτότυπα έχουν χαθεί), με θέματα τους ληστές, τους ήρωες της επανάστασης, έργα για το θέατρο κ.τ.λ. Η Peri Efe, η μεταφράστρια των *Απομνημονευμάτων* του Σωτήρη Σπαθάρη προσφέρει μια σύγκριση με μιαν ανάλογη περίπτωση στην Τουρκία: «Looking at Karagiozis and Karagöz through the Memoirs of Sotiris Spatharis and Hayrettin Altıok» (σσ. 115-122), μια σύγκριση που ανα-

λύει τις ομοιότητες και διαφορές των δύο προσωπικοτήτων και της δράσης τους: τα απομνημονεύματα του Τούρκου αποτελούνται από μια εκτενή αυτοβιογραφική επιστολή του 1943, που στέλνει σε περιοδικό έντυπο (όπου δημοσιεύεται), παρακαλώντας για οικονομική υποστήριξη. Γεννημένος το 1898, με πατέρα αξιωματικό του ναυτικού, καταγοητεύτηκε από τις παραστάσεις του θεάτρου σκιών στη γιορτή της περιτομής του, είχε κανονική σχολική εκπαίδευση· μετά το θάνατο του πατέρα του, η οικογένεια μεταφέρεται στη Σμύρνη, όπου γίνεται βοηθός του καρραγκιοζοπαίκτη Mehmed Efendi (στο στρατό παίζει για τους στρατιώτες) και μετά τελειοποιεί τις παραστάσεις του ο Hacı Bahattî Efendi. Παίζει και σε συγκροτήματα κουκλοθεάτρου, και σε παραδοσιακά αυτοσχέδια θεατρικά είδη με ζωντανούς ηθοποιούς, όπως το *tuluat* και το *oria oyunu*. Την εμπειρία του θεάτρου μεταφέρει και στην οθόνη: ανεβάζει και διασκευές θεατρικού ρεπερτορίου (π.χ. *Οθέλλο*), γράφει και θεατρικά έργα ιστορικού περιεχομένου. Την τελευταία ανακοίνωση αυτού του θεματικού κύκλου, για την ιστορία του θεάτρου σκιών, κάνει ο Julien Calvié από τον Πανεπιστήμιο του Montpellier για το γνωστό δίτομο έργο του Louis Roussel για τον Καραγκιόζη το 1921, το οποίο είναι πρωτοποριακό για την εποχή του (σσ. 123-131)· αποτελεί τη δεύτερη διδακτορική του διατριβή (Παρίσι 1922) και βασίζεται ουσιαστικά στο γλωσσολογικό του ενδιαφέρον, πέρα από την περιγραφή του περιεχομένου μιας σειράς από καρραγκιόζικες παραστάσεις του Μόλλα και τη μετάφραση του *Λίγο απ' όλα*.

Ο θεματικός κύκλος «Θεματική και ρεπερτόριο» έχει πέντε ανακοινώσεις. Ξεκινά με τον Ανδρέα Φουντουλάκη: «Οι Μεταμορφώσεις του Ξανθία: Όψεις της Πρόσληψης των *Βατράχων* του Αριστοφάνη στο Νεοελληνικό Θέατρο Σκιών» (σσ. 135-154). Ακολουθεί η Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Το μπόλιασμα του λόγιου δημοτικοφανούς θεάτρου στο ρεπερτόριο του Καραγκιόζη: τα παραδείγματα του *Αγαπητικού της Βοσκοπούλας* και της *Γκόλφως*» (σσ. 155-184), η Πολύβια Παραρά, «Οι πολιτικοκοινωνικές παράμετροι της έκφρασης της παραβατικότητας στον λαϊκό πολιτισμό: από το δημοτικό τραγούδι στο θέατρο σκιών του Καραγκιόζη» (σσ. 185-202), όπου συγκρίνεται το κλέφτικο τραγούδι με τις ηρωικές παραστάσεις του Καραγκιόζη (*Κατσαντώνης*). Ο Παναγιώτης Μαζαράκης, «Η ποίηση του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη ως έμμεση έμπνευση ηρωικών έργων του Θεάτρου Σκιών» (σσ. 203-229, πολλές εικ.) – δεν είναι μόνο η πεζογραφία θεματικό ορυχείο για τις πατριωτικές παραστάσεις του '21· ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί το καλά τεκμηριωμένο μελέτημα της Ανθής Χοτζάκογλου, «Θέατρο και Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζης)». Επιβιώσεις της Αυτοσχέδιας / Νούτικης κωμωδίας ηθοποιών στο Θέατρο Σκιών: μια πρώτη προσέγγιση» (σσ. 231-256, εικ.)· αναλύει τρεις περιπτώσεις τέτοιων αυτοσχέδιων διαλόγων, όπως βρίσκονται σε ανέκδοτα χειρόγραφα του Μίμη Ρουγγέρη περί το 1917. Το ενδιαφέρον είναι πως περιέχουν και αρκετά έντονα σεξουαλικά υπονοούμενα, το οποία κατά τα άλλα μάλλον σπανίζουν στον Καραγκιόζη.

Στον επόμενο θεματικό κύκλο, «Θέατρο», η κατεύθυνση των αναζητήσεων αντιστρέφεται: δεν πρόκειται για επιδράσεις της ζωντανής σκηνής στην οθόνη του θεάτρου σκιών, αλλά παρουσιάζει τον ίδιο τον Καραγκιόζη στη σκηνή του θεάτρου, δηλ. παραστάσεις που έχουν επηρεαστεί είτε θεματικά είτε κινησιολογικά, σκηνικά, ατμοσφαιρικά, με τις στερεότυπες φιγούρες κ.τ.λ. από τον μερντέ. Μανώλης Σειραγάκης, «Προβλήματα ένταξης του Θεάτρου Σκιών στον κορμό του νεοελληνικού θεάτρου» (σσ. 259-274): αυτός ο προβληματισμός τίθεται όμως μόνο, εφόσον εκληφθεί το θέατρο σκιών ως ανώνυμη συλλογική τέχνη που ανήκει αποκλειστικά στην προφορική παράδοση, αλλά αυτό δεν ισχύει για το σύνολό του (σημαντικοί καρραγκιοζοπαίχτες με κομβική σημασία για την εξέλιξη του είδους ήταν εγγράμματοι ή είχαν έμμεση πρόσβαση στο γραπτό λόγο και άντλησαν θέματα από την επικαιρότητα, τη λογοτεχνία κ.τ.λ.). Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Ο Καραγκιόζης στην

“τρίτη διάσταση”. Απόπειρες μεταφοράς του θεάτρου σκιών από τον μπερντέ στο πάλκο του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου» (σσ. 275-291): εμπνευσμένη και συστηματική μελέτη, που δίνει μια γενική εποπτεία: μια πρώτη φάση αφορά τις μεταπολεμικές φαρσοκωμωδίες, μια δεύτερη την «πολιτική» χρήση του Καραγκιόζη στη δραματογραφία μετά το 1973 (προσφέρει και έναν πολύτιμο κατάλογο όλων των σχετικών παραστάσεων και έργων, ακόμα και στο ραδιόφωνο, την τηλεόραση και τον κινηματογράφο). Καίτη Διαμαντάκου / Κατερίνα Λιοντάκη / Νίκος Τσιβελέκος, «Αριστοφάνης και Καραγκιόζης: αντανάκλασεις και ωσμώνσεις στο “Θέατρο Τέχνης”» (σσ. 293-312): Δηώ Καγγελάρη, «Ο Καραγκιόζης και το “μοντέρνο” επί σκηνής» (σσ. 313-328), κυρίως για τους εκπροσώπους του λαϊκού εξπρεσιονισμού στη δεκαετία του 1930, Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, «Το θέατρο σκιών στη σκηνή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος» (σσ. 329-346), Αρετή Βασιλείου, «Η σωματική υποστασιοποίηση του μπερντέ: η παράσταση του *Λίγο απ’ όλα* του Αντώνιου Μόλλα σε σκηνοθεσία Δήμου Αβδελιώτη (2001)» (σσ. 347-365), Ιωάννης Πλεμμένος «“Η Ελληνική σκηνή ετάφη υπό Τουρκικού μπερντέ!”: Κοινωνικές και ιδεολογικές διαστάσεις της συνάντησης του Καραγκιόζη με το συμβατικό θέατρο στην ελληνική επαρχία της μετ-επώκ (1890-1912)» (σσ. 367-386), κυρίως στον Τύπο της Καλαμάτας. Τη θεματική αυτή ενότητα κλείνει η Άνη Κοντογιώργη, «Το Θέατρο Σκιών στον χορό: το *Καταραμένο Φίδι* του Ελληνικού χοροδράματος και η πρόσληψη του μοντερνισμού στην ελληνική καλλιτεχνική δημιουργία» (σσ. 387-397): πρόκειται για την εμβληματική παράσταση του 1951 με τη γνωστή μουσική του Μάνου Χατζιδάκη.

Ακολουθεί ο θεματικός κύκλος «Λογοτεχνία»: Σοφία Ιακωβίδου / Θανάσης Κουτσογιάννης, «Ανιχνεύοντας την παρουσία του Καραγκιόζη στη μεταπολεμική και μεταπολιτευτική πεζογραφία» (σσ. 415-433), για Θεοτοκά, Σικελιανό κ.τ.λ., Σταυρούλα Τσούπρου, «Το θέατρο σκιών όπως εντάσσεται στην συζήτηση “περί ελληνικότητας” της γενιάς του ’30: Η περίπτωση ενός επιγόνου» (σσ. 415-434), Στέλλα Βατούγιου / Χαράλαμπος Μπαμπούνης, «Καραγκιόζης ...έντεχνος και πολιτικοποιημένος. Ο Καραγκιόζης των λογοτεχνών» (σσ. 435-448), Γεώργιος Κατσαδώρας / Παναγιώτα Φεγγερού / Μιχαήλ Σίσκος, «Η λογοτεχνία στον “μπερντέ”: η περίπτωση του Πάννη Χατζή» (σσ. 449-460), Άκης Μάντζιος, «*Αντι-Καραγκιόζης ο Μέγας* του Πάννη Σκαρίμπα. Το κείμενο και οι ήρωες» (σσ. 461-480, εικ.), Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος, «Ο Καραγκιόζης στο θεατρικό έργο του Πύργου Σκούρητη» (σσ. 481-496), Παναγιώτης Ασημόπουλος, «Πολυεδρική προσέγγιση στον πρωτεύειο Καραγκιόζη της *Καταραμένης Ανλής*» (σσ. 497-508), πρόκειται για τη γνωστή νουβέλλα του νομπελίστα Ivo Andrić, που διαδραματίζεται σε φυλακή της Κωνσταντινούπολης: και Αθηνά Μπακογιάννη / Κική Μπαχά / Σοφία Τριάντου / Γεωργία Λαδογιάννη, «Η παράδοση του κωμικού στα *Καραγκιόζικα* του Βασίλη Ρώτα» (σσ. 509-516).

Σειρά έχουν μετά οι εικαστικές τέχνες: Νίκος Αλ. Μηλιώνης, «Το θέατρο σκιών και ο εικαστικός Καραγκιόζης» (σσ. 519-534, 17 εικ.), Βασιλική Χρυσοβιτσάνου και Χριστίνα Παλαιολόγου, «Το Θέατρο Σκιών στην Ελληνική ζωγραφική του 20ού αιώνα» (σσ. 535-550), Μιχάλης Ιερωνυμίδης, «Αναφορά των Ελλήνων εικαστικών στο θέατρο σκιών» (σσ. 551-580, 26 εικ.). Στον θεματικό κύκλο για τον Καραγκιόζη στην εκπαίδευση αναφέρονται οι εξής εργασίες: Ιωσήφ Βιβιλάκης / Άθως Δανέλλης, «Ο Καραγκιόζης στο Πανεπιστήμιο» (σσ. 583-601, 26 εικ.) για το ΕΚΠΑ, Δημήτρης Κοκόρης, «Έρευνα στον Τύπο για το Θέατρο Σκιών από φοιτητρίες και φοιτητές του ΑΠΘ» (σσ. 603-614) για αποδελτιώσεις από τον Τύπο, Τζένη Μωραΐτη / Απόστολος Μαγουλιώτης, «Θέατρο Σκιών: Μια εκπαιδευτική εμπειρία για φοιτητές-μελλοντικούς δασκάλους» (σσ. 615-632), Γιάννης Α. Παπαδάτος / Δήμητρα Παπαδημητρίου, «Η παρουσία του Θεάτρου Σκιών στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση» (σσ. 633-650), Δέσποινα Κωτή-Παπαντωνάκη, «Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Μια διε-

ρεύνηση από την οπτική των ειδικών αναγκών» (σσ. 651-662), Μαρία Φραγκή, «Το θέατρο σκιών στη δραματολογία για παιδιά, ένας δρόμος γεμάτος εκπλήξεις» (σσ. 663-674) και Λυδία Παπαδάκη, «Ο Καραγκιόζης αλληλοδιδάσκαλος: Μια παρώδηση των δομών γνώσης και εξουσίας στους σχολικούς θεσμούς του δέκατου ένατου αιώνα» (σσ. 675-680). Στον θεματικό κύκλο για το Θέατρο Σκιών στο εξωτερικό συγκαταλέχθηκαν: Irina Tresorukona, «Ελληνικό Θέατρο Σκιών στη Ρωσία: αρχεία, δημοσιεύσεις, μελέτες» (σσ. 691-698), Rafael Camarero Montesino, «Η παρουσία του θεάτρου σκιών στη Γερμανία» (σσ. 699-706) και Παναγιώτα Παπαδοπούλου, «Φιγούρες του ελληνικού θεάτρου σκιών στο Αρχείο Manuel de Falla της Γρανάδας» (σσ. 707-716). Στον τελευταίο θεματικό κύκλο, «Το ελληνικό Θ. Σ. ως πολιτιστική κληρονομιά: μουσεία, αρχεία, συλλογές», εντάχθηκαν οι εξής ανακοινώσεις: Ζωή Ν. Μάργαρη, «“Ο Καραγκιόζης και η UNESCO”: Άυλη πολιτισμική κληρονομιά και πολιτιστική διπλωματία» (σσ. 719-744), Έλενα Μελίδη και Νίκη Δάφνη, «Το θέατρο σκιών στο Νέο Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης. Τεκμηρίωση, έκθεση και ανάδειξη του λαϊκού θεάματος» (σσ. 745-764), Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου, «Το θέατρο σκιών στο μουσείο και η των “πραγμάτων επίσκεψις” με αφορμή της συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος» (σσ. 765-778), Μόσχος Μορφακίδης-Φυλακτός, «Το ερευνητικό πρόγραμμα “Αρχείο/βάση δεδομένων του ελληνικού θεάτρου σκιών”. Παρούσα κατάσταση και προοπτικές» (σσ. 779-784), Αρετή Μαθιουδάκη, «Το αρχείο του Παναγιώτη Μιχόπουλου» (σσ. 785-790) και Ελένη Παγκρατίου-Αλεξάκη, «Η Ιστορία του ελληνικού θεάτρου σκιών μέσα από τη συλλογή του Άρη Αλεξάκη» (σσ. 791-812).

Η *tour de force* της παρουσίασης του τόμου αυτού όμως δεν είναι τίποτε συγκρινόμενο με την *tour de force* της επιμέλειας των πρακτικών αυτών και ακόμα πιο μικρό σε σύγκριση με την οργάνωση του συνεδρίου και της έκθεσης και της σειράς της «Βιβλιοθήκης του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών». Ο Μόσχος Μορφακίδης έχει εκδώσει στο παρελθόν και ένα δικό του βιβλίο για τον Καραγκιόζη στα ισπανικά (*Karagiuizois. El teatro des ombas griego*, Athos-Pérgamos 1998), αλλά με αυτή την ομοβροντία δραστηριοτήτων υπέρ του ελληνικού θεάτρου σκιών έδωσε στη σχετική έρευνα μια ώθηση διαρκείας, γιατί στο συνέδριο αυτό αποκαλύφθηκε και νέο υλικό σε πολλά επίπεδα και ανέκυψαν και νέα και άγνωστα στοιχεία της έρευνας· εκτός τούτου ήρθαν και ερευνητές και караγκιοζοπαίκτες πιο κοντά, γιατί στους δεύτερους αφιερώθηκε και ένα ειδικό πάνελ. Η πρωτοβουλία από την Ισπανία και οι σχετικές εκδηλώσεις στη Μόσχα έχουν εντείνει το διεθνές ενδιαφέρον για αυτή την τελευταία μορφή ενός παραδοσιακού λαϊκού αυτοσχέδιου θεάτρου με στερεότυπες φιγούρες και την τεχνική του θεάτρου σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια *εν λειτουργία*, τελευταία γιατί στα νότια παράλια της Μεσογείου (Maghrib) και τη Συρία, όπως και σε όλα τα τέως τουρκοκρατούμενα Βαλκάνια το θέατρο σκιών έχει εκλείψει οριστικά, και *εν λειτουργία* γιατί στην Τουρκία, όπου η κεμαλιστική «χρήση» και κατάχρηση της σχετικής οθωμανικής παράδοσης, όπου η κριτική και διασκεδαστική λειτουργικότητα ενός λαϊκού θεάτρου είχε μετατραπεί σε ιδεολογική διδαχή του καθεστώτος, «αναβιώνει», πάλι με εντολή εκ των άνω (και ασφαλώς χωρίς το έντονα σεξουαλικό στοιχείο), αλλά μετά την διακοπή της κοινωνικής λειτουργικότητας του λαϊκού θεάματος για δεκαετίες, οι προσπάθειες αυτές κινούνται στην επιφάνεια μιας συγκεκριμένης πολιτιστικής πολιτικής και τα οράματα ορισμένων διανοουμένων. Η κοινωνική λειτουργικότητα δεν «δημιουργείται» με μια απόφαση της UNESCO, αλλά θέλει το χρόνο της και τη συνέχειά της. Μια ένδειξη για την περιορισμένη λειτουργικότητα του εγχειρήματος είναι το γεγονός, ότι οι τούρκοι караγκιοζοπαίκτες κατά το πλείστον δεν αυτοσχεδιάζουν τους διαλόγους, αλλά διαβάζουν από τα παλαιά τετράδια που έχουν διασωθεί. Έτσι οι εκδηλώσεις ευθυμίας του κοινού είναι ανάλογες, το γέλιο σπάνιο και όχι αυθόρμητο. Μόνο η κρατική στήριξη δεν

δημιουργεί ένα λαϊκό θέατρο.

Βέβαια και στην Ελλάδα βρισκόμαστε από καιρό σε μια φοκλορική φάση με διάφορες «χρήσεις» (ακόμα και οι σχετικές τηλεοπτικές εκπομπές έχουν σταματήσει, τα αστεία έγιναν πιο αραιά και το εν γένει χιούμορ έχει αλλάξει – βλ. τα παλιά έργα της Φίνος Φιλμ), αλλά βασίζεται σε μια πανελλήνια πλατειά παράδοση καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα που δε θα σβήσει έτσι εύκολα· και με τον παιδαγωγικό Καραγκιόζη στο σχολείο και παιγμένο από τα ίδια τα παιδιά ανοίγεται και ένα νέο πεδίο δράσεως, το οποίο μοιάζει να έχει μέλλον. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η αγαθή πρωτοβουλία από την όμορφη Γρανάδα, της οποίας οι σημαντικοί και πλούσιοι καρποί κυκλοφορούν τώρα στο διαδίκτυο, θα πέσει σε γόνιμο έδαφος, γιατί ταυτόχρονα βρίσκονται σε εξέλιξη και άλλες ερευνητικές κινητοποιήσεις οι οποίες θα αποδώσουν καρπούς στο μέλλον, μιας που ο Καραγκιόζης «πήγε και πανεπιστήμιο». Η επιμέλεια του ογκώδους τόμου είναι άψογη, η εμφάνισή του καλαίσθητη. Συγχαρητήρια στους ακούραστους εκδότες και – ο Καραγκιόζης εν γνώνμων.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ / ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ (επιμ.), *Επιστημονική Συνάντηση αφιερωμένη στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot. «Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη – Δραματολογία – Θεωρία. Πρακτικά*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ/ Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών 2017, σελ. 713, εικ., ISBN 978-618-82918-5-0.

Ταυτόχρονα με το συνέδριο «Οι πηγές στην θεατρολογία...», που οργάνωσε η διευθύντρια του προγράμματος μεταπτυχιακών σπουδών Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου για τα 20 χρόνια του ΠΜΣ στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, ολοκληρώθηκαν και κυκλοφόρησαν και τα πρακτικά ενός προηγούμενου τέτοιου συνεδρίου, πάλι του ΠΜΣ του ΤΘΣ, που έγινε το 2013 και το οργάνωσε η τότε διευθύντρια του Προγράμματος, Άννα Ταμπάκη, η οποία προλογίζει και την έκδοση αυτή. Και τα δύο συνέδρια σκοπό είχαν να παρουσιάσουν οι υποψήφιοι διδάκτορες τις έρευνές τους· τελικά όμως αποδείχτηκε ότι η ανάγκη για τέτοιες επιστημονικές συναντήσεις είναι πολύ ευρύτερη για τους νέους επιστήμονες, γιατί παρουσιάστηκαν και μίλησαν και στα δύο συνέδρια και θεατρολόγοι που είχαν ολοκληρώσει τις διδακτορικές τους διατριβές, αλλά συνεχίζουν τις ερευνές τους, υποψήφιοι και τελειωμένοι διδάκτορες από άλλα θεατρολογικά τμήματα της χώρας και άλλοι μεταπτυχιακοί φοιτητές. Στο πρώτο συνέδριο, του 2013, οι θεματικές ενότητες αφορούσαν, όπως σημειώνει η κ. Ταμπάκη στο «Προλογικό σημείωμα»: «την αναβίωση και την πρόσληψη του αρχαίου θεάτρου, ζητήματα του νεοελληνικού θεάτρου και της νεοελληνικής δραματολογίας από τον 19ο ως τον 21ο αιώνα, σελίδες από την ιστορία του Εθνικού Θεάτρου, το θέατρο στην εκπαίδευση, το θέατρο σε σχέση με άλλα μέσα (ραδιόφωνο, κινηματογράφος, νέες τεχνολογίες), ζητήματα σκηνογραφίας, την παρουσία ξένων θιάσων στην Ελλάδα, την εικόνα της γυναίκας στη δραματολογία, γυναίκες δραματογράφους, και *last but not least* ζητήματα πρόσληψης του παγκόσμιου θεάτρου» (σ. 13). Θυμάμαι ότι η ατμόσφαιρα ήταν τότε ιδιαίτερα θερμή και οι συζητήσεις έντονες και γόνιμες· με μερικούς παλαιούς μεταπτυχιακούς είχαμε να ιδωθούμε καιρό, και οι παλαιές φίλιες, αν ήταν καλές, δεν σβήνουν εύκολα. Συνολικά συγκεντρώθηκαν, χάρη στις άοκνες προσπάθειες των δυο εκδοτριών, 42 εισηγήσεις, ενώ στο νέο συνέδριο που έγινε τον Αρτίλιο του 2017 ήταν σχεδόν διπλάσιες. Και ας ήταν πολύ κοντά και το Έκτο Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο στον Ναύπλιο. Αυτό δείχνει ότι αυτός ο ειδικός θεσμός επιστημονικών συναντήσεων, που

αφορά τους νέους επιστήμονες, τους παλαιούς και νυν μεταπτυχιακούς, τους υποψήφιους διδάκτορες και ολοκληρωμένους σε μεταδιδακτορικές περιπέτειες, είναι και χρήσιμος και αναγκαίος, γιατί οι ρυθμοί των καιρών είναι γρήγοροι, οι νέοι θεατρολόγοι είναι πλέον πολλοί και αναζητούν ένα forum παρουσίασης εργασιών και συνάντηση με τους συναδέλφους τους· το δεντράκι που φυτέψαμε πριν από το millennium έγινε πλάτανος τρானός με πολλά κλαδιά, αλλά πρέπει να του δώσεις και το χώρο να αναπτυχθεί· δεν χρειάζεται πια πολλή θεσμική περιποίηση, επιβάλλεται από μόνο του. Και η λειψυδρία της εποχής δε θα το βλάψει πια εύκολα, γιατί έχει ρίζες γερές και βαθιές.

Εφόσον τα πρακτικά κυκλοφορούν και ηλεκτρονικά στο site του τμήματος, μια λεπτομερειακή παρουσίαση κάπως περιττεύει. Θα περιοριστώ σε σύντομα σχόλια. Μετά τον χαιρετισμό της κ. Ταμπάκη ακολουθεί ο πρώτος θεματικός κύκλος, που είναι αφιερωμένος στο «Αρχαίο Θέατρο: αναβίωση και πρόσληψη». Περιέχει έξι ανακοινώσεις: της Ιρένας Μπογκνάνοβιτς, «Τα αρχαία μοτίβα στα μαρόκ κοσμικά θεατρικά έργα της Νοτιοανατολικής Ευρώπης» (σσ. 25-38), που συγκρίνει, όπως στην εξαιρετική διδακτορική της διατριβή του 2012, το νοτιοσλαβικό θέατρο της Ραγούζας και των δαλματικών ακτών με το κρητικό, επτανησιακό και αιγαιοπελαγίτικο θέατρο· της Ελευθερίας (Έρης) Γεωργακάκη, «Η αναβίωση του αρχαίου δράματος τον 20ό αιώνα στην Ελλάδα: Από την *Αλκηστη* του Χρηστομάνου στην *Εκάβη* του Μελαχρινού» (σσ. 39-48), μια γενική θεώρηση· της Κατερίνας Λιοντάκη, «Παραστάσεις Αρχαίου Δράματος στην Ελλάδα, με στοιχεία από τις λαϊκές μορφές θεάτρου: Κουκλοθέατρο και Θέατρο Σκιών» (σσ. 49-68), που ασχολείται με την *Αντιγόνη* στο Θέατρο Λυκαβηττού το 1997 από το σουηδικό Marionetteatern με τον Michael Meschke που μιμείται το ιαπωνικό bunraku, τον *Μύθο του Οιδίποδα* από τον ίδιο το 1980, την *Αλκηστιν* στο Βόλο 1985 σε σκηνοθεσία του Λυδίας Κονιόρδου, και παρόμοιες παραστάσεις που πειραματίζονται με τεχνικές του κουκλοθεάτρου ή τον Καραγκιόζη στη σκηνή· της Διονυσίας Μπουζιώτη, «Φαινομενολογίες του πάσχοντος σώματος στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Η εν-σωμάτωση του πόνο στα έργα: *Προμηθεύς Δεσμώτης*, *Οιδίπους Τύραννος*, *Μήδεια*, *Βάκχαι*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*» (σσ. 69-84), της Αγγελικής Πούλου, «Η αρχαία ελληνική τραγωδία και η έννοια του “ριζώματος”». Το παράδειγμα της τετραλογίας *Syrma Antigones* της ιταλικής ομάδας Motus» (85-102) και του Χρήστου Γαλίτη, «Μουσικοθεατρικές προσεγγίσεις αρχαίου δράματος. Ο *Πυλάδης* και η *Ιοκάστη* του Πύργου Κουρουπού» (σσ. 103-121).

Ακολουθεί η θεματική ενότητα «Από την ιστορία του Εθνικού Θεάτρου» που έχει τρεις ανακοινώσεις: του Παναγιώτη Μιχαλόπουλου, «Η κατοχική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου (1941-1944)» (σσ. 125-134), θέμα της διδακτορικής του διατριβής· της Μαρίας Σεχοπούλου, «Αναζητώντας τον “άλλο” Στρίντμπεργκ. Το *Όνειρο* του Αλέξη Σολομού» (σσ. 135-154) για σειρά ερμηνευτικών άρθρων του σκηνοθέτη το 1963 και για τη σκηνοθεσία της παράστασης του *Όνειροδράματος* ως *Όνειρου* στο Εθνικό (βλ. τη διατριβή της)· και τη Πέγκυ Μιχελή, «Κρίση-μες επιλογές και αισθητικές μεταβολές. Εθνικό Θέατρο 2007-2013, ένας σύντομος απολογισμός» (σσ. 155-160).

Στην ενότητα για το νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα» βρίσκουμε τέσσερις ανακοινώσεις: της Αικατερίνης Π. Δεμέστιχα, «Η θεατρική ζωή στην Αθήνα της εποχή του Γεωργίου του Α' (1864-1900). Οι παραστάσεις» (σσ. 163-184), κεφάλαιο της διατριβής της· της Ολίβιας Παλληγάκη, «Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη από τις αρχές του 19ου αιώνα έως το 1916» (σσ. 185-200) – με ιδιαίτερο ενδιαφέρον περιμένουμε την ολοκλήρωση της διατριβής της, η οποία ακόμα καθυστερεί (πρόκειται για ένα μεγάλο κενό στη χαρτογράφηση της αποκεντρωμένης θεατρικής ζωής κατά το 19ο αιώνα, και για έναν άλλο λόγο: γιατί περιλαμβάνει και το εβραϊκό θέατρο)· της Αντιγόνης Μανασσή, «“Κάτι τι, το οποίον πρέπει ν’

αναγνωσθή”. Πρόλογοι, Αφιερώσεις» (σσ. 201-220), ένα πολύ ενδιαφέρον και σημαντικό θέμα, το οποίο απαιτεί συστηματική αντιμετώπιση, τουλάχιστον για τον 19ο αιώνα· και της Ηρώς Κατσιώτη, «Η ουσία του Τύπου» (σσ. 221-228).

Ακολουθεί η ενότητα «Νεοελληνικό Θέατρο, 20ός-21ος αι.» με τρεις ανακοινώσεις: της Όλγας Παπαζαφειροπούλου, «Οι απαρχές του Ελληνικού Θεάτρου στην πολυ-πολιτισμική Αυστραλία» (σσ. 231-246), της Κωνσταντίνης Σταματογιαννάκη, «Ο Φώτος Πολίτης “μέσα σε ατμόσφαιρα μεγάλης εγκαρδιότητας”» (σσ. 247-254) για ανταποκρίσεις από συνέδριο στη Ρώμη το 1934 και την ανακοίνωσή του «Κράτος και θέατρο στην Ελλάδα»· και της Παναγιώτας Σωτήρχου, «Μετανάστευση και στερεότυπα στο νεοελληνικό δράμα (1996-2010)» (σσ. 255-265) από τη θεματική της διατριβής της.

Στη θεματική «Νεοελληνική δραματολογία, 20ός αι.» υπάρχουν δύο ανακοινώσεις: της Χριστίνας Παλαιολόγου, «Παραμυθιακά στοιχεία στο μονόπρακτο *Το Μπαλσαμωμένο Αγόρι* του Μίλτου Κουντουρά» (σσ. 269-282 βλ. τη διατριβή της για το παραμυθόδραμα) και της Ιωάννας Αλεξανδρή, «Ανιμισμός αντικειμένων και αντικειμενοποίηση δραματικών προσώπων στο υπερβατικό σύμπαν του Παύλου Μάτεσι» (σσ. 283-298) για τους αγγέλους («από το μύθο στην απομυθοποίηση»), για αγάλματα, για τα «φυτά» στον *Περιποιητή φνυτών*, τα στοιχεία της φύσης στο *Προς Ελευσίνα*, ομοιώματα.

Ο θεματικός κύκλος «Θέατρο και εκπαίδευση» μετρά επίσης τρεις συνεισφορές: της Μαρίας Α. Σπυροπούλου, «Αναφορές του θεάτρου στην Εκπαίδευση στην ελληνική Νομοθεσία-Νομολογία: 1900-1940» (σσ. 301-314), της Κατερίνας Μπρεντάνου, «Θεατρικές τεχνικές στην διδασκαλία της Ιστορίας» (σσ. 315-326) και Σπύρου Πετρίτη, «Ταξίδι δημιουργίας στον κόσμο του παραμυθιού και του θεάτρου σύμφωνα με τις λειτουργίες του Προπ» (σσ. 327-340).

Στο «Θέατρο και άλλα μέσα» συμμετέχουν οι: Σπύρος Κυβέλος, «Θέατρο του παραλόγου και ευρωπαϊκός κινηματογράφος: Μια εισαγωγή» (σσ. 343-356), Μαρία Χαμάλη, «Ο κινηματογραφικός Tennessee Williams» (σσ. 357-370), Έλενα Καμηλάρη, «Ζητήματα εστίασης στις ραδιοφωνικές διασκευές θεατρικών έργων για το Ε.Ι.Ρ. κατά την περίοδο 1954-1967» (σσ. 371-386) και η Ελένη Τιμπλαλέξη, «Η θεατρική διάσταση των ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων» (σσ. 387-393), που έχει στο μεταξύ ολοκληρώσει τη διατριβή της.

Στα «Ζητήματα σκηνογραφίας» υπάρχουν οι εξής ανακοινώσεις: της Θώμης Σφηκοπούλου, «Ο “άγνωστος” σκηνογράφος Νίκος Εγγονόπουλος» (σσ. 395-424), της Μαρίας Κονομή, «Προσεγγίσεις του “άδειου χώρου” στις παραστάσεις τραγωδίας κατά τη μεταπολεμική περίοδο» (σσ. 425-451) και της Τίλιας Λακίδου, «Κάπου ή “Πουθενά”; Αναζητώντας τον εθνικό σκηνό χώρο της νεοελληνικής σκηνογραφίας» (σσ. 453-464), μια επιθεώρηση σχετικών φαινομένων, ξεκινώντας προς τα πίσω από τα εγκαινία του ανακαινισμένου Εθνικού Θεάτρου το 2009 με το χορογραφικό θέαμα *Πουθενά* του Δημ. Παπαϊωάννου.

Ακολουθεί η ενότητα «Ξένοι θίασοι στην Ελλάδα» με τη Χριστίνα Γεωργιάδου, «Ξένοι θίασοι στην Ελλάδα: οι επισκέψεις της Κομεντί Φρανσέζ στην Αθήνα, οι κριτικές και η πρόσληψη των έργων από το αθηναϊκό κοινό» (σσ. 467-481) εστιάζοντας κυρίως στις παραστάσεις του 1940, τον Ιωάννη Κάππα, «Η πρώτη εμφάνιση του γεωργιανού ακαδημαϊκού θεάτρου Ρουσταβέλι στην Ελλάδα» (σσ. 483-592) και τον Κωνσταντίνο Κωστογιαννόπουλο, «Η πρόσληψη του Théâtre de Boulevard του Σασά Γκιτρώ από το ελληνικό κοινό των αρχών του 20ού αιώνα και η επίδρασή του στην ελληνική δραματολογία μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο» (σσ. 503-512).

«Η γυναίκα στη δραματολογία» συγκεντρώνει τις εξής εργασίες: της Εριφύλης Κωνσταντινίδου-Γκοδίμη, «Γυναίκες εν δράσει στο έργο του Μενάνδρου και του Γκολντόνι: Ιστορικό πλαίσιο και θεατρική αναπαράσταση» (σσ. 515-526), της Μαρίνας Μέργου, «Η

αόρατη ιστορία της γυναικειάς δραματοουργίας στην Ελλάδα. Πορτρέτα Δραματοουργών του 19ου και 20ού αιώνα» (σσ. 527-546) από την επανάσταση ως τη Μαριέττα Ριάλδη – στο μεταξύ δεν είναι και τόσο «αόρατη» πια, και της Μαρίας Παναγιωτοπούλου, «“Το θηλυκόν ζήτημα” μέσα από τη συνομιλία των δημιουργών του *Αρχιτέκτονος Μάρθα* και της *Νέας Γυναίκας*» (σσ. 547-560).

Στο τέλος υπάρχουν και δύο κύκλοι για τα «Ζητήματα πρόσληψης του παγκόσμιου θεάτρου»: Ειρήνη-Ιρια Κατσαντώνη, «Η πρόσληψη του Όσκαρ Ουάιλντ στην Ελλάδα (1930-1974)» (σσ. 563-570), Αφροδίτη Δημοπούλου, «Βρετανικό πολιτικό θέατρο: Η περίπτωση του John Arden και η πρόσληψη του έργου του στην Ελλάδα» (σσ. 571-582), Ελένη Γεωργίου, «Οι σκηνοθεσίες των έργων του Luigi Pirandello στην ελληνική σκηνή από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έως το 2010» (σσ. 583-602), Ειρήνη Μ. Μουντράκη, «Το γκολντονικό σύμπαν μέσα από μια σύγχρονη ελληνική ματιά. Το παράδειγμα του Βασίλη Παπαβασιλείου» (σσ. 603-620). Ο δεύτερος κύκλος δεν αφορά πια την πρόσληψη στην Ελλάδα, αλλά τους ίδιους δραματοουργούς, σκηνοθέτες και performers στο εξωτερικό: Ολυμπία Γλυκιάτη, «Η αισθητική του άμορφου στο σκηνοθετικό έργο του Tadeusz Kantor της δεκαετίας του 1960» (σσ. 623-644), Ελένη Κουτσιλαίου, «Performance και Μ. Αβραμόνις» (σσ. 645-660), Τάνια Νεοφύτου, «Μελετώντας το τερατώδες στην ευρωπαϊκή δραματοουργία του 20ού αιώνα» (σσ. 661-676 βλ. και τη διατριβή της) και Ανθούλλης Δημοσθένους, «Από τη θεωρία στην ερμηνεία και από την ερμηνεία στη θεατρική πράξη» (σσ. 677-698).

Ακολουθεί ακόμα το πρόγραμμα του συνεδρίου και ο κατάλογος των συνέδρων. Πλούσια σοδειά. Τα ΠΜΣ είναι το εργαστήρι του μέλλοντος για τη Θεατρολογία και εκεί δημιουργείται η μαγιά των θεατρολόγων της επόμενης γενεάς. Και τα συνέδρια αυτά λειτουργούν ενισχυτικά για τις σχετικές ερευνητικές δραστηριότητες, για τους θεματικούς και μεθοδολογικούς προβληματισμούς, ανανεώνονται παλαιοί δεσμοί και δημιουργούνται νέοι, γίνονται γνωριμίες μεταξύ των ερευνητών και συναντήσεις με τους παλαιούς δασκάλους και παρουσιάζονται εργασίες μπροστά σε ένα κριτικό κοινό φοιτητών, μεταπτυχιακών και μη, διδακτόρων και μεταδιδακτορικών ερευνητών από όλο το θεματικό φάσμα των γοητευτικών αυτών σπουδών. Είναι εξάσκηση και ενίσχυση, κατάθεση γνώσεων και ψυχής. Η εμπειρία του δεύτερου τέτοιου συνεδρίου του ΠΜΣ το 2017 επιβεβαιώνει το συμπέρασμα του 2013, για τη χρησιμότητα και ουσιαστικότητα του θεσμού αυτού, ο οποίος, φαντάζομαι, θα προβεί και στο μέλλον σε τακτά χρονικά διαστήματα σε παρόμοιες εκδηλώσεις.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Institut Français de Grèce – Département d'Études Théâtrales Université Nationale et Kapodistrienne d'Athènes, Γαλλικό Ινστιτούτο Ελλάδος / Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, *Actes de Colloque: Relations France – Grèce: Le théâtre des années 1960 à nos jours, Athènes 8-10 mai 2014*. Textes édités par Platon Mavromoustakos / Sophia Feloroulou, *Πρακτικά Συνεδρίου: Σχέσεις Ελλάδας – Γαλλίας: Το θέατρο από το 1960 μέχρι σήμερα, Αθήνα 8-10 Μαΐου 2014*. Επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος / Σοφία Φελοπούλου, Athènes 2017, σελ. 273, εκ., ISBN 978-618-82918-4-3.

Πρόκειται για τα δίγλωσσα πρακτικά ενός τριήμερου συνεδρίου οργανωμένου από το Γαλλικό Ινστιτούτο σε συνεργασία με το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ σε προσηκτική επιμέλεια του Πλάτωνα Μαυρομούστακου και της Σοφίας Φελοπούλου. Από την

εποχή του γνωστού ρητού του Ξενόπουλου από τα τέλη του 19ου αιώνα, πως από φιλολογική άποψη η Ελλάδα αποτελεί μια επαρχία της Γαλλίας, το Παρίσι δεν έχει πάψει να παίζει έναν όλως ξεχωριστό ρόλο στο νεοελληνικό θέατρο, που φτάνει έως τις ημέρες μας και εν μέρει μόνο επισκιάζεται από τη νέα δυναμική που ανέπτυξε το αγγλόφωνο και γερμανόφωνο θέατρο λίγο πριν και μετά το millennium. Αυτό εκδηλώνεται σε πολλά επίπεδα, αν και η γαλλομάθεια της νέας γενιάς έχει υποχωρήσει προς όφελος μιας νέας γλωσσικής αποικιοκρατίας, της αγγλόφωνης, και οι πιο σημαντικές εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου δεν έρχονται πια από την πόλη των Φώτων. Μολοντούτο οι σχέσεις του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου με το θεατρικό γίνεσθαι στις γαλλικές σκηνές είναι πάντα πυκνές και γόνιμες, και σημαντικοί συγγραφείς των τελευταίων δεκαετιών, όπως ο Στάικος και ο Δημητριάδης, έκαναν τα πρώτα τους βήματα στο Παρίσι και όχι στην Αθήνα. Όλ' αυτά δικαιολογούν μια τέτοια συνεργασία του ΤΘΣ, και δεν είναι η πρώτη με το Γαλλικό Ινστιτούτο, όπως έγιναν παλαιότερα και με την Casa d'Italia, το British Council και το Goethe-Institut της Γερμανίας.

Η διγλωσσία των πρακτικών καλύπτει και το πρόγραμμα της συνάντησης (σσ. 13-19), τον χαιρετισμό του Olivier Descotes, διευθυντή του Γαλλικού Ινστιτούτου (σσ. 23-27) και του Πλάτωνα Μαυρομούστακου εκ μέρους του ΤΘΣ (σσ. 28-31). Οι ίδιες οι ανακοινώσεις τυπώνονται στη γλώσσα που προτίμησε ο καθένας για την εκφώνησή τους. Το συνέδριο χωρίζεται σε διάφορους θεματικούς κύκλους: «Το θέατρο: τόπος ανταλλαγής μεταξύ Γαλλίας και Ελλάδας (δεκαετίες 1960-1980)», «Η ιστορική πλευρά των σχέσεων ανάμεσα στις δύο χώρες. Ανταλλαγές I: Κλασικοί» και «Ανταλλαγές II: Κείμενα και ηθοποιοί, 19ος-20ός αιώνας», και μια «Στρογγυλή Τράπεζα: Μετάφραση (Μεταφράσεις)» «Ανταλλαγές III: Κείμενα και ηθοποιοί, 21ος αιώνας» και «Στρογγυλή τράπεζα: Η σύγχρονη σκηνή». Κατ' αυτόν τον τρόπο δίνεται χώρος πέρα από τις επιστημονικές ανακοινώσεις και σε προσωπικές εντυπώσεις, αναμνήσεις από τα χρόνια των σπουδών στο Παρίσι κ.τ.λ. Στον θεματικό κύκλο για το χρονικό διάστημα 1960-1980 συμμετέχουν ο Βίκτωρ Αρδίτης, «Μια σκυταλοδρομία / Une course de relais» (σσ. 35-37), ο αφηρητών πλέον Georges Banu, «La Grèce, pays proche et amis intimes: affinités électives» (σσ. 39-43) με προσωπικές αναμνήσεις και αναπολήσεις, πιο ουσιαστική είναι η ανακοίνωση του Πλάτωνα Μουρομούστακου, «Le théâtre en Grèce dans les années 1960 et 1970: un printemps court, une nuit longue et la promesse de la liberté» (σσ. 45-50), μια σύντομη επισκόπηση των εξελίξεων πριν από την Επταετία, κατά τη διάρκεια της και στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης. Ύστερα παίρνει το λόγο ο Νικηφόρος Παπανδρέου, «Ελληνογαλλικές θεατρικές σχέσεις στα χρόνια της δικτατορίας» (σσ. 51-54), όπου μιλάει για τον Antoine Vitez, τον Patrice Chéreau, τον Πύργω Σεβαστίκογλου και τον Bernhard Dort. Ακολουθεί η Άλκη Ζέη με ακόμα πιο σύντομο κείμενο: «Μία μαρτυρία» (σσ. 55-56), και η Χρύσα Προκοπάκη, «Une heureuse rencontre» (σσ. 57-59, δημοσιευμένο το 1996).

Σ' ένα επιστημονικότερο έδαφος κινούνται ύστερα οι ανακοινώσεις στις Ανταλλαγές I για τους κλασικούς: της Χαράς Μπακονικόλα, «Fidélité et infidélité du chœur chez Anouilh» (σσ. 63-67) για τον χορό στην *Αντιγόνη* και τον *Οιδίποδα*, της Sylvie Humbert-Mougin, «D'Orange à Delphes: ressusciter la tragédie grecque antique» (σσ. 69-81), δηλαδή για την αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας από το 1888 ως το 1927-1930, η πρώτη ανακοίνωση κανονικής έκτασης με υποσημειώσεις και βιβλιογραφία, του Florence Dupont, «Quels sont, en France aux XXe et XXIe siècles, les enjeux de la publication d'une traduction de l'*Orestie* d'Eschyle, destinée ou non à la scène?» (σσ. 83-89) για τα μεταφραστικά προβλήματα της *Ορέστειας* στα γαλλικά, του Romain Piana, «De Karantinos à Koun, la réception du Théâtre National et du Théâtre d'Art en France» (σσ. 91-98) για την πρόσληψη ελληνι-

κών παραστάσεων στη Γαλλία, του Δαμιανού Κωνσταντινίδη, «Mises en scène de Sophocle en France de 1960 à 1986» (σσ. 99-106), αντλώντας από τη γαλλική διδακτορική του διατριβή (troisième cycle) του 1989, ενώ η Evelyne Ertel επικεντρώνεται σε μία και μόνη παράσταση, της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή στη διασκευή του Ρίτσου, σε σκηνοθεσία του Vitez το 1971: «*Électre de Sophocle/Ritsos mise en scène en 1971 par Antoine Vitez*» (σσ. 107-112).

Φτάνουμε στις Ανταλλαγές II: Κείμενα και ηθοποιοί, 19ος-20ός αιώνας. Ο θεματικός κύκλος αυτός ξεκινά με μια ενδιαφέρουσα ανακοίνωση: Αγγελική Παννούλη, «La Révolution grecque dans le répertoire théâtral français de la Restauration (1821-1830)» (σσ. 115-123) για δημοφιλείς παραστάσεις και θεατρικά έργα της φιλελληνικής δραματογραφίας, αντλώντας υλικό κυρίως από Δημάκη 1976, 1992 και Ταμπάκη-Ιονά 1993 (βλ. περισσότερο στον W. Puchner, «Die griechische Revolution von 1821 auf dem europäischen Theater. Ein Kapitel bürgerlicher Trivialdramatik und romantisch-exotischer Melodramatik im europäischen Vormärz», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τόμ. 2, Wien/Köln/Weimar 2007, σσ. 133-168). Ακολουθούν οι Λυδία Σαπουνάκη-Δρακάκη και Μαρία Λουίζα Τζόγια-Μοάτσου, «Jules Truffier à Athènes: une mission glorieuse» (σσ. 125-130), αντλώντας από την εξαιρετική τους μονογραφία *Η δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου*, Αθήνα 2011. Ένα ενδιαφέρον θέμα πραγματεύεται και ο Δημήτρης Τσατσούλης, «Η πρόσληψη του Ρακίνα στην Ελλάδα (19ος-21ος αιώνας)» (σσ. 131-138), του οποίου οι παραστάσεις ήταν λίγες, γιατί εθωρείτο πάντα *démodé* και «δύσκολος» και ανεβάζεται κάπως πιο συχνά μόνο πρόσφατα σε διασκευές. Έπεται η Κωνσταντίνα Γεωργακάκη, «La présence de Roger Planchon au Festival International du Spectacle à Athènes» (σσ. 139-145) το 1962 και ο Μάνος Στεφανίδης, «Pierre Restany-Vlassis Caniaris, 1970, un “drame” politique au Musée d’Art modern de la Ville de Paris» (σσ. 147-149). Ενδιαφέρον είναι και το θέμα της Άννας Σταυρακοπούλου, «Anouilh par Koun» (σσ. 151-158), ενώ ο Πλάτων Μαυρομούστακος αναπτύσσει το θέμα «Koun, Skalioras, Molière: une rencontre qui n’a pas eu lieu» (σσ. 159-161). Ακολουθεί η στοργυλή τράπεζα για τις μεταφράσεις, που ξεκινάει με μια τοποθέτηση της Άννας Ταμπάκη: «Introduction à la table ronde: Traduction(s)» (σσ. 165-166) και τον λόγο παίρνουν η Έφη Παννοπούλου, «Η δοκιμασία του οικείου: μεταφράζοντας σύγχρονο γαλλικό θέατρο» (σσ. 167-174) με παραδείγματα μεταφράσεων, η Μυρτώ Γόνδικα, «Comment présenter en France, aujourd’hui, les écritures grecques du théâtre?» (σσ. 175-179) με πολύ ενδιαφέρουσες τοποθετήσεις, η Μαρία Ευσταθιάδη, «Η συνεχής παρουσία του άλλου και η κατοποίηση του κειμένου στη θεατρική μετάφραση» (181-186), πολύ ουσιαστική παρέμβαση, που τονίζει την ιδιαιτερότητα της θεατρικής μετάφρασης (προφορικός λόγος που ακούγεται μόνο για μία στιγμή): ο Κωνσταντίνος Μπόμπας, «Κοινές μεταφραστικές παραλλαγές νεοελληνικών θεατρικών έργων στα γαλλικά» (σσ. 187-195) που μπαίνει και στη θεωρία της μετάφρασης και εξηγεί τις ειδικές δυσκολίες στη γαλλική μετάφραση/διασκευή του *Insensu* του Δημητριάδη και την απόδοση του στικτικού συστήματος του μονολόγου αυτού καθώς και σε άλλα παραδείγματα. Πιο προσωπική είναι η κατάθεση του Ανδρέα Στάικου, «Η σχέση μου με τη Γαλλία και τη μετάφραση» (σσ. 197-198).

Στις Ανταλλαγές III: Κείμενα και συγγραφείς, 21ος αιώνας, συμμετέχουν η Δηώ Καγγελάρη, «Du Molière fait main: une broderie scénique de Lefteris Voyatzis» (σσ. 201-209) για τα έργα *Μισάνθρωπος* 1996, *Σχολή των γυναικών* 2004 και *Αμφιτρύων* 2012, η Σοφία Φελοπούλου, «Les nouvelles écritures françaises sur la scène grecque» (211-218), μια καλά τεκμηριωμένη σύντομη θεώρηση, Λίνα Ρόζη, «Δημήτρης Δημητριάδης, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès: “εκλεκτικές συγγένειες”. Δημιουργικές ανταλλαγές ανάμεσα στο γαλλικό και το ελληνικό θέατρο μέσα από το έργο του Δημήτρη Δημητριάδη» (σσ. 219-

235), σημαντική μελέτη για την τελετουργική γραφή του Δημητριάδη και τις γαλλικές της καταβολές και τα ανάλογα, Δήμητρα Κονδυλάκη, «Μπορούν το ποιητικό και το πολιτικό να συνδεθούν εκ νέου; Μια προσέγγιση με αφορμή σύγχρονους έλληνες δραματουργούς που αναδείχτηκαν στη γαλλική σκηνή μετά την κρίση» (σσ. 237-247 [μάλλον το ξέσπασμα της κρίσης]), επίσης σημαντική μελέτη για τους έλληνες θεατρικούς συγγραφείς που παρουσιάστηκαν στο 17ο Φεστιβάλ σύγχρονης δραματουργίας στο Panta théâtre της Caen το 2014, που δίνει την εικόνα μιας μαύρης απαισιοδοξίας και τελικής καταστροφολογίας: «Είναι ένα θέατρο αρκετά νοσηρό, που αντανακλά τη συλλογική πραγματικότητα χωρίς να καταφέρνει ακόμα ούτε να την παρωδήσει, ούτε να την αντιμετωπίσει κατά πρόσωπο. Η λέξη «κρίση» μεταφράζει αυτή ακριβώς την αδυναμία. Ταυτόχρονα, αυτό το θέατρο περιγράφει πολύ καλά το μεταβατικό στάδιο όπου βρισκόμαστε ανάμεσα στο σοκ και την ανάγκη να αντιδράσουμε στο σοκ» (σ. 247). Ακολουθεί ακόμα ο Γιώργος Βέλτσος, «Ένα αδέσποτο θέατρο» (σσ. 249-253) απόσπασμα από το νέο βιβλίο του *Αυτοκρατορία*, Αθήνα 2014, σσ. 83-92. Στη συνέχεια υπάρχει και μια στρογγυλή τράπεζα για τη σύγχρονη σκηνή, στην οποία συμμετέχουν ο Αλέξανδρος Ευκλείδης, «Ταξίδι στο πρώην κέντρο του κόσμου» (σσ. 257-260), αναμνήσεις από τις σπουδές του στο Παρίσι, Έφη Θεοδώρου, «Η ελληνική σκηνή» (σσ. 261-263), Μαριάννα Κάλμπαρη, «Η φράση *Σπούδασα στο Παρίσι* δεν είναι αρκετή» (σ. 265), Χρήστος Πασσαλής, «Δυο-τρία πράγματα που αγνώω για το γαλλικό θέατρο» (σσ. 267-268) και ο μικρός τόμος κλείνει με τον κατάλογο των συμμετεχόντων. Εκτός από τα δύο μελετήματα για τον Δημητριάδη, της Λίνας Ρόζη, και της Δήμητρας Κονδυλάκη για τον Δημητριάδη και μερικές συνοπτικές ιστορικές και δραματουργικές εποπτείες, μεγάλο μέρος της συνάντησης έχει περισσότερο προσωπικό και αναμνηστικό χαρακτήρα. Εφόσον μια από τις λειτουργικότητες των συνεδρίων είναι και αυτή της κοινωνικής συναναστροφής, όπου συναντιώνται παλαιοί συνάδελφοι και γνωστοί που δεν έχουν ειπωθεί για καιρό, η σύνθεση των ομιλητών στο Γαλλικό Ινστιτούτο πρέπει να θεωρηθεί επιτυχής, γιατί δείχνει κιόλας πόσο βαθιές ήταν (και είναι) οι ρίζες της γαλλικής κουλτούρας στο νεοελληνικό θέατρο και τη θεατρολογία, πράγμα στο οποίο βοήθησε βέβαια η Ελπατία αλλά και η έλξη και η γοητεία του Παρισιού ως κέντρον των θεατρικών εξελίξεων ανά τον κόσμο, ενώ μετά το millennium έχει κάπως χαμηλώσει τα φώτα της ράμπας. Η εξωστρέφεια έχει μεγάλη παράδοση στο ΤΘΣ, και επειδή αυτό που μένει τελικά από τα συνέδρια, εφήμερο φαινόμενο σαν το ίδιο το θέατρο, είναι τα πρακτικά, και αυτό το τομίδιο με τις κατά το πλείστον μινιμαλιστικές καταθέσεις, είναι ευπρόσδεκτο στη θεατρολογική βιβλιογραφία. Παραλείπω επίτηδες τη συνηθισμένη κατακλείδα, πως σε καιρούς κρίσεως κ.τ.λ.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Θεάτρον Πόλις. Διεπιστημονικό Περιοδικό για το Θέατρο και τις Τέχνες, τεύχος 2 (2016), σελ. 162, εικ. (<http://ts.uop.gr>)

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου παρουσίασε, σχεδόν ταυτόχρονα με τη διοργάνωση του ΣΤ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, το δεύτερο τεύχος του περιοδικού τους, το οποίο περιέχει μερικές ενδιαφέρουσες και καλοτεκμηριωμένες μελέτες. Κάθε μελέτημα ξεκινάει με ένα abstract στα ελληνικά και λέξεις κλειδιά· αγγλικά και γαλλικά abstracts υπάρχουν στο τέλος. Ο υποφαινόμενος παρουσιάζει μια άλλη version του θέματος «“Ονόματα που μιλούν”». Η δηλωτική χρήση της ονοματολο-

γίας στη νεοελληνική δραματολογία» (σσ. 10-18), το οποίο τον έχει απασχολήσει και σε παρόμοια άρθρα στο *Phasis. Greek and Roman Studies* 12 (Tbilisi 2009), σσ. 233-244 και στην *Παράβαση* 13/2 (2015), σσ. 133-142· η Χαρά Μπακονικόλα, «Προκατάληψη και ανεξιθρησκεία: *Νάθαν ο Σοφός* του Gotthold Ephraim Lessing» (σσ. 19-26) αναλύει το γνωστό δράμα του γερμανοεβραίου διαφωτιστή (1779), που φέρνει στη σκηνή τη συμφιλίωση ενός Εβραίου, του Ναθάν, ενός Μουσουλμάνου, του Σαλαντίν, και ενός Χριστιανού Ναίτη ιπλότη· το ευτυχές τέλος αποδεικνύει ότι τελικά τους συνδέουν δεσμούς αίματος και ανήκουν σε μία οικογένεια. Το μήνυμα του έργου δυστυχώς είναι και πάλι επίκαιρο (για το έργο και το ιδεολογικό μήνυμα υπάρχει τεράστια βιβλιογραφία). Η Μαρίκα Θωμαδάκη, «Η διαλεκτική του χώρου και το παράλογο της επιλογής στην *Παρεξήγηση*» του Αλμπέρ Καμύ» (σσ. 27-33) εξετάζει την επίδραση του χώρου στις επιλογές του ανθρώπου με βάση το γνωστό έργο του Camus, που ερμηνεύεται συνήθως ως επίδειξη της παντοδυναμίας του πεπρωμένου. Ακολουθεί ο Σάββας Πατσαλίδης, «Δοκιμασίες και αδιέξοδα της σύγχρονης θεατρικής κριτικής» (σσ. 34-45): μια πολύ ενδιαφέρουσα τοποθέτηση, που συγκρίνει τη σημασία του διαδικτύου με την εφεύρεση της τυπογραφίας: αλλάζει ριζικά την προσβασιμότητα σε πληροφορίες, και αυτό ισχύει και για τις κριτικές της θεατρικής παράστασης· βέβαια η τεχνική δυνατότητα της απεριόριστης διάδοσης πληροφοριών δεν προκαθορίζει και την ποιότητά τους (όπως άλλωστε και με το κινητό, άλλη θεμελιακή επανάσταση στις επικοινωνίες: η αύξηση των ωρών ή ημερών με το γεγονός ότι μπορείς να τηλεφωνήσεις οπουδήποτε και ανά πάσα στιγμή δεν έχει βελτιώσει την ποιότητα των διαλόγων, αλλά αντίθετα: οι άνθρωποι φλυαρούν με τις ώρες για τα πιο ασήμαντα πράγματα, βλ. Β. Πούχνο, «Από τη βίγλα στο κινητό: λαϊκές συμπεριφορές και τεχνητοί τρόποι επικοινωνίας. Η λαογραφία του τηλεφώνου», *Δοκίμια για τη λαογραφική θεωρία και τη φιλοσοφία του πολιτισμού*, Αθήνα 2014, σσ. 267-293). Παρόμοιες επιφυλάξεις διατυπώνει και ο Πατσαλίδης: ο αριθμός των θεατρικών κριτικών δε θα οδηγήσει οπωσδήποτε στη βελτίωση της ποιότητάς τους· είναι όμως αισιόδοξος ότι τελικά ο νέος αυτός χώρος της τεχνητής επικοινωνίας θα διαμορφώσει και θα επιβάλει τους όρους του, όπως έγινε πριν από δεκαετίες με τις εφημερίδες, τα περιοδικά και τον ερχομό του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων.

Ακολουθεί ο Δημήτρης Τσατσούλης, «Κριτική υποδοχή και σκηνική πρόσληψη του Ρακίνα στην ελληνική σκηνή (19ος-21ος αιώνας)» (σσ. 47-80), ένα θέμα που είχε αναπτύξει και στο Colloque *Relations France-Grèce: Le théâtre des années 60 à nos jours* το 2014 (βλ. την προηγούμενη βιβλιοκρισία), αλλά υπεισέρχεται εδώ πολύ λεπτομερέστερα σε όλες τις σχετικές παραστάσεις με πλήθος υλικό και ανάλυση σε βάθος· πρωτότυπη μελέτη που φαίνεται πως εξαντλεί το θέμα της πρόσληψης του γάλλου κλασικού στην Ελλάδα. Διαφορετικό είναι το θέμα της Αύρας Ξεπαπαδάκου, «“Μία αρχαία γυναίκα”: Η Μαρία Κάλλας ως Μήδεια στην ομότιτλη ταινία του Πιερ Πάολο Παζολίνι» (σσ. 81-98): στέκεται στην αρχετυπική σύλληψη της ταινίας από τον ιταλό σκηνοθέτη και την αρχέγονη εμφάνιση της Κάλλας σ' έναν ρόλο και σε μια ερμηνεία, που της αφαίρεσε όλο το glamour της πριν μαντόνας μιας οπερατικής παραγωγής, και προέβαλε το αιώνιο γυναικείο στοιχείο· πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη και γοητευτική, με τις φωτογραφίες από την Καππαδοκία από τα γυρίσματα της ταινίας. Η Χριστίνα Οικονομοπούλου προσθέτει άλλο ένα μελέτημα για τη θεατρική φραγγοφωνία στην Αφρική: «Dramaturges algériennes francophones de l'époque colonial tardive et postindépendante: des femmes qui parlent des femmes» (σσ. 99-118)· το άρθρο είναι πλούσιο σε υλικό και πολύ καλά τεκμηριωμένο. Η Στέλλα Κουλάνδρου μας μεταφέρει στην αρχαιότητα: «Η ελληνική και η “βαρβαρική” ταυτότητα από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη: Από τους *Πέρσες* στις *Τρωάδες*» (σσ. 119-128). Ακολουθεί ένα αφιέρωμα στον Γιάννη Κόκκο, που έγινε επίτιμος διδάκτορας του ΤΘΣ του Πανεπιστημίου Πελο-

ποννήσου το 2014 με τη *laudatio* (σσ. 130-139) και στο δεύτερο μέρος «Η *Ορέστεια* του Ιάννη Ξενάκη κατά Πάννη Κόκκο (Τζιμπελίνα, 1987): Μια καταγραφή των αναμνήσεων του σκηνοθέτη» (σσ. 140-152), και τα δύο από τη Μαρίνα Κοτζαμάνη. Το τομίδιο κλείνει με τους συνεργάτες και επιμελητές του τεύχους και τα abstracts.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

σκηνή 1-7 (Θεσσαλονίκη 2010-2016), ηλεκτρονική έκδοση σελ. 235, 115, 159, 183, 183, 186, 392, εικ. ISSN 2241-0813.

Τα τέσσερα Τμήματα Θεάτρου και Θεατρικών Σπουδών στα ΑΕΙ της χώρας, που όλα μαζί απασχολούν έναν σημαντικό αριθμό θεατρολόγων και θεατρανθρώπων, οι οποίοι έχουν συμβάλει τα μέγιστα στην άνθηση των θεατρικών σπουδών κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες, διαθέτουν και τα τέσσερα δικά τους περιοδικά, από τα οποία το καθένα έχει μια διαφορετική φυσιογνωμία: για την *Παράβαση* δεν χρειάζεται να μιλήσω, την παρακολουθείτε από το 1995· άργησε κάπως να αποκτήσει τον χαρακτήρα επετηρίδας, δηλ. τακτικής εμφάνισης κάθε χρόνο, αλλά μετά το millennium βρήκε το ρυθμό της. Για τη *σκηνή* του Τμήματος Θεάτρου θα μιλήσουμε στη συνέχεια. Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στην Πάτρα εκδίδει σε ετήσιο ρυθμό εδώ και έξι χρόνια το *Λογείον/Logeion*, το οποίο ακολουθεί τον θεματικό προσανατολισμό σημαντικού μέρους των διδασκόντων σε αυτό προς το αρχαίο θέατρο κι έχει εξελιχθεί σε περιοδικό Κλασικής Φιλολογίας με ειδικευση στο αρχαίο θέατρο και την πρόσληψή του με σημαντική διεθνή εμβέλεια και κύρος. Και το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, με θεωρητικό και πρακτικό προσανατολισμό ξεκίνησε με το περιοδικό *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος* ποικίλης ύλης, και συνεχίζει τώρα με το *Θέατρον Πόλις* με διεπιστημονικό προσανατολισμό που καλύπτει το θέατρο και τις άλλες τέχνες. Το Τμήμα Θεάτρου της Θεσσαλονίκης, όπου δίδασκαν σημαντικές προσωπικότητες, έχει αναπτύξει ένα διαφορετικό προφίλ, επηρεασμένο και από τη διδασκαλία του Νικηφόρου Παπανδρέου, ο οποίος όλα τα χρόνια αυτά διατηρούσε και πειραματική σκηνή με σημαντικές παραστάσεις. Αυτό το στίγμα του πρακτικού σκηνικού και παραστασιολογικού προσανατολισμού καθρεφτίζεται και στα τεύχη του ηλεκτρονικού αυτού περιοδικού, τα οποία έχουν αναρτηθεί έως τώρα. Ιδιαίτερη αίσθηση κάνει η επίδραση του σκηνογράφου Απόστολου Βέττα, που ανιχνεύεται σε μερικά πολύ καλά τεκμηριωμένα και κατατοπιστικά άρθρα για την ιστορία της ευρωπαϊκής και ελληνικής σκηνογραφίας και αρχαιολογίας/αρχιτεκτονικής, και από ένα σημείο και πέρα η παρουσία του Αντώνη Γλυτζουρή, που εντείνει το ιστορικό ενδιαφέρον των μελετητών, καλλιεργεί τις συστηματικές έρευνες σε επιλεγμένα θέματα κυρίως στον χώρο της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Το ενδιαφέρον για το αρχαίο θέατρο και τη σημερινή ερμηνεία του είναι σταθερό, το περιοδικό παρακολουθεί εν μέρει και το θεατρικό γίνεσθαι της Θεσσαλονίκης και έχει δημοσιεύσει σε μετάφραση και ενδεικτικά κείμενα (μερικά από αυτά είναι και σημαντικά, γιατί δεν έχουν μεταφραστεί ποτέ στα ελληνικά) θεατρανθρώπων από το εξωτερικό, παλαιών και συγχρόνων (εδώ παρατηρείται η κυριαρχία του γαλλόφωνου χώρου, η οποία στην εποχή της παντοκρατορίας, και αποικιοκρατίας πλέον, των αγγλικών, προσωπικά με ανακουφίζει).

Επειδή απέκτησα πρόσφατα σε ξεχωριστούς ηλεκτρονικούς φακέλους όλες τις σχετικές εργασίες μαζί, θα επιχειρήσω στη συνέχεια να παρουσιάσω αναλυτικά τα επτά τεύχη, πράγμα που επιτρέπει και ορισμένες συγκρίσεις σχετικά με την εξέλιξη του περιοδικού.

Η έκταση της ηλεκτρονικής έκδοσης ανά τεύχος δεν ποικίλλει παρά πολύ, κάπως λιγότερο από 200 σελίδες (με εξαίρεση το δεύτερο τεύχος που βγήκει κάπως καχεκτικό και το έβδομο υπερτροφικό, πλησιάζοντας τις 400 σελίδες, αλλά αυτό οφείλεται στη δημοσίευση χειρόγραφου θεατρικού κειμένου του Κλέωνος Ραγκαβή, που υπερβαίνει τις 200 σελίδες). Μερικά τεύχη έχουν και θεματική αφιέρωση. Η διάρθρωση του περιεχομένου είναι αρκετά σταθερή, ποικίλλει όμως κατά περίπτωση. Επειδή το περιοδικό είναι προσανατολισμένο, όχι αποκλειστικά στη σύγχρονη εποχή και παρακολουθεί ακόμα και τη θεατρική επικαιρότητα, τα περιεχόμενα των τευχών αντικαθρεφτίζουν και τις μεταβολές των εγχώριων και διεθνών προσανατολισμών. Η ομάδα των μελετητών που συμβάλλουν στην έκδοση αυτή είναι επίσης αρκετά σταθερή (όπως και οι μεταφραστές ξένων κειμένων), και προέρχονται, όπως είναι φυσικό, κυρίως αλλά όχι αποκλειστικά από τους διδάσκοντες του Τμήματος. Η χρήση ξένων γλωσσών είναι αρκετά περιορισμένη, πράγμα που επηρεάζει βέβαια την εμβέλεια των αναγνωστών. Κάθε τεύχος ξεκινά συνήθως με τα πιο επιστημονικά άρθρα (ως προς το θέμα, τα αποτελέσματα και την τεκμηρίωση), αλλά και αυτό δεν είναι κανόνας απαραβάτος. Μερικά τεύχη περιέχουν και μελέτες σπουδαίες, που θα μείνουν σημείο αναφοράς στη θεατρολογική βιβλιογραφία, και η ομάδα των συντακτών αξίζει συγχαρητήρια, που μπόρεσε να κρατήσει την ετήσια ηλεκτρονική έκδοση σε ένα σταθερό επίπεδο, ως προς τη φόρμα, το μεικτό περιεχόμενο και τη «φιλικότητα» προς τον θεατρόφιλο αναγνώστη, χωρίς να κρύψει την αγάπη και το ενδιαφέρον της για τις δραστηριότητες του ίδιου του Τμήματος και της θεατρικής ζωής της Θεσσαλονίκης.

Το πρώτο τεύχος (Θεσσαλονίκη 2010), σελ. 173, εικ., ξεκινά με ένα κλασικό κείμενο του τσέχου σημειολόγου του θεάτρου, από την ομάδα της γλωσσολογικής Σχολής της Πράγας, Jindrich Honzl, «Η κινητικότητα του θεατρικού σημείου» (σσ. 7-26) σε μετάφραση από τα γαλλικά και αγγλικά των Στ. Δράμογλου και Β. Αρδίτη. Σε ορισμένα σημεία το περιοδικό πραγματοποιεί άνοιγμα προς τον κινηματογράφο, όπως στο επόμενο μελέτημα, του Γιάννη Λεοντάρη, «Θεατής, ηθοποιός, κείμενο: όψεις της χρονικότητας στον κινηματογράφο» (σσ. 27-51). Ακολουθεί ο σκηνοθέτης Αλέξανδρος Ευκλείδης, «Ο θάνατος του ηθοποιού στο έργο του Έντουαρντ Γκόρτον Κρέιγκ» (σσ. 52-62), αναπτύσσοντας ένα θέμα της διδακτορικής του διατριβής, ενώ η Αφροδίτη Σιβετίδου, «*Στη χώρα Τφεν* του Καμπανέλλι: το δράμα του ηθοποιού και του θεατρικού προσώπου» (σσ. 63-71) αναλύει μια πρόσφατη θεατρική παράσταση. Ξεχωριστό ενδιαφέρον έχει το μελέτημα της Αρετής Βασιλείου, «Βασίλης Ρώτας και Ουίλλιαμ Σαίξπηρ: “Ο αγώνας μου μ’ έναν τιτάνα”. Η ιδεολογικοποίηση και ο εκδημοκρατισμός του σαιξπηρικού θεάτρου» (σσ. 72-109), για τις συστηματικές σαιξπηρικές μεταφράσεις, με έναν κατάλογο των πρώτων εκδόσεών τους καθώς και των επανεκδόσεων. Με την τελευταία φάση της θεατρογραφίας του Μπέκετ, όπου τα έργα του δοκιμάζουν και ανατρέπουν τη θεατρική σύμβαση, ασχολείται η Χριστίνα Αδάμου, «“*Έργο* του Σάμουελ Μπέκετ”: Το ακατονόμαστο και άμορφο στη μεγάλη και τη μικρή οθόνη» (σσ. 111-120). Μετά δίνεται ο λόγος πάλι στους «δασκάλους»: Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, «Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πολιτική» (σσ. 121-144), μια διάλεξη στο Δικηγορικό Σύλλογο Θεσσαλονίκης, Antoine Vitez, «Σκηνοθέτης – Ηθοποιός – Σχολή» (σσ. 145-149), σε μετάφραση του Ν. Παπανδρέου. Ακολουθούν ακόμα μια βιβλιοπαρουσίαση του Δημήτρη Σπάθη, «Η παρέμβαση του Νικόλαου Λεκατσά στη διαμόρφωση της ελληνικής σκηνηκής τέχνης την τελευταία εικοσαετία του 19ου αιώνα» (σσ. 151-165), για τη μονογραφία του Αντρέα Δημητριάδη, *Σαιξπηριστής, άρα περιττός*, Ηράκλειο 2006, αναπτύσσοντας τα κυριότερα σημεία του έργου σε μια νέα αφήγηση, στο τμήμα «Από τη ζωή του Τμήματος» δίνεται ο λόγος στην Έφη Σταμούλη, «Επαινος στον Νίκο Χουρμουζιάδη» σσ. 166-173, η *laudatio* για την αναγόρευσή του ως επίτιμου διδάκτορα της Σχολής το 2009.

Και από τις διδακτορικές διατριβές παρουσιάζονται σύντομες περιλήψεις της Αντωνίας Καράογλου, *Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη τα χρόνια της επταετούς δικτατορίας*, 2009 (σσ. 174-175) και της Ρέας Γρηγορίου, *Ο Δημήτριος Κορομηλάς και το θέατρο στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα*, 2009 (σσ. 178-179). Και το περιεκτικό πρώτο τεύχος κλείνει με μια συστηματική απογραφή του αρχείου του πρώτου ιστορικού του νεοελληνικού θεάτρου Νικόλαου Λάσκαρη: Κωνσταντίνα Γεωγιάδη, «Πηγές της Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου: Το άγνωστο αρχείο του Νικόλαου Ι. Λάσκαρη» (σσ. 179-235), μελέτημα που εκπονήθηκε στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών και φιλοξενείται στο περιοδικό του Θεατρικού Τμήματος της Θεσσαλονίκης: η απογραφή αυτή έχει τη σημασία της, γιατί πολλά από τα ιστορικά μελέτηματα του Λάσκαρη ξεπερνούν το χρονικό ορίζοντα της *Ιστορίας* του και αποτελούν τρόπον τινά τη «συνέχειά» της· αλλά έχει συγγράψει και δημοσιεύσει και δεκάδες φάρσες και κωμωδίες του ελαφρού θεάτρου καθώς επίσης είχε σημαντική παρουσία στον Τύπο της εποχής του.

Η τύχη ενός περιοδικού κρίνεται στη συνέχειά του. Ενώ ο πρώτος τόμος είναι μια εορταστική έναρξη που προκαλεί εντύπωση, το κρίσιμο σημείο είναι συνήθως ο δεύτερος τόμος. Πράγματι το δεύτερο τεύχος, του 2011, έχει μόνο τη μισή έκταση του πρώτου σελ. 115. Εδώ όμως ακούγονται τώρα άλλες φωνές. Την αρχή κάνει μια πολύ καλά τεκμηριωμένη μελέτη της Ελένης Παπάζογλου, «(Κατα)χρήσεις της θεωρίας με αφορμή μια “ξένη” Ηλέκτρα» (σσ. 1-23), που ασχολείται με την παράσταση του Peter Stein στο Εθνικό το 2007 και τις αρνητικές αντιδράσεις των ελλήνων θεατρικών κριτικών, γιατί η ερμηνεία του «συνομιλεί» και με την διασκευή της τραγωδίας από τον Hugo von Hofmannthal, εντούτοις δεν αναπαράγει το νευρασθενικό και ψυχοπαθολογικό χαρακτήρα της ηρωίδας, αλλά την δείχνει ευγενική και θλιμμένη. Το μελέτημα δίνει και όλο το ιστορικό των ερμηνειών της Ηλέκτρας και των σχετικών παραστάσεων της τραγωδίας του Σοφοκλή. Και μια άλλη, πολύ καλά τεκμηριωμένη μελέτη κάνει τη συνέχεια: Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «“Θέλητρα εταιρός χρυσολάτριδος”»: Ζητήματα δραματουργικής και σκηνικής παρουσίας της πορνείας στο ελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα» (σσ. 24-45), ένα μεγάλο διαχρονικό θέμα, που οδηγεί κατευθείαν στην διπλοπροσωπία της αστικής κοινωνίας της εποχής, με τη σεμνοτυφία και τον εγκλεισμό των γυναικών στο σπίτι για το θέμα της τιμής από τη μια, και τις τακτικές επισκέψεις των ανδρών στα κόκκινα φανάρια από την άλλη. Η συζήτηση για τον θεσμό της πορνείας βρίσκεται στο ιστορικό δράμα, όπου υπάρχει και η μορφή της ιερόδουλης με ηθικό ανάστημα, στους μίμους του Κορομηλά, ενώ λαϊκές γυναίκες των ελευθέρων ειδών βρίσκονται στις κωμωδία. Είναι ένα σύνθετο θέμα που οδηγεί σε διάφορους άλλους θεματικούς κύκλους, χαρακτηριστικούς για τη συμπτωματολογία της κοινωνικής και συλλογικής προσποίησης, όπως είναι ο συμβατικός γάμος και η επακόλουθη μοιχεία, ή η εξαιρετική γυναίκα στις παρυφές της αστικής κοινωνίας, απαλλαγμένη εν μέρει από τους ηθικούς κώδικες της σεμνοτυφίας, λατρεμένη από τους άντρες αλλά ταυτόχρονα και περιφρονημένη για το status του «μη σοβαρού», όπως οι καλλιτέχνες (*Η Κυρία με τας καμελιές, Γαλάτεια, Τρισεύγενη*· βλ. Β. Πούχνης, «*Γαλάτεια και Τρισεύγενη: Η εξαιρετική γυναίκα στα όρια της ανθρώπινης κοινωνίας. Μια αναδρομή και μια σύγκριση*», τεύχ. 18-21 (Ιούλιος 2001 – Δεκέμβριος 2002), σσ. 235-254 και στον τόμο *Ράμπα και παλκοσένικο*, Αθήνα 2004, σσ. 403-437).

Ανάμεσα στις εξαιρετικές μελέτες για τη σκηνογραφία, που ανέφερα παραπάνω, είναι και αυτή της Χρύσας Μάντακα, «Βασικοί προβληματισμοί γύρω από τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία στη ρωσική πρωτοπορία: συνοπτική παρουσίαση θεωρητικών κειμένων της εποχής» (σσ. 46-61)· σχετίζεται με τη χρονική φάση 1910-1932 και είναι μέρος μιας σειράς από τέτοιες μελέτες που αφορούν τη χρονική αυτή περίοδο, τον εξπρεσιονισμό με

τις καταλήξεις του και τον κεντροευρωπαϊκό χώρο και την Αμερική. Ακολουθούν ύστερα περισσότερο πληροφοριακά άρθρα: της Άννας-Ελίζας Δελβερούδη, «*Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο. Συνέχειες και ρήξεις*. Διεθνές επιστημονικό συνέδριο, αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπαδρέου. Ένας απολογισμός» (σσ. 73-77), της Λίλας Καρακώστα και της Μαρίας Καραδελόγλου, «*Η Διεθνής Έκθεση Σκηνογραφίας της Πράγας (Prague Quadrennial) και η συμμετοχή του Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ*» (σσ. 78-81) και ένα άλλο ανάλογο: «*Φεστιβάλ Φιλίππων-Καβάλας. Η συμμετοχή του Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ*» (σσ. 82-88), ενώ έπονται περιλήψεις διδακτορικών διατριβών: από την Έφη Βαφειάδη: Στέλλα Τσιροπινά, *Λανθάνουσα και έκδηλη θεατρικότητα στις επιβιώσεις των χιακών εθίμων του εορτολογίου*, 2010, και της Κατερίνας Καρρά, *Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του. Συμβολή στη μελέτη της δραματολογίας του*, 2010. Το τεύχος κλείνει με ένα βοήθημα διδασκαλίας της Ελένης Παπάζογλου και του Κώστα Βαλάκα, «*Επτά μυθικές “αλήθειες” για την τραγωδία: μικρός ερμηνευτικός οδηγός*» (σσ. 93-111), κάτι σαν οδηγός δραματολογίας για τους αρχάριους φοιτητές, αλλά με τεκμηρίωση και βιβλιογραφία, και μια βιβλιοκρισία του Αντώνη Γλυτζουρή, για τη μονογραφία της Κατερίνας Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο: Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης*, τόμ. 1, Αθήνα 2010 (σσ. 112-115), υπερβολικά αυστηρή και απαξιωτική, άδικη σε μερικά σημεία και εμπάθης, που περισσότερο ανήκει σε μια στρατηγική αποδόμησης και εδραίωσης μιας θεματικής κυριαρχίας παρά σε συναδελφική συμπεριφορά και νηφάλια αντιμετώπιση του μόχθου μιας ομότεχνης μελετήτριας.

Το τρίτο τεύχος, του 2012 (σελ. 159), είναι πάλι κάπως πιο εύσωμο και ξεκινάει με τη μετάφραση ενός κειμένου, το οποίο σ' αυτή τη φάση δεν είναι πια και τόσο αντιπροσωπευτικό για τις εξελίξεις των απόψεων της συγγραφέως του: Erika Fischer-Lichte, «*Ενσάρκωση: από το χαρτί στη σκηνή. Η θεατρική μορφή*» (σσ. 1-12), από τα αγγλικά: «*Embodiment – From page to stage: The dramatic figure*», W. Nöth (ed.), *Semiotic Bodies, Aesthetic Embodiment, and Cyberbodies*, Kassel 2000, (σσ. 101-116) σε μετάφραση της Λητώς Τριανταφυλλίδου. Επειδή έχω παρακολουθήσει εκ του σύνεγγυς την πορεία της Fischer-Lichte από τη θεατρική σημειολογία στη θεατρική φαινομενολογία (βλ. τις βιβλιοπαρουσιάσεις και τα άρθρα μου στην *Παράβαση*, κυρίως τόμ. 5, 2004, σσ. 398-410, τόμ. 8, 2007, σσ. 645-650, τόμ. 12/1, 2014, σσ. 113-117, τόμ. 12/2, 2014, σσ. 15-38 και 332-334, τόμ. 13/2, 2015, σσ. 632-635 και 635-643, 671-679), θα έλεγα, πως δεν είναι από τα αντιπροσωπευτικότερα κείμενά της μετά το millennium (ακόμα και στα αγγλικά). Το επισημαίνει με τον τρόπο της και η Ελένη Παπάζογλου, «*Μικρό επίμετρο*» (σσ. 13-15): ένας τέτοιος σχολιασμός, κριτικός και νηφάλιος, που μετατρέπει την οπτική γωνία ενός ξένου μελετητή σε μια οικεία ματιά και κάνει τα λεγόμενα εφαρμόσιμα στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα, είναι ένας σωστός και έξυπνος τρόπος να «εξοικειώνεται» ο φοιτητής με ένα μελέτημα, που έρχεται από τις μεγάλες θεατρικές χώρες του δυτικού κόσμου. Και ακολουθεί πάλι ένα έξοχο μελέτημα από το χώρο της σκηνογραφίας: Ευαγγελία Καρακώστα, «*Το Τριαντιδικό μπαλέτο: ένα ιστορικό “αντι-μπαλέτο”*» (σσ. 16-33, πολλές εικ.), που αφορά το κίνημα του Bauhaus και τον Oskar Schlemmer (*Das Triadische Ballett*), το πιο πρωτοποριακό χοροδrama του Μεσοπολέμου· η μελέτη δίνει και μια σύντομη ιστορία του μπαλέτου από τις αρχές του αιώνα (expressive dance)· η εμβληματική αυτή παράσταση σχεδιάστηκε από το 1915, παίζεται σε αλληπάλλληλες παραστάσεις σε πόλεις της Γερμανίας 1922-1926, το 1932 για τελευταία φορά στο Παρίσι· το πολύ καλό αυτό μελέτημα με τις διαφωτιστικές εικόνες προέρχεται από τη διδακτορική διατριβή της γράφουσας το 2011. Τη συνέχεια κάνουν πάλι μεταφρασμένα κείμενα: της Ευαγγελίας Λαχανά, «*Οι ζωγράφοι και τα θέατρα τέχνης*» (σσ. 34-60), πρώτα στα γαλλικά στο G. Banu (ed.), *Les Cités du théâtre d'art*, Paris 2000, 246-260, πάλι

για τη σκηνογραφία, αφορά τους Wagner, Paul Fort/Lugné-Poe, Meyerhold, Reinhardt, Stanislavski, με πολλές και καταπληκτικές εικόνες, Henri Schoenmakers, «Θέατρο και φεστιβάλ (μέρος Α): Το θέατρο στα φεστιβάλ. Κώδικες διάδρασης και επικοινωνίας» (σσ. 61-72), μέρος Β' (σσ. 73-91), μετάφραση από αγγλικό άρθρο του το 2007 από την Σ. Ευτυχιάδου και την Ελένη Παπάζογλου, πάλι με «Μικρό επίμετρο» (σσ. 92-95) της τελευταίας, Edward Gordon Craig, «Έργα και δραματουργοί, πίνακες και ζωγράφοι στο θέατρο» (σσ. 96-104), μετάφραση από το «Plays and Playwrights, Pictures and Painters in the Theatre» [1908], *On the Art of the Theatre*, London 1924, 112-124 σε απόδοση της Κατερίνας Κωνσταντινάκου και «Μικρό επίμετρο» (σσ. 105-110) του Α. Ευκλείδη, και Thomas Ostermeier, «Διαβάζοντας και ανεβάζοντας Ίψεν» (σσ. 124-130) σε μετάφραση Δημ. Ναζιρίη, που αφορά σύγχρονο γερμανό σκηνοθέτη που ζει στη Γαλλία, και τις παραστάσεις των έργων του νορβηγού δραματουργού πριν και μετά τη στροφή του αιώνα. Σ' αυτόν τον τόμο χάθηκε κάπως η ισορροπία ανάμεσα σε πρωτότυπες μελέτες και τη μεταφορά σημαντικών ξένων κειμένων στα ελληνικά. Ο τόμος κλείνει με δύο βιβλιοκρισίες: του Freddy Decreus, για το βιβλίο C. Bouko, *Théâtre et récepton. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles 2010 (σσ. 131-137) και της Αφροδίτης Σιβεριδίου για τη διατριβή της Λίνας Ρόζη, *Ο χώρος της σκηνής και η γεωγραφία του σύγχρονου κόσμου στη δραματολογία του Bernard-Marie Kolitès*, Αθήνα 2011 (σσ. 138-139), που επικροτεί τα αποτελέσματα της συστηματικής αυτής μονογραφίας για έναν από τους σπουδαιότερους γάλλους δραματουργούς της μεταπολεμικής εποχής. Στο τέλος η Κατερίνα Αρβανίτη, «Η σκηνοθεσία της αρχαίας τραγωδίας στο Εθνικό Θέατρο και η βιβλιοκριτική δεοντολογία. Απάντηση σε βιβλιοκρισία του Α. Γλυτζουρή» (σσ. 140-152) απαντάει με μια θυμωμένη μακροσκελή επιστολή στην αφυκολόγητα απαξιωτική κριτική, την οποία επισημάναμε στην ανάλυση του προηγούμενου τεύχους, επισημαίνοντας λάθη και διαστρεβλώσεις στα γραφόμενα του κριτικού· ακολουθεί ακόμα ένα ρεπορτάζ για τη θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης: Ιφιγένεια Ταξοπούλου, «Το θέατρο στα Δημήτρια 2011» (σσ. 153-159).

Ο τέταρτος τόμος (2013, σελ. 183) ξεκινάει με πρωτότυπες μελέτες. Την αρχή κάνει η Βάνια Παπανικολάου, «Ιστοριογραφικά ζητήματα και θεατρολογικά διλήμματα με αφορμή τη διένεξη του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου με τον Κωστή Παλαμά για το ανέβασμα της *Τρισεύγενης*» (σσ. 1-15), μελέτημα με πυκνή τεκμηρίωση, αλλά καταπιάνεται με ένα πολυδουλεμένο θέμα: παρακολουθεί συστηματικά και σε χρονολογική σειρά τις τοποθετήσεις μελετητών για τη διένεξη του 1903 μέχρι σήμερα, γιατί θεωρεί πως είναι καθοριστική, για το τι θα έπρεπε να επικρατήσει στο θέατρο: το κείμενο ή η παράσταση. Καταπιάνεται και με θεωρητικά ζητήματα, όπως τι είναι θεατρικότητα κ.τ.λ.: εν τέλει, πέρα από τη βιβλιογραφική κάλυψη και την ανάλυση των απόψεων όλων των μελετητών, δεν προσθέτει και πολλά πράγματα στα ήδη γνωστά. Μοιάζει λίγο με άσκηση σε μεταπτυχιακό επίπεδο, που εκτελείται με ευσυνειδησία και συστηματικότητα. Αντίθετα η μελέτη του Κωνσταντίνου Κυριακού, «Ο νεαρός σκηνοθέτης κύριος Κάρολος Κουν (1939-1942)» (σσ. 16-56), είναι σημαντικής έκτασης και πρωτοποριακή, πάει σε βάθος και έχει καλή τεκμηρίωση, και προσθέτει όντως ορισμένες άγνωστες λεπτομέρειες· διαθέτει και ένα επίμετρο παραστασιογραφίας και κριτικογραφίας για 44 παραστάσεις και παρακολουθεί τις εξελίξεις έως το 1954.

Έπονται μελέτες που καταπιάνονται με πιο σύγχρονα θέματα: Καλλιόπη Εξάρου, «Από τον *Άμλετ* του Σαίξπηρ στη Γερτρούδη (*Η κραυγή*) του Χάουαρτ Μπάρκερ: Η περιπέτεια της σωματικότητας του δραματικού λόγου» (σσ. 57-64), από τη γαλλική πρόσληψη του Barker και του «θεάτρου της καταστροφής», Γιάννης Λεοντάρης, «Κινηματογραφική προβολή και θεατρική σκηνή: η περίπτωση της Κέιτι Μίτσελ» (σσ. 65-70), – η Katie

Mitchell είναι αγγλίδα σκηνοθέτιδα με παραστάσεις έντονης εικονικότητας (αναλύεται μεταξύ άλλων το *Waves*, που παραστάθηκε το 2008 στο Λονδίνο· πρόκειται για δραματοποίηση του μυθιστορήματος της Virginia Woolf), Κατερίνα Κωνσταντινάκου, «Ο *Ιβάνοφ* του Τσέχοφ σε σκηνοθεσία Ντίμιτερ Γκότσεφ: μια σύγχρονη επαναδιαπραγμάτευση ενός “έργου εν εξελίξει”» (σσ. 71-82) – ο βούλγαρος σκηνοθέτης που δρα κυρίως στη Γερμανία είναι γνωστός για την έντονη χρήση της σιωπής (P. Staatsmann / B. Schültke (eds), *Das Schweigen des Theaters – Der Regisseur Dimiter Gotscheff*, Berlin 2008), εδώ αναλύεται παράστασή του το 2005 στη Volksbühne του Βερολίνου, όπου υπογραμμίζει τη μονολογικότητα του Τσέχοφ, την έλλειψη ουσιαστικής επικοινωνίας. Και ακολουθούν πιο σύνθετα μελετήματα για το σύγχρονο θέατρο: Λίνα Ρόζη, «Περιπλανήσεις της Μήδειας στη σύγχρονη δραματολογία» (σσ. 83-117), με καλή τεκμηρίωση, ξεκινά από το *Medeamaterial* του Heiner Müller, συζητείται και η νομαδική ταυτότητα της Μήδειας· Δημήτρης Τσατσούλης, «Οι τόποι ως δρώντα βίαιων εκδικητικών επιτελέσεων. Από το δράμα στο δρόμο» (σσ. 118-143), εκτεταμένη μελέτη με καλή τεκμηρίωση και γόνιμους προβληματισμούς: η εκδίκηση σε όλες τις εκφάνσεις της σε σχέση με τον τόπο, επανέρχεται συχνά στα δραματικά έργα του Δημήτρη Δημητριάδη· και ο Σάββας Πατσαλίδης, «Το εκπαιδευτικό εγχειρίδιο για τη μελέτη του δράματος» (σσ. 144-165) παρουσιάζει κάτι σαν δραματολογικό οδηγό για φοιτητές που εκπονήθηκε στα πλαίσια του ερευνητικού προγράμματος ΘΑΛΗΣ-ΕΚ-ΠΑ «Το Θέατρο ως μορφολογικό αγαθό και καλλιτεχνική έκφραση στην εκπαίδευση και την κοινωνία». Στα μεταφρασμένα κείμενα βρίσκουμε την Elfriede Jelinek, «Θέλω να είμαι ρηχή», με εισαγωγή και σε μετάφραση της Κυριακής Δεμίση (σσ. 166-171), Rodrigo Garcia, «Μία ευκαιρία για την ποίηση...» ομιλία του 2004 (σσ. 172-178) σε μετάφραση του Δαμιανού Κωνσταντινίδη, και την Ιουλία Πιπινιά (σσ. 179-183) με μια βιβλιοπαρουσίαση της μονογραφίας της Ε. Φίσερ-Λίχτε, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου*, 2 τόμ., Αθήνα 2012, που είναι μάλλον περιγραφική, στέκεται στη φύση των δραματολογικών της αναλύσεων, που έχουν ένα μεγαλύτερο ανθρωπολογικό εκτόπισμα και πραγματεύονται και το σώμα, το φύλο, τη θεατρικότητα κ.τ.λ.· δεν υπεισέρχεται σε προβληματισμούς σχετικά με τις επιλογές και τις ιεραρχήσεις (π.χ. αποκλεισμός του ρωμαϊκού θεάτρου, που έχει σφραγίσει το ευρωπαϊκό θέατρο από την Αναγέννηση ως το Διαφωτισμό κ.τ.λ., βλ. τη δική μου κριτική στην *Παράβαση* τόμ. 5, 2004, σσ. 398-410).

Ο πέμπτος τόμος του περιοδικού (2014, σελ. 183) ξεκινάει με ένα αφιέρωμα στον Bernard Dort, εμβληματική μορφή της γαλλικής Θεατρολογίας: Δηώ Καγγελάρι, «Αφιέρωμα στον Bernard Dort (1929-1994)» (σσ. 1-5) με εργογραφία και κατάλογο δημοσιευμάτων· Bernard Dort, «Ο σκηνοθέτης: ένας ηγεμόνας που μένει στη σκιά», σε μετάφραση του Δαμιανού Κωνσταντινίδη (σσ. 1-70 [= 6-75 έχει γίνει ένα λαθάκι στην αρίθμηση] που περιέχει διάφορα κείμενά του: το πρώτο από το «Le metteur en scène: Un souverain qui s'efface», D. Couty / A. Rey (eds), *Le Théâtre*, Paris 1989, σσ. 139-152· μετά «Αντουάν ο πρόδρομος», κείμενο του 1964 (σε μετάφραση του ίδιου), «Η μεγάλη περιπέτεια του ηθοποιού κατά τον Στανισλάβσκι», πρόλογος σε έκδοση έργων του Στανισλάβσκι το 1966 σε μετάφραση του Δημήτρη Δημητριάδη, «Ο Μπρεχτ σήμερα», συνομιλία με τον Νικηφόρου Παπανδρέου το 1966, «Ο τρίτος άνθρωπος: Υποθέσεις για τη σκηνοθεσία στο λυρικό θέατρο», ανέκδοτη ομιλία του Dort στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών 1992, σε μετάφραση του Βίκτωρα Αρδίττη, «Το κείμενο και η παράσταση», άρθρο στο *Le Monde* 1980 σε μετάφραση Δαμιανού Κωνσταντινίδη, όπου στρέφεται ενάντια σ' ένα κειμενοκεντρικό θέατρο, όπου η αυτόνομη τέχνη της σκηνής πρέπει να υπηρετήσει το δράμα. Πολύ ενδιαφέρον είναι ένα καλά τεκμηριωμένο μελέτημα, που προέρχεται πάλι από το χώρο της σκηνογραφίας: Λίλα Καρακώστα, «László Moholy-Nagy: Εικόνα σε κίνηση» (σσ. 76-85):

πρόκειται για έναν σύγχρονο εικαστικό καλλιτέχνη (1895-1946), που σχετιζόταν με το κίνημα του Dada και με τον κύκλο του Bauhaus και πρόσβευε ένα «Θέατρο της ολότητας» (βλ. *Malerei, Fotografie, Film*, München 1925), όπου θα κυριαρχούσε η τεχνολογία, π.χ. ενδυμασίες μόνο από μέταλλα και συνθετικά υλικά· με την άνοδο των Ναζί φεύγει για το Λονδίνο και από εκεί στην Αμερική, όπου ιδρύει το Νέο Bauhaus το 1937 στο Chicago (βλ. *Vision in Motion*, Chicago 1947). Οι επόμενες μελέτες γυρίζουν πάλι στην Ελλάδα: Μαρία Μαυρογένη, «Compagnia Marionettistica Prandi di Brescia: Ένας ιταλικός θίασος μαριονέτας στην Αθήνα του 19ου αιώνα» (σσ. 86-115), με παραστασιολόγιο 1883 και 1887, Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Το μαντήλι της Νεράιδας και οι θεατροπαιδαγωγικές του διαστάσεις στην εμπύχωση των ομάδων» (σσ. 116-124), ανακοίνωση στο διεθνές συνέδριο «Πάμμουσος Παιδαγωγία. Η Παιδαγωγική του Θεάτρου» το 2013 στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του ΕΚΠΑ, που εκτείνει τη θεωρητική συζήτηση της χρησιμότητας του παραμυθιού από τον Bettelheim ως τον Moreno (βλ. και Β. Πούχνης, «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. 7-70, προσθήκη στη βιβλιογραφία). Το τεύχος κλείνει με την Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Οι εκδόσεις των έργων του Νικόλαου Λάσκαρη: μια απόπειρα συγκεντρωτικής καταγραφής» (σσ. 125-142), με χρονολογική βιβλιογραφία των θεατρικών έργων του, Ελισσάβετ Θεοδωράνου, «Πορτές Ανοικτού Θεάτρου, 1982. Το ξεκίνημα ενός θεσμού της θεατρικής Θεσσαλονίκης» (σσ. 143-158), με πολύ καλή τεκμηρίωση από τις εφημερίδες, Σοφία Ευτυχιάδου, «48α Δημήτρια: μια δραματολογία αλληλεγγύης» (σσ. 159-166), Πάννα Τσόκου, «Στοιχίμα ανανέωσης σε σκοτεινούς καιρούς» (σσ. 167-173) για τις παραστάσεις των *Δημητρίων* και Δηώ Καγγελάρη με μια βιβλιοπαρουσίαση: Chantal Meyer-Plantoyreux, *Bernart Dort, un intellectuel singulier, Biographie*, Paris 2000 (σσ. 174-183).

Ο έκτος τόμος έχει περίπου την ίδια έκταση (2015, σελ. 186) και είναι αφιερωμένος στη σκηνική πράξη. Αυτή η αφιέρωση συμπεριλαμβάνει μια από τις εξαιρετικές μελέτες για τη σκηνογραφία και το θεατρικό χώρο, της Παναγιώτας Κωνσταντινιάκου, «Υπαίθριες σκηνές της “αναβίωσης” του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα ως το 1940 (α): η περιπέτεια του χώρου» (σσ. 2-48), πολύ συστηματική δουλειά και καλοτεκμηριωμένη: 1) Μνημεία της αρχαιότητας (Θέατρο Διονύσου, Ωδείο Ηρώδου Αττικού, Παναθηναϊκό Στάδιο, Αρχαίο Θέατρο Δελφών), 2) Φυσικό τοπίο (Φιλοπάλλου, Λυκαβηττός, Νέα υπαίθρια θέατρα με τα χαρακτηριστικά του αρχαίου θεάτρου), «Β' εικόνες» (σσ. 49-82, 59 εικ.). Συνεχίζει με την Αναστασία Παπαϊωάννου, «Η μαρτυρία του Πύργου Φαρσακίδη για το θέατρο στον Αη Στράτη κατά το διαστημα 1950-1961» (σσ. 83-100, με πολλές φωτογραφίες), συμπληρώνοντας την Gonda van Steen, *Theater of the Condemned: Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford 2011: μεταξύ άλλων *Πέρσες* 1951, *Βαβυλωνία* 1951, *Οθέλλο* 1953. Ακολουθεί η Βάνια Παπανικολάου, «Από το χαρτί στην οθόνη: θεατρικά έργα σε ψηφιακή μορφή» (σσ. 101-113), βιβλιογραφική και στατιστική μελέτη για θεατρικά έργα σε ψηφιοποιημένα περιοδικά του 19ου αιώνα (κυρίως αρχαιόθεμα ιστορικά έργα, κωμωδίες, μονόπρακτοι σατιρικοί διάλογοι). Στα μεταφρασμένα κείμενα βρίσκουμε τον Tadeusz Kantor, «Μικρό μανιφέστο» (σσ. 114-115) μετάφραση από τα γαλλικά Βίκτωρ Αρδίττης, απόσπασμα από κείμενο του 1978, τον Jacques Lecoq, «Ο ρόλος της μάσκας στην εκπαίδευση του ηθοποιού» (σσ. 116-121), απόδοση Ειρήνη Αμπουμόγλι, Matthias Langhoff, «Πώς σκηνοθετώ» (σσ. 122-130), μετάφραση Δαμιανός Κωνσταντινίδης, απόσπασμα μιας συνέντευξης από το 2005, και δύο ιστορικά κείμενα, της Elisabeth Robins, «Παρακολουθώντας τον Άμλετ της κυρίας Μπερνάρ» (σσ. 131-146) με πρόλογο και μετάφραση της

Ιουλίας Πιπινιά, κείμενο του 1900, και Ευάγγελος Παντόπουλος, «Ο ηθοποιός [1896]» (σσ. 147-155), πρόλογος Αντώνης Γλυτζουρή, πρόκειται για «αυτοσχέδιο μονόλογο» του ηθοποιού, που εκφωνήθηκε στη Βράια το 1896, δημοσιεύτηκε το 1899. Τα υπόλοιπα ελληνικά κείμενα αναλύουν πρόσφατες παραστάσεις: Ιωάννα Μανωλεδάκη, «Η εικαστική ανάγνωση του κειμένου: Ι. Καμπανέλλη, *Στη χώρα Ίφρεν*» (σσ. 156-162) από παράσταση του 1996-1997, Μιχαήλ Μαρμαρινός, «Μονογραφία για το ΦΑΝΤΑΣΜΑ» (σσ. 163-167) του Άμλετ. Η Λίλα Καρακώστα προσφέρει μια βιβλιοπαρουσίαση: Anne Surgers, *Σταθμοί της σκηνογραφίας του δυτικού θεάτρου*, εισαγωγή-μετάφραση-επίμετρο Έλια Λακίδου, Αθήνα 2014 (σσ. 181-185) και η Gonda van Steen, «Note on Anastasia Papaionnou...» (σ. 186) διορθώνει κάποιες παρεξηγήσεις και παραναγνώσεις στην παραπάνω μελέτη.

Το έβδομο τεύχος (2016, σελ. 392) έχει πολύ μεγαλύτερη έκταση λόγω της δημοσίευσης ολόκληρου ανέκδοτου δράματος: Αρετή Βασιλείου, «Το χειρόγραφο της ιστορικής τραγωδίας *Τσαυρού/Εικονοκλάσται* του Κλέωνος Ραγκαβή (1887) και η παράστασή της από το “Βασιλικόν Θέατρον” (1904)» (σσ. 1-27), για το χειρόγραφο της Γενναδείου Βιβλιοθήκης και για την παράσταση του 1904 με φωτογραφίες· ακολουθεί ύστερα το κείμενο σε δύο σελίδες (σσ. 28-70, 71-123, 124-194) και οι εκτενείς ιστορικές σημειώσεις του συγγραφέα (σσ. 195-234) για πηγές, πρόσωπα, τα Προλεγόμενα και σημειώσεις για τα πέντε μέρη χωριστά. Μετά τα πράγματα συνεχίζουν με τον γνωστό τρόπο: Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Γ. Μ. Βιζυηνός, “Ερρίκος Ίβσεν”: Οι πηγές» (σσ. 235-243), ενδιαφέρουσα διευκρίνιση και συμπέρασμα (για το κείμενο του Βιζυηνού βλ. και Β. Πούχγεο, «Το δοκίμιο “Ερρίκος Ίβσεν” (1892)», *Ο Γεώργιος Βιζυηνός και το αρχαίο θέατρο*, Αθήνα 2002, σσ. 63-71), Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Αποτυπώματα της παράδοσης στο νεοελληνικό θέατρο από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 μέχρι τους Βαλκανικούς Πολέμους: μια πρώτη χαρτογράφηση» (σσ. 244-274), σύνθετη εργασία από ερευνητική ομάδα (στη βιβλιογραφία θα πρόσθετα για τον προβληματισμό της έννοιας της παράδοσης Β. Πούχγεο, «Πρόοδος και παράδοση. Οι διαλεκτικές συνιστώσες ενός πολιτισμού», *Δοκίμια για τη λαογραφική θεωρία και τη φιλοσοφία του πολιτισμού*, Αθήνα 2014, σσ. 87-126) για την χρήση της παράδοσης και κυρίως του παραμυθιού σε συγγραφείς και έργα (η μελέτη συμπληρώνει τη διδακτορική διατριβή της Χριστίνας Παλαιολόγου, *Παραμυθιακά στοιχεία και μοτίβα στην ελληνική δραματολογία του 20ού αιώνα (1890-1980)*, 2 τόμ., Αθήνα 2012, που αρχίζει μια εικοσιετία αργότερα). Αυτό που ξεχωρίζει όμως, είναι η μελέτη του Μιχαήλ Γεωργίου, «Η θεατρική δράση του Θωμά Οικονόμου σε Βιέννη και Γερμανία» (σσ. 275-308), εξαιρετική εργασία που συνεχίζει και αποσαφηνίζει το άρθρο του Αντ. Γλυτζουρή, «Νέες πληροφορίες για τη δράση του Θωμά Οικονόμου στο γερμανικό θέατρο», *Ιστορικά* 53 (2010), σσ. 494-500, όπου έχει αποδελτιώσει το *Neuer Theater-Almanach*. Ο Γεωργίου συγκεντρώνει την ισχυρή ελληνική βιβλιογραφία (και από τον Τύπο), – η συμμετοχή του στους Meiningen δεν είχε αποδειχτεί ποτέ πραγματικά (μόνο στη μελέτη του Γλυτζουρή), και διερευνά, με μια πολύ μεγάλη ξένη βιβλιογραφία, τη βιογραφία του σκηνοθέτη: 1) τα πρώτα χρόνια και οι σπουδές του στη Βιέννη (βιογραφικά και για τον πατέρα), ρόλους που έπαιξε στο Conservatorium, και 2) τη θεατρική πορεία στα γερμανικά επαρχιακά θέατρα: Aachen, Plauen, Wiesbaden, παντρεύεται, Elbing, Schleswig, αρχές 1898 επισκέπτης ηθοποιός στους Meiningen, αλλά δεν έπαιξε: οκτώ χρόνια λοιπόν 1990-1998 σε ιδιωτικά, δημοτικά και αυλικά θέατρα μικρών πόλεων, με εργατική ανασφάλεια και υπό δύσκολες συνθήκες, ύστερα στο Bautzen και Glogau (αυτή η ανασύνθεση της πρώτης καριέρας του, που μοιάζει κάπως με τον Λεκατσά στην Αγγλία, γίνεται με εξονυχιστικό τρόπο, παραθέτοντας ακόμα και ιστορικά στοιχεία και βιβλιογραφία για κάθε θέατρο όπου είχε σύμβαση και έπαιξε)· τον Οκτώβριο του 1899 καλείται να παίξει μικρούς ρόλους στους

Meiningen (αναγράφονται όλοι οι δευτερεύοντες ρόλοι), όταν ο γνωστός θίασος βρισκόταν πλέον σε φάση επιγονική, ο οποίος χαρακτηρίζεται για τις έντονες πρόβες του και την αισθητική αρχή του σκηνικού συνόλου· ο Οικονόμου ήταν τότε 35 ετών. Τον Δεκέμβριο του 1899 αποδέχεται τον διορισμό στο Βασιλικό Θέατρο, χωρίς να διακόψει τη θητεία του στους Meiningen και τον Σεπτέμβριο του 1900 φτάνει στην Αθήνα. Το διαφωτιστικό μελέτημα τελειώνει με ένα επίμετρο: φωτογραφίες από προγράμματα παραστάσεων στους Meiningen όπου συμμετείχε (εικόνα 2 *Wie die Alten sungen* όχι *Jungen* του Karl Riemann, εικ. 5 *Philippine Wesler = Welsler*) και μια μεγάλη βιβλιογραφία· είναι έγκυρη μελέτη, που κλείνει οριστικά ένα κενό της έρευνας και θα μείνει σημείο αναφοράς στη σχετική βιβλιογραφία.

Το τεύχος συνεχίζει με την Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Συνομιλίες με το παρελθόν: Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και οι δραματολογικές του αναφορές στο Βασιλικό του Αντώνιου Μάτσει» (σσ. 309-318), εισήγηση στο I Πανιώνιο Συνέδριο το 2014, τον Γιάννη Μόσχο, «Η δραστηριότητα του θεατρικού οργανισμού “Μορφές” στο θέατρο Εμπρός (1988-1999): μια χαρτογράφηση της ιστορίας του θιάσου και μια πρώτη αποτίμηση των παραστάσεων του και της πρόσληψής του από την κριτική» (σσ. 319-356), συστηματική μελέτη με παραστασιογραφία, κριτικογραφία, άρθρα και ρεπορτάζ, συνεντεύξεις, πηγές και βιβλιογραφία. Στα μεταφρασμένα κείμενα βρίσκουμε του Maurice Maeterlinck, «Μικρές Κουβέντες. Το θέατρο» (σσ. 357-363) με πρόλογο και σε μετάφραση της Ελένης Μανιάτη, και του André Antoine, «Κουβεντούλα για τη σκηνοθεσία» (σσ. 364-379), κείμενο του 1903 σε μετάφραση του Δαμιανού Κωνσταντινίδη. Στο τέλος η Έλση Σακελλαρίδου παρουσιάζει το βιβλίο του Θόδωρου Χατζηπανταζή, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Ηράκλειο 2014 (σσ. 380-384), περιγράφοντας τα θετικά και τα αδύναμα σημεία του πονήματος, και ο Λευτέρης Κεφαλάς τη μονογραφία του Παντελή Μιχελάκη, *Greek Tragedy on Screen*, Oxford UP 2013 (σσ. 385-392).

Αυτό που ξεχωρίζει στο συντακτικό και εκδοτικό προφίλ του ηλεκτρονικού περιοδικού της Θεσσαλονίκης είναι λοιπόν η τακτική να φέρουν τους φοιτητές σε άμεση επαφή με μεταφρασμένα κείμενα από την ιστορία και επικαιρότητα του παγκόσμιου και ελληνικού θεάτρου, ενώ αυτή η τάση μοιράζεται και με τους καθαρά ερευνητικούς στόχους. Μια τέτοια ιεράρχηση των πραγμάτων επηρεάζεται ασφαλώς από τη διττή φύση του Τμήματος, όπου η θεατρική πράξη συνυπάρχει ισάξια με τη θεωρητική-ιστορική, και οι σπουδές του drama department δίνουν και επιστημονικά και καλλιτεχνικά διπλώματα. Το περιεχόμενο των τευχών σχηματίζεται με κύριο άξονα την εξυπηρέτηση της διδασκαλίας σε διάφορα επίπεδα, αν και τα μεταφρασμένα κείμενα σκηνοθετών και ηθοποιών απαιτούν συχνά περαιτέρω εξηγήσεις, γιατί είναι από τη φύση τους σύνθετα (μιλούν για αισθητικούς στόχους και καλλιτεχνικές επιλογές) και ασφαλώς κάπως χάνουν από τη μεταγλώττιση, και εστιάζουν, δίπλα από τη μεγάλη εικόνα του θεατρικού γίγνεσθαι, στον κόσμο (με σαφή προτίμηση το παρόν), κάπως εντονότερο στη μικρή εμβέλεια της τοπικότητας και στη «ζωή του τμήματος», πράγμα λογικό, συμπαθητικό και επιθυμητό· η συμμετοχή των μελετητών είναι διαχρονικά αρκετά σταθερή, η θεματική, η μεθοδολογία και η ποιότητα των εργασιών ποικίλλουν.

Κατ' αυτόν τον τρόπο τα τέσσερα τμήματα θεατρολογίας και θεάτρου στα ελληνικά ΑΕΙ έχουν διαμορφώσει στα περιοδικά τους το καθένα ένα διαφορετικό προφίλ, ένδειξη για τη ζωντάνια των σπουδών αυτών, γιατί η ποικιλία και η πολυμορφία είναι ζωή, ενώ η νέκρωση και ο συγκεντρωτισμός επιφέρει την απόλυτη ομοιομορφία.

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ, *Θιασώτες & Φιλόσοφοι. Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2016 (Σειρά: Θεατρικοί Τόποι), σελ. 384, ISBN 978-960-02-3199-1.

Από βιβλίο σε βιβλίο (τόρα είναι 19) το αφήγημα της πορείας των σκέψεων του Γιώργου Πεφάνη γίνεται όλο και πιο γοητευτικό, πράγμα που οφείλεται ίσως στο χιούμορ και τη χαλαρότητα, τη νηφαλιότητα και την ψυχραμία, την άνεση και τη σιγουριά, σημάδια μιας ωρίμανσης, ας το πούμε έτσι, όπου το εγώ του συγγραφέα μετατρέπεται σταδιακά σε εαυτόν, όπου δίπλα στη δική του φωνή ακούγονται και άλλες φωνές, που τρόπον τινά τον «χρησιμοποιούν» για να ακουστούν, κι εκείνος να μην έχει πλέον αντίρρηση, η φωνή του να είναι η ίδια μια πολυφωνία, ενορχηστρωμένη χορωδία διαφόρων φωνών. Το δικαίωμα μιας ύπαρξης για ένα ξεχωριστό, αλλά με ανοιχτά σύνορα, γνωστικό πεδίο μέσα στη Θεατρολογία, που συνδέει το φαινόμενο θέατρο με τη φιλοσοφική σκέψη στη διαχρονική της πορεία, στις περιπέτειες και τις διαθλάσεις του, ξεπερνώντας τα όχι και τόσο σαφή όρια της επιστήμης του θεάτρου και προχωρώντας στο χώρο της ελεύθερης σκέψης (ελεύθερης δεν σημαίνει την απόκρουση των πηγών και των σημείων αναφοράς, αλλά τη μερική απαλλαγή από την αποδεικτική διαδικασία του επιστημολογικού ορθολογισμού, η οποία άλλωστε ισχύει και για τα θέματα τα καθαρά αισθητικά), το δικαίωμα αυτό, και μάλιστα την ανάγκη μιας τέτοιας υπέρβασης, την έχω υπογραμμίσει και στην εναρκτήρια ομιλία μου στο ΣΤ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο στο Ναύπλιο, το Μάιο του 2017, στην ομιλία μου «Το Θέατρο και το Έτερον. Μικρή φιλοσοφία του θεάτρου». Το θέατρο, στο ευρωπαϊκό παράδειγμα, ως σύμβολο του κόσμου και της ύπαρξης, απαιτεί από τη φύση του και μια υπερβατική θέαση, που αντικρίζει το φαινόμενο από έξω, ανεξάρτητα από τη μορφολογία του, λειτουργίες, αισθητικές κ.τ.λ., και το εντάσσει σε ευρύτερα συμφραζόμενα, τα οποία ξεπερνούν το επιστημολογικό παράδειγμα και κινούνται στο χώρο της φιλοσοφίας. Κάτι παρόμοιο ισχύει για την έννοια του «δράματος», που απασχόλησε ήδη τους Κυνικούς και Στωικούς της ύστερης αρχαιότητας, τη βυζαντινή θεολογία, πριν από τον Σαίξπηρ και τον Lope de Vega. Η νομιμότητα μιας τέτοιας υπερεπιστημονικής προσέγγισης επιβάλλεται από μόνη της. Και για έναν άλλο λόγο ακόμα, που αφορά όλες τις τέχνες: η ίδια η αισθητική, στο κέντρο του καλλιτεχνικού φαινομένου, ξεφεύγει πλέον από τον ορθολογισμό, το σωστό/λάθος, την αντιθετικότητα κ.τ.λ., και εκεί ο μελετητής/παρατηρητής είναι μόνος του απέναντι στο καλλιτέχνημα. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με τη φιλοσοφία: οι απαντητικές κατασκευές των φιλοσόφων στα μεγάλα ερωτήματα της οντολογίας, γνωσιολογίας και ηθικής είναι προτάσεις οι οποίες δεν αντέχουν αποδεικτικές ούτε καν το κριτήριο της χρησιμότητας· και η αισθητική ανήκει, ως γνωστόν, στα κλασικά πεδία της φιλοσοφίας.

Αλλά να δώσω το λόγο στον ίδιο τον συγγραφέα, ο οποίος σ' έναν εμπνευσμένο πρόλογο (σσ. 13-19), μετά από μια σύγκριση του ψεύδους του προ-λόγου με τη θεατρική σύμβαση, όπου ηθοποιός και θεατής προσποιούνται πως τα σκηνικά δρώμενα είναι «πιστευτή πραγματικότητα», συνεχίζει: «Ξεκίνησα με ένα ψέμα, θα συνεχίσω όχι με μιαν αλήθεια (αφού αυτή συνεχώς λαθροβιώνει) αλλά με κάτι που νομίζω ότι κινείται προς αυτήν, τουτέστιν με τις δυναμικές σχέσεις που συνδέουν το θέατρο με τη φιλοσοφία. Το ψέμα θα ήταν εδώ να ακολουθήσουμε την πεπατημένη περί αντίθεσης πράξης και θεωρίας, δράσης και σκέψης, φαίνεσθαι και είναι, υποκριτικής και αλήθειας, σώματος και νόησης, παράστασης και αναπαράστασης κ.ο.κ., πεπατημένη που θα μας οδηγούσε με ασφάλεια σε μια παρωχημένη πλην αμφίπλευρη αντιπαλότητα φιλοσοφίας και θεάτρου επικαλούμενη είτε τη θεωρητική ανωτερότητα της μίας είτε την καλλιτεχνική αυτονομία του άλλου. Το βιβλίο αυτό θέλει να αφήσει πίσω την πεπατημένη οδό και να διανοίξει κάποια μονοπάτια που

συνδέουν τα δύο πεδία, που δείχνουν ότι και τα δύο, καθώς διηθούνται αμοιβαία, ανήκουν στην ίδια σφαιρα αναπαράστασης και νοηματοδότησης του κόσμου» (σ. 14).

Πατί όμως «θιασώτες», οπαδοί δηλ. κάποιου ρεύματος, σχολής ή φιλοσοφίας; «Ας υπογραμμίσουμε τη λέξη “θιασώτες”»: είναι αυτοί που ανήκουν σε έναν θίασο ή τον υποστηρίζουν, καθώς τους εκφράζει το έργο ή τα έργα του. Η φράση “θιασώτες της φιλοσοφίας” δεν δηλώνει μόνο τη σύμπνοια με μια κοσμοθεώρηση· προδίδει και έναν θεατρικό πόλο της φιλοσοφίας, μια στόφα δραματική, μια διάσταση συγκρουσιακή και βεβαίως μια βάση διαλογική. Θιασώτης ενός φιλοσοφικού ρεύματος, επομένως, δεν είναι αυτός που ακολουθεί μόνο ένα φιλοσοφικό ρεύμα, αλλά και εκείνος που συμμετέχει στον θεατρικό, δραματικό, συγκρουσιακό και διαλογικό του πυρήνα, και αυτό ανεξαρτήτως της θεατρικής ή μη θεατρικής του αναφοράς. Κοινή αφετηρία των θιασωτών είναι συνήθως η αρχαία ελληνική φιλοσοφία, για να διαχωριστούν στη συνέχεια οι προσωπικές πορείες και να φανούν οι κλίσεις και προτιμήσεις» (σ. 15). Και δηλώνει ύστερα τους δικούς του «θιασούς»: υπαρξισμός και φιλοσοφία ζωής, φαινομενολογία και γαλλικός μεταδομισμός, Καστοριάδης και Ricœur. Αυτά όμως γνωρίζει όποιος έχει διαβάσει τα προηγούμενα βιβλία του (οι τρίτομες *Σκηνές της θεωρίας* παραπέμπουν ήδη στη θεατρο-φιλοσοφία, βλ. τις παρουσιάσεις μου στην *Παράβαση* 9, 2009, σσ. 681-692, 13/1, 2015, σσ. 153-155, 13/2, 2015, σσ. 647-653). Στη συνέχεια ολοκληρώνει τη σκέψη του: «Από την άλλη μεριά, έχουμε τους φιλοσόφους-θιασώτες: πολλοί φιλόσοφοι (ενίοτε και αυτοί που ισχυρίζονται το αντίθετο) γοητεύονται από την τέχνη της μεταμφίσεως, από την πρόκληση της μεταμόρφωσης, από την περιπέτεια του άλλου όταν φιλοξενείται έστω και για λίγο από το οικείο. Καμία σκέψη, άλλωστε, ακόμα και η πιο αφηρημένη, δεν είναι αμιγής παραστάσεων, εικόνων ή συγκρούσεων. Θα έλεγα, αντιθέτως, ότι μια σκέψη είναι τόσο πιο βαθιά και απαιτητική όσο πιο εδραία είναι η σύγκρουση που εκκολάπτει, όσο πιο έντονη είναι η παράσταση την οποία φέρει μέσα της και από την οποία εμπνέεται, άρα, όσο πιο θεατρική είναι ή τείνει να γίνει» (σσ. 15 εξ.).

Εδώ όμως θα αφήσουμε την αφήγηση του συγγραφέα, για να παρουσιάσουμε τα περιεχόμενα του τόμου. Αποτελείται από εννέα κεφάλαια και Επιλεγόμενα. Το πρώτο κεφάλαιο (σσ. 21-70), «Φιλοσοφία της σκηνής / Σκηνές της φιλοσοφίας», που χωρίζεται σε μια εισαγωγή και ύστερα τον κορμό του μελετήματος «Για τη διάκριση θεωρίας και φιλοσοφίας του θεάτρου», όπου αναπτύσσεται το σκεπτικό και η δικαιολογία της ξεχωριστής ύπαρξης μιας θεατρο-φιλοσοφίας. Το αίτημα δεν είναι πρωτάκουστο, αν σκεφτούμε για μια στιγμή την ύπαρξη της θεατρο-κοινωνιολογίας (Β. Πούγνερ, *Μια Εισαγωγή στην Επιτήρηση του Θεάτρου*, Αθήνα 2011, σσ. 174-176). Το δεύτερο κεφάλαιο (σσ. 71-101), «Επιζώντας στο ανεγγύητο της δικαιοσύνης. Επί-σκέψη στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή», χωρίζεται σε τέσσερις θεματικές ενότητες: Η διεργασία και η εμπειρία του πένθους, Το πάθος της δικαιοσύνης, Η τοπολιτολογία του τάφου και Παρεκβατικό υστερόγραφο· το κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στη μνήμη του Βαγγέλη Αθανασόπουλου. Τα επόμενα έξι κεφάλαια στηρίζονται σε ανακοινώσεις σε διεθνή επιστημονικά συνέδρια. Το τρίτο κεφάλαιο (σσ. 103-119), «Η αισιοδοξία του Δραγανίγου, οι Philosophes και ο Giambattista Vico», προβληματίζεται πάνω στις επιδράσεις που δέχτηκε ο Αντώνιος Μάτεσις στον *Βασιλικό* από φιλοσοφική πλευρά και τις αναπτύσει ο *raisonneur* του έργου, ο Δραγανίγος Ρονκάλας. Το τέταρτο κεφάλαιο (σσ. 121-164), «“Έχει υπάρξει”. Χρονικές ρωγμές και ανθρωπίνα ναυάγια στην παράσταση *Μέδουσα* του Θωμά Μοσχόπουλου», που έγινε το 2011 με πλήρη τίτλο «Μέδουσα: Σχέδια και αυτοσχεδιασμοί για σχεδίες και ναυάγια», ένα πραγματικά τρομακτικό έργο, που βασίζεται σε ιστορικά αφηγήματα αυτόπτων μαρτύρων και στον πίνακα του Théodore Géricault *Le Radeau de la Méduse* (1818/19)· αλλά δεν είναι εδώ ο χώρος να αναλύσουμε αυτό το εξαιρετικό έργο, δύσκολο να ανεβαστεί (έγινε με αυτοσχε-

διασμό ομάδας ηθοποιών). Σημειώνω απλώς τις θεματικές ενότητες: Η πραγματολογία των τριών επεισοδίων, Μια ανοικτή δομή, Η τροπικότητα του «έχει υπάρξει», Ο ιστορικός και ο βιώμενος χρόνος, Η μυθοπλαστική πτυχή, Η ερμηνευτική πτυχή, Η επιτελεστικότητα της ιστορίας και του θεάτρου, Η διακειμενική πτυχή, Ο Schopenhauer και ο Benjamin ανάμεσα σε άλλους.

Το πέμπτο κεφάλαιο (σσ. 165-191), «Στα άκρα της απόφασης. Αφηγήσεις αυτοθυσίας και το πολιτικό πρόταγμα της σύγχρονης σκηνης»· οι θεματικές ενότητες: Το υποκείμενο της απόφασης, Η επιτελεστικότητα της αυτοθυσίας, Ο μεταηθικός ηρωισμός, Η σωκρατική μύγα. Το έκτο κεφάλαιο (σσ. 193-203) ασχολείται και αυτό με ένα σημαδιακό έργο: «Αντιχίσεις σε ένα χλιμίντρισμα. Ιχνηλατώντας το *Χλιμίντρισμα* του Μάριου Ποντίκα» (δίγλωσση έκδοση αγγλικά/ελληνικά Αθήνα 2015). Κεφάλαιο 7 (σσ. 205-251), «“Τρέφομαι με τον θάνατο”. Η βρώση και οι βροτοί στις σκηνές του Rodrigo García και του Βασίλη Ζιώγα» (στη δεύτερη περίπτωση πρόκειται για την ανθρωποφαγία στα «μονόπρακτα του Παρισιού» περ. 1955). Θεματικές ενότητες: Οι έννοιες-κλειδιά, Η εμβέλεια της θεατρικής μεταφοράς, Οι σκηνές του Rodrigo García, Ανθρωποφαγικά τοπία. Και το όγδοο κεφάλαιο (σσ. 253-306) ασχολείται με σύγχρονα δραματικά έργα και παραστάσεις: «Δυστοπίες, ετεροτοπίες, οριοτοπίες και άλλα θεατρικά ιδιώματα του τόπου», με θεματικές ενότητες: Από τη δυστοπία στην ετεροτοπία, Διαφυγή και δυστοπία, «Κωλοδουλειά: Η σύγχρονη κανονικότητα της δυστοπίας, Francois Tanguy, Passim: Ομορία και οριοφιλία, Μικρή φαινομενολογία του «κάτω» στο *Go Down Moses* του Romeo Castellucci. Το ένατο και τελευταίο κεφάλαιο (σσ. 289-306) έχει τον τίτλο «Ο δρόμος ανήκει στους πολίτες. Σκηνές και ετεροτοπίες στους δρόμους της πόλης» και ασχολείται με το Διεθνές Φεστιβάλ Δρόμου (Istfest) της Αθήνας 2009-2013 και τις εκδηλώσεις του. Ακολουθούν ακόμα τα Επιλεγόμενα (σσ. 307-311), η Βιβλιογραφία (σσ. 313-360) και τα Ευρετήρια (σσ. 361-381). Το πρώτο κεφάλαιο έχει δώσει τον τίτλο σε όλο το βιβλίο. Το να συνδιαλέγεται ο συγγρ. με φιλοσόφους και θεωρητικούς του θεάτρου και των τεχνών, το βρίσκουμε ουσιαστικά σε όλα τα βιβλία του. Η θεατρο-φιλοσοφία πάντα υπήρχε, απλώς δεν είχε την ονομασία αυτή. Και καμιά φορά τα ονόματα είναι κάτι σαν θεσμός.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ

ANNA N. MAYPOΛEΩN, *Περί Αναβίωσης. Από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας*, Αθήνα, εκδόσεις Ι. Σιδέρη, 2016, σελ. 561, εικ., γραφήματα, στατιστικές ISBN 978-960-08-0696-0.

Η συγγρ., διδάκτορας του Παντείου Πανεπιστημίου με μια διατριβή για το ιστορικό της αναβίωσης της *Αντιγόνης* (*Η διαχείριση του αρχαίου ελληνικού δράματος από την νεοελληνική κοινωνία: το ιστορικό της αναβίωσης της Αντιγόνης του Σοφοκλή στην Ελλάδα και τα Ορεσειακά*, Αθήνα 2003), διδάσκουσα για πολλά χρόνια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και εργαζόμενη, επίσης για πολλά χρόνια στο Θεατρικό Μουσείο στη δημιουργία θεατρολογικής βάσης δεδομένων του αρχαιολογικού, γνωστή για την εξαιρετική μονογραφία της για τη μεθοδολογία της θεατρολογικής έρευνας (Α. Μαυρολέων, *Η Έρευνα στο Θέατρο. Ζητήματα μεθοδολογίας*, Αθήνα 2010, βλ. τη βιβλιοπαρουσίασή μου στην *Παράβαση* 11, 2013, σσ. 342-345), παρουσιάζει έναν περιεκτικό τόμο μελετημάτων, τον οποίο προλογίζει η Gonda van Steen (σσ. 11-16), ο οποίος έχει ένα κοινό θέμα: την πρόσληψη του αρχαίου θεάτρου στη νεότερη Ελλάδα. Χωρίζεται

σε δύο μέρη: το πρώτο με πέντε κεφάλαια από το ιστορικό της πρόσληψης του αρχαίου θεάτρου, και το δεύτερο με μεθοδολογικές προσεγγίσεις στην έρευνα των παραστάσεων Αρχαίου Δράματος. Ο υπότιτλος του βιβλίου αφορά, όπως θα δούμε, και τα δύο μέρη. Αυτά και άλλα μας αποκαλύπτει η Εισαγωγή (σσ. 19-28). Τα μελετήματα του πρώτου μέρους σχετίζονται εν μέρει με τη διδακτορική διατριβή. Το πρώτο κεφάλαιο έχει τον τίτλο «Στις απαρχές της αναβίωσης: Ο *Anarchasis* του J. J. Barthélemy στη *Χάρτα* του Ρήγα και στις *Antigones* του G. Steiner» (σσ. 31-56): για τις εντυπώσεις που προκάλεσε το μυθιστόρημα στην Ελλάδα και το ιστορικό της πρόσληψης του αρχαίου θεάτρου ως το γνωστό βιβλίο του Steiner (βλ. της ίδιας, «Η επιρροή του μυθιστορήματος *Voyage de jeune Anacharsis en Grèce* στην πολιτική φιλοσοφία του Ρήγα Βελεστινλή και στην αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος», *Φιλοσοφική Επετηρίδα δια-ΛΟΓΟΣ* 3, 2013, σσ. 143-158). Το δεύτερο κεφάλαιο, «Οι γλωσσικές συμπλοκές και η *Ορέστεια* του Βασιλικού Θεάτρου (1903)» (σσ. 57-108), εκτενές κεφάλαιο με πολύ υλικό για ένα πολυζητημένο θέμα, για το οποίο έχουν γραφεί αρκετά, περιγράφει την προϊστορία και τα γεγονότα των «Ορεστειακών» και έχει τον υπότιτλο «Η είσοδος της δημοτικής στις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας» – αυτό δεν αφορά τόσο τη μεικτή γλώσσα της μετάφρασης του Σωτηριάδη, παρά το ποίημα του Παλαμά «Το Χαίρε της Τραγωδίας», το οποίο απήγγειλε η νεαρή Κοτοπούλη πριν από την παράσταση και το οποίο ανατυπώνεται και ολόκληρο. Η αφήγηση των γεγονότων αφορά και τις πρόβες στο Βασιλικό, τους γλωσσικούς αγώνες, τον Μιστριώτη και τους φοιτητές, αλλά και τον απόηχο που είχαν τα γεγονότα στη σάτιρα και στην κοινωνία γενικότερα, τις απόψεις της σχετικής βιβλιογραφίας κ.τ.λ. Εφαρμόζει κάτι σαν κοινωνιολογική ματιά, αλλά στέκεται και στην ίδια τη μετάφραση και τις γλωσσικές επιλογές της· οι αντιδράσεις αφορούσαν περισσότερο το ποίημα του Παλαμά (που δεν είναι και από τα καλύτερά του) και την «ψυχαρική» του γλώσσα, δημοσιεύεται και το βούλευμα του Συμβουλίου Πλημμελειοδικών για τα επεισόδια, τα σατιρικά ποιήματα του Σουρή κ.τ.λ. Το κεφάλαιο στηρίζεται στο άρθρο «Ορεστειακά επεισόδια – Όταν το Θέατρο γράφει ιστορία: Ιστορική-Θεατρολογική προσέγγιση των γεγονότων που προκάλεσε η παράσταση της *Ορέστειας* του 1903 και η σύνδεσή της με το γλωσσικό ζήτημα», *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος* 1 (2005-2008), σσ. 121-160. Το τρίτο κεφάλαιο, «Σοφοκλή *Αντιγόνη* – μαθήματα πολιτικής φιλοσοφίας από σκηνής–» (σσ. 109-134) στηρίζεται εν μέρει στο άρθρο «*Antigone* by Sophocles, lessons in political philosophy on stage», *Philosophical Inquiry* 37 (2013), σσ. 32-50, συνοδεύεται από εικόνες από σύγχρονες παραστάσεις και τελειώνει με το ποίημα «Το φως» του Σεφέρη. Το τέταρτο κεφάλαιο, «Στοιχεία λειτουργίας και λαϊκής παράδοσης στις σύγχρονες παραστάσεις αρχαίου δράματος» (σσ. 135-162, βλ. «Ο λαϊκός πολιτισμός σε διάλογο με τον έντεχνο λόγο του αρχαίου δράματος», από το συνέδριο *Λαϊκός Πολιτισμός και έντεχνος λόγος (ποίηση – πεζογραφία – θέατρο)*. Πρακτικά, Αθήνα 2013, τόμ. 2, σσ. 125-137) αναπτύσσει ένα ενδιαφέρον θέμα της Εφαρμοσμένης Λαογραφίας (Β. Πούχγερ, *Εφαρμοσμένη Λαογραφία. Ο λαϊκός πολιτισμός σε επιστήμες και τέχνες*, Αθήνα 2014 [Λαογραφία 10]), αν το δούμε από την αντίθετη πλευρά, όχι τη θεατρολογική: πολύ μεγάλο μέρος της ελληνικής λογοτεχνίας του 20ού αιώνα χρησιμοποιεί με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού· κάτι παρόμοιο ισχύει βέβαια για τις σκηνοθεσίες και τις θεατρικές παραστάσεις, και βέβαια για τις παραστάσεις αρχαίου δράματος, με κορυφαίο εφαρμοστή της μεθόδου τον Κάρολο Κουν· δεν έχει όμως εκλείψει και καθόλου από τις σύγχρονες ερμηνείες. Στο βαθμό που οι παραστάσεις αρχαίου θεάτρου θέτουν κάθε φορά και το θέμα της συνολικής πολιτισμικής ταυτότητας της νεώτερης Ελλάδας, και στο βαθμό που η γενιά του 1880 και ο ηθογραφισμός έχουν εγγράψει ανεξίτηλα τον λαϊκό πολιτισμό ως έναν από τους κύριους άξονες του προσανατολισμού σε αυτή την

ταυτοποίηση, η χρήση στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού στις αρχαίες παραστάσεις δεν εκπλήσσει, τόσο περισσότερο που ορισμένα στοιχεία όπως ο γόος, ο θρήνος, τα ταφικά έθιμα, όλη η εσχολογία κ.τ.λ. στηρίζονται σε μια παράδοση η οποία δεν έχει αλλάξει ουσιαστικά από την αρχαιότητα (M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Second Edition, revised by D. Yatromanolakis and P. Roilos, Lanham/Md. etc. 2002). Σωστά η συγγρ. καταφεύγει στα μελετήματα της Κατερίνας Κακούρη. Το πέμπτο κεφάλαιο, «Ο Όμιλος Αρχαίας Τραγωδίας» και άλλες ιστορίες αναβίωσης» (σσ. 163-191) στηρίζεται σε μια συνέντευξη που έκανε η συγγρ. το 1994 με τον Κωστή Λειβαδέα, ο οποίος ίδρυσε το 1955 τον θίασο «Νέα Σκηνή – Όμιλος Αρχαίας Τραγωδίας» στον αισθητικό αντίποδα του Λίνου Καρζή.

Το δεύτερο μέρος του βιβλίου για τις μεθοδολογικές προσεγγίσεις της έρευνας των παραστάσεων Αρχαίου Δράματος περιέχει δύο κεφάλαια πρωτότυπα, τα οποία θα μείνουν στη βιβλιογραφία ως βασικά μεθοδολογικά εργαλεία: το ένα είναι για την κοινωνιολογία του θεάτρου με τις συνεντεύξεις και στατιστικές των απόψεων των θεατών, και το δεύτερο ένα νέο παραστασιολόγιο που τριπλασιάζει τις ως τώρα καταγεγραμμένες παραστάσεις στην Ελλάδα. Το έκτο, λοιπόν, κεφάλαιο έχει τον τίτλο «Έρευνα κοινού: “Το προφίλ του θεατή παραστάσεων Αρχαίου Δράματος”» (σσ. 195-245). Η ιδέα ήταν βασικά δική μου, και σε συζήτηση μαζί με τη συγγρ. εξέφρασα κάποτε τη γνώμη, πως είναι κρίμα, στην Ελλάδα με τόσες παραστάσεις αρχαίου θεάτρου και τόσο διεθνές και ντόπιο κοινό στην Επίδαυρο και αλλού, να μην έχει γίνει κάποια κοινωνιολογική έρευνα σχετικά με τα κίνητρα των θεατών να παρακολουθήσουν τέτοιες παραστάσεις, τις γνώμες τους για την απόδοση, να δούμε θεματικές και προσωπικές προτιμήσεις και χίλια δύο άλλα που μπορούν να ενταχθούν σε ένα ερωτηματολόγιο και να περάσουν σε μια στατιστική ανάλυση. Όσο ήξερα τότε, μόνο ο Πλάτων Μουσαίος είχε κάνει μια τέτοια απόπειρα, που δεν θυμάμαι να είχε δημοσιευτεί. Ιδού λοιπόν τα αποτελέσματα μιας τέτοιας συστηματικής έρευνας: ξεκινά βέβαια με μια μελέτη της στατιστικής μεθοδολογίας, για να έχουν εγκυρότητα τα αποτελέσματα, την κατάρτιση του ερωτηματολογίου, που προϋποθέτει ήδη γνώσεις του υπό εξέταση γνωστικού πεδίου ή να στηρίζεται σε ειδικές pilot-studies. Έτσι λοιπόν τα πρώτα υποκεφάλαια αφορούν 1. Το δείγμα κοινού, 2. τους φορείς της έρευνας, 3. Το ερωτηματολόγιο έρευνας κοινού και 4. Στοιχεία διαμόρφωσης ερωτηματολογίου. Οι ομάδες-στόχου των θεατών ήταν α) μαθητές σχολείου, και β) ενήλικοι: 5. «Ανάλυση ποσοτικών στοιχείων ερωτηματολογίων Μαθητών δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης» και 6. Ανάλυση ποσοτικών στοιχείων ερωτηματολογίων Ενηλίκων» με τα σχετικά συμπεράσματα σε πίνακες. Δε θα αποκαλύψω τα αριθμητικά αποτελέσματα ούτε τα ποιοτικά συμπεράσματα που προκύπτουν από την ερμηνεία των δεδομένων· αυτά θα τα διαβάσετε στο ίδιο το βιβλίο, το οποίο πρέπει από δω και πέρα, να υπάρχει σε κάθε θεατρολογική βιβλιοθήκη, όπως και το πρώτο για τη μεθοδολογία της θεατρολογικής έρευνας. Το ίδιο ισχύει και για το δεύτερο κεφάλαιο αυτής της ενότητας, το έβδομο κεφάλαιο του τόμου: «Η έρευνα και η καταγραφή παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος» (σσ. 247-485) – και αυτό το κεφάλαιο έχει δύο σκέλη: 1. «Μεθοδολογικά προβλήματα και προβληματισμοί για την καταγραφή και τη μελέτη της παραστασιογραφίας», και 2. «Παραστασιογραφία Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην ελληνική σκηνή (από τον 19ο αιώνα έως το 2014)». Τα αποτελέσματα είναι εντυπωσιακά: από τις καταγραφές που είχαν γίνει στους τόμους αρχαίων δραμάτων σε ελληνική μετάφραση των εκδόσεων Επικαιρότητα, που εξέδωσε ο Πλάτων Μαυρομούστακος παλαιότερα κι όπου το κάθε έργο είχε και ξεχωριστή ελληνική παραστασιογραφία, η οποία εφτάσε συνολικά κάπου στις 700 αναφορές, φτάνουμε τώρα σε ένα συνολικό αριθμό παραστάσεων 2.270 εγγραφών. Φυσικά πρέπει να υπολογισθεί και ο χρόνος που έχει περάσει στο μεταξύ και τα εργαλεία της παραστασιογραφίας που έχουν δημιουργη-

θεί στο χρονικό αυτό διάστημα. Η κ. Μαυρολέων δούλευε στο Θεατρικό Μουσείο ακριβώς πάνω στο θέμα αυτό: χρησιμοποίησε λοιπόν τη βάση δεδομένων ως το 2011 (κλείσιμο του Μουσείου), αλλά και το οξφορδιανό Archive of Performances of Greek and Roman Drama, το arcnnet του ΤΘΣ του ΕΚΠΑ (Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης Παραστάσεων Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, που ίδρυσε ο Πλάτων Μαυρομούστακος μαζί με τον Oliver Taplin το 1995), τη διαδικτυακή βάση δεδομένων του Κέντρου Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών Αρχαίου Δράματος «Δεσμοί» (κι αυτό κλειστό) και τα αρχεία παραστάσεων του Εθνικού, του ΚΘΒΕ, του Θεάτρου Τέχνης και του κυπριακού ΘΟΚ. Η μεγάλη αύξηση του αριθμού των παραστάσεων που καταγράφονται οφείλεται βέβαια και στη συμπερίληψη μαθητικών και φοιτητικών παραστάσεων· και σ' αυτόν τον τομέα σίγουρα δεν υπάρχουν πλήρη στοιχεία, οπότε ο συνολικός αριθμός θα είναι ακόμα πολύ μεγαλύτερος, αλλά ενδέχεται και να μην τον μάθουμε ποτέ μας. Και σ' αυτό το κεφάλαιο δεν θα αποκαλύψω τα αποτελέσματα. Πρόκειται για μια τιτάνια δουλειά σε εποχή των νάνων.

Ο τόμος κλείνει με μια εκτενέστατη βιβλιογραφία (σσ. 487-550), η οποία συμπεριλαμβάνει και εκδόσεις μεταφράσεων αρχαίων δραματολογίων και έργων, και ένα ευρετήριο προσώπων και έργων/ρόλων (σσ. 551-561). Τα δύο κεφάλαια του δεύτερου μέρους ανοίγουν προοπτικές για το μέλλον και θα μείνουν σημεία αναφοράς και εργαλεία της σχετικής έρευνας: στην έρευνα θεατών θα ακολουθήσουν και άλλες παρόμοιες έρευνες, για συγκεκριμένες κατηγορίες δραματικών έργων, για συγκεκριμένα θέατρα κ.τ.λ. Ο μεθοδολογικός περιορισμός όμως κάνει την οργάνωση τέτοιων αποστολών επείγουσα, γιατί αποκλείεται όλο το παρελθόν, ακόμα και το χθεσινό, και η όποια αναζήτηση μέρω ερωτηματολογίων κινείται στο απόλυτο παρόν. Και η παραστασιολογία θα εμπλουτιστεί και στο μέλλον· ο χώρος της εκπαίδευσης είναι ανεξάντλητος σε εκπλήξεις και προσωπικές πρωτοβουλίες καθηγητών και δασκάλων, σε καλλιτεχνικές δραστηριότητες κ.τ.λ. Επαναλαμβάνω: τιτάνια δουλειά σε εποχή νάνων.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΔΗΜΗΤΡΑ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΟΥ, *Αρχαϊκές Μητέρες. Η διαχρονία του αρχαίου δράματος στο έργο του Αλ. Παπαδιαμάντη και του Γ. Βιζυηνού*, Αθήνα, εκδόσεις Εκκρεμές 2016, σελ. 326, ISBN 978-618-5076-14-6.

Από το ίδιο τμήμα του Πάντειου Πανεπιστημίου, το Τμήμα Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού έχει αποφοιτήσει και η Δήμητρα Αναστασιάδου· και εκείνη εκπόνησε μια διδακτορική διατριβή, η οποία σχετίζεται με το εν λόγω βιβλίο (*Η διαχρονική πορεία της Μήδειας του Ευριπίδη*, 1999). Πρόσφατα έκανε την εμφάνισή της στον στενότερο θεατρολογικό χώρο με δύο άρθρα στην *Παράβαση* («La pharmacie de Médée d'Euripide comme moyen politique», *Parabasis* 12/1, 2014, σσ. 79-91 και «Τι συμβαίνει στην αρχαία τραγωδία όταν οι μητέρες μιμούνται τη γη», *Παράβασις* 13/2, 2015, σσ. 15-30). Η εργασία χωρίζεται σε τρία μέρη: μετά από ένα σύντομο πρόλογο του Πάργου Ανδρεάδη (σσ. 11-15) ακολουθεί ένα τμήμα που έχει τον τίτλο «Αντί εισαγωγής» (σσ. 17-51), και τα δύο βασικά κεφάλαια του βιβλίου: «Η επιστροφή των Ερινύων στο έργο του Αλ. Παπαδιαμάντη» (σσ. 55-165) και «Το μητρικό πένθος στον Βιζυηνό» (σσ. 169-245). Αυτό που συνδέει τα τρία μέρη, είναι ένας ανθρωπολογικός-ψυχαναλυτικός προβληματισμός: τη σχέση της μητέρας προς τα παιδιά, η οποία από μητρική-φιλική μπορεί να γίνει μητρική-καταστροφική (για το μυθολογικό μοτίβο της μητέρας που τρώει τα παιδιά της βλ. και E. Neumann, *Ursprungsgeschichte des Bewußtsein*, Zürich 1949 και Β. Πούχνερ, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 303 εξ., 462 εξ.).

Ξεκινώντας το διάβασμα διαπιστώνω άλλη μια φορά, πόσο ενοχλητική για τον συνεπή αναγνώστη είναι η επιμονή των εκδοτικών οίκων να τοποθετούν τις υποσημειώσεις ως endnotes στο τέλος, ώστε η απόλαυση της ανάγνωσης να μετατρέπεται σε ένα αέναο μπροσπίσω, που είναι στην κυριολεξία χρονοβόρο και ψυχοφθόρο, γιατί διακόπτει συνέχεια τον ρυθμό της ανάγνωσης. Το αρχικό τμήμα, «Αντί Εισαγωγής», χωρίζεται σε δύο θεματικές ενότητες: το πρώτο, «Αρχαϊκό ήθος και η επιθυμία της μητέρας», όπου κάνει μια ψυχαναλυτική επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας για γυναικείες μορφές του αρχαίου θεάτρου, όπου διαφαίνεται ως βάση (ως το «χώμα» τους τρόπον τινά) η Γαία της *Κοσμογονίας* του Ησίοδου. Θα δώσω ένα απόσπασμα της περιγραφής της πρωταρχικής αυτής μορφής, η οποία είναι ταυτόχρονα και ένα δείγμα της γραφής της συγγρ.: «Η Γαία-γη γεννά και θάβει παιδιά αιωνίως, γεννά το δόλο και το πρώτο έγκλημα στον κόσμο, εμπνέει και καθοδηγεί σαν θεότητα όλες τις μητρικές μορφές στην τραγωδία, παύοντας να σημαίνει τη φυσική μητέρα που γεννάει και σημαίνοντας την πατρίδα, μάνα γη που ανατρέφει πολίτες. Αυτή η Γαία όμως γεννά τον εραστή της –όπως η Ιοκάστη–, συνουσιάζεται με το παιδί της, εγκληματεί εναντίον του πατέρα, είναι παρούσα στις εμφύλιες διαμάχες των παιδιών της, τιτανομαχίες και γιγαντομαχίες. Η μητέρα προέρχεται από το χάος και γεννά όλες τις χαοτικές και τιτάνιες δυνάμεις μέσα σε αυτό. Γεννά τον εαυτό της και τον άλλο. Γεννά το διαφορετικό της» (σ. 29). Και στη συνέχεια: «Η Γαία-γη είναι μια αγκαλιά που γράφει ιστορία, είναι η πρώτη σκηνή του κόσμου, σανίδι και έδρα για να διηγηθεί ο άνθρωπος την ιστορία του. Να πραγματώσει τον λόγο. Να γράψει. Να δώσει όνομα. Να πάρει η μορφή ιδέα, ουσία και σχήμα, ζωή. Ο Κόσμος. Όλοι εμείς. Ο κόσμος είναι αληθινός, φανταστικός και ψεύτικος. Η αφήγηση για την καταγωγή του κόσμου εγκαινιάζει τη σκέψη για τον κόσμο και το ον, και παράλληλα θεμελιώνεται η απαρχή της φιλοσοφίας, η αναζήτηση του ανθρώπου για την ύπαρξη του Θεού, του είναι και του φαίνεσθαι, της εικασίας, του μύθου και του λόγου» (σφ. 29 εξ.). Πήρατε μια γεύση για την ελκυστικότητα του θέματος και την μορφή της γραφής.

Και το δεύτερο μέρος, «Τι συμβαίνει στην αρχαία τραγωδία όταν οι μητέρες μιμούνται τη γη», αναπαράγει το κείμενο της *Παραβάσεως* 13/2 (2015), σφ. 15-30, που εξετάζει τις μητρικές μορφές της αρχαίας τραγωδίας, οι οποίες μερικές φορές εμφανίζουν σαφώς σημάδια αυτής της παντοδύναμης πρωταρχικής μητέρας, που από μητρική και στοργική μπορεί να γίνει απειλητική και καταστροφική. Παραθέτω την κατακλείδα: «Οι αναφορές στη Γαία του Ησίοδου στην τραγωδία δεν είναι μόνο μια μυθική ανάμνηση αλλά παραπέμπουν απευθείας στον πολιτικό χθόνιο και ιερό χαρακτήρα της πόλης και της ταυτότητας των πολιτών, τότε που η Γαία-γη σημαίνει τη χώρα πατρίδα και την πόλη. / Όταν οι μητέρες μιμούνται τη γη στην αρχαία τραγωδία θάβουν και γεννούν παιδιά αιωνίως, γίνονται απειλητικές, δολοφονικές ή πενθούν αιωνίως διαφυλάττοντας τη μνήμη της πατρίδας, την ιστορία των ηρώων-παιδιών τους και της πόλης τους, διατηρώντας με ισχυρό τρόπο ό,τι μας διαφεύγει ή μας ξεπερνά» (σ. 51).

Τα δύο κεντρικά κεφάλαια του βιβλίου, για το πεζογραφικό έργο του Παπαδιαμάντη και του Βιζυηνού (το μυαλό του αναγνώστη βέβαια πηγαίνει αμέσως στη *Φόνισσα* και το *Αμάχημα της μητρός μου*) ξεφεύγουν βέβαια από μια βιβλιοπαρουσίαση σε ένα θεατρολογικό περιοδικό· αλλά ας μου επιτραπεί στο σημείο αυτό η σημείωση, πως τις τελευταίες δεκαετίες είναι ακριβώς αυτοί οι δύο συγγραφείς της γλαφυρής «καθαρεύουσας», ξεπερνώντας τη θεματική και υφολογική αγκύλωση του ηθογραφισμού, που καταγράφουν εξαιρετικές επιτυχίες στις δραματοποιήσεις των πεζογραφημάτων τους σε πολλά και διάφορα θέατρα της χώρας, που σημαίνει ουσιαστικά δύο πράγματα: 1) ότι η κοινωνία και ο πολιτισμός έχουν απομακρυνθεί τόσο πολύ από τους γλωσσικούς αγώνες, ώστε η καθαρεύουσα όχι μόνο δεν ενοχλεί αλλά ασκεί και μια σχεδόν εξωτική γοητεία μέσα στην αισθητική της διαφορετικότητα, και 2) ότι

υπάρχει μια ιδιαίτερη κλίση του σύγχρονου θεάτρου προς έργα μη-θεατρικά, τα οποία όμως δεν δραματοποιούνται με βίαιο τρόπο αλλά διαφυλάσσοντας το αφηγηματικό και ποιητικό στοιχείο του πρωτοτύπου· άλλωστε μέρος της σημερινής δραματογραφίας κάνει εντονότατη χρήση του αφηγηματικού λόγου ή και του ποιητικού, παραμελώντας επίτηδες αισθητικές προδιαγραφές της συμβατικής δραματοουργίας, όπως τη ρεαλιστική αληθοφάνεια, την πιθανοφάνεια του διαλόγου κ.τ.λ. Θα δώσω στη συνέχεια μόνο τους τίτλους των επιμέρους θεματικών ενοτήτων και υποενοτήτων, για να σχηματίσει κανείς μια ιδέα για το περιεχόμενο: «Η επιστροφή των Ερινύων στο έργο του Αλ. Παπαδιαμάντη»: 1. Ο Παπαδιαμάντης και η διαχρονία του αρχαίου δράματος, 2. Από τη Μήδεια στη Φραγκογιαννού: Η σκιά της πλευράς της αγάπης, 3. Η αφήγηση του βλέμματος από την Αγαΐη στη Φραγκογιαννού («Νάρκισσοι και Ηχοί», Προσωπεία θανάτου), 4. Η επιστροφή των Ερινύων στον Παπαδιαμάντη (Αρχαϊκές γραφίες: Από τη δραματική ποίηση στον Παπαδιαμάντη, Ιερός και ανίερους τόπος γυναικών, το αιώνιο πένθος ως απειλή). Στην περίπτωση του Βιζυηνού η ερμηνεία κινείται λιγότερο σε ένα αρχετυπικό-ανθρωπολογικό πλαίσιο (βλ. και G. Saunier, *Εωσφόρος και άβυσσος: Ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 2001), αλλά περισσότερο σ' ένα ψυχαναλυτικό. «Το μητρικό πένθος στο *Αμάρτημα της μητρός μου*»: 1. Σκηνές μητρικού θρήνου στο *Αμάρτημα της μητρός μου*, 2. Ο Άλλος ως εαυτός στο *Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου* (Χθόνια και πολιτική μητέρα: Σφίγγα και Ιοκάστη, Η «κρυμμένη αλήθεια» στον Ε. Α. Πόε και τον Γ. Βιζυηνό), 3. Ο αβέβαιος κόσμος στο έργο του Γ. Βιζυηνού (Από το μύθο στο τραύμα: Η αφήγηση του Γ. Βιζυηνού). Και μόνο οι τίτλοι των θεματικών ενοτήτων υπόσχονται πολλά· η ανάγνωση ύστερα αποξημώνει για τη σημαντική επένδυση χρόνου και κόπου, αν υπολογίσει κανείς την παράλληλη ανάγνωση των υποσημειώσεων στο τέλος. Αυτές ακολουθούν σσ. 247-281, παραπέμποντας συνήθως σε σχετική βιβλιογραφία, ευτυχώς όχι σε συντομογραφία, αλλιώς να ακολουθούσε και η αναζήτηση της κάθε παραπομπής στη βιβλιογραφία. Αυτή είναι εκτενής (σσ. 283-326) και χωρίζεται σε γενική βιβλιογραφία, βιβλιογραφία για τον Παπαδιαμάντη (αναγκαστικά σε κάποια επιλογή) και για τον Βιζυηνό (επίσης αναγκαστικά σε επιλογή). Το σημαντικότερο όμως είναι, ότι τα βιβλία αυτής της βιβλιογραφίας έχουν χρησιμοποιηθεί πραγματικά στο έργο.

Το βιβλίο της Δήμητρας Αναστασιάδου είναι μια γοητευτική ανάγνωση ενός σύνθετου κειμένου, που οδηγεί στις μυθολογικές αρχές του ανθρωπίνου πολιτισμού, στις ανιγματικές μορφές των κακών γραίων και καταστροφικών μητέρων, που η εξήγησή τους ξεφεύγει από το ήθος και το νόμο, από τη λογική και την ψυχολογία, το μητρικό ένστικτο και την αγάπη, αλλά είναι συμπαντικές αντιλήψεις της κοσμογονίας ως μια γένεση και γέννας, όπου τα όντα χάνουν τον παράδεισο της μήτρας, αλλά η ιδέα και η «εμπειρία» της προτέρας κατάστασης συνεχίζεται στη μυθολογία, στα παραμύθια, στα όνειρα, στη λογοτεχνία και στο θέατρο.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ / ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ / ΜΑΡΙΑ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ (επιμ.), *Η πρώτη υποδοχή του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού στο ελληνικό θέατρο. Πρακτικά ημερίδας*, Ρέθυμνο, Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας / Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών 2016, σελ. 199, εικ., ISBN 978-618, 91780-2-1.

Τον Ιανουάριο του 2015 διοργάνωσε το ερευνητικό πρόγραμμα θεατρολογίας του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο μια ημερίδα αφιερωμένη στη σεπτή μορφή του Δημήτρη Σπάθη και τη ρωσική του διδακτορική διατριβή για τη διαμόρφωση του

Ρεαλισμού στο νεοελληνικό δράμα του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα· η ημερίδα πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της ερευνητικής δράσης του Ινστιτούτου με θέμα «Ελληνική Ιστορία της Καινοτομίας: Οι κοινωνικές προϋποθέσεις της καινοτομίας – Όψεις της Ελληνικής Εμπειρίας» και το θεατρολογικό πρόγραμμα, για να ταυριάζει στις «καινοτομίες», φέρνει τον τίτλο «Αστικός εκσυγχρονισμός και νεοελληνικό θέατρο: Η υποδοχή του Ρεαλισμού από τον 19ο αιώνα ως τους Βαλκανικούς Πολέμους»· με έναν παρόμοιο λεκτικό ελιγμό που έκανε παλαιά ο Χατζηπανταζής, εισάγοντας το «πλάσιο της Ανατολικής Μεσογείου» αντί για τις ελληνικές κοινότητες του εξωτερικού (Θ. 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 τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Ηράκλειο 2002, 2012) σ' ένα πρόγραμμα που περιορίστηκε αυστηρά σε ελληνικές πηγές και δεν είχε καμιά συγκριτική ή υπερεθνική διάσταση, κινήθηκε δηλ. πάλι στα εθνικά πλαίσια της έρευνας. Αλλά σημασία έχει εν τέλει, στην τελευταία περίπτωση να υπάρχουν καταγεγραμμένες οι πηγές και στην πρώτη, η ημερίδα να έχει γίνει, γιατί συμπεριλαμβάνει αξιόλογες και καλά τεκμηριωμένες μελέτες, και ευπρόσδεκτες είναι οι αναγγελόμενες ηλεκτρονικές καταχωρήσεις των σχετικών άρθρων και ειδήσεων από τον καθημερινό και περιοδικό Τύπο, που θα αφορούν, κατά τα λεγόμενα της εισαγωγής, μεταφραστικές και πρωτότυπες συγγραφικές και εκδοτικές δραστηριότητες, παραστασιογραφία ξένων και ελληνικών «ρεαλιστικών» (!) δραμάτων και ανθολόγιο κριτικών και θεωρητικών δοκιμών περί «ρεαλισμού» (;). Από αυτή την άποψη οι διοργανωτές του μικρού συνεδρίου αξίζουν συγχαρητήρια, και για την πρωτοβουλία και για την πραγματοποίηση του σχεδίου, έστω ένα μικρό χωράφι της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου και δράματος να καλλιεργείται με τρόπο συστηματικό.

Για τα θέματα αυτά μας πληροφορεί η κάπως δασκαλιστική εισαγωγή του Αντώνη Γλυτζουρή, που θέτει το θεωρητικό πλαίσιο του προγράμματος: «Ένα ερευνητικό πρόγραμμα γύρω από την πρόωπη πρόσληψη του Ρεαλισμού στο νεοελληνικό θέατρο: επιτεύγματα, ερωτήματα και επιδόσεις» (σσ. 5-27). Πατί όμως «πρόωπη» πρόσληψη; Στη διεθνή βιβλιογραφία έχει επικρατήσει για τον Ρεαλισμό μια περιοδολόγηση περ. 1830 με περ. 1880 (με όλους τους προβληματισμούς που έχουν τέτοιες περιοδολογήσεις). Όταν ξεσπούν οι βαλκανικοί πόλεμοι το 1912 το συμβολιστικό κίνημα φθίνει πλέον και από το εξπρεσιονισμό έχει κυκλοφορήσει ήδη το *Φονιάς, ελπίδα των γυναικών* του Kokoschka και δημοσιεύεται ο *Γαλάζιος Καβαλέρος* του Kandinsky. Τα νατουραλιστικά έργα παίζονται πλέον μόνο στα επαρχιακά θέατρα της Γερμανίας και ο Νατουραλισμός ενός Antoine και Brahms έχει εκτοπιστεί από τον Lugné-Poe και τον Reinhardt. Οπότε πρόκειται μάλλον για όψιμη πρόσληψη του Ρεαλισμού στην Ελλάδα από τη λογοτεχνική γενιά του 1880, εκτός αν εννοείται κάτι άλλο, δηλαδή η βιομηχανία του *pièce bien faite* που κατακλύζει τις ελληνικές σκηνές ήδη στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα (Β. Πούχνης, «Το μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα, έργα “με θέση” και έργα “χωρίς θέση” στις ελληνικές σκηνές του 19ου αιώνα. Η κληρονομία του “καλοφτιαγμένου” έργου στην ελληνική δραματουργία του 20ού αιώνα», *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος-20ός αιώνας)*, Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση, Αθήνα 1999, σσ. 81-115).

Ίσως είναι χρήσιμο να ξεχωρίσει κανείς την πρόσληψη του γαλλικού παραδείγματος στο θέατρο, με παραστάσεις, μεταφράσεις, διασκευές και «πρωτότυπες» κωμωδιούλες και μονόπρακτα, «εμπνευσμένα» από τη γαλλική φάρσα και το βουλεβάρτο, το vaudeville και άλλα είδη του ελαφρού καταναλωτικού αστικού θεάτρου, από την πρωτότυπη ελληνική δραματογραφία της εποχής του μοντερνισμού (1895-1922 «θέατρο των ιδέων» σε εισαγωγικά), που δεν βρήκε και συχνά το δρόμο στη σκηνική πραγμάτωση. Αυτά συμ-

βαίνουν δηλαδή στη φάση της *décadence* κατά το εσαχολογικό σχήμα του Γλυτζουρή, που τοποθετεί τον Ρεαλισμό στην κορυφή της ιστορικής εξέλιξης στο θέατρο του 19ου αιώνα, στην ακμή του οποίου ακολουθεί η παρακμή του μοντερνισμού (για πρωτοπορία μόνο υπό όρους μπορούμε να μιλήσουμε, βλ. W. Puchner, «Moderne oder Avantgarde? Das griechische Drama zu Beginn des 20. Jahrhunderts», R. Lauer (ed.), *Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung*, München 2001, σσ. 257-270), ακολουθώντας το μοντέλο του Χατζηπανταζή, πως η αστική ολοκλήρωση είναι ο τελεολογικός στόχος όλων των κοινωνικών και καλλιτεχνικών εξελίξεων στη μετεπαναστατική Ελλάδα (και επομένως και η δημιουργία του αστικού δράματος)· αλλά αυτό δεν επιτεύχθηκε έως σήμερα, μόνο εν μέρει, και το ίδιο ισχύει για την πρόσληψη του αστικού Ρεαλισμού, που βρήκε σχεδόν αποκλειστική ανταπόκριση μόνο στο κίνημα του ηθογραφισμού.

Στο σημείο αυτό είναι φανερό, πως στην εισαγωγική μελέτη του Γλυτζουρή λείπει κάποιος σαφέστερος διαχωρισμός του Ρεαλισμού από τον Νατουραλισμό. Ο Ρεαλισμός του 19ου αιώνα δεν είναι αποκλειστικά μια αντίδραση στις διάφορες εκφάνσεις του Ρομαντισμού, οι οποίες αποτελούν νησίδες μόνο στο μεγάλο ρεύμα που οδηγεί από τον Διαφωτισμό και το οικογενειακό δράμα στη δεύτερη φάση της αστικής εποχής τον 19ο αιώνα με το κοινωνικό δράμα. Αλλά η συνετή και ευδιάκριτη χρήση υφολογικών και εποχιακών όρων και γενικότερα θεωρητικών εννοιών και ερμηνευτικών προσεγγίσεων, όπου παρεμφερεί συνήθως κάποια ιδεολογική αγκύλωση, από την αρχή δεν ήταν η ισχυρή πλευρά του μελετητή, ενώ είναι συνήθως άψογος στο χειρισμό των *hard facts* της θεατρολογικής ιστοριογραφίας, την εξέταση και ανεύρεση των πηγών και την τεκμηρίωση. Η σύγχυση των δύο ρευμάτων, Ρεαλισμού και Νατουραλισμού, είναι μια παραδοσιακή παρεξήγηση της νεοελληνικής φιλολογίας και λογοτεχνικής κριτικής (π.χ. Γ. Βαλέτας, *Η γενιά του '80. Ο νεοελληνικός νατουραλισμός και οι αρχές της ηθογραφίας*, Αθήνα 1981), που δημιουργήθηκε από την «καθυστερημένη» πρόσληψη του Ρεαλισμού από τη λογοτεχνική γενιά του 1880, μαζί και ταυτόχρονα, χωρίς «καθυστέρηση», με το γαλλικό Νατουραλισμό. Αυτό υποστηρίζεται από το 1983 («Το *Φιντανάκι* και η κληρονομιά της ηθογραφίας», *Νέα Εστία* 114, 1983, σσ. 1068-1076 και «Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα», *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 381-408, ιδίως σσ. 388-393)· η μελέτη για το *Φιντανάκι* του Χορν (*Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 317-331) εμφανίζεται μεν στην υποσημείωση 22, αλλά το γενικότερο ερμηνευτικό σχήμα της πρόσληψης του ευρωπαϊκού Ρεαλισμού στην ελληνική ηθογραφία δεν αφομοιώνεται. Ο Νατουραλισμός στηρίζεται πλέον σε μια επιστημονική θετικιστική κοσμοθεωρία με ιδανικό τη φωτογραφία (βλ. το περίφημο ρητό Τέχνη=Φύση πλην ανακρίβειες), την κοινωνιολογική θεωρία του *milieu*, το δόγμα της κληρονομικότητας (και του αλκοολισμού), την αποκτήνωση του ανθρώπου σε καταστάσεις έσχατης ένδειας κ.τ.λ., καθοριστικά θεματικά στοιχεία που δεν διέθετε ο Ρεαλισμός με αυτή την καταγγελτική λειτουργικότητα. Ασφαλώς υπάρχει μια εσωτερική συγγένεια των δύο ρευμάτων στην πιστή απεικόνιση των υπαρχόντων· αλλά διαφέρουν ουσιαστικά στην αισθητική.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, χωρίς έστω αντιστικτική διαφοροποίηση, αναφέρονται τα δύο κινήματα συνέχεια μαζί. Μπορεί ο Pieter Boghart («The Late Appearance of Modern Greek Naturalism: An Explanatory Hypothesis», *Journal of Modern Greek Studies* 23/2, 2005, σσ. 313-334) να αναφέρει ότι ο ελληνικός Νατουραλισμός δεν έχει μελετηθεί συστηματικά (αλήθεια, αυτός ο νεοελληνιστής δεν ακούγεται και πολύ, ούτε συνέφερε κάτι σημαντικό στη διαλεύκανση του θέματος που θέτει), αλλά τον διαψεύδει λίγο χρόνια μετά ο συλλογικός τόμος που εξέδωσε η Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού μαζί με την Βίκυ Πάτσιου (*Ο νατουραλισμός στην Ελλάδα: διαστάσεις, μετασηματισμοί, όρια*, Αθήνα 2008). Πιο δι-

αφωτιστικό ήταν το άρθρο του Roderick Beaton, «Realism and Folklore in the Nineteenth-Century Greek Fiction», *Byzantine and Modern Greek Studies* 8/1, 1982, σσ. 103-122, για να μην ανατρέξω στον Mario Vitti (*Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα 2^η 1980), που αμφισβήτησε αν υπήρξε ποτέ πραγματικός Ρεαλισμός στην ελληνική λογοτεχνία. Και η μελέτη του Vitti, καθώς και οι προηγούμενες που αναφέρθηκαν, με φέρνουν σε ένα άλλο ζήτημα, μια διάσταση που δεν λαμβάνεται επαρκώς υπόψη: αυτό είναι η σύγκριση του θεατρικού έργου με τα υπόλοιπα λογοτεχνικά είδη, ή αλλιώς: η ένταξη του θεάτρου στο ηθογραφικό κίνημα, σύνδεση ουσιαστική και πολύπλευρη, γιατί χωρίς τη σύγκριση αυτή το θέατρο μένει ξεκομμένο από μια ευρύτερη ιδεολογική και υφολογική κινητικότητα, που φέρνει μαζί με τον δημοτικισμό ή λογοτεχνική γενιά του 1880: σ' αυτά τα συμφραζόμενα μπορεί να αποδειχτεί πως το θέατρο είναι μάλλον μια κάπως άτυπη και διαφοροποιημένη περίπτωση μιας γενικότερης προσληπτικής διαδικασίας (όπως ανέπτυξα παραπάνω: δηλαδή ενός συννοηθλεύματος εκδοχών του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού μαζί). Και, για να τελειώνω με τις παραλείψεις, απουσιάζει τελείως κάποια σύγκριση με τις άλλες βαλκανικές λογοτεχνίες και το δραματικό τους θέατρο, όπου συμβαίνουν παρόμοιες διαδικασίες πρόσληψης και αποδοχής· η σύγκριση αυτή είναι πολύ διδακτική, γιατί αναδεικνύει πρισματικά την ιδιαιτερότητα των ελληνικών εξελίξεων (π.χ. η στροφή προς τον λαϊκό πολιτισμό σημειώνεται εκεί σε μερικές περιπτώσεις δεκαετίες πιο νωρίς και σχετίζεται ακόμα και με τον Ρομαντισμό· βλ. τώρα W. Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas: 15. bis frühes 20. Jahrhundert. Ein Vergleich*, Wien/Köln/Weimar 2015, σσ. 81 εξ., 182 εξ.).

Μετά από μια σύντομη παρουσίαση των υπόλοιπων μελετημάτων, ακολουθεί το εισαγωγικό άρθρο του συγγρ., όπου ήδη στην πρώτη υποσημείωση κατηγορούμαι, ότι στην έκδοση της ζακυνθινής *Kakáβas* (1834) χρησιμοποιώ στον υπότιτλο τον χαρακτηρισμό «πρώιμος ηθογραφικός νατουραλισμός» (δεν κατανοήθηκε το περιπαικτικό χιούμορ της διατύπωσης, αφού το κίνημα θα κάνει δεκαετίες ακόμα να εμφανιστεί όχι στα Ιόνια νησιά αλλά στο Παρίσι) και κατ' αυτόν τον τρόπο ανάγω τον Νατουραλισμό σε «υπεριστορική υφολογική ουσία» (σ. 10 και 15). Αυτό πράγματι έχει γίνει, π.χ. για τις θρησκευτικές παραστάσεις του όψιμου δυτικού Μεσαίωνα, και αναφισβήτητα υπάργκει μια ιδιαίτερη αισθητική στις ακραίες νατουραλιστικές παραστάσεις και τα σχετικά έργα τους· συμφωνώ ωστόσο ότι η διαχρονική χρήση συγκεκριμένων υφολογικών όρων, όπως Κλασικισμός και Μανιερισμός στην περίπτωση του Gustav René Hocke (*Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek 1987) μεροδεύει μάλλον τα πράγματα (παρεμπιπτόντως: ισχύει και για ιδεολογικά σχήματα όπως είναι ο Αντι-Διαφωτισμός ή στους ιστορικούς και πολιτισμολόγους το modernism – επιστημονική κοσμοθεωρία σε αντίστιξη με το premodernism – μυθολογική κοσμοαντίληψη). Παρόμοια κριτική δέχομαι και για τον όρο «θέατρο των ιδεών» (όμως δε θα επανέλθω, βλ. *Παράβασ* 9, 2009, σσ. 359-363) και τον «ορθόδοξο» Νατουραλισμό (Β. Πούχνερ, «Ο “ορθόδοξος” νατουραλισμός στο νεοελληνικό θέατρο: το ιστορικό μιας απουσίας», Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού / Β. Πάτσιου, *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις – Μετασχηματισμοί – Όρια*, Αθήνα 2008, σσ. 249-272), εννοώντας βέβαια όχι την Ορθοδοξία αλλά τον ανστηρό, ακραίο, μαχητικό και αισθητικά άκαμπο Νατουραλισμό (σ. 14, τον δέχεται παρακάτω ο Πάννης Μόσχος). Εισπράττω και τη σύσταση να αποφύγω «έναν ανεργμάτιστο εκλεκτισμό που αντιμετωπίζει τα καλλιτεχνικά κινήματα σαν μια σειρά από στυλ αποκομμένα από τις περίπλοκες ιστορικές διεργασίες που τα διαμορφώνουν» (σ. 14 εξ.)· αυτά κατάλαβε από τα τόσα σχετικά γραπτά μου, ή ήθελε να καταλάβει. Η πίεση της πρωτοτυπίας καμιά φορά παραμορφώνει τις από πριν υπάρχουσες απόψεις, για να διευκολυνθεί ο αντίλογος και να λάμψει το νέο, η «πρόοδος» της έρευνας, που στις ανθρωπιστικές σπουδές είναι ένα σύνθετο θέμα· γιατί

η συσσώρευση νέων γνώσεων δεν οδηγεί νομοτελικά σε μια καλύτερη ερμηνεία (βλ. Β. Πούχνερ, «Πρόοδος και παράδοση. Οι διαλεκτικές συνιστώσεις ενός πολιτισμού», *Δοκίμια για τη λαογραφική θεωρία και τη φιλοσοφία του πολιτισμού*, Αθήνα 2014, σσ. 87-126).

Δεν συμφωνώ με την κατάργηση του όρου ηθογραφία και ηθογραφισμός, γιατί είναι δυσανταχάστατος και σχετίζεται με το ειδικό ιδεολόγημα της γενιάς του 1880 που δημιούργησε και την επιστημονική λαογραφία· ασφαλώς υπάρχει και αστική ηθογραφία όπως υπάρχει αστική λαογραφία (η πεζογραφία του Μιχαήλ Μητσάκη είναι ένα έξοχο δείγμα γι' αυτό· βλ. Μανώλης Σέργης, *Αστική λαογραφία. Αναπαραστάσεις της Αθήνας (1880-1896) στο συγγραφικό έργο του Μιχαήλ Μητσάκη. Χώρος, κοινωνία, πολιτισμοί, ταυτότητες*, Αθήνα 2016). Ο λαϊκός πολιτισμός στη σημερινή του εκδοχή συμπεριλαμβάνει και τις πόλεις και τον «αστικό» βίο (βλ. Β. Πούχνερ, *Θεωρητική Λαογραφία*, Αθήνα 2009, σσ. 19 εξ.). Δεν συμφωνώ επίσης με την κατηγορηματική απόφαση, πως «η ηθογραφία δεν ανήκει, βέβαια, στο ευρωπαϊκό ρεαλιστικό κίνημα και πολύ περισσότερο στο νατουραλιστικό»: εδώ ο Γιώργος Βελουδής έχει δείξει από το 1983 (*Einflüsse der deutschen Literatur auf die neugriechische (1750-1944)*, Amsterdam 1983, σσ. 327 εξ.), ότι οι ίδιες θεματικές (ωραιοποιητική διαζωγράφηση της ζωής στην επαρχία, αυθεντικά ήθη κι έθιμα, χρήση διαλέκτου, νοοτροπίες, ενδυμασίες, μουσικές κ.τ.λ.) υπάρχουν και στον ευρωπαϊκό Ρεαλισμό (π.χ. ο Peter Rossegger μεταφράζεται και από τον Δροσίνη, βλ. Β. Πούχνερ, «Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματα και το ελληνικό θέατρο», *Το θέατρο στην Ελλάδα*, Αθήνα 1992, σσ. 223-284, ιδίως σσ. 242-251), έχει όμως δίκαιο για τον Νατουραλισμό: εκεί το *locus amoenus* της βουκολικής ζωής στην ύπαιθρο μετατρέπεται σε *locus terribilis*, που δείχνει την αποκτήνωση των ανθρώπων στην καθημερινότητα της αγροτιάς. Η αλήθεια είναι ότι στη γλώσσα των κριτικών ο όρος «ηθογραφία» είναι πολύσημος, πολυεδρικός και συμπεριλαμβάνει πολλά και διάφορα πράγματα.

Θα υπήρχαν ακόμα και άλλα σημεία της εισαγωγής και του όλου προγράμματος, που θα ήθελαν κάποια συζήτηση. Π.χ. το σχήμα των τριών προϋποθέσεων, με τις οποίες πρέπει κατά τον Αντώνη, να μελετηθεί ο ελληνικός Ρεαλισμός (σσ. 22 εξ.), όπου τα δύο τελευταία είναι μάλλον αυτονόητα (βασικά σχεδόν δεν υπήρχε «ορθόδοξος» Νατουραλισμός και ότι «την εποχή που στην Ευρώπη διαμορφώνεται το κίνημα του Ρεαλισμού η χώρα είναι βυθισμένη στην ομφαλοσκοπηση του ρομαντικού Κλασιциσμού» σ. 23 – θα συμφωνούσα με άλλη πιο ουδέτερη διατύπωση), αλλά την πρώτη, ομολογώ, σ' αυτή την αδύνατη και μακροσκελή διατύπωση, δεν την κατάλαβα. Εύχομαι, στην πορεία του προγράμματος να αποσαφηνιστούν με ευκαιρόστερο οριοθέτηση των παραμέτρων, που έτσι όπως περιγράφηκαν συμπεριλαμβάνουν πολλά και διάφορα πράγματα, δηλαδή το σύνολο των θεατρικών παραστάσεων 1870-1912 και της σχετικής πρωτότυπης δραματογραφίας. Αυτά τα ζητήματα δεν είναι καινούργια, αλλά ίσως πρέπει να φαίνονται, για να δικαιολογηθεί η ύπαρξη του προγράμματος. Μολοντούτο με ενδιαφέρον θα περιμένουμε το υλικό και περαιτέρω συμπεράσματα.

Τα πρώτα συμπεράσματα βρίσκει κανείς στον υπόλοιπο τόμο των πρακτικών, που περιέχει μελετήματα, τα οποία είναι πιο συγκεκριμένα, πλούσια τεκμηριωμένα και ποιοτικά συγκροτημένα. Την αρχή κάνει η Κωνσταντζα Γεωργακάκη, «Η ρεαλιστική ματιά του βουλεβάρτου στη στροφή του αιώνα. Η περίπτωση του Alfred Capus» (σσ. 28-47), η οποία παρουσιάζει με πυκνή τεκμηρίωση την ανάλυση συνολικά εννέα έργων που είχαν ανεβαστεί σε 11 διαφορετικές παραστάσεις ανάμεσα στο 1902 και το 1911. Ακολουθεί η Μαρία Μαυρογέννη, «Η πρόσληψη των έργων του Χέρμαν Ζούντερμαν στην Ελλάδα του δέκατου ένατου αιώνα» (σσ. 48-67), με πυκνές αναφορές στον Τύπο (στη βιβλιογραφία πρέπει να προστεθεί Veloudis, *Einflüsse*, βλ. παραπάνω, και W. Puchner, «Modernism in Modern Greek theatre (1895-1922)», *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek* 6 (1998), σσ. 51-80), και ο Γιάννης

Μόσχος, «Η επίδραση του νατουραλισμού στη σκηνική ανάγνωση του Ίφεν (από τους *Βοικόλακες* του 1894 έως την έναρξη των Βαλκανικών Πολέμων)» (σσ. 68-87), διευρύνοντας το πρώτο κεφάλαιο της διδακτορικής του διατριβής (βλ. στη συνέχεια), που στηρίχθηκε σε μεγάλο βαθμό στη γνωστή μονογραφία του Νικηφόρου Παπανδρέου, *Ο Ίφεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση, 1890-1910*, Αθήνα 1983 (για τις παραστάσεις του Χρηστομάνου βλ. και Β. Πούχχερ, «“Νέα Σκηνή” (1901-1905): στο δρόμο προς τον αισθησιασμό», *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, Αθήνα 1997, σσ. 131-182). Από τη διδακτορική της διατριβή αντλεί επίσης η Μαρία Σεχοπούλου, «“Βορειομανία” και “οιμχλοσέβεια”: αντιδράσεις στην πρώτη ελληνική παράσταση του έργου *Δεσποινίς Τζούλια* (1908) του August Strindberg» (σσ. 88-108 με πλούσια τεκμηρίωση), ενώ με το αντίθετο στρατόπεδο ασχολείται η Αρετή Βασιλείου, «Ανασχέσεις του Ρεαλισμού/Νατουραλισμού: η περίπτωση του Αλέξανδρου Μωραϊτίδη» (σσ. 109-127), βλ. και τον τόμο της ίδιας, *Τρυγών η φλέρημος. Το θέατρο του Αλέξανδρου Μωραϊτίδη και η αναζήτηση της καλλιτεχνικής και εθνικοθηρησκευτικής ταυτότητας στο τελευταίο τέταρτο του 19ου και το πρώτο τέταρτο του 20ού αιώνα*, Ηράκλειο 2015 (βιβλιοκρισία στην *Παράβαση* 14/2, 2016, σσ. 384-390). Ένα από τα λίγα έργα που πλησιάζουν τον Νατουραλισμό, είναι το *Μπροστά στους ανθρώπους* του Μάρκου Αυγέρη (1904): μ’ αυτό ασχολείται η ανακοίνωση της Βασιλικής Παπανικολάου, «*Μπροστά στους ανθρώπους: Νατουραλιστικοί πειραματισμοί σε ηθογραφικό καμβά*» (σσ. 128-142), στη συνέχεια η Κωνσταντίνα Γεωργιάδη με το δραματικό έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη: «Το θεατρικό έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη και οι αναφορές της στην ιφηνική δραματολογία» (σσ. 143-161). Κάπως διαφορετικές είναι οι δύο τελευταίες ανακοινώσεις: της Μαίρης Καπή, «Το πλέγμα των γυναικείων πορτρέτων του μοντέρνου ευρωπαϊκού ρεπερτορίου στον θίασο της Κυβέλης τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του (1907-1912)» (σσ. 162-182) και το πρωτότυπο μελέτημα του Αντρέα Δημητριάδη, «Τα βαρίδια του εκσυγχρονισμού: ελληνικά εγχειρίδια υποκριτικής» (σσ. 183-199) με περιγραφές και εικόνες από δύο εγχειρίδια: το Π. Α. Καλογερίκου, *Η μιμική. Ητοι πώς εκφράζονται επιστημονικώς αι διάφοροι ψυχικοί καταστάσεις. Με 110 εικόνες*, Αθήνα 1928 και του Βασ. Αργυρόπουλου, *Η Τέχνη του ηθοποιού*, Αθήνα 1948. Πλούσια η σοδειά σ’ ένα μικρό τομίδιο. Χάρη στη δελτιοθήκη του Ινστιτούτου όλα τα μελετήματα έχουν πλούσια τεκμηρίωση από τον Τύπο της εποχής. Μένει να ευχηθούμε στους νέους μελετητές: καλή δουλειά!

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΕΛΙΝΑ ΝΤΑΡΑΚΛΙΤΣΑ, *Η πρόσληψη της ιταλικής δραματολογίας τον 20ό αιώνα στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1900-1940*, Αθήνα, εκδόσεις Πολύτροπον 2016, σελ. 892, ISBN 978-960-6840-60-9.

Πρόκειται για τη διδακτορική διατριβή της στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, και όπως τονίζει και ο Γεράσιμος Ζώρας στο προλογικό του σημείωμα (σσ. 19 εξ.), πρόκειται για εργασία μεγάλων διαστάσεων. Η συγγρ. σπούδασε θεατρολογία στο πανεπιστήμιο της Βολογνα και διδάσκει ιστορία παγκόσμιου θεάτρου στο Τμήμα Παραστατικών Τεχνών στο Πανεπιστήμιο του Γκαλάτι της Ρουμανίας (είναι δε και επιστημονική συνεργάτις στο Τμήμα Καλών Τεχνών στο Πανεπιστήμιο του Μιλάνου και στο Τμήμα Παραστατικών Τεχνών στο Πανεπιστήμιο της Ανιγνον)· στην ελληνική θεατρολογία έγινε ευρύτερα γνωστή από τη μετάφραση της δίτομης Ιστορίας του θεάτρου του Π. Μποζιζίο (*Ιστορία του Θεάτρου*, 2 τόμ., Αθήνα 2006, βλ. την κριτική μου στην Πα-

ράβασιν 9, 2009, σσ. 698-704). Όπως αναπτύσσουν λεπτομερειακά τα Προλεγόμενα (σσ. 21-30), στην απογραφή μεταφράσεων και παραστάσεων (μαζί με κριτικογραφία) συμπεριλαμβάνονται όλοι οι ιταλοί θεατρικοί συγγραφείς από τη στροφή του αιώνα (1900) ως το ξέσπασμα του ελληνοϊταλικού πολέμου, ανάμεσά τους και μια σειρά από δραματούργους σήμερα περίπου άγνωστους. Η έρευνα για τον εντοπισμό κειμένων και παραστάσεων έγινε σε πολλές βιβλιοθήκες και αρχεία, η δε παραστασιογραφία συμπεριλαμβάνει τόσο επαγγελματικές όσο και ερασιτεχνικές παραστάσεις. Από αυτή τη συνολική παρουσίαση αποκλείστηκε μόνο ο Πιραντέλλο, γιατί για την πρόσληψή του στην Ελλάδα στο αναφερόμενο χρονικό διάστημα υπάρχουν ήδη επαρκείς μελέτες (αναφέρω ενδεικτικά *Alkestis Proiou/Angela Armati, Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia 1914-1995*, Roma 1998, Σοφία Ιορδανίδου, *Ο Πιραντέλλο στην Ελλάδα*, διδ. διατρ. ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2003, Μαρία Μανωλά, *Η τύχη του Luigi Pirandello στην Ελλάδα*, διδ. διατρ. ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2000). Κάθε κεφάλαιο ξεκινά με τη ζωή και το έργο του συγκεκριμένου δραματούργου, ακολουθεί η δομική, υφολογική και θεματική ανάλυση του συγκεκριμένου δράματος, μετά ο κριτικός σχολιασμός και η ανάλυση των σημαντικότερων στοιχείων της ελληνικής μετάφρασης· και το κάθε κεφάλαιο τελειώνει με την πλήρη καταγραφή των παραστάσεων (ημερομηνίες, θεατρικές σκηνές, συντελεστές) και τη σχετική κριτικογραφία στον Τύπο. Στις πολλές σελίδες του ογκώδους τόμου αυτού θα ανακαλύψει κανείς αρκετούς σήμερα άγνωστους ιταλούς θεατρικούς συγγραφείς, που στην τότε εποχή είχαν αρκετά μεγάλη απήχηση στην Ελλάδα.

Το συνολικό υλικό χωρίζεται σε τρία τμήματα: Ο ρομαντισμός και το ποιητικό θέατρο, Ο βερισμός στο κωμικό και δραματικό ιταλικό θέατρο του 20ού αιώνα και η ελληνική του πρόσληψη, και Η πρόσληψη του ιταλικού γκροτέσκου θεάτρου στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα. Ενώ το πρώτο θεματικό πλαίσιο τρόπον τινά αναμενόταν, το δεύτερο και το τρίτο προκαλούν το ενδιαφέρον. Στο πρώτο τμήμα, για τον (Νεο)Ρομαντισμό και το ποιητικό θέατρο, δεσπόζει απόλυτα ο Gabriele D'Annunzio (σσ. 43-258) και αναλύονται οι μεταφράσεις και παραστάσεις των εξής έργων του: *Η κόρη του Ιόριο* (και διασκευές και κινηματογραφική μεταγραφή), *Φραντσέσκα ντα Ρίμνι*, *Η Παριζίνα*, *Ο σίδηρος*, *Η Πιζανέλα*, *Η Τζοκόντα*, *Όνειρο ανοιξιότικης ανής*, *Όνειρο φθινοπωρινού απογεύματος*, *Το καράβι*, *Η νεκρή πολιτεία*, *Η Φαίδρα*, *Η δόξα*, *Το μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού*, *Επίσκοπος και Σία*, *Η στανροσοφία των αθών*. Μερικά από τα έργα αυτά είχαν μεγάλη απήχηση, ενώ από άλλα δεν γνωρίζαμε καν, πώς έχουν μεταφραστεί και παρασταθεί και στην Ελλάδα. Αλλά υπάρχουν και ονόματα σχεδόν άγνωστα: Edoardo Calandra (1852-1911) (σσ. 259-265), *Η κινιά Ωρέττα*, Sem Benelli (1877-1949) (σσ. 266-273), *Ο δείπνος με τα σκώμματα*. Στο νεορομαντικό και ποιητικό δράμα τα πάντα βρίσκονται στη σκιά του D'Annunzio. Ήδη με την ανάγνωση του πρώτου μέρους του βιβλίου διαφαίνεται η μεγάλη πρόοδος στις έρευνες για την πρόσληψη του ξένου ρεπερτορίου, που συνελίεται με την συστηματική αυτή εργασία.

Στο τμήμα για τον verismo στο κωμικό θέατρο παρόμοια πρωτοκαθεδρία έχει ο γνωστός Dario Niccodemi (1874-1934) (σσ. 277-458): *Το κονρέλι* (μεγάλη απήχηση και μετά το 1940), *Η σκιά* (και αυτό το έργο έμεινε στο ρεπερτόριο των ελληνικών σκηνών και μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο), *Η δασκαλίτσα* (επίσης και στον κινηματογράφο), *Η έχθρα*, *Η Αιγκρέττα*, *Πρωί, μεσημέρι και βράδυ*, *Η Αφροδίτη*, *Το καταφύγιο*, *Ο Τιτάν*, *Τα σκυλόψαρα*, *Η πτήση*, *Το χαμένο γράμμα*, *Η άγνωστη*. Ακολουθούν οι Silvio Zambaldi (1870-1932) (σσ. 459-464): *Λουίζα Κόντι*, Lucio d'Ambra (1879-1939) (σσ. 465-469), Aldo De Benedetti (1892-1970) (σσ. 470-492): *Δεν σε γνωρίζω πια*, *Τριάντα δευτερόλεπτα έρωτα*, *Ζήτημα συνειδήσεως*, Giuseppe Giacosa (1847-1906) (σσ. 493-535): *Σαν τα φύλλα*, *Δικαιώματα ψυχής*, *Οικτροί έρωτες*, *Μία παρτίδα σκάκι*, *Ο θρίαμβος του έρωτα*, *Δόξα και δάκρυα*, *Υπό τον ζυγόν*, Enrico Annibale Butti (1868-1912) (σσ. 536-539), Giovanni Verga

(1840-1922) (σσ. 540-554): *Το κυνήγι, Καβαλεριά Ρουστικάνα*, Roberto Bracco (1861-1943) (σσ. 555-633): *Ετέρω μη ποιήσεις, Η άπιστος, Εκείνος-Εκείνη-Εκείνος, Μία ταξιδιωτική περιπέτεια, Το ξινό φρούτο, Το τέλος της αγάπης, Ο τέλειος έρωτας, Εκ του συστάδην, Η διεθνής, Πέτρος Καρούζο, Νελλίνα, Χαμένο στο σκοτάδι, Η βρυσούλα, Η μητέρα, Οι προσωπίδες, Μία γυναίκα, Ο μικρός άγιος, Μοίρα άγει*. Marco Praga (1862-1929) (σσ. 634-659): *Η κλειστή πόρτα, Αλληλούια, Οι παρθένες, Η κληρονόμος, Ο μύθος δηλοί, Η κρίση, Το διαζύγιο, Ο φίλος, Η νεράιδα*. Ugo Ojetti (1871-1946) (σσ. 660-667): *Ένα γαρύφαλο*, Gerolamo Rovetta (1851-1910) (σσ. 668-685): *Οι άτμοι, Ο εξοχότατος μπαμπάς, Δορίνα*. Roberto Sabatino Lopez (1867-1951) (σσ. 686-700): *Ξαναγυρίζει η ζωή, Οι τρικυμίες, Ο τρίτος σύζυγος, Μάριος και Μαρία*. Camillo Antona Traversi (1857-1934) (σσ. 701-707): *Ο πατέρας!, Η τηλεφωνήτρια*, Giannino Antona Traversi (708-713): *Η κοκέτα, Το παραβάν*.

Και μόνο η απαρίθμηση συγγραφέων και έργων ζαλίζει. Η μονογραφία αυτή αποτελεί και ένα είδος λεξικού της ιταλικής πρόσληψης στο θέατρο. Σε μερικές περιπτώσεις οι καταγραφές της παραστασιολογίας από τον Τύπο είναι εκτενέστερες. Το τμήμα για το γκροτέσκο θέατρο στην Ιταλία και την ελληνική του πρόσληψη ξεκινάει με μια επισκόπηση της οντότητας του είδους αυτού και την ελληνική πρόσληψη (σσ. 717 εξ.). Ακολουθούν οι συγγραφείς και τα έργα τους: Luigi Chiarelli (1880-1947) (σσ. 725-744): *Η μάσκα και το πρόσωπο, Τα πυροτεχνήματα*, Massimo Bontempelli (1878-1960) (σσ. 745-756): *Η Μίννη, η αθώα*. Pier Maria Rosso di San Secondo (1887-1956) (σσ. 757-763): *Η Κυρά Μελανασμένη*. Alberto Casella (1891-1957) (σσ. 764-769), Arnaldo Fraccaroli (1882-1956) (σσ. 770-780), Silvio Benedetti (1884-1951) (σσ. 781-789): *Ο σκοτωμένος που βλέπει*, Edmondo Corradi (1873-1931) (σσ. 790-792): *Αγάπα με, Αλφρέδο!* – Μιλάμε πλέον για εγκυκλοπαίδεια.

Ακολουθούν ακόμα τα συμπεράσματα (σσ. 793-809), ένας χρονολογικός πίνακας (σσ. 811-822) και η βιβλιογραφία (σσ. 823-892), χωρισμένη σε πρωτογενείς πηγές (έργα και μεταφράσεις), δευτερογενείς πηγές, μελέτες και δοκίμια, αρθρογραφία στον Τύπο και κριτικογραφία. Ο τόμος δεν περιλαμβάνει ευρετήρια, αλλά έτσι όπως είναι δομημένη η εργασία, έχει από τη φύση της σχεδόν λεξικογραφικό χαρακτήρα (θα «πάχαινε» το βιβλίο κι άλλο). Το βιβλίο είναι προϊόν μεγάλου μόχθου και προσφέρει, ειδικά στην παραστασιογραφία και κριτικογραφία, εξονυχιστική τεκμηρίωση. Θα μείνει έργο αναφοράς για την πρόσληψη του ιταλικού δράματος στις ελληνικές σκηνές στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα.

ΒΑΣΙΛΕΥ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΘΑΝΑΣΗΣ ΑΓΑΘΟΣ, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγόριου Ξενόπουλου*, Αθήνα, εκδόσεις Γκοβόστη 2016, σελ. 237, ειμ., ISBN 978-960-446-140-0.

Αυτό το βιβλίο του φιλόλογου Θανάση Αγάθου τεκμηριώνει μια ενδιαφέρουσα πλευρά του Ξενόπουλου, για την οποία διαθέταμε ως τώρα μόνο το άρθρο της Ε.-Α. Δελβερούδη, «Ο Ξενόπουλος στον κινηματογράφο: Ο κόκκινος βράχος (1949) του Γρηγόρη Γρηγορίου», στον τόμο του ΕΛΙΑ, *Γρηγόριος Ξενόπουλος. Πενήντα χρόνια από τον θάνατο ενός αθάνατου (1951-2001)*, Πρακτικά Συνεδρίου 28 και 29 Νοεμβρίου 2003, σσ. 189-203 και της Στ. Βατούγιου, «Ο Ξενόπουλος και ο κινηματογράφος», στον τόμο: *Γρηγόριος Ξενόπουλος. 50 χρόνια μετά. Συμβολή στην έρευνα του έργου του*. Πρακτικά συνεδρίου, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζακυνθίων, 16, 17 και 18 Νοεμβρίου 2001, Ζάκυνθος 2005, σσ. 101-117. Στον σύντομο πρόλογο (σσ. 111-114) αναφέρει ο συγγρ., πως στην ηλεκτρονική «Βιβλιογραφία Γρηγορίου Ξενόπουλου» του ΕΛΙΑ (επιμ. Βίκυ Πάτσιου) εντόπισε έναν μεγάλο αριθμό

κειμένων του Ξενόπουλου, δημοσιευμένων σε εφημερίδες και περιοδικά, τα οποία αναφέρονται, άλλοτε θετικά άλλοτε κριτικά, στον κινηματογράφο. Η ανάλυση και ο σχολιασμός των κειμένων αυτών θα αποτελέσει το πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου: «Οι απόψεις του Ξενόπουλου για τον κινηματογράφο» (σσ. 15-72). Στα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου ο Ξενόπουλος είναι ενθουσιώδης: αυτό αφορά το χρονικό διάστημα 1904-1913· τα σχετικά άρθρα δημοσιεύονται κυρίως στη *Διάπλασιν των Παίδων*, και αυτά αναλύονται άρθρο προς άρθρο από τον συγγραφέα. Η δεύτερη περίοδος, όπου κυριαρχεί το motto «διασκέδασις κατωτέρα του θεάτρου», καλύπτει τα χρόνια 1913-1937, σε διάφορα περιοδικά πλέον και εφημερίδες· ο κινηματογράφος έχει αποδειχτεί ο μεγάλος ανταγωνιστής των θεάτρων, που συγκεντρώνει πολύ περισσότερο κόσμο από τις αθηναϊκές σκηνές, ως εκ τούτου ο ευαίσθητος προς το θέμα της επιτυχίας των έργων του συγγραφέας διαμορφώνει σταδιακά άλλη άποψη για την τέχνη αυτή. Κάθε κεφάλαιο τελειώνει με τις υποσημειώσεις.

Το δεύτερο κεφάλαιο αναλύει τις αναφορές του κινηματογράφου στο πεζογραφικό του έργο: «Θεματοποίηση του κινηματογράφου στην ξενοπουλική πεζογραφία: η περίπτωση του μυθιστορήματος *Ο ουρανοκατέβητος* (1943-1944)» (σσ. 73-83). Παρά τις αρνητικές του απόψεις διασκευάζει ο ίδιος έργα του για τη φιλική απόδοση: κεφ. 3 «Ο Ξενόπουλος διασκευάζει δύο έργα του για τον κινηματογράφο» (σσ. 84-127): πρόκειται για το σενάριο της *Στέλλας Βιολάντη* 1931 και για τη μεταγραφή της νουβέλας του *Ο κακός δρόμος* για τον κινηματογράφο το 1933, με σκηνοθέτη τον τότε διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου στην Κωνσταντινούπολη Mushin Ertugrul και πρωταγωνίστριες την Μαρίκα Κοτοπούλη και την Κυβέλη· η ταινία ήταν μεγάλη επιτυχία και προβαλλόταν το 1936 και στις Ηνωμένες Πολιτείες. Το τέταρτο κεφάλαιο ασχολείται με τις μεταπολεμικές διασκευές για τον κινηματογράφο: «Από τον Γρηγορίου και τον Δαμιανό στον Σακελλάριο και τον Δαλιανίδη: οι μεταπολεμικές διασκευές του Ξενόπουλου» (σσ. 128-189). Αυτό αφορά τον *Κόκκινο Βράχο* (1949) σε σκηνοθεσία του Γρηγόρη Γρηγορίου, το μυθιστόρημα *Σαν τα πουλάκια* (1942), *Πρέπει να τα παντρέψουμε* (1953), τη φιλομοποίηση της νουβέλας *Νανότα* (1916) από τον Αλέξη Δαμιανό ως *Μέχρι το πλοίο* (1966), την κινηματογραφική εκδοχή του θεατρικού έργου *Πειρασμός* (1910) από τον Αλέκο Σακελλάριο ως *Όλοι οι άντρες είναι ίδιοι* (1966), και «Από τον Αντάρτη και τον Πολολάρο του Ξενόπουλου στον *Επαναστάτη Πολολάρο* (1971) του Δαλιανίδη». Υπάρχει και ένα τελευταίο κεφάλαιο που συνοψίζει τα αποτελέσματα: «Ξενόπουλος και ελληνικός κινηματογράφος: πανοραμική θέαση μιας πολυκύμαντης σχέσης» (σσ. 190-202). Ο μικρός τόμος τελειώνει με μια εμπεριστατωμένη βιβλιογραφία (σσ. 203-228), χωρισμένη σε πηγές (πεζογραφήματα και θεατρικά έργα του Ξενόπουλου, άρθρα του για τον κινηματογράφο, άλλα άρθρα του) και μελετήματα (ελληνόγλωσσα και ξένα) και ένα ευρετήριο ονομάτων (σσ. 229-237). Η τεράστια πλέον βιβλιογραφία για τον Ξενόπουλο εμπλουτίστηκε με ένα βιβλίο, το οποίο διαφωτίζει μια πλευρά του «πολύπλευρου νοός», που σχετίζεται άμεσα με το θέατρο, δεν έχει επικεντρώσει όμως συστηματικά το ενδιαφέρον των μελετητών.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΟΣΧΟΣ, *Ο Ερρικός Ίψεν στην ελληνική σκηνή. Από τους Βρυκόλακες του 1894 στις αναζητήσεις της εποχής μας*, επιστημονική επιμέλεια Βάνια Παπανικολάου, Αθήνα, εκδόσεις Αμολγός 2016, σελ. 484, CD με την Παραστασιογραφία και λοιπές καταγραφές, ISBN 978-618-82775-2-6.

Ο σκηνοθέτης Γιάννης Μόσχος δημοσίευσε μια επεξεργασμένη και συντομευμένη μορφή της δίτομης διδακτορικής του διατριβής στο Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ *Ο Ερρικός Ίψεν*

στην ελληνική σκηνή. Από την πρώτη παράσταση έως το τέλος του 20ού αιώνα. 1894-2000, Θεσσαλονίκη 2012 με Doktorvater τον Νικηφόρο Παπανδρέου, του οποίου η εμβληματική μονογραφία για την πρόσληψη του Ίψεν στο νεοελληνικό θέατρο 1890-1910 (Ν. Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*, Αθήνα 1983) το 1983 αποτελεί, μαζί με τη μονογραφία του Πώργου Βελουδλή για τις επιδράσεις της γερμανικής λογοτεχνίας στη νεοελληνική (G. Veloudis, *Einflüsse der deutschen Literatur auf die neugriechische 1750-1944*, 2 τόμ., Amsterdam 1983), με ξεχωριστά τμήματα και για τη φιλοσοφία και για το θέατρο, το έναυσμα των συστηματικών μελετών για την πρόσληψη του Ξένου θεάτρου στην Ελλάδα. Στη διατριβή του καταγράφονται 145 παραστάσεις, μαζί με τις επαναλήψεις με αλλαγές στη διανομή ο αριθμός ανεβαίνει στις 268. Ως τμήμα της προσαρμογής για την έντυπη δημοσίευση ο συγγρ. προσέθεσε και τις παραστάσεις από το millennium ως το τέλος της χειμερινής σαιζόν του 2014-2015. Το θέμα αυτό, η πρόσληψη του θεατρικού Ίψεν στις ελληνικές σκηνές, υπήρχε και στη διπλωματική του εργασία το 1997, που μετατράπηκε στη συνέχεια από το 1998 σε υπό επεξεργασία βρισκόμενη διδακτορική διατριβή, η οποία ολοκληρώθηκε μετά από 14 χρόνια, όχι μόνο λόγω των επαγγελματικών απασχολήσεων του συγγρ. στη θεατρική πράξη αλλά και εξαιτίας του όγκου του υλικού, που προέκυψε μετά από εξαντλητική έρευνα και συστηματική διασταύρωση των επιμέρους πληροφοριών. Αυτά είναι τα λόγια του συγγραφέα, και μετά την ολοκλήρωση της ανάγνωσης του τόμου αυτού ο αναγνώστης θα συμφωνήσει, πως αυτό δεν είναι υπερβολή. Ο συγγρ. περιγράφει επίσης τους στόχους της εργασίας ως εξής: «Η έρευνα για την παρουσία του Ίψεν στα ελληνικά πράγματα περιλαμβάνει όλο το φάσμα: τη συλλογή στοιχείων για τις παραστάσεις Ίψεν που έγιναν στον ελλαδικό χώρο, την καταγραφή όλων των δημοσιευμένων κειμένων στην ελληνική γλώσσα του Ίψεν και για τον Ίψεν, καθώς και την καταγραφή των ομιλιών και εκδηλώσεων στην Ελλάδα με κεντρικό θέμα τον δραματοουργό» (Πρόλογος, σ. 16). Εξαιτίας της ύπαρξης της μονογραφίας του Παπανδρέου, το πρώτο κεφάλαιο περιορίζεται σε κάποιες προσθήκες που αφορούν λεπτομέρειες της σχετικής σκηνικής και εκδοτικής δραστηριότητας.

Η πρόσληψη του Ίψεν είναι μια σταθερή και αμετάβλητη αξία μέσα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα αλλά και στον πνευματικό βίο γενικότερα, από τον Βιζυηνό ως τον Καμπανέλλη, και πέρασε διάφορες φάσεις «ιψενομανίας» και ύφεσής της, που ακολουθεί τις μετοχές του στο χρηματιστήριο των μεγάλων θεατρικών κέντρων της Ευρώπης και της Αμερικής. Η μονογραφία αυτή είναι προϊόν ωριμότητας (όχι τόσο ηλικιακής του συγγρ. αλλά επώασης των συμπερασμάτων που στηρίζονται σε πυκνή τεκμηρίωση και διαχρονική ενασχόληση με το θέμα πάνω από μια δεκαετία) και δίνει εν τέλει μια συνολική εικόνα, ακόμα και πέρα από τις παραστάσεις και την απήχισή τους στην κριτική και αρθρογραφία, τις υποκριτικές ερμηνείες και τις διάφορες σκηνοθεσίες, γιατί ο Ίψεν, σαν τον Τσέχοφ ή τον Πιραντέλλο, αργότερα και τον Μπρεχτ και τον Λόρκα, βρισκόταν στο κέντρο πολλών πνευματικών και κοινωνικών ζυμώσεων και συζητήσεων (κριτική της αστικής σεμνοτυφίας και υποκρισίας, το γυναικείο ζήτημα, για τους δραματογράφους ο περίφημος ιψενικός «διάλογος» κ.τ.λ.). Αυτόν τον πλούτο των στοιχείων δεν μπορεί να παρακολουθήσει μια βιβλιοπαρουσίαση, γιατί ουσιαστικά περνάει από την πρόσληψη του Ίψεν ένα μεγάλο μέρος της ελληνικής θεατρικής ιστορίας του 20ού αιώνα, και σχεδόν όλες οι μεγάλες προσωπικότητες συμμετέχουν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο σ' αυτή. Για τον λόγο αυτό θα δώσω μόνο τους τίτλους κεφαλαίων και θεματικών ενοτήτων με σύντομους σχολιασμούς, για να πάρει ο αναγνώστης μια ιδέα.

Το πρώτο κεφάλαιο, «Συνοπτικός απολογισμός της πρώτης γνωριμίας (1894-1910)» (σσ. 21-31) περιορίζεται, όπως είπαμε, στις προσθήκες στη μονογραφία του Παπανδρέου

(λεπτομερέστερος είναι ο Γιάννης Μόσχος στην παραπάνω αναφερόμενη μελέτη του «Η επίδραση του νατουραλισμού στη σκηνική ανάγνωση του Ίψεν (από τους *Βρυκόλακες* του 1894 έως την έναρξη των Βαλκανικών Πολέμων)», Αντώνης Γλυτζουρής / Κωνσταντίνα Γεωργιάδη / Μαρία Μαυρογένη (επιμ.), *Η πρόωγη υποδοχή του Ρεαλισμού και τον Νατουραλισμού στο ελληνικό θέατρο. Πρακτικά ημερίδας*, Ρέθυμνο 2016, σσ. 68-87). Το δεύτερο κεφάλαιο, «Ο Ίψεν στα χρόνια της βεντετοκρατίας (1911-1927)» (σσ. 32-72) θίγει βέβαια τις ερμηνείες των δύο μεγάλων πρωταγωνιστριών, αλλά επικεντρώνεται κυρίως στο Θωμά Οικονόμου· το κεφάλαιο διαρθρώνεται ως εξής: Ανασκόπηση 1911-27, Ο Ίψεν και ο Θωμάς Οικονόμου (1909-27· ο Οικ. ως Όσβαλντ 1909-1926, ο Οικ. και η *Νόρα* 1911-26, Η *Αγριόπαπια* και ο Θ. Οικ. 1912-15, Ο Οικ. και δύο άπαιχτα έργα του Ίψεν: *Ο μικρός Άϊνολφ* 1919 και *Αρχιτέκτων Σόλνες* 1925, Η συμβολή του Οικ. στην υπόθεση Ίψεν 1909-27· ακολουθούν: Η Κυβέλη και οι δύο ιψενικές ηρωίδες: *Νόρα* και *Έντα* (ως *Νορα* 1907-30, ως *έντα* *Γκάμπλερ* 1915) και *Η Έντα Γκάμπλερ* της Μαρίκας Κοτοπούλη (1921).

Παρόμοια δομή έχουν και τα υπόλοιπα κεφάλαια: αρχίζουν με μια ιστορική ανασκόπηση και ομαδοποιούν στη συνέχεια τις παραστάσεις σύμφωνα με διάφορα κριτήρια: ερμηνευτές, σκηνοθέτες, θέατρα, θιάσους, ιψενικά έργα, ρόλους κ.τ.λ. Το τρίτο κεφάλαιο, «Η ώρα της αμφισβήτησης και της σκηνικής ανανέωσης (1928-1938)» (σσ. 73-122), ξεκινά πάλι με την Ανασκόπηση 1928-1939· και ακολουθούν οι εξής θεματικές ενότητες: Οι παραστάσεις του εορτασμού της εκατονταετηρίδας του Ίψεν το 1928, το Λαϊκό Θέατρο Αθηνών του Βασιλή Ρώτα και ο Ίψεν, Ο Φώτος Πολίτης και ο Ίψεν στο Εθνικό Θέατρο (*Γιάννης Γαβριήλ Μπόρζμαν* 1933, *Βρυκόλακες* 1934, Η συμβολή του Πολίτη στην υπόθεση Ίψεν), Ο *Πέερ Γκνντ* του Δημήτρη Ροντήρη στο Εθνικό, Προσπάθειες πάνω στη *Νόρα* και στους *Βρυκόλακες* (Η *Νόρα* και οι πρωταγωνίστρες. Δραματικών Τμήμα Αμιλιού Βεάκη 1929 – Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών 1929 & 1930, Δραματικός Θίασος Σπουδή 1930, Ευκαιριακοί θίασοι και οι *Βρυκόλακες*: Οι θίασοι του ζευγούς Κροντηρά 1933-36 – Ο Θίασος Νέων 1938).

Στη συνέχεια εντείνονται οι παραστάσεις και οι ερμηνείες, με κύριο παράγοντα τον Κάρολο Κουν: τέταρτο κεφάλαιο, «Η “Ίψενομανία” (1939-1949)» (σσ. 123-205): Ανασκόπηση 1939-1949, Η πρώτη περίοδος Ίψεν του Κάρουλου Κουν (Η *Έντα Γκάμπλερ* στον θίασο της Κατερίνας 1939, Η πρώτη *Αγριόπαπια* του Κουν για τον θίασο της Κοτοπούλη 1939, Η *Νόρα* στον θίασο της Κατερίνας 1942, Η *Αγριόπαπια* στο Θέατρο Τέχνης 1942, το *Ρόσμερσχολμ* (*Τα άσπρα άλογα*) στο Θέατρο Τέχνης 1943, Οι *Βρυκόλακες* στο Θέατρο Τέχνης 1943, Ο *Τζων Γαβριήλ Μπόρζμαν* στο Θέατρο Τέχνης 1949, Η συμβολή του Κουν στην υπόθεση Ίψεν 1939-1949), Άλλοι δύο Ίψεν στον θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη (*Η Κυρά της θάλασσας* σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη 1939, *Ο Μικρός Έϊνολφ* σε σκηνοθεσία Κατερίνας 1943), Δύο σκηνοθεσίες του Πέλου Κατσέλη στο Εθνικό Θέατρο (*Το σπίτι της κούκλας* 1944, *Οι μνηστήρες του θρόνου* 1945), Δύο μεγάλοι ιψενικοί ρόλοι για δύο μεγάλους πρωταγωνιστές (*Ένας εχθρός του λαού* από τον θίασο Βασιλή Αργυρόπουλου 1943, *Η Κυρά-Τυγκερ απ’ το Οστρότ* από τον θίασο Κοτοπούλη 1945).

Τη χρονική συνέχεια δίνει το πέμπτο κεφάλαιο: «Ο Ίψεν γίνεται κλασικός (1950-1964)» (σσ. 206-264): Ανασκόπηση 1950-1964, Η δεύτερη περίοδος Ίψεν του Κάρουλου Κουν 1950-1956 (Η *Έντα Γκάμπλερ* στον θίασο της Κατερίνας το 1950, Η *Κυρά της θάλασσας* για τα δεκαπεντάχρονα του θιάσου της Κατερίνας 1952, Η *Αγριόπαπια* του 1956 στο Θέατρο Τέχνης), Οι *Βρυκόλακες* της Κατίνας Παξινοῦ και Αλέξη Μινωτή (1950-1970), Οι κρατικές σκηνές και ο Ίψεν (Η *Έντα Γκάμπλερ* στο Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη 1957, Δύο σκηνοθεσίες του Τάκη Μουζενίδη στο Εθνικό: *Ρόσμερσχολμ* 1962 και *Το σπίτι της κούκλας* (*Νόρα*) 1964, Ο *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρζμαν* σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη στο ΚΘΒΕ 1962), Δύο ανανεωτικές προσπάθειες (Η *Νόρα* (*Το σπίτι της κούκλας*)

από τον θίασο Έλλη Λαμπέτη – Γιώργου Παππά – Δημήτρη Χορν σε σκηνοθεσία Μάριου Πλωρίτη 1953, *Η Κυρά της Θάλασσας* από τον θίασο Αντιγόνης Βαλάκου σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου 1964), Οι μεταβολές στη σκηνική ανάγνωση του Ίψεν (1950-1964) – έχουν παγιωθεί οι δύο «σχολές»: η γραμμή Πολίτη-Μινωτή με το τραγικό μεγαλείο, και η γραμμή Κούν με το ψυχολογικό δράμα του μυστηρίου.

Αυτή η ερμηνευτική αντίθεση συνεχίζεται και για άλλες δύο δεκαετίες: έκτο κεφάλαιο «Ανάμεσα στον ακαδημαϊσμό και την καινοτομία (1965-1984)» (σσ. 265-325: Ανασκόπηση 1865-1984, Καινοτόμες αναγνώσεις της δεκαετίας του '60 (*Ένας εχθρός τον λαού* σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη στο ΚΘΒΕ 1965, *Ο Πέερ Γκντ* στο Προσκήνιο του Αλέξη Σολομού 1967), Ακαδημαϊκές προσεγγίσεις των κρατικών σκηνών (*Το Σπίτι της κούκλας* 1975 και η *Έντα Γκάμπλερ* 1978 στο ΚΘΒΕ, *Ο Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκιμαν* σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή στο Εθνικό Θέατρο 1976), Ο ακαδημαϊσμός στους θιάσους των πρωταγωνιστών (*Έντα Γκάμπλερ* 1967 και *Τα παλληκάρια στο Χέλγκελαντ* 1971 από τον θίασο της Έλσας Βεργή, *Οι Βρυνκόλακες* από τον θίασο Πάννη Φέρτη 1979, *Ο Αρχιμάστορας Σόλνες* από τον θίασο του Δημήτρη Χορν 1983), Προσπάθειες «εκτός των τειχών» (Προσπάθειες δύο περιφερειακών θεάτρων των Αθηνών: *Ένα κουνκλόσπιτο* από τον θίασο Μοντέρνοι Καιροί 1980 και *Αρχιτέκτων* από το Θέατρο Άσκηση 1982, Δύο προσπάθειες με τον *Εχθρό τον λαού* από τον θίασο Παλκοσένικο-Ημικρατικό Θέατρο Στερεάς Ελλάδος 1981 και από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων 1984), Στο μεταίχμιο των αλλαγών: δύο ανόμιες όψεις της *Έντας Γκάμπλερ* [1984] (Θίασος Καρέζη-Καζάκου και Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης), Η επικράτηση του ακαδημαϊσμού (1965-1984) – ακόμα και ο Βολανάκης και ο Σολομός ενστερνίζονται τον συμβατικό ρεαλισμό στην ερμηνεία των έργων του Νορβηγού.

Και το έβδομο και τελευταίο κεφάλαιο οδηγεί τα πράγματα ως τη στροφή του αιώνα: «Η επανανακάλυψη του Ίψεν (1985-1999)» (σσ. 326-419)· η φάση αυτή συμπίπτει με τη «στροφή προς τα έσω» που κάνει η ελληνική δραματογραφία την ίδια εποχή. Το κεφάλαιο αυτό διαρθρώνει με τις εξής ενότητες: Ανασκόπηση 1985-1999, Η καταλυτική επίδραση μιας επίσκεψης (1985): ο *John Gabriel Borkman* σε σκηνοθεσία του Ίνγκμαρ Μπέργκιμαν, Απόπειρες ανάνηψης στις κρατικές σκηνές (Η *Αγριόπαπια* από την Κινητή Μονάδα του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Κούλας Αντωνιάδη 1985, Δύο σκηνοθεσίες του Πάννη Βεάκη: *Οι Βρυνκόλακες* ΚΘΒΕ 1985 και *Τζων Γκάμπριελ Μπόρκιμαν* στο Εθνικό Θέατρο 1993, Δύο εκδοχές των *Βρυνκόλακων* στο Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δημήτρη Έξαρχου 1988 και Σπύρου Ευαγγελάτου 1997, *Ο Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκιμαν* σε σκηνοθεσία Βασίλη Βαφέα στο ΚΘΒΕ 1989, Η *Αγριόπαπια* του ΚΘΒΕ σε σκηνοθεσία Διαγόρα Χρονόπουλου 1992), Ώριμες προσεγγίσεις των επιχορηγούμενων θιάσων (Δύο «ανόμιες δίδυμες»: *Νόρα* και *Έντα Γκάμπλερ* από την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» σε σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη 1988-89, *Ο Μικρός Έγιολφ* 1991 και η *Αγριόπαπια* 1994 από το Θεατρικό Οργανισμό «Μορφές» σε σκηνοθεσία Τάσου Μπαντή, *Το Ρόσμερσχολμ* από τον Καλλιτεχνικό Οργανισμό «Φάσμα» σε σκηνοθεσία Αντώνη Αντύπα 1991, Η *Έντα Γκάμπλερ* στο Θέατρο του Νότου σε σκηνοθεσία Πάννη Χουβαρδά 1994, Η *Κυρία από τη θάλασσα* από τη Θεατρική Εταιρία «Πράξη» σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη 1994), Ένα πανόραμα διαφόρων προσπαθειών («Προσεγμένες» παραστάσεις δύο θιάσων. *Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)* 1990 από τη Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή της Κατερίνας Μαραγκού και *Ο αρχιμάστορας Σόλνες* 1994 και η *Έντα Γκάμπλερ* 1998 από το Θέατρο Εξαρχείων, Παράδοξοι πειραματισμοί. *Έντα Γκάμπλερ* από το Αντιθέατρο της Μαρίας Ξενουδάκη 1990 – *Βρυνκόλακες* 1994 και *Έντα Γκάμπλερ* 1995 από το Πειραματικό Θέατρο της Πόλης της Μαριέττας Ριάλη, Πρωταγωνιστικές φιλοδοξίες. *Η κυρά της θάλασσας* από το Σύγ-

χρονο Ελληνικό Θέατρο των Στέφανου Ληναίου – Έλλης Φωτίου 1990 και *Ο εχθρός του λαού* από το Μοντέρνο Θέατρο του Πύργου Μεσσάλα 1994, Προσπάθειες μικρών περιφερειακών θεάτρων των Αθηνών. *Νόρα (Κουκλόσπιτο)* 1986 και *Τα πρόσωπά μου είναι εδώ* 1993 από το Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου, *Βρυκόλακες* 1988 από τον Πολιτιστικό Σύλλογο Αθηνών «Πύλη», *Πρωτομάστορας Σόλνες* 1989 από το Θέατρο Βικτωρία, Ο Ίψεν στα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρο. *Νόρα (Κουκλόσπιτο)* στα Ιωάννινα 1989, *Η αγριόπαπια* στην Καλαμάτα 1991, *Ένα κουκλόσπιτο* στη Βέροια 1995, *Ένας εχθρός του λαού* στην Πάτρα 1999), Η αξιοποίηση του «μαθήματος» του Ίνγκμαρ Μπέρεγκμαν από την ελληνική σκηνή – εσωστρεφής ρεαλισμός της υποκριτικής, τραγική ουσία, ερμηνευτικό σύνολο, λιτό αφαιρετικό σκηνικό, τα «παλαιομοδίτικα» έργα του Νορβηγού αναβιώνουν.

Τη χρονική συνέχεια θα βρει κανείς στην παραστασιογραφία στο CD. Κυρίως το τελευταίο κεφάλαιο, με την καταλυτική επίδραση μιας και μόνης παράστασης από τον ίδιο τον Ingmar Bergman με έναν γερμανικό θίασο και την ποικιλία των αντιδράσεων στο παράδειγμα αυτό θέτει και μεθοδολογικά προβλήματα: με ποιους τρόπους «αφομοιώνεται» το παράδειγμα (παρακολούθηση, κριτικογραφία, αφηγήσεις άλλων καλλιτεχνών κ.τ.λ.), σε ποιο βαθμό και οι επαρχιακοί θίασοι πρέπει να είναι μέρος μιας τέτοιας συνολικής εικόνας, και σε ποιο βαθμό μπορεί (ή πρέπει;) να αποφύγει κανείς αξιολογικές κρίσεις, ενδεχομένως προσωπικές σε τέτοιου είδους εργασίες, για παραστάσεις που ενδεχομένως έχει δει ο ίδιος, όταν δεν στηρίζεται μόνο στα γραπτά της κριτικογραφίας αλλά επικοινωνεί ο ίδιος με την αισθητική ουσία μιας σκηνοθετικής ερμηνείας; Η μονογραφία του κ. Μόσχου κρατά μια μεικτή προσέγγιση με ένα προσεκτικό ζύγισμα υποκειμενικών κρίσεων και «αντικειμενικών» (για την έρευνα) τεκμηρίων. Να δώσει κανείς κάποιο σχήμα, κάποια συνετή ερμηνεία της πορείας της πρόσληψης, αναγκαστικά τολμάει κάποιες προσωπικές συνθέσεις και αξιολογήσεις. Σ' αυτό τον βοηθάει η καλλιτεχνική του ιδιότητα, η οποία ασφαλώς έχει άποψη, αλλά μπορεί να δώσει και συνολική εικόνα, όμως τεκμηριωμένη με ένα υπέρογκο υλικό· το να μην έχει χαθεί ο συγγρ. στο υλικό αυτό, είναι υπόθεση «ωριμότητας» (χρονικής ενασχόλησης με το θέμα), η διαζωγράφιση και ερμηνευτική σύνδεση των τεκμηρίων σε ένα συνεχές αφήγημα με συγκεκριμένα συμπεράσματα είναι όμως και θέμα ταλέντου.

Αυτά τα συμπεράσματα συνοψίζονται σε ένα σύντομο επίλογο (σσ. 420-426). Ακολουθεί ένα ευρετήριο ονομάτων (σσ. 427-448) και μετά Πηγές και βιβλιογραφία (σσ. 449-484), τμήμα χωρισμένο στις εξής ενότητες: Βιβλιοθήκες, αρχεία και ηλεκτρονικές διευθύνσεις, πρωτογενείς πηγές και ελληνόγλωσση και ξένη βιβλιογραφία. Πολύτιμη όπως πάντα η παραστασιογραφία στο CD. Με τη συστηματική και καλογραμμένη αυτή μονογραφία γίνεται ένα μεγάλο βήμα στο να κλείσουν και άλλα κενά της παραστασιογραφίας στον 20ό αιώνα, αλλά όχι μόνο ως καταγραφή αλλά και ως συνολική σύνθεση των προσληπτικών διαδικασιών για έναν από τους πιο σημαντικούς για την Ελλάδα θεατρικούς συγγραφείς του μοντερνισμού. Έργο μόχθου και ακρίβειας, πληροφοριακού όγκου και ισορροπημένης ερμηνείας, τεκμηριωτικού πλούτου και γλαφυρής παρουσίασης, που κλείνει ένα ερευνητικό desideratum αλλά θέτει και μια σειρά από προβλήματα σχετικά με τη reception history του ελληνικού θεάτρου του 20ού αιώνα. Μπορεί να μην συμφωνήσει κανείς σε όλες τις λεπτομέρειες, αλλά αυτό άλλωστε είναι φυσικό και επιθυμητό· σημασία έχει η τεκμηρίωση των απόψεων. Το ότι το αντίθετο του σωστού δεν είναι πάντα το λάθος, αλλά ένα άλλο σωστό, σε αισθητικά θέματα είναι μάλλον ο κανόνας. Ο Νικηφόρος Παπανδρέου μπορεί να χαιρέται, πως το έργο του συνεχίστηκε με τέτοιο αξιόλογο τρόπο.

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ, *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου. Έργα, θεωρία και κριτική, δράση*, Αθήνα, εκδόσεις Μίλητος 2017, σελ. 597, 72 εκ., ISBN 978-960-464-792-7.

Η κινητικότητα που παρατηρείται τα τελευταία χρόνια γύρω από την πολυσχιδή μορφή του Γιώργου Θεοτοκά αφορά συνήθως την πεζογραφία του, τα ταξιδιωτικά βιβλία, τα ποικίλα δοκίμιά του (πολιτικά και λογοτεχνικά), την αλληλογραφία του με διάφορες σημαίνουσες προσωπικότητες της γενιάς του 1930, τα *Τετράδια ημερολογίου*, επανεκδόθηκε και το περίφημο δοκίμιο *Ελεύθερο Πνεύμα* (1929), που συζητιέται ως καταστατικό μανιφέστο της γενιάς του '30 και το οποίο τον έκανε αμέσως γνωστό, ενώ το θεατρικό του έργο θεωρήθηκε και θεωρείται από τους περισσότερους μια δευτερεύουσα ενασχόλησή του που άρχισε όψιμα και δεν απέδωσε και σημαντικούς καρπούς. Ωστόσο, η σχέση του Θεοτοκά με το θέατρο ήταν βαθύτερη και πολύπλευρη, γιατί και θεατρικές κριτικές έγραψε (περιστασιακά, είναι αλήθεια), συνέθεσε δοκίμια θεωρητικά για το θέατρο, και ήταν τρεις φορές διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου και πρωτοεργάτης στην ίδρυση του ΚΘΒΕ και διευθυντής του.

Οι εργασίες της αγαπητής συναδέλφου Κυριακής Πετράκου στηρίζονται από την αρχή της σταδιοδρομίας της σε αρχαιακές έρευνες και η σκαπάνη της έχει φέρει στο φως μια σειρά από άγνωστα χειρόγραφα έργα του 19ου και 20ού αιώνα, και η μονογραφία της για του δραματικούς διαγωνισμούς του Πανεπιστημίου Αθηνών καθώς και άλλα έργα της έχουν γίνει σημεία αναφοράς στη σχετική βιβλιογραφία. Και αυτό το βιβλίο, για τον Θεοτοκά, που έχει περίπου την ίδια διάρθρωση και στοχοθεσία όπως η μονογραφία για τον θεατρικό Καζαντζάκη (2005), στηρίζεται σε αρχαιακή έρευνα και έφερε στο φως ημιτελή έργα τα οποία η ίδια έχει δημοσιεύσει στην *Παράβαση* 13/2 (2015), σσ. 239-266. Το πιο σπουδαίο όμως στοιχείο είναι ότι είχε πρόσβαση στο αρχείο του Θεοτοκά, το οποίο φυλάσσει η αδελφή του Λίλη Αλιβιζάτου, στην οποία είναι και αφιερωμένος ο τόμος, από το οποίο αντλεί μια σειρά από άγνωστα στοιχεία από χειρογράφες σημειώσεις κι άλλα ανέκδοτα κείμενα· επίσης εξετάστηκαν τα πρακτικά των συνεδριάσεων του διοικητικού συμβουλίου του Εθνικού, όπου ήταν και μέλος της καλλιτεχνικής επιτροπής, και ανάλογες έρευνες έγιναν και στο ΚΘΒΕ. Ο τόμος παρουσιάζει επίσης μια σειρά από άγνωστες και ανέκδοτες φωτογραφίες από το ιδιωτικό αρχείο του Θεοτοκά.

Η δομή του τόμου είναι απλή: μετά από ένα κεφάλαιο που αφορά την περίοδο πριν από το πρώτο του θεατρικό έργο το 1941, ακολουθούν οι αναλύσεις και παραστάσεις των 14 έργων κατά χρονολογική σειρά, ύστερα η δράση του ως διευθυντή του θεάτρου, το θεωρητικό και κριτικό του έργο για το θέατρο, καθώς και μια αποτίμηση της δραματογραφίας και θεατρικής δραστηριότητάς του στα ευρύτερα συμφραζόμενα της συζήτησης για την ελληνικότητα και της λογοτεχνικής γενιάς του 1930. Το πρώτο κεφάλαιο (δεν υπάρχει απαρίθμηση των κεφαλαίων), «Η εκκόλαψη ενός δραματουργού» (σσ. 17-44) ασχολείται με τη χρονική φάση 1929 (πρωτεμφανίζεται το *Ελεύθερο Πνεύμα*) έως το 1946 (το πρώτο θεατρικό έργο το 1941) και φέρνει στο φως στοιχεία για τη συγγραφική δραστηριότητά του σχετικά με το θέατρο κατά την παραμονή του σε Λονδίνο και Παρίσι (τα ανολοκλήρωτα αυτά έργα δημοσιευμένα τώρα στην *Παράβαση*, βλ. παραπάνω), τεκμηριώνει τη στροφή του στο λαϊκό θέατρο σκιών, παρακολουθεί διάφορες παραστάσεις (οι εντυπώσεις του σε χειρόγραφες σημειώσεις, όπου σημειώνονται και διασυνδέσεις και συναντήσεις με πρόσωπα του θεάτρου σχετικά με το ανέβασμα των δικών του έργων). Στη συνέχεια αρχίζει η σειρά των αναλύσεων των θεατρικών του έργων (συγκεντρωτικές εκδόσεις: *Θέατρο*, Αθήνα 1944, *Θέατρο II*, Αθήνα 1947, *Θεατρικά έργα Α': Νεοελληνικό λαϊκό θέατρο*, Αθήνα 1965, *Θεατρικά έργα Β', Έργα διάφορα*, Αθήνα 1967). Οι αναλύσεις αρχίζουν με το κεφάλαιο:

«Το δραματικό πρωτόλειο ενός καταξιωμένου συγγραφέα: *Πέφτει το βράδυ*» [1941] (σσ. 45-62)· κάθε κεφάλαιο τελειώνει και με φωτογραφίες από παλιές και σύγχρονες παραστάσεις. Πρόκειται για ένα μονόπρακτο το οποίο δραματοποιεί το περίφημο όνειρο της γυναίκας του Πλάτου (*Ματθ. ΚΖ, 19*), που έχει δραματοποιηθεί αρκετές φορές στην παγκόσμια λογοτεχνία (υπάρχει και το κρητικό ποίημα *Παλαιά και Νέα Διαθήκη*, βλ. Β. Πούχνης, «*Παλαιά και Νέα Διαθήκη*». *Ανώνυμο κρητικό ποίημα. Σχόλια και παρατηρήσεις*, Βενετία 2009 (Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, αρ. 28). Το διαβάζει στο σπίτι του στον Ελύτη, τον Εγγονόπουλο, τον Καμπά, τον Γιάτσο και τον Καρναντίνο και το συζητούν (οι χειρόγραφες σημειώσεις του αρχείου αποκαλύπτουν ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες). Σε κάθε κεφάλαιο αναλύει μετά τα έργα και την πρόσληψή τους από τους συγχρόνους (για την έκδοση του 1944) και τους μεταγενέστερους, καθώς και τις κρίσεις της σχετικής βιβλιογραφίας ή την κριτικογραφία των σχετικών παραστάσεων. Ακολουθεί «Το δράμα του Καποδίστρια ή η τραγωδία του εμφύλιου: *Αντάρα στ' Ανάπλι*» [1942] (σσ. 63-84), που δείχνει επιδράσεις του *Murder in the Cathedral* του Τ. Σ. Eliot, αλλά από το έργο του Θεοτοκά δανειίστηκε αρκετά στοιχεία ο Καζαντζάκης στον *Καποδίστρια*: παραστάθηκε το 1946 στο Εθνικό, όταν ο Θεοτοκάς ήταν διευθυντής, και είχε κάποια απήχηση, σε αντίθεση με το δικό του έργο. Το plagiarism δεν καταγγέλλει ο Θεοτοκάς δημοσίως, αλλά στο ημερολόγιό του το σημειώνει με αγανάκτηση και πικρία. Στη σειρά έρχεται τώρα η δραματοποίηση της παραλογής: «Συμβολή στην παράδοση των δραματοποιημένων παραλογών: *Το γεφύρι της Άρτας*» [1944] (σσ. 85-120), η οποία ως τότε είχε σημειώσει κάμποσες δραματοποιήσεις· όπως φαίνεται πραγματοποίησε ένα παλαιό του σχέδιο (το συζήτησε και με τον Καζαντζάκη, ο οποίος θεωρούσε τον *Πρωτομάστορα* του αποτυχημένο). Πέρα από τις διάφορες απόψεις κριτικών και μελετητών παρακολουθείται και η ισχνη σκηνική κριτική του έργου. Έπεται «Η πρώτη κωμωδία εμπνευσμένη από την παράδοση: *Όνειρο του Δωδεκάμερου*» [1944] (σσ. 121-140), αντλώντας κατευθείαν από το λαογραφικό υλικό· οι κριτικοί έχουν επισημάνει επιδράσεις από την *Τρισεύγενη* (Κυρά Καλή), αλλά όχι από το βασικό του μοντέλο, που ήταν το σαιξπηρικό *Το όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*: από το 1990 παίζεται το έργο και στην ελληνική περιφέρεια.

Αλλά με άλλη δραματοποίηση παραλογής έγινε τελικά γνωστός ο θεατρικός Θεοτοκάς: «Η μεγαλύτερη επιτυχία ενός σοβαρού δραματουργού: *Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας*» [1944] (σσ. 141-190), κωμωδία που στηρίζεται στο δημοτικό τραγούδι «Του Μαυριανού και της αδελφής του», που και αυτό σημειώνει κάμποσες δραματοποιήσεις στην ελληνική δραματουργία. Εδώ η πηγή έμπνευσης για την κωμωδία σε βυζαντινό περιβάλλον φαίνεται πως ήταν ο Marivaux (*Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*), ίσως και ο Romain Rolland (*Το παιχνίδι του έρωτα και του θανάτου*) και ο Lope de Vega (*Αστέρι της Σεβίλης*). Η κωμωδία σημείωσε θεατρική επιτυχία και έγινε εν γένει ευνοϊκά δεκτή από την κριτική· ανεβάζεται πού και πού τα επόμενα χρόνια έως και σήμερα, με όλο λιγότερο ευνοϊκή απήχηση. Στη ζοφερή εποχή της Κατοχής συνεχίζει με κωμωδία: «Άλλη μια λόγια κωμωδία με στόχους λαϊκούς: *Το Κάστρο της Ωριάς*» [1944] (σσ. 191-200), «μονόπρακτο σκηνικό παιχνίδι» εμπνευσμένο από την commedia dell'arte σε γροτέσκο στυλ Καραγκιόζη, που δανείζεται την υπόθεση και τον τίτλο από το γνωστό «ακριτικό» τραγούδι. Μετά η δραματική του παραγωγή γυρίζει στο είδος της βυζαντινής τραγωδίας: «Μια ακόμα Θεοφανώ στο νεοελληνικό θέατρο: *Η Λάκαινα*» [1944] (σσ. 201-226), τραγωδία για την αυτοκρατορική μάγισσα με επεισόδια και χορικά· σε αντίθεση όμως με τη *Θεοφανώ* του Τερζάκη δεν είχε σκηνική σταδιοδρομία. Μένουμε στο χώρο του ιστορικού δράματος: «Ένα ασυνήθιστο ιστορικό-πατριωτικό δράμα: *Το τμήμα της λευτεριάς ή Κατσαντώνης*» [1948] (σσ. 227-260) για το λαϊκό θρύλο του Κατσαντώνη, έργο που ανεβάστηκε και το 1952 από

τον θίασο Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία και με πρωταγωνιστή τον Δημήτρη Μυράτ, αλλά είχε κακή αποδοχή από την κριτική (ο Θεοτοκάς την αντέκρουσε με την «Απολογία του Κατσαντώνη» – δεν ήταν συνηθισμένο πατριωτικό-ιστορικό δράμα αλλά σκηνική μεταφορά του λαϊκού θρύλου). Ακολουθούν τα κεφάλαια: «Η συνέχεια και το τέλος της εύθυμης διάθεσης: *Συναπάντημα στην Πεντέλη*» [1947] (σσ. 261-290) με αρχικό τίτλο *Ο ληστής και η ποιήτρια*, πρώτη παράσταση στο Εθνικό το 1957, «Ένα έργο αρχαιοθέμο και διόλου τραγικό: *Αλκιβιάδης*» [1956/57] (σσ. 291-328), ιστορικό δράμα με κάποιες σύγχρονες νύξεις, ανεβίστηκε στο Εθνικό το 1959, «Ένα αγροτικό δράμα που υπερβαίνει τις προδιαγραφές του: *Σκληρές ρίζες*» [1957] (σσ. 329-343) για μια οικογενειακή βεντέτα στα Σφακιά, «Και ένα πατριωτικό δράμα με ηθικά και μεταφυσικά διλήμματα: *Η άκρη του δρόμου*» [1960] (σσ. 345-366), – το έργο για τον μακεδονικό αγώνα δημοσιεύτηκε το 1963 αλλά δεν παίχτηκε ποτέ, «Και ένα αρχαιομίμθο κάπως τραγικό: *Ο τελευταίος πόλεμος*» [1964] (σσ. 367-378) κατά τις *Τρωάδες* με αντιπολεμικό χαρακτήρα και μήνυμα.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον έχει και το κεφάλαιο για τις τρεις θητείες του Θεοτοκά στην διεύθυνση του Εθνικού 1945-1946, 1951-1953 και 1963-1964 και σχετικά με την ίδρυση του ΚΘΒΕ: «Ο διευθυντής του θεάτρου» (σσ. 379-454), βλ. και το άρθρο της Κατ. Μουστακάντου, «Το θέατρο για τον Πύργο Θεοτοκά: οι θητείες του στο Εθνικό Θέατρο και στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», *Παράβασις* 9 (2009), σσ. 281-293. Κατά τις θητείες του αυτές ήταν και μέλος της καλλιτεχνικής επιτροπής και είχε λόγο για τη συγκρότηση του ρεπερτορίου· στα πρακτικά των συνεδριάσεων σώζονται όλες οι εισηγήσεις του. Η λεπτομερειακή αποτίμηση της δράσης αυτής όμως ξεφεύγει από μια συνοπτική βιβλιοπαρουσίαση. Το ίδιο ισχύει ως ένα βαθμό και για το κεφάλαιο «Ο θεωρητικός και ο κριτικός του θεάτρου» (σσ. 455-496): η κριτικογραφία του δεν ήταν συνεχής και δεν ακολούθησε κάποια συγκεκριμένη γραμμή, ούτε ο θεωρητικός του λόγος, που ήταν μάλλον εμπειρικός, απόρροια της πολύπλευρης μόρφωσής του και της ενεργού συμμετοχής του στα θεατρικά πράγματα. Και εδώ οι λεπτομέρειες ξεφεύγουν από μια συνοπτική παρουσίαση. Τα συμπεράσματα του έργου ανακεφαλαιώνονται στο τελικό κεφάλαιο: «Το θεατρικό έργο του Θεοτοκά: Η μεσοπολεμική πρωτοπορία στη μεταπολεμική εποχή» (σσ. 497-546). Από τη δημοσίευση του *Ελεύθερον Πνεύματος* το 1929, που θεωρείται από μερικούς και το μανιφέστο της γενεάς του 1930 από άλλους όχι, ο Θεοτοκάς είναι ένας από τους πόλους της πνευματικής ζωής που διατηρεί την αίγλη του έως τη μεταπολεμική εποχή. Το θεατρικό του έργο δεν βρίσκεται στο κέντρο αυτής της δραστηριότητας (ξεκινά μόλις το 1940), ούτε αναφέρεται (ακροθιγώς μόνο) στο μανιφέστο του 1929. Η όλη συζήτηση για την ελληνικότητα, περιφερειακά μόνο αναφέρθηκε στο θέατρο. Σ' ένα δακτυλόγραφο κείμενο του 1942 στρέφεται ενάντια στο συμβατικό ιστορικό δράμα ως αναπαράσταση μιας εποχής, και σε άρθρο του «Στοχασμοί για το θέατρο» *Ορίζοντας Β'* (1943), σσ. 336 εξ. συγκεκριμενοποιεί περισσότερο το όραμά του για το θέατρο που θα έπρεπε να γράφεται. Επιδιώκει με αρκετά έργα του την επανασύνδεση της σκηνής με τη λαϊκή παράδοση και μια ανανέωση του ιστορικού δράματος, που στις ταραγμένες εποχές της Κατοχής και του Εμφυλίου δεν μπορεί να μην έχει σχέση με το παρόν. Η ενασχόλησή του με το θέατρο σκίων υπάρχει ήδη κατά το 1929 στο μανιφέστο, γίνεται εντονότερη όμως κατά το 1940 και πέρα (τότε άρχισε και ο Κουν και ο Ρώτας να χρησιμοποιούν στις παραστάσεις τους και στοιχεία του Καραγκιόζη). Άλλα άρθρα του αφορούν την μορφωτική αποστολή του Εθνικού στη μεταπολεμική εποχή· αυτή είναι και η εποχή της αναβίωσης του αρχαίου θεάτρου με τα φεστιβάλ της Επιδαύρου. Με τη θεατρική εμπειρία του από όλες τις πλευρές (διοίκηση, δραματογραφία, κριτική, θεωρία), η σχετική αρθρογραφία του κερδίζει σε βάθος και συνάμα και πρακτικότητα προς το τέλος της δεκαετίας του 1950. Αυτές οι απόψεις, με ενάργεια και σύνεση, αναπτύσσονται εν συντομία

στο κεφάλαιο αυτό. Δεν αντιτίθεται στη στράτευση, αλλά νομίζει πως η πρωταρχική δουλειά του δραματουργού είναι να δημιουργήσει ζωντανά σκηνικά πρόσωπα. Εν είδει ιστορικού απολογισμού της δραματογραφικής του κατάθεσης πρέπει να αναφερθεί όμως, πως ο προσανατολισμός του στην καθιέρωση ενός είδους αυτόχθονου λαϊκού θεάτρου από την инτελιγκέντσια δεν δημιούργησε σχολή· στα μεταπολεμικά χρόνια η σύνδεση με την πρωτοπορία της Ευρώπης γίνεται πάλι (μετά τη διακοπή του Μεσοπολέμου) πιο στενή, και είναι τώρα το υπαρκτικό θέατρο και το θέατρο του παραλόγου, η κλασική *avant-garde* σε νέα ερμηνευτική εκδοχή, το ιδεολογικά στρατευμένο θέατρο και το θέατρο-ντοκουμέντο που κερδίζουν την «σοβαρή» δραματογραφία και τις ελληνικές σκηνές, ενώ έργα και δραματουργοί του Μεσοπολέμου σταδιακά υποχωρούν και όλο πιο δύσκολα βρίσκουν το δρόμο προς τη σκηνή, μια διαδικασία που φαίνεται πως προς το τέλος του αιώνα έχει πλέον ολοκληρωθεί.

Ο εξαιρετικά ευπαρουσίαστος τόμος κλείνει με μια βιβλιογραφία (σσ. 547-558) που περιλαμβάνει τις μεμονωμένες και συλλογικές εκδόσεις των δραμάτων του Θεοτοκά (ακόμα και σε περιοδικά), τις μεταφράσεις τους, τα άλλα εκδιδόμενα έργα του (λογοτεχνία, δοκίμια, ημερολόγια και αλληλογραφία) και τη γενική βιβλιογραφία μελετημάτων, ένα ευρετήριο προσώπων (σσ. 559-581), έργων (σσ. 582-588) και πραγμάτων (σσ. 589-592 χωρίς αναφορά σελίδων), ένα αγγλικό *summary* (σσ. 593 εξ.) και τον κατάλογο φωτογραφιών (σσ. 595 εξ.). Εξαιρετική η επιμέλεια, η εκτύπωση και το layout, όπως πάντα στις εκδόσεις Μίλητος. Η αφήγηση διαβάζεται με άνεση και είναι γοητευτική, γιατί δεν παραμένει πάντα δουλικά στο στενό αντικείμενο, αλλά ακολουθεί τις διανοητικές διαδρομές ενός πολύ μορφωμένου ανθρώπου σε διάφορα πεδία του πνευματικού βίου της χώρας και της Ευρώπης/Αμερικής και δεν αποφεύγει και ανοίγματα σε συγκρίσεις με παλαιότερες εποχές (19ος αιώνας) και νεότερες (παραστασιολόγιο και απήχηση των παραστάσεων του Θεοτοκά έως το τέλος του αιώνα). Αφήγηση εμπειριστατωμένη, γλαφυρή, πού και πού με προσωπικούς τόνους, που κάνουν τον αναγνώστη μάρτυρα στις πορείες και πτυχές μιας πολυετούς έρευνας σε αρχεία και βιβλιοθήκες και μνεί, με τις ανέκδοτες σημειώσεις του συγγραφέα, και σε ενδομυχότερες σκέψεις μιας δημιουργικής προσωπικότητας, που έχει σφραγίσει τη γενιά του 1930 αλλά εν μέρει και τη θεατρική ζωή της Ελλάδας σε μερικές κρίσιμες εποχές.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΟΥΡΑΝΙΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ, *Το θέατρο της Έλενας Πέγκα*, Αθήνα, Κάπα εκδοτική [2017], σελ. 190, πολλές εικ., ISBN 978-618-5191-35-1.

Με σύντομο και εμπνευσμένο πρόλογο του Γιώργου Πεφάνη, «Αν-άρμοστες πόρτες» (σσ. 13-15) παρουσιάζεται μια ξενάγηση στα θεατρικά έργα της Έλενας Πέγκα από το 1989 ως το 2014, σ' ένα θεατρικό κόσμο, χαρακτηριστικό για τη σύγχρονη δραματογραφία, τον οποίο χαρακτηρίζει η νεαρή μελετήτρια ως εξής: «Το θέατρο της Έλενας Πέγκα παρουσιάζει σε πρώτο πλάνο τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ο άνθρωπος στον σύγχρονο κόσμο: η κατακερματισμένη αντίληψη του υποκειμένου, ο κυρίαρχος ρόλος της εικόνας στον δυτικό πολιτισμό και η καθοριστική σημασία της στην κρίση ταυτότητας του σύγχρονου ανθρώπου, η απουσία μεγάλων πολιτικών οραμάτων, η συντριβή των παλαιών και οι επιπτώσεις της στον άνθρωπο, η απόρριψη του εξελικτικού χαρακτήρα της Ιστορίας μέσα από την προβολή του υποκειμενικού παράγοντα στην καταγραφή των γεγονότων, το ψυχρό τοπίο των μεγαλυπόλεων ως το σύγχρονο πλαίσιο ανάδειξης του αισθήματος της νεότητας, οι γρήγοροι ρυθμοί και οι συνεχείς μετακινήσεις που προάγει ο πολιτισμός

μας, είναι οι πρώτες ύλες από τις οποίες είναι φτιαγμένοι οι ήρωες της συγγραφέως. Μπορεί όλα αυτά να απαρτίζουν ένα βαρύ φορτίο, ακόμα και μία αδιέξοδη προοπτική, όμως δεν παρουσιάζονται μόνα τους. Οι ήρωες της Πέγκα βρίσκουν τους τρόπους να μεταδίδουν ζωντάνια και αισιοδοξία. Καταφάσκουν συνεχώς στη ζωή και σε όλα τα απρόοπτα που τη χαρακτηρίζουν. Νέοι τρόποι θέασης της πραγματικότητας προκύπτουν. Οι προσωπικές ιστορίες αντικαθιστούν τη μία και ενιαία αφήγηση και ο ανθρώπινος πόνος γίνεται το κεντρικό θέμα. Η αισθαντικότητα προτάσσεται της διανοητικότητας, ενώ το χιούμορ, διάχυτο παντού, ελαφραίνει τα νοήματα ανατρέποντας τις βαρυσήμαντες αναφορές και αποφεύγοντας τις οριστικές τοποθετήσεις. Ιδιαίτερη θέση στη δραματολογία της Έλενας Πέγκα έχει η γυναίκα [...]. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν, τέλος, οι πειραματισμοί στη φόρμα των έργων. Εκεί, πολλές φορές βλέπουμε τον θεατρικό λόγο να συνυπάρχει με τις άλλες μορφές τέχνης, όπως τον χορό, τα νίдео, τη μουσική, τη φωτογραφία και να αποτελούν και αυτές αναπόσπαστο κομμάτι του έργου» (σσ. 17 εξ.). Από το προλογικό σημείωμα της συγγρ., αυτοί οι χαρακτηρισμοί ταιριάζουν σε μια ολόκληρη σειρά από σύγχρονους θεατρικούς συγγραφείς, απλώς σε μια πιο ελαφριά, πιο χιουμοριστική εκδοχή στη διάγνωση της συμπτωματολογίας του νοσούντος σημερινού κόσμου και του στρατευμένου φεμινισμού, γιατί η Πέγκα δείχνει τη γυναίκα από πολλές πλευρές: ασυμβίβαστη, τρυφερή, χωρίς ταμπού και προκαταλήψεις, ζεστή, στοργική, ανθρωπίνη και πρωτοπόρα· η γυναικεία μορφή περιβάλλεται με αγάπη από τη συγγραφέα και παρουσιάζεται αυτόνομη από την αντρική παρουσία, χωρίς όμως αυτό να την κάνει ούτε πιο άγρια, ούτε πιο αρσενική, ούτε να χάνει κάτι από τη γυναικεία της φύση – και αυτό από το προλογικό σημείωμα.

Η μικρή μονογραφία θυμίζει στην απροσποίητη απλότητά της μια μεταπτυχιακή εργασία. Τα μικρά κεφάλαια που ακολουθούν χωρίζονται συνήθως σε μια σύνοψη (που μπορεί να λείπει), την ανάλυση του κειμένου, την παράσταση (αν υπάρχει) και την κείμενο-παράσταση. Κατ' αυτόν τον τρόπο παρουσιάζονται στη σειρά αναλύσεις όλων των έργων σε τέσσερις ενότητες: «1989-1994 Τα πρώτα έργα» (*Don surrealism, Έξι νούμερα ζήλειας, Έλληνας Ξένος (The Greek Alien) δύο μονόπρακτα, Τα δηλητήρια της θάλασσας, Ένας βασιλιάς που ακούει*), «1995-2000 Με διάθεση πειραματισμού στη φόρμα» (*Η Καίτε Κόλλβιτς παρουσιάζει μια σύντομη ιστορία της μοντέρνας τέχνης, Η γυναίκα τον Γκόρκι, Βαλς εξιτασιόν, Τακρός, Η ωραία κοιμωμένη, Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα, 3-0-1 μεταφορές, Η μνήμη των κύνων*), «2000-2006 Πολιτικά και εθνικά» (*Όταν χορεύουν οι Go-Go-Dancers, Η Nelly's βγάζει βόλτα τον σκύλο της, Ποιοί είναι οι καινούριοι μας φίλοι;*) και «2007-2014 Γύρω από το φύλο» (*Φαίδρα ή Άλκηστη Love Stories, Νάρκισσος, Γυναίκα και λύκος*). Σχεδόν όλες οι αναλύσεις/παραρτήσεις/σχολιασμοί συνοδεύονται από φωτογραφίες από παραστάσεις. Η κατατοπιστική αυτή εισαγωγή τελειώνει με Παραστασιογραφία – κριτικογραφία – έργογραφία (σσ. 161-184 μαζί με μεταφράσεις και παραστάσεις στο εξωτερικό), μια μικρή βιβλιογραφία (μελέτες και κείμενα, εφημερίδες και περιοδικά, διαδίκτυο) και ένα index των φωτογραφιών. Οι αναλύσεις είναι κατατοπιστικές, οι σχολιασμοί ανοίγουν κάπως τη θεματογραφία σε συγκρίσεις, γενικότερους χαρακτηρισμούς κ.τ.λ. Πρόκειται για έναν νέο τρόπο παρουσίασης θεατρικών συγγραφέων εν ζωή, που ο εκδοτικός οίκος στο δελτίο τύπου υπόσχεται πως θα συνεχίσει: « Η Κάπα Εκδοτική με το συγκεκριμένο βιβλίο ξεκινά μια νέα σειρά κριτικής σκέψης και επιζητά να διευρύνει τον διάλογο στα ζητούμενα της θεατρικής γραφής, να μιλήσει για μία σύγχρονη, εν ζωή, συγγραφέα, για μια δραματολογία που βρίσκεται σε εξέλιξη, ανοίγοντας το δρόμο και για άλλα παρόμοια εγχειρήματα».

Καλή δύναμη και καλή συνέχεια!

Gramma. Journal of Theory and Criticism / Γράμμα. Περιοδικό Θεωρία και Κριτικής, τόμ. 22/2 (2014), σελ. 250, εικ., ISBN 1106-1170.

Το περιοδικό, που εκδίδει το School of English του ΑΠΘ έχει κάνει στο παρελθόν κατά καιρούς αφιερώματα για το θέατρο και συνεχίζει αυτή την παράδοση και τώρα. Το τεύχος 22/2, που εκδίδει ο Σάββας Πατσαλίδης και η Άννα Σταυρακοπούλου είναι αφιερωμένο στο θέμα «The Geographics of Contemporary Greek Theatre: About Utopias, Dystopias and Heterotopias», ενώ στο τόμο του 2016 θα υπάρξει μια αφιέρωση στο θέμα «The Viewing of Politics and the Politics of Viewing: Theatre Challenges in the Age of Globalized Communities». Την αφιέρωση παρουσιάζουν οι δύο επιμελητές του τεύχους σε μια Introduction: «From the Years of Utopia to the Years of Dystopia» (σσ. 7-16), προτείνοντας ως turning point της «στροφής προς τα έσω» του μεταπολιτευτικού ελληνικού θεάτρου το 1981, όταν η Ελλάδα έγινε πλήρες μέλος της Ευρωπαϊκής Ένωσης, οπότε ο ρεαλισμός της κοινωνικής ανάλυσης και πολιτικής στράτευσης στράφηκε σε πιο απροσδιόριστους προσανατολισμούς, αποκτώντας τα χαρακτηριστικά της «μεταμοντέρνας» δραματογραφίας. Ο Σάββας Πατσαλίδης έχει προτείνει, στο μεταξύ, τον χαρακτηρισμό της σύγχρονης εποχής στο νέο αιώνα, ως μετα-μεταμοντέρνο θέατρο, αλλά αυτό αφορά προφανώς την Ελλάδα «της κρίσης» μετά το 2009. Αυτή την «στροφή προς τα έσω», όπως την έχω χαρακτηρίσει (W. Puchner, «Le tournant vers l'intérieur. La dramaturgie grecque après le retour à la démocratie (1974-1985)», *L'Annuaire théâtrale* 48 (Montréal 2011), σσ. 13-20), περιγράφουν οι εκδότες ως εξής: «While the years of Greek modernism (roughly from 1930 to 1980) there was a recognizable centre of power (usually the State, the military or an elite economic class) and thus recognizable binary structures of "sameness" and "otherness", now, in the years of postmodernism, one of the most serious consequences was the new facility of the established culture (commercial or otherwise) to recuperate or neutralize (in a non violent way) the oppositional power of any ideology, of any individual behavior or art form. Within this developing context, the margins of Greek society that hosted the most memorable and likeable figures of modern Greek theatre (the "Other") either began disappearing or no longer drew the unquestioned sympathy of the viewer. The inside and the outside were becoming more and more indistinguishable and fluid, Iakovos Kambanellis' slums and backyards, for example, were rapidly transformed into chic and expensive suburbs. Everthing "Other" was becoming the "Same"» (σσ. 9 εξ.). Και μιας που αναφέρθηκε ο Καμπανέλλης: σε μια από τις πολλές συζητήσεις που έχουμε κάνει, εξήγησε γιατί η δραματογραφία αναγκαστικά πρέπει να αλλάξει, αλλά δυσκολεύεται να το κάνει, γιατί δεν υπάρχει ο «εχθρός», μια ευδιάκριτη ομάδα ανθρώπων που είναι η πηγή του «κακού» και μπορείς να τη χειρίζεσαι δραματοργικά με σχετική άνεση· τώρα, έλεγε, η κατάσταση είναι συγκεχυμένη, σαν «σούπα», και αυτό πρέπει να έχει άμεση επίπτωση στη δραματική γραφή: ο «εχθρός» είναι κρυμμένος μέσα μας ή έξω σε δυσθεώρητες σύνθετες καταστάσεις και διασυνδέσεις του ατόμου και της μικροομάδας με οικονομικά κι άλλα συμφραζομενα απίστευτης περιπλοκότητας, οπότε ο δραματοουργός χάνει ως ένα βαθμό το ζωντανό υλικό των δραματικών συγκρούσεών του και το βαθύτερο αιτιολογικό πλαίσιο της όποιας πλοκής του.

Το αναφερόμενο απόσπασμα όμως ενέχει και μια άλλη συνέπεια, η οποία προκαλεί τη συζήτηση: εφόσον ο ελληνικός μεταμοντερνισμός αρχίζει συμβολικά με το 1981, ο μοντερνισμός που προφανώς προηγείται, πρέπει να τοποθετείται «roughly» στο χρονικό διάστημα από το 1930 ως το 1980. Η μεθοδολογική δυσκολία των όποιων περιοδολογήσεων είναι γνωστή (βλ. Th. Postlewait, *The Cambridge Introduction of Theatre Historiography*, Cambridge 2009 και την εκτενή μου βιβλιοκρισία στην *Παράβαση* 11, 2013, σσ. 355-370).

δεν υπάρχουν ιδανικές λύσεις, μόνο ένας συνδυασμός ατελών λύσεων. Αλλά ως «μοντερνισμός» στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου έχει καθιερωθεί συμβατικά η εποχή της ιδιότυπης πρόσληψης των -ισμών του ευρωπαϊκού modernism, δηλ. 1895-1922 (W. Puchner, «Modernism in Modern Greek Theatre (1895-1922)», *Κάμπος, Cambridge Papers in Modern Greek* 6, 1998, σσ. 51-80), μια πρακτική που είναι και σωστή από ιστορική άποψη και χρήσιμη για την κατανόηση της δυναμικής των διασυνδέσεων στις αφομοιωτικές διαδικασίες του νεοελληνικού θεάτρου. Η εποχή του Μεσοπολέμου είναι, λόγω της Μικρασιατικής Καταστροφής, της πολυτάραχης πολιτικής ζωής και της κοινωνικής αστάθειας, μάλλον μια περίοδος σχετικής απομόνωσης της Ελλάδας από το θεατρικό γίγνεσθαι στην Ευρώπη, αν εξαιρέσουμε το ελαφρό μουσικό θέατρο, εποχή μιας υφολογικής διάσπαρσης της δραματογραφίας με κυρίαρχους άξονες την ηθογραφία και το ιστορικό δράμα, μια κατάσταση δηλαδή που δεν δικαιολογεί με τίποτε τον όρο «μοντερνισμός». Η προσληπτική ροή των αφομοιώσεων από το παγκόσμιο θεατρικό παράδειγμα αποκαθίσταται μόλις μετά τον Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο με την πρόσληψη του Ionesco, του Μπρεχτ κ.τ.λ. Οπότε, δύσκολα μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι το 1930-1980 είναι η περίοδος του «μοντερνισμού» στην Ελλάδα. Αφήνω στην άκρη τη συζήτηση, αν υπάρχει μεταμοντερνισμός ξεχωριστός από τον μοντερνισμό, και δεν είναι μόνο η απόληξη ή κατάρτηξη του δεύτερου, καθώς και τη συζήτηση στη γενική ιστοριογραφία, όπου το modernism τοποθετείται ανάμεσα στο premodernism (Μεσαίωνας, αρχαιότητα, μυθολογική κοσμοθεωρία) και το postmodernism (που αρχίζει για το θέατρο με τα πρώτα happenings στην Αμερική και τη Βιέννη κάπου στη μέση της δεκαετίας του 1950), οπότε η μοντέρνα εποχή (επιστημονική κοσμοθεωρία) αρχίζει είτε με τον Gutenberg, είτε τον Καρτέσιο ή τον Διαφωτισμό, μια σχηματική περιοδολόγηση που δεν έχει καμιά συνέπεια και εφαρμογή για την Ελλάδα. Καλό είναι να έχει κανείς υπόψη του τη σχετικότητα και προσωρινότητα αυτών των εννοιών· υπάρχουν άλλωστε και μελετητές που αποφεύγουν εν γένει τον όρο (ο οποίος μας αναγκάζει να μιλήσουμε πλέον για μετα-μεταμοντέρνο θέατρο, πράγμα που περιορίζει πλέον πολύ τη χρησιμότητά του και η περιοδολόγηση του 20ού αιώνα πρέπει να ανασκευαστεί εκ νέου), όπως ο J.-P. Sarrazac που μιλάει για μοντέρνο και για σύγχρονο θέατρο (*Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen 1995, σ. 320)· είναι ίσως μια κομψή λύση που αποφεύγει προς το παρόν τον όποιο ποιοτικό χαρακτηρισμό.

Συνεχίζει η εισαγωγή με την απόφανση πως η οικονομική κρίση οπωσδήποτε απαιτεί μια αλλαγή της θεματολογίας, της γραφής και της παράστασης, οι οποίες πρέπει να αντιδράσουν στη νέα πραγματικότητα. Και αντιδρούν, παρά τις πολύ μεγάλες δυσκολίες που φέρνει η αντιξοότητα της κατάστασης και πλήττει ιδιαίτερα τα θέατρα: ανάμεσα στον Σεπτέμβριο του 2014 και τον Αύγουστο του 2015 υπήρχαν μόνο στην Αθήνα γύρω στις χίλιες νέες παραγωγές, κυρίως από εκατό μικρά σχήματα νεαρών ατόμων, και οι διευθύνσεις των κρατικών θεάτρων στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη στα χρόνια 2010-2013 αντέδρασαν στη νέα κατάσταση, διαμορφώνοντας το ρεπερτόριό τους σύμφωνα με τα νέα δεδομένα. Η ευμάρεια δεν είναι πάντα προϋπόθεση του πολιτισμού, ούτε καν οπωσδήποτε ευεργετική δύναμη. Το υπόλοιπο της εισαγωγής παρουσιάζει εν συντομία τις μελέτες που ακολουθούν.

Αυτές χωρίζονται σε τρεις θεματικές ενότητες. Η πρώτη είναι «The Geographics of Contemporary Greek Playwriting» και ξεκινάει με τη Λίνα Ρόζη, που δίνει μια εποπτεία των τελευταίων τριάντα ετών της ελληνικής δραματογραφίας: «The Diverse Landscape of Contemporary Greek Playwriting» (σσ. 19-36)· διαπιστώνει μια μεταβολή του συμβατικού δραματογράφου σε δραματοουργό-σκηνοθέτη και ξεχωρίζει δύο κεντρικές τάσεις: τη συνέχιση και μεταμόρφωση του ρεαλιστικού δράματος της περιγραφικής «ηθογραφίας» και την πρόσληψη της «μεταδραματικής» αισθητικής. Ο Θόδωρος Γραμματάς, «Greek Society

During the Period of Crisis: The Role of History as a Mechanism of Repelling the Present» (σσ. 37-45), ερμηνεύει τη νέα προτίμηση αρχαιοθέμων έργων ως μια κίνηση διαφυγής από τη δύσκολη πραγματικότητα και συγκρίνει την κατάσταση με αυτή του Μεσοπολέμου, όπου η ηθογραφία και το ιστορικό δράμα έδωσαν παρόμοιο άλλοθι για τους δραματογράφους, για να μην ασχολούνται άμεσα με το δύσκολο παρόν· μια ανάλογη λειτουργικότητα βλέπει και στην αύξηση των παιδικών θεάτρων και στις δραματοποιήσεις της παραδοσιακής πεζογραφίας όπως του Παπαδιαμάντη, του Βιζυηνού κ.τ.λ. Η Ιωάννα Αλεξανδρή, «Transformations of “Home” in Contemporary Drama: From a Domicentric View toward Space Decenterings» (σσ. 47-60), εξετάζει έξι δραματικά έργα, που χειρίζονται με διαφορετικό τρόπο τον σκηνικό χώρο: *Ο δρόμος περνά από μέσα* του Καμπανέλλη, *Κρυφή πληγή* του Παναγιώτη Μέντη, *Προς Ελευσίνα* και *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος* του Μάτεσι, *3-0-1 Μεταφορές* της Έλενας Πέγκα και *Σ’ εσάς που με ακούτε* της Λούλας Αναγνωστάκη. Η Δήμητρα Κονδυλάκη, «The “Polis” and the “Political” in Contemporary Greek Drama since the Eruption of Greek Crisis: A First Appraisal (2009-2015)» (σσ. 61-72), δίνει μια σύντομη διάγνωση της συμπτωματολογίας των αντικρουόμενων τάσεων της σύγχρονης ελληνικής δραματογραφίας ανάμεσα σε πολιτική κινητοποίηση και «μεταφυσική» εσωστρέφεια με κοινό παρονομαστή το αδιέξοδο.

Η δεύτερη θεματική ενότητα έχει τον τίτλο «About Sameness, Otherness, Authenticity, and Hybridity». Την αρχή κάνει ο Γρηγόρης Ιωαννίδης, «“Facing Mirrors”: Contemporary Greek Theatre Productions and the Issue of Identity» (σσ. 75-94), ο οποίος δίνει ένα σύντομο ιστορικό της συζήτησης για την εθνική ταυτότητα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα, για να καταλήξει στην ανάλυση παραστάσεων του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου που προσλαμβάνουν και προσαρμόζουν έργα ή θέματα του αρχαίου θεάτρου. Η Ελένη Παπάζογλου, «Self and Other in Aeschylus’ *Persians*. A propos de Gotscheff» (σσ. 95-107), αναλύει την παράσταση των *Περσών* του γνωστού βούλγαρου σκηνοθέτη στο Εθνικό το 2009 και δίνει και ένα σύντομο ιστορικό του «άλλου» στις παραστάσεις των *Περσών*: οι «βάρβαροι» είναι ανάλογα με τις περιστάσεις διαφορετικοί λαοί (π.χ. Τούρκοι) ή ομάδες προσώπων (δικτάτορες κ.τ.λ.). Η Ελευθερία Ιωαννίδου και η Νατάσα Σιουζουλή, «Crisis, Ruptures and the Rapture of an Imperceptible Aesthetics: A Recent History of the Hellenic Festival» (σσ. 109-120), δίνουν ένα ιστορικό του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου από το 2006, όταν άρχισε το καλοκαιρινό φεστιβάλ να συνεργάζεται με τα μεγάλα θέατρα της Ευρώπης και να δείχνει και παραγωγές που χαρακτηρίζονται από την κατακερματισμένη αισθητική του «μεταμοντέρνου»· η ερμηνευτική γραμμή κυρίως στις παραστάσεις της Επιδαύρου, όπου το επιβλητικό θεατρικό αρχιτεκτόνημα φαίνεται πως επιβάλλει και έναν σεβασμό προς τα αρχαία κείμενα, προχώρησε όμως και σε ουσιαστικές κειμενικές διασκευές των αρχαίων δραμάτων· αυτή η προσληπτική διαδικασία εν μέρει διακόπηκε με τις οικονομικές περιπτώσεις εξαιτίας της οικονομικής κρίσης. Η Αύρα Σιδηροπούλου, «Directors’ Theatre in Greece: Stages of Authorship in the Work of Michael Marmarinos, Yiannis Houvardas, and Theodoros Terzopoulos» (σσ. 121-133), δίνει μια εποτεία στις δουλειές τριών σύγχρονων ελλήνων σκηνοθετών, χαρακτηριστικών του «θεάτρου του σκηνοθέτη», που μετέφεραν χαρακτηριστικά της αισθητικής του «μεταμοντέρνου» στην ελληνική σκηνή, ενώ η Ιουλία Πιπινιά και ο Ανδρέας Δημητριάδης ασχολούνται με τις σύγχρονες ερμηνείες της *Γκόλφως* του Περσειάδη (1894): «Refashioning Dramaturgy: A Stage Rewriting of a 19th-c. Play in 2013 in Greece» (σσ. 135-144), αναλύοντας συγκεκριμένα την παράσταση στο Εθνικό το 2013.

Η Τρίτη θεματική ενότητα, «Alternative Geographies of (Re)Acting», ασχολείται με θεατρικά σχήματα· ξεκινάει με την Κάτια Αρφαρά, «Reframing the Real: The Blitz Theatre Group and the Awareness of Time» (σσ. 147-161) –το θεατρικό σχήμα ιδρύθηκε το 2004 στην

Αθήνα-, η μελέτη της αναλύει παραγωγές του συγκροτήματος στο 2010 και το 2012· η Μαρίνα Κοτζαμάνη, «Greek History as Environmental Performance: Iannis Xenakis' *Mycenae Polytopon* and Beyond» (σσ. 163-178), ανασυγκροτεί την πολύκροτη και πολυδάπανη performance σε υπαίθριο τοπίο στις Μυκίνες το 1978, το πρώτο μεγάλο event της μεταπολίτευσης (βλ. και Ο. Touloumi, «The Politics of Totality: Iannis Xenakis' *Polytopon de Mycenae*», Sh. Kanach (ed.), *Xenakis Matters. Contexts, Processes, Applications*, New York 2012, σσ. 101-125), και το συγκρίνει με τις Δελφικές Πορτές του 1927 και 1930 και την έναρξη του Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα το 2004. Ο Γιώργος Πεφάνης, «The Streets Belong to the People: Scenes and Heterotopias in the City» (σσ. 179-187) ασχολείται με το International Street Theatre Festival (Ist-fest) στην Αθήνα 2009-2014 και η Ελιζάβετ Σακελλαρίδου, «Whose Performances?: The Politics of Protest and Terror in Greek Civic Life» (σσ. 189-202), που ασχολείται με τις διαδηλώσεις και βανδαλισμούς στη συνέχεια του πυροβολισμού του νεαρού Αλέξη Γρηγορόπουλου το 2008 στην Αθήνα από αστυνομικό και άλλες βίαιες συγκρούσεις στη συνέχεια, που έγιναν θέμα σε ντοκιμαντέρ και ταινίες μικρού μήκους.

Στο σημείο αυτό τελειώνει το αφιέρωμα στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΚΛΕΙΩ ΦΑΝΟΥΡΑΚΗ, *Το θέατρο στην εκπαίδευση με τη χρήση των ψηφιακών τεχνολογιών. Στοιχεία διδακτικής μεθοδολογίας*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2016, σελ. 148, εικ., ISBN 978-960-02-3239-4.

Όπως υπογραμμίζει ο καθ. Noel Witts στον σύντομο πρόλόγό του (σσ. 11-13), «Το παρόν βιβλίο, καθώς μας υπενθυμίζει τη σπουδαιότητα των ψηφιακών τεχνολογιών στη ζωή μας, προτείνει μια σειρά υποδειγμάτων μέσα από τα οποία οι τεχνολογίες αυτές μπορούν να επηρεάσουν τον τρόπο δημιουργίας του θεάτρου/δράματος. Υπογραμμίζει το πόσο σημαντικό είναι να διδάξουμε την πιθανή χρήση αυτού του υλικού σε μαθητές πρωτοβάθμιας, δευτεροβάθμιας και τριτοβάθμιας εκπαίδευσης. Εξετάζει τρόπους μέσα από τους οποίους η χρήση του προτζέκτορα, των κινητών τηλεφώνων, των φορητών υπολογιστών, των ψηφιακών κάμερας, των ψηφιακών παιχνιδιών –ένα μεγάλο μέρος του ίδιου του υλικού της ζωής των σύγχρονων γενεών– μπορεί να αξιοποιηθεί σε δημιουργικά πρότζεκτ. Παρέχει παραδείγματα σχετικά με το πώς οι ψηφιακές τεχνολογίες μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε μαθήματα θεάτρου, αλλά επίσης, εξίσου σημαντικό, εξετάζει τρόπους μέσα από τους οποίους τα υπόλοιπα μαθήματα μπορούν να ενισχυθούν με τη χρήση των ψηφιακών τεχνολογιών. Σημαντικό συμπέρασμα αυτής της μονογραφίας είναι το ότι οι ίδιοι οι εκπαιδευτικοί χρειάζεται να είναι παρόντες στη χρήση των ψηφιακών τεχνολογιών κατά τη δημιουργία νέων πρότζεκτ, πολλά από τα οποία αναπόφευκτα περνούν τα συμβατικά όρια του τι μπορεί να εννοούμε με τις έννοιες “θέατρο”, “χορός”, “δράμα”, “παραστατικές τέχνες”, για την παραγωγή νέων εμπειριών τόσο για τους δημιουργούς όσο και για τους αποδέκτες της νέας δουλειάς. Οι θετικές επιπτώσεις για μελλοντικές δημιουργικές δραστηριότητες είναι απεριόριστες...» (σσ. 12 εξ.).

Με αυξημένο ενδιαφέρον λοιπόν ο αναγνώστης θα γυρίσει σελίδα, θα διαβάσει και τη σύντομη εισαγωγή της συγγρ. (σσ. 15-17), που αναλύει και το περιεχόμενο των επιμέρους κεφαλαίων και θα βρεθεί στην αρχή του πρώτου κεφαλαίου, που έχει τον τίτλο: «Με τους όρους του θεάτρου ή των Ψηφιακών Τεχνολογιών;» (σσ. 19-36) και την πρώτη θεματική ενότητα «Το θέατρο/δράμα και οι Ψηφιακές Τεχνολογίες στη μάθηση και στη διδασκα-

λία». Από την ανάγνωση των περιεχομένων του βιβλίου θυμάται ακόμα ότι η εργασία έχει τέσσερα κεφάλαια, τα οποία χωρίζονται σε διάφορες θεματικές ενότητες. Αυτή που διαβάσει τώρα, του δίνει μια εποπτεία στις διάφορες μορφές χρήσης του θεάτρου/δράματος στην εκπαιδευτική διαδικασία (βλ. και 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)· η σχετική βιβλιογραφία είναι πολύ μεγαλύτερη αλλά άνισης αξίας, καθώς ο κλάδος αυτός της παιδαγωγικής εφαρμογής παραστατικών μορφών στη σχολική εκπαίδευση είναι από τους κλάδους της θεατρολογίας, που εξελίσσονται με τον πιο δυναμικό τρόπο (βλ. Β. Πούχνερ, *Μια Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα 2011 και του ίδιου, *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα. Σύντομος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*, Αθήνα 2014). Βέβαια η σχετική τεχνολογία εξελίσσεται τόσο ραγδαία, που ανοίγονται συνεχώς νέοι τρόποι χρήσης και εφαρμογής της στην εκπαιδευτική διαδικασία (δεύτερη θεματική ενότητα «Η τεχνολογικά προηγμένη νέα γενιά και το ψηφιακό θέατρο», – από τις συχνές παραπομπές στη διδακτορική της διατριβή στο Πανεπιστήμιο Πατρών, *Η διδασκαλία των φιλολογικών μαθημάτων μέσω της θεατρικής αγωγής στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση*, ο αναγνώστης κατανοεί, πως ο ερευνητικός προβληματισμός της εργασίας έχει το ιστορικό του· στη βιβλιογραφία στο τέλος του βιβλίου θα βρει και άλλες παρεμφερείς εργασίες της)

Μετά από τις θεωρητικές συζητήσεις της σχετικής βιβλιογραφίας υπέρ και κατά, με το δεύτερο κεφάλαιο, «Τεχνολογίες διαδικτύου και ψηφιακές συσκευές» (σσ. 37-89), το θέμα της χρήσης και εφαρμογής μπαίνει σε μια πιο συγκεκριμένη ρότα· στη συνέχεια θα δώσω μόνο τους τίτλους των θεματικών ενότητων, από τους οποίους γίνεται κατανοητό το περιεχόμενο: το εύρος των δυνατοτήτων εφαρμογής της ψηφιακής τεχνολογίας στο μάθημα του θεάτρου/δράματος αναλύεται στην πρώτη θεματική ενότητα, «Μορφές, μέσα και τεχνικές του θεάτρου/δράματος στην εκπαίδευση με τη χρήση των Ψηφιακών Τεχνολογιών», ενώ το δεύτερο έχει άλλο θέμα· εδώ αναφέρονται τα εξής: Ηλεκτρονική/ψηφιακή σκηνογραφία και δραματοποιημένες εικαστικές συνθέσεις με τη χρήση του προτζέκτορα (υπολογιστές και προβολείς με οθόνι υπάρχουν πλέον σε πολλά σχολεία), Χρήση έξυπνων κινητών συσκευών στο θέατρο/δράμα στην εκπαίδευση (SMS, GPS κ.τ.λ.), Το διαδίκτυο, ο υπολογιστής και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης (website, blog, διάφορα projects), Τα ηλεκτρονικά-ψηφιακά και τα εκπαιδευτικά παιχνίδια μέσα από τη θεατρική αγωγή, Λοιπά εκπαιδευτικά λογισμικά (E-Class, λεξικά και εγκυκλοπαίδειες στο internet), Ψηφιακή αφήγηση και θέατρο/δράμα στην εκπαίδευση, Τηλεδιάσκεψη, «τηλεδραματοποίηση» και θεατρική αγωγή (Skype κτλ.), Ήχος, διαδραστικότητα και φως. Η δεύτερη θεματική ενότητα του κεφαλαίου, πολύ μικρότερη, μας μεταφέρει στις κινηματογραφικές ταινίες: «Η έβδομη τέχνη, οι τεχνολογίες και το θέατρο στην εκπαίδευση»: Μελέτη ταινιών και θεατρικές δραστηριότητες (διακοπή της προβολής και συζήτηση για αυτά που είδαν οι μαθητές και πώς θα είναι η συνέχεια, συζήτηση στο τέλος, feed-back και ενδεχομένως δραματοποίηση σκηνών), Δημιουργία ταινιών και βίντεο μικρού μήκους.

Αν ο αναγνώστης φτάσει σ' αυτό το σημείο, έχει περάσει ήδη το μισό του μικρού βιβλίου, και σίγουρα θα έχει ζαλιστεί· αν είναι εκπαιδευτικός θα έχει ζαλιστεί δύο φορές. Αυτό βέβαια δεν οφείλεται στην αφηγηματική υφολογία της συγγρ. και στην πλούσια και συντητή βιβλιογράφηση απόψεων, προτάσεων και εμπειριών, που παρατίθενται στις υποσημειώσεις, αλλά στο εύρος των δυνατοτήτων που ανοίγονται, θέλουν όμως μελέτη και εξάσκηση, καθοδήγηση και προσωπική απόκτηση σχετικών εμπειριών. Η νεολαία είναι συνήθως πιο μπροστά από τους εκπαιδευτικούς σ' αυτά τα πράγματα. Θυμάμαι την αγω-

νία των δασκάλων και καθηγητών, στα σεμινάρια θεατρολογίας στη μέση εκπαίδευση παιδιότερα, που προτρέπαμε τους εκπαιδευτικούς όλων των βαθμίδων να οργανώσουν θεατρικές παραστάσεις με τους μαθητές, έστω εκτός σχολικού προγράμματος και με ιδιωτική πρωτοβουλία, αγωνία και απορία πώς να το κάνουν, γιατί αυτό θέλει ενέργεια, ψυχισμό και προσωπικότητα. Με τη θεσμοθέτηση του μαθήματος του θεάτρου αυτό το άγχος έχει προφανώς μετριαστεί. Αλλά εδώ ανοίγει μια τελείως νέα προοπτική, πώς να διαμορφώσεις ένα μάθημα, κι όχι μόνο αυτό του θεάτρου/δράματος.

Ακριβώς αυτό είναι το θέμα του τρίτου κεφαλαίου, «Θέατρο, Ψηφιακές Τεχνολογίες και διδακτική πράξη» (σσ. 91-113). Με τις σκέψεις και τα αισθήματα που μόλις διατύπωσα ο αναγνώστης συνεχίζει το διάβασμα και μπαίνει στην πρώτη θεματική ενότητα: «Στάδια διδασκαλίας και αξιολόγησης» που περιγράφει τις διάφορες φάσεις της δραματοποίησης κατά Κοντογιάννη και Κουρετζή. Και ύστερα γίνονται ορισμένες θεματικές προτάσεις: «Ενδεικτικές Εφαρμογές των Ψηφιακών Τεχνολογιών στο θέατρο/δράμα στην Εκπαίδευση»: Λογοτεχνία και Μελέτη Περιβάλλοντος στο Δημοτικό, Μια διαδραστική παράσταση για παιδιά με τη χρήση των Ψηφιακών Τεχνολογιών (αναφέρεται στο δικό της έργο *Η Νεράιδα Πραλίνα και το Μαγικό Φουντούκι*, Αθήνα 2011), Ένα πρόγραμμα θεατρικής-κινηματογραφικής παιδείας για παιδιά, εφήβους και νέους («Φτου! Ξελευθερία για όλους»), Θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα και Ψηφιακές Τεχνολογίες (TIE Theatre in Education), Θέατρο Forum και Ψηφιακές Τεχνολογίες (Boal), Από το σύγχρονο θέατρο στην κοινότητα με τη χρήση των Ψηφιακών Τεχνολογιών. Με τα παραδείγματα αυτά κάπως μετριάζεται η αγωνία για την εφαρμογή στην τάξη, αν και μένουν ακόμα πολλά προβλήματα που έχει να λύσει ο εκπαιδευτικός πριν προχωρήσει στην πράξη.

Σ' αυτά αναφέρεται το τέταρτο κεφάλαιο, «Ποιος διδάσκει ή κάνει θέατρο/δράμα μέσω των Ψηφιακών Τεχνολογιών στην εκπαίδευση;» (σσ. 115-123) – η απάντηση είναι «ο συντονιστής»· ποιος είναι αυτός; Αυτό είναι το θέμα της πρώτης θεματικής ενότητας «Ο ρόλος του “συντονιστή” στην εφαρμογή του θεάτρου/ δράματος με τη χρήση των Ψηφιακών Τεχνολογιών». Προφανώς θεατρολόγος με ειδική επιμόρφωση ή μια συνεργασία με ειδικό τεχνικό. Ακολουθεί η ενότητα «Επιμόρφωση στη θεατρική αγωγή μέσω των Ψηφιακών Τεχνολογιών» και στο τέλος γίνονται πρακτικές προτάσεις: «Προτάσεις για την αξιοποίηση των Ψηφιακών Τεχνολογιών στη θεατρική αγωγή», και στο «Αντί epilόγου» θα βρει ο υπομονετικός αναγνώστης, που διάβασε όλο το βιβλίο ως εδώ, τον επίλογο σε μια διαδραστική-ψηφιακή μορφή στον διαδικτυακό τόπο <http://www.amusicfreeter.com>

Η βιβλιογραφία κρατιέται σε «ανθρώπινες» διαστάσεις και επισημαίνει μόνο τα ουσιώδη και αυτά που σχετίζονται άμεσα με το θέμα (σσ. 125-138), ενώ ακολουθούν ακόμα εικόνες από ορισμένες ψηφιακές εφαρμογές (σσ. 139-148). Μέσα στο πέλαγος της θεατροπαιδαγωγικής βιβλιογραφίας, αυτό το βιβλιαράκι της κ. Φανουράκη φαίνεται πως έχει ουσία και προοπτική· μετά την ανάγνωση μένει το feed-back και ο αναστοχασμός, σε ποιο βαθμό είναι επιθυμητό να εφαρμοστούν οι δυνατότητες που ανοίγονται, με ποιον τρόπο, πώς να οργανωθεί η σχετική επιμόρφωση των εκπαιδευτικών και θεατρολόγων, με ποιον εξοπλισμό θα γίνουν και με ποια χρηματοδότηση, ποιο περιεχόμενο θα πάρουν και με ποια ποιότητα κ.τ.λ. Η τεχνολογική δυνατότητα δεν σημαίνει αυτόματα βελτίωση της ποιότητας (βλ. το κινητό – ο κόσμος μιλάει περισσότερες ώρες, αλλά τι λέει;) και η εκπαίδευση είναι ένας ιδιαίτερα κρίσιμος τομέας. Νομίζω πως στη βιβλιογραφία που θα ακολουθήσει για το θέμα, γιατί οπωσδήποτε θα ακολουθήσει, το συμπαθητικό βιβλιαράκι της κ. Φανουράκη θα έχει μια ξεχωριστή θέση.

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ/SUMMARIES

ATHANASIOS G. BLESSIOS

The myth of Philoctetes in post-war Greek theatre

Philoctetes' myth has inspired Greek and foreign authors. Several Greek authors have written relevant plays, even if this myth has not become central in the modern Greek theatre. In our essay the most important of the Greek plays are presented, as *Philoctetes* by Vassilis Ziogas and *Philoctetes (Last mask)*, the poetic monologue by Yannis Ritsos. These plays present innovative elements, as for instance the introduction of new characters in the plot. They move in many levels, as the social and the existential. A stable interest of the authors is the indirect or even direct reference to current social and political elements. The military campaign against Troy becomes not only the pretext for a concern about the war but also for the demonstration of a pacifist spirit, which has to be compromised with the data of the Sophocles' tragedy, but also with the anguish of Hellenism and the problematic relation between Greece and Turkey in the post-war period. The main heroes (Philoctetes, Neoptolemus, Odysseus) conserve elements of the ancient ethos, but usually they surpass them. In this way the mythical past interfere with the present creating a fruitful synthesis, which either moves towards the direction of an optimist perspective concerning the course of Philoctetes or towards the reproduction of a gloomy ambiance resulting to deaths of main heroes.

ANTHOULA G. CHOTZAKOGLOU

From *Φιλόστοργος μήτηρ (Loving mother)* to *Ναβάγιον της πτωχής Μαριάς (Poor Maria's shipwreck)* by Demosthenes Maridakis: from stage to berdés

Φιλόστοργος μήτηρ's play, which was written by D. Maridakis and published (1889) in Cyclades, was recently traced. World traveler D. Maridakis, however, is one of the pioneers of Greek glove puppeteers (Fasoules) and his lost play *Ναβάγιον της πτωχής Μαριάς* is considered to be one of the most popular in the past. In this essay we shall present *Φιλόστοργος μήτηρ* and identify it as the lost script of *Ναβάγιον της πτωχής Μαριάς*. To this destination we shall arrive enjoying assistance of Shadow Theatre (Karaghiozis) script's rare versions of *Ναβάγιον της πτωχής Μαριάς*, which have survived, mirroring a common practice of sharing, between folk artists.

GEORGE DANEZIS

The Diamond Gate. To a verse from *David*

The correction *διαμετάνοιες* in *διαμαντένιες (David, verse 141)* is supported by this article. The corruption of the text was created by the antimetathesis (mutual

exchange) of the vowels *a* and *e*. Phonetically: *diamadenies* > *diametanies*. The *Metanoia*, the allegorical person, who recites these verses, had a direct influence on the erroneous writing. At the end, there are texts in which it is mentioned that the gateway to paradise consists of diamonds: Theodoros Meliteniotes, Dante Alighieri and Moral Sermons of the Baroque (as an example: Antonio Viera).

STELLA KOULANDROU
Demystifying the Trojan war

The article tries to analyse the subversive look of Dimitris Dimitriadis at the legend of the trojan war, noting how the dramatist inverts and reverses traditional concepts and values, conserved by myth, like those of the heroic and the tragic. *Troas* demolishes the various illusions and the protection issues that are usually called up in order to avert the head-on confrontation of the «Intolerable» hence the conquest of the «intolerable» Self-knowledge. In this play, the voices of the three heroes of the trojan mythic circle: Hector, Priam and Astyanax, are joined in the three-dimensional voice of Troy, which speaks, exactly, from where could speak the Intolerable itself. The limits of the heroes' given identity are enlarged, through this transformational process, one penetrates into the other, he is "transformed" so they become complementaries, their differences are diminished and in the end they unite them. The subversive look at the war of this play is reminding of a previous subversive and ironical look, those of Jean Giraudoux.

TANIA NEOFYTOU
The Theatrical Journey of Alexis Parnis

Alexis Parnis is the writer of the play *The island of Aphrodite*, which was performed by 175 theatres at the same time in the Union of Soviet Socialist Republics in 1960. After that, the play was also performed in other countries of East and West, reaching the number of 22.000 performances in two years' time. In 1963 it was performed by the National Theatre of Northern Greece, with the famous actress Kyveli as a protagonist and by two more theatre groups, Vilma Kyrou's and Vassilis Diamantopoulos-Maria Alkaiou's. However, Parnis' political activity during 1945-1949 and especially his friendship with Nikos Zahariadis, the General Secretary of the Communist Party of Greece from 1931 to 1956, who was expelled from the Party and exiled in Surgut, brought many difficulties to Parnis' career as a playwright. In 1963 he came back to Greece after spending 19 years in Moscow. He wrote many plays and some of them were performed in Greece and other countries. In this paper we are trying to examine his career as a playwright and to find out what impact his plays had both to critics and the audience.

GEORGE P. PEFANIS

The Animal-Event. Animal Precariousness and Moral Indecidability in Performance: Joseph Beuys, Marina Abramović, and Romeo Castellucci.

In late Derridean philosophy, the concept of the event (*événement*) constitutes a focal point for the analysis of hospitality, democracy, friendship, forgiveness, and death. Here, I will initially refer to some major aspects of the event, and then I will examine the possibility of its emergence through animal presence on the theatre stage. For this purpose, I will use three performances as examples: the now emblematic *I like America and America likes me* by Joseph Beuys (René Block Gallery, New York, 1974), the equally known *Dragon Heads* by Marina Abramović (Museum of Modern Art, Oxford, 1990), a performance which was reenacted with minor adjustments on different stages until 1994 and *Divina Commedia Inferno* by Romeo Castellucci (Festival d'Avignon 2008 and Greek Festival 2009). All three cases pose certain moral issues around the presence of animals on stage.

WALTER PUCHNER

Theatrollogical studies in *Erotokritos*

This is a study of the dramatic elements in the extended narrative poem of *Erotokritos* by Vincenzo Kornaros, an outstanding love romance in verse of the Cretan literature in the 17th century under Venetian dominion. The narrative in metrical form is interspersed with dialogical scenes in direct speech, and the speaking persons are noted in margins like in drama. The main goal of this study is the examination of how far this dramatic and theatrical elements are going, obviously influenced by the Cretan theatre and the dramatic works which has been played in ordinary theatrical performances. The extended article is structured as following: after an Introduction to the topic of dramatic quality, quite often mentioned in the relevant bibliography, there is a section about theatrical elements in the poem: external elements, internal elements of the main text (dialogic scenes in direct speech, complicated and simple ones, the question of scenic directions, direct speech in the main text, interior monologues, indirect speech), conclusion: between narration and drama, and another section about «scenic» techniques of narration (the narrator introduces dialogical «scenes», narrative illusion is violated in different ways, simulated oral nature of the poem). The article is part of an extended monograph on *Erotokritos*.

IOANNA REMEDIAKI

The playwright Michalis Virvidakis and the 'Kydonia' Theatre

This work presents the actor, director and playwright Michalis Virvidakis, also founder of the Theatre Company «Mneme», the «Kydonia» Theatre and its Lab-

oratory for actors in the city of Chania, Crete. Two of Virvidakis' plays have been presented on stage in Athens and Bonn, the *On the Highroad with High Beam Lights* and the *De natura*, both dealing with the question on Modern Greek identity. From 2002 and on, Virvidakis has directed more than thirty performances on «Kydonia» Theatre, most of them presented for the first time on the Greek stage – in Chania, far away from the theatrical center of Athens. All the above are being examined with the valuable data of oral history, i.e. interviews taken in Chania with Virvidakis himself and most of his collaborators in «Kydonia» Theatre.

ZOE VERVEROPOULOU

The small screen and the stage: Theatre on Greek television

This paper examines the complex relationship and multilevel interaction between theatre and television, exploring their competitive codes and roles as well as their eclectic –though often controversial– synergies. Through an interdisciplinary approach that combines television studies and theater theory, our study focuses specifically on the presence of theater and drama on Greek television, seeking to define the mechanisms which allow the transformation of the live stage event into a media product. Discussing TV programs such as theatre shows, recorded performances, screen plays and the legendary «Monday Theatre» (Theatro tis Defteras), we aim to explain in what way broadcast technology impacts on theatre aesthetics and spectatorship and how television productions of theatre plays, associating cultural with commercial engagements, can lead to a more creative television programming.

ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ

Ζωή Βερβεροπούλου Η Ζωή Βερβεροπούλου είναι Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Δημοσιογραφίας & Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης), με γνωστικό αντικείμενο «Θεωρία και κριτική των τεχνών του λόγου και του θεάματος». Επίσης, διδάσκει με ανάθεση στο Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ, από το 2006 μέχρι και σήμερα. Η έρευνα και οι δημοσιεύσεις της (στην Ελλάδα και στο εξωτερικό) εστιάζουν κυρίως στα εξής πεδία: Θεωρία και γλώσσα της θεατρικής κριτικής, θεωρία θεάτρου, θεωρία λογοτεχνίας, ζεύξεις λογοτεχνίας και θεάτρου, σχέσεις δημοσιογραφίας και λογοτεχνίας, σχέσεις δημοσιογραφίας, ΜΜΕ και θεάτρου/θεάματος. Είναι ιδρυτικό μέλος της Ελληνικής Ένωσης Κριτικών Θεάτρου & Παραστατικών Τεχνών. Συνεργάστηκε επί σειρά ετών ως θεατρική κριτικός με τις εφημερίδες *Θεσσαλονίκη*, *Μακεδονία της Κυριακής* και *Egnatiarost*, ενώ από το 2010 αρθρογραφεί με την ίδια ιδιότητα στο περιοδικό *Εντευκτήριο*.

Πώργος Δανέζης Γεννήθηκε στην Έδεσσα. Σπούδασε Μεσαιωνική και Νεοελληνική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου. Διδάκτωρ του Πανεπιστημίου του Μονάχου, όπου και δίδαξε Νεοελληνική Γλώσσα και Φιλολογία. Έργα: *Spaneas: Vorlage, Quellen, Versionen* (Miscellanea Byzantina Monacensia 31) Μόναχο 1987. *Καλόανδρος Πιστός. Συγκριτική μελέτη*, Θεσσαλονίκη 1989. *Η Ρώμη Θρηνούσα (1699). Ένας διάλογος και το πρότυπό του*, Βενετία 1999. *Senex Amans: Το δημόδες ποίημα για τον γέρο και το κορίτσι (Περί γέροντος)*, Ηράκλειο 2002 κ. ά.

Στέλλα Κουλάνδρου Η Στέλλα Κουλάνδρου είναι μέλος Συνεργαζόμενου Εκπαιδευτικού Προσωπικού στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, στο πτυχιακό πρόγραμμα «Σπουδές στον ελληνικό πολιτισμό», στη θεματική ενότητα «Αρχαίο ελληνικό θέατρο». Είναι πτυχιούχος της Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (1997) και του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (2002). Είναι κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος –το ελληνικό θέατρο από την αρχαιότητα έως σήμερα- θεωρία και πράξη- (2006) και διδακτορικής διατριβής –οι έλληνες τραγικοί στη σύγχρονη γαλλική δραματολογία- (2012), με υποτροφία του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών, από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει διδάξει στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα «Θεατρικές Σπουδές», ως μέλος Συνεργαζόμενου Εκπαιδευτικού Προσωπικού (2014-15), στο έργο του Πανεπιστημίου Αθηνών «Ακαδημία Πλάτωνος: Η Πολιτεία και ο Πολίτης, Εκπαιδευτικά προγράμματα βραχείας διάρκειας για ενήλικους πολίτες» (2014-15), καθώς και σε Ινστιτούτα Επαγγελματικής Κατάρτισης (2008-2011), αρχαίο ελληνικό θέατρο, δραματολογία και ιστορία του θεάτρου. Συμμετέχει, από το 2008, σε επιστημονικά συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό, ενώ αρθρογραφεί, από το 2009,

σε επιστημονικά και λογοτεχνικά περιοδικά. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στην αρχαία ελληνική τραγωδία και την πρόσληψή της από τη σύγχρονη ευρωπαϊκή δραματουργία.

Αθανάσιος Μπλέσιος Ο Αθανάσιος Μπλέσιος του Γεωργίου είναι Αναπληρωτής Καθηγητής Θεατρολογίας και Αναπληρωτής Κοσμήτωρ στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Διδάσκει νεοελληνικό και παγκόσμιο θέατρο. Έχει γράψει πέντε βιβλία και έχει εκδώσει δεκάδες μελέτες κυρίως νεοελληνικού θεάτρου, αλλά και νεοελληνικής λογοτεχνίας. Τα βιβλία του που έχουν εκδοθεί είναι τα εξής: 1. *Μελέτες νεοελληνικής δραματολογίας. Από τον Χορτάση έως τον Καμπανέλλη*, Παπαζήσης 2007, 2011 (β' έκδοση), 2. *Κράτος, κοινωνία και έθνος στη νεοελληνική λογοτεχνία, από το 1890 έως το 1930*, Σοκόλης 2008, 3. *Το θεατρικό έργο του Δ. Κ. Βυζάντιου*, Παπαζήσης 2010, 2015. 4. *Besoins alimentaires, festivité et communication dans la dramaturgie grecque du 20ème et 21ème siècle*, Editions Universitaires Européennes, 2016.

Τάνια Νεοφύτου Η Τάνια Νεοφύτου γεννήθηκε στην Αθήνα. Είναι αριστούχος Διδάκτορας, κάτοχος Mphil και Πτυχιούχος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Η διδακτορική της διατριβή έχει τίτλο: *Το Τετρατόδες στην Ευρωπαϊκή Δραματουργία του 20ού αιώνα*. Είναι μέλος Σ.Ε.Π. στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο της Κύπρου και διδάσκει *Στοιχεία Σκηνοθεσίας και Υποκριτικής και Ιστορία του Θεάτρου και Δραματολογία* καθώς και στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο και διδάσκει *Νεοελληνικό Θέατρο (1600-1940) - Κινηματογράφος*. Έχει συμμετάσχει με εισηγήσεις σε Επιστημονικά Συνέδρια και έχει δημοσιεύσει άρθρα για το Ελληνικό και Ευρωπαϊκό Θέατρο του 20ού και 21ου αιώνα σε ελληνικά και ξένα επιστημονικά περιοδικά: *Humour in Surrealist Theatre* (2016), *Theatrical Traces of the Past in the Contemporary Theatre: the Case of Simos Kakalás and Horos Theatre Company* (2016), *Η Γκόλφω του Σπ. Περεσιάδη και οι σκηνικές αναζητήσεις του Σίμου Κακάλα και του Νίκου Καραθάνου: φύση, φως και σκότος* (2015), *Ο μόνος τόπος είναι ο δρόμος: Το τελευταίο Καραβανσαράι από το θέατρο του Ήλιου της Ariane Mnouchkine* (2012), *The Disfiguring Mirrors of Power in the Speculation of Evil: Despots and Tyrants in 20th Century Theatre* (2010), *The Semiotics of Images in Romeo Castellucci's theatre* (2010), *The Monster and the Herd: a Comment on Ionesco* (2009), *Ο θάνατος στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι* (2005) κ.α. Έχει διδάξει *Δραματολογία και Ιστορία του Θεάτρου* σε Τμήματα Υποκριτικής Δ.Ι.Ε.Κ. Στο θέατρο έχει συνεργαστεί ως βοηθός σκηνοθέτη και έχει παρακολουθήσει σεμινάρια σκηνοθεσίας και υποκριτικής. Έχει συνεργαστεί με ερασιτεχνικές θεατρικές ομάδες και έχει σκηνοθετήσει έργα των Ντύρενματ, Ιονέσκο, Μπρεχτ, Γκόγκολ, Ντάριο Φο, Στρατιέβ κ.α.

Πώργος Π. Πεφάνης Ο Πώργος Π. Πεφάνης είναι Αναπληρωτής Καθηγητής Θεωρίας και Φιλοσοφίας του Θεάτρου και του Δράματος στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και κριτικός θεάτρου. Διδάσκει ιστορία του νεοελληνικού

θεάτρου και κινηματογράφου στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (2008-2018), ενώ δίδαξε ιστορία και θεωρία του νεοελληνικού θεάτρου στον μεταπτυχιακό κύκλο σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών (1998-2006) και θεωρία του θεάτρου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου (2011-2013). Έχει διατελέσει επιστημονικός συνεργάτης στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, στο Εθνικό Θέατρο και στο Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, όπου είχε εκλεγεί ερευνητής. Τα επιστημονικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων το διεπιστημονικό πεδίο φιλοσοφίας και θεάτρου, τις θεωρίες του θεάτρου και του δράματος, τη σύγχρονη ελληνική και ευρωπαϊκή δραματολογία, τη φαινομενολογία, τον μεταδομισμό, τις *animal studies*, τη θεωρία της ιστορίας και της κριτικής.

Είναι συγγραφέας είκοσι βιβλίων γύρω από το θέατρο, τη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία και δεκάδων επιστημονικών μελετημάτων σε ελληνικά και ξένα περιοδικά ή σε συλλογικούς τόμους.

Βάλτερ Πούχχερ Ο Βάλτερ Πούχχερ 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.

Ιωάννα Ρεμεδιάκη Σπουδές Κλασικής Φιλολογίας, Υποκριτικής και Θεατρολογίας (Μάστερ και Διδακτορικό, Θέση: «Οι Μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή (1850-2000)»). Είναι λέκτορας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα στρέφονται στην ενδογλωσσική μετάφραση και στην πολιτική διάσταση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας. Πρόσφατα άρθρα: «Φιλοκλήτης (στον Σοφοκλή και τον H. Müller): ένας 'ξένος' στο στρατόπεδο των Ελλήνων», «Αναζητώντας την ενδογλωσσική μετάφραση», «Η μετάφραση της «Αντιγόνης» στη νέα ΣΚΗΝΗ. Μια κοινή ματιά», «Ξένοι στην πόλη (Ζητήματα ταυτότητας και ετερότητας στο αρχαίο θέατρο)»,

«Αγγελίες πολέμου. Αγγελιαφόρος και iPad. (Αισχύλου *Πέρσες* και *Situation Rooms* των Rimini Protokoll)», «Η μετάφραση της παράστασης: *Αντιγόνη-Πέρσες*».

Έχει γράψει, σκηνοθετήσει και παρουσιάσει τις performance: *Το Τραπέζι*, *Εκκακφή Κενού*, *Ιστορίες του Μουσείου*, *Χώρος Άμλετ*, *Γλυκιά Οφηλία*, *Ιερά Οδός 2* και *Χορικό* στην Αθήνα, το Βερολίνο, το Ναύπλιο, την Ιεράπετρα και τη Ρώμη. Έχει πραγματοποιήσει σεμινάρια υποκριτικής πάνω στο αρχαίο θέατρο, τον Μπρεχτ, τον Σαίξπηρ και τον Χ. Μύλλερ, και ήταν ειδική συνεργάτης στην ταινία/ντοκιμαντέρ «Αρκαδία χαίρε» του Φ. Κουτσαφτή.

Ανθή Γ. Χοτζάκογλου Η Ανθή Γ. Χοτζάκογλου γεννήθηκε στον Πειραιά ενώ έλκει την καταγωγή της από τη Μ. Ασία. Είναι απόφοιτος του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου ολοκλήρωσε και τις μεταπτυχιακές της σπουδές και είναι πλέον υποψήφια διδάκτωρ.

Ασχολήθηκε με την έρευνα θεατρικών Αρχείων, καθώς και με τον σχεδιασμό και την εφαρμογή εκπαιδευτικών προγραμμάτων για μαθητές πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης. Δίδαξε επί σειρά ετών στην πρωτοβάθμια, δευτεροβάθμια και μεταδευτεροβάθμια εκπαίδευση καθώς και σε πιστοποιημένα προγράμματα συνεχιζόμενης επαγγελματικής κατάρτισης, ενώ διετέλεσε εξετάστρια στις αντίστοιχες κρατικές εξετάσεις πιστοποίησης.

Εστιάζει το επιστημονικό της ενδιαφέρον στη μελέτη του Θεάτρου Σκιών και Ανδρεικέλων και τη σχέση τους με το Θέατρο και τη Λαογραφία. Την τελευταία δεκαετία η έρευνά της επικεντρώνεται στο Μικροθέατρο στην Κύπρο και σε κοινότητες του μείζονος Ελληνισμού.

Πορίσματα των μελετών της φιλοξενούνται σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά συνέδρια και περιοδικά (<https://independent.academia.edu/ANTHICHOTZAKOGLOU>).

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

ΕΛΕΝΗ ΔΟΥΝΔΟΥΛΑΚΗ

Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στην Εθνική Λυρική Σκηνή 1944-1974.

Τριάντα χρόνια ιστορία και όψη

Η διδακτορική διατριβή παρουσιάζει, εξετάζει και αναλύει διεξοδικά την σκηνογραφία και την ενδυματολογία του συνόλου των παραστάσεων της Εθνικής Λυρικής Σκηνής από το 1944 ως το 1974. Παράλληλα, καλύπτει ένα ευρύ φάσμα συναφών με το κυρίως θέμα τομέων, που άπτονται αφενός της ιστορίας και της λειτουργίας του οργανισμού αυτού και αφετέρου της πορείας της σκηνογραφίας στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα.

Στο πρώτο κεφάλαιο, με τίτλο «Το ιστορικό πλαίσιο», γίνεται εκτενής αναφορά στην ιστορία της Εθνικής Λυρικής Σκηνής κατά την εξεταζόμενη περίοδο και περιγράφονται λεπτομερώς οι επίμονες προσπάθειες να δημιουργηθεί, να οργανωθεί και να εδραιωθεί, παρά τις αντίξοες συνθήκες, επίσημος φορέας λυρικού θεάτρου στην Ελλάδα. Στο δεύτερο κεφάλαιο, με τίτλο «Το αισθητικό πλαίσιο», αναλύεται η λειτουργία της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας στο θέατρο πρόζας και στην όπερα και κατόπιν παρουσιάζεται το ευρύτερο αισθητικό πλαίσιο (συμπεριλαμβανομένων των κτηρίων όπου ανέβηκαν οι παραστάσεις) εντός του οποίου οι καλλιτέχνες κλήθηκαν να καταθέσουν και να υλοποιήσουν τις σκηνογραφικές και ενδυματολογικές προτάσεις τους.

Κυρίως σώμα του πονήματος αποτελεί το τρίτο κεφάλαιο, με τίτλο «Οι δημιουργοί», το οποίο είναι αφιερωμένο στο έργο των 28 σκηνογράφων/ενδυματολόγων που συνεργάστηκαν με την Εθνική Λυρική Σκηνή από το 1944 ως το 1974. Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται η προσωπικότητα των καλλιτεχνών, οι αισθητικές στοχεύσεις τους και τα έργα τα οποία υπέγραψαν, τόσο ως προς την δημιουργική πρόταση και την εφαρμογή αυτής όσο και ως προς την υποδοχή τους από τον Τύπο. Προκειμένου να καταστούν σαφείς και ανάγλυφες οι προθέσεις των καλλιτεχνών και τα σκηνικά αποτελέσματά τους, το κεφάλαιο υποστηρίζεται από πλούσιο οπτικό υλικό – μακέτες, σχέδια και φωτογραφίες παραστάσεων – το μεγαλύτερο μέρος του οποίου δημοσιεύεται για πρώτη φορά, καθώς και από εκτεταμένη κριτικογραφία.

Στο τελευταίο κεφάλαιο της διατριβής παρουσιάζονται τα συμπεράσματα, όπου συνοψίζονται στοιχεία από τα προηγούμενα κεφάλαια με στόχο: α) την συνθετική παρουσίαση της εξέλιξης της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας στην Εθνική Λυρική Σκηνή κατά την εξεταζόμενη τριακονταετία, β) την ανάδειξη επιμέρους σχετικών ζητημάτων τα οποία διατρέχουν το σύνολο των ετών αυτών και γ) την διατύπωση των κρίσεων της συγγραφέως σχετικά με το θέμα, όπως αυτές διαμορφώθηκαν από την έρευνα. Η διδακτορική διατριβή ολοκληρώνεται με την αναλυτική Παραστασιογραφία των εξεταζόμενων ετών.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα.

Η διδακτορική διατριβή εξετάζει την πορεία του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας κατά την ταραγμένη δεκαετία του 1940, από την εμπλοκή της χώρας στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο έως τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου. Παρουσιάζονται οι αλλαγές στη διοίκηση του ιδρύματος και ο αντίκτυπος των ιστορικών γεγονότων στη φυσιογνωμία του και εξετάζονται οι επιλογές του ρεπερτορίου, η σύνθεση του θιάσου, οι εξελίξεις γύρω από το ζήτημα της θέσης του σκηνοθέτη, καθώς και οι παραστάσεις κάθε περιόδου. Η δομή της εργασίας παρακολουθεί χρονικά τα ιστορικά γεγονότα: το πρώτο κεφάλαιο εξετάζει τη δράση του Εθνικού Θεάτρου κατά την εμπόλεμη περίοδο (1940-1941), το δεύτερο κεφάλαιο τη λειτουργία του κατά τη διάρκεια της ιταλογερμανικής κατοχής (1941-1944), το τρίτο κεφάλαιο τις διεργασίες μετά την Απελευθέρωση και τη βραχύβια περίοδο της διεύθυνσης του Γιώργου Θεοδοκά (1944-1946), ενώ το τέταρτο κεφάλαιο τη λειτουργία του ιδρύματος υπό τη γενική διεύθυνση του Δημήτρη Ροντήρη (1946-1950), περίοδος που συμπίπτει με τη γενίκευση της εμφύλιας σύρραξης (1946-1949).

Η εργασία επιχειρεί να συμπληρώσει κενά και να διαλευκάνει θολά σημεία της ιστορίας του ιδρύματος εκείνης της περιόδου, όπως η απόπειρα ίδρυσης πειραματικής σκηνής και η εμφάνιση φαινομένων βεντετισμού κατά την Κατοχή, ο παρεμβατικός ρόλος των Άγγλων και οι καινοτομίες που εισήγαγε ο Θεοδοκάς για τον εκσυγχρονισμό του ιδρύματος μετά την Απελευθέρωση, καθώς και το ασφυκτικό πλαίσιο λειτουργίας, με τις απαγορεύσεις και τους αποκλεισμούς στελεχών, κατά τον Εμφύλιο Πόλεμο. Γύρω από το σκηνοθετικό ζήτημα, εξετάζονται οι συνθήκες παραίτησης του Ροντήρη, απομάκρυνσης του Τάκη Μουζενίδη, επιστροφής του Πέλου Κατσέλη και πρόσληψης του Σωκράτη Καραντινού (1942-1943), οι προσπάθειες του Θεοδοκά να εξασφαλίσει τη συνεργασία περισσότερων σκηνοθετών, η άρνηση του Ροντήρη να επανέλθει στο ίδρυμα και οι διαπραγματεύσεις της διοίκησης με τον Λίνο Καρζή (1945-1946) και η πρόθεση του Ροντήρη να αναλάβει σχεδόν αποκλειστικά τη σκηνοθεσία όλων των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου, όταν αναλαμβάνει τη διεύθυνση (1946-1950). Η εργασία βασίζεται σε πρωτογενή έρευνα στον Τύπο της εποχής και στο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, από τη μελέτη των Πρακτικών των συνεδριάσεων του Διοικητικού Συμβουλίου.

ΕΙΡΗΝΗ ΜΟΥΝΤΡΑΚΗ

Η πρόσληψη του Carlo Goldoni στην Ελλάδα

Στη διατριβή, που διαρθρώνεται σε πέντε κεφάλαια, επιχειρείται μια συνολική προσέγγιση της πρόσληψης και της παρουσίας του Κάρλο Γκολντόνι στον ελληνικό χώρο από τον 18ο αιώνα μέχρι το 2014.

Το πρώτο κεφάλαιο αφιερώνεται στη ζωή, τη δραματουργία και τις καινοτομίες του ιταλού δραματουργού, ενταγμένες στον πολιτικό, πνευματικό και θεατρικό βίο της Βενετίας. Το δεύτερο κεφάλαιο επικεντρώνεται στην παρουσία του στις σκηνές της Ιταλίας και της Ευρώπης τον 18ο και 19ο αιώνα και στον επαναπροσδιορισμό του στον 20ό αιώνα κυρίως μέσα από τις παραστάσεις του Giorgio Strehler και του Piccolo Teatro του Μιλάνο, του Στανισλάφσκι στη Ρωσία, του Jacques Copeau στην Γαλλία και του Max Reinhardt στην Αυστρία.

Ο κύριος όγκος της εργασίας επικεντρώνεται στην πορεία των έργων του στον ελληνικό χώρο. Μια πορεία που ξεκινάει ήδη από τον 18ο αιώνα με τις πρώτες χειρόγραφες μεταφράσεις έργων του στα ελληνικά και τη μεγάλη εκδοτική δραστηριότητα που ακολουθεί, συνεχίζει με τις πρώτες σκηνικές δοκιμές στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και τις σκηνοθετικές προσεγγίσεις που επιχειρήθηκαν τον 20ό αιώνα και μέχρι το 2014. Επιχειρείται μια αποτύπωση των ερμηνευτικών γραμμών που ακολουθήθηκαν και της θεατρικής και υποκριτικής πρόσληψης του συγγραφέα στην Ελλάδα.

Στο δεύτερο μέρος ακολουθούν Παραρτήματα που περιλαμβάνουν: Αναλυτική εργογραφία του Γκολντόνι, καταγραφή των παραστάσεων έργων του στην Ελλάδα από το 1863 έως το 2014, συνοπτικός χρονολογικός πίνακας των καταγεγραμμένων παραστάσεων, κατάλογος των εκδόσεων μεταφράσεών του στα ελληνικά, κριτικογραφία ανά παράσταση, ενδεικτική βιβλιογραφία και στοιχεία της εικονογράφησης της εργασίας.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΠΟΥΛΟΥ

Η σκηνοθεσία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στην ψηφιακή εποχή

Στο επίκεντρο βρίσκεται η χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας στη σκηνοθεσία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, δηλαδή η πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στο ψηφιακό θέατρο. Η αρχαία ελληνική τραγωδία ως ψηφιακή παράσταση, μοιάζει να λειτουργεί ως καλαιοσκοπιο του καιρού· άλλοτε ως φακός και κάποιες φορές ως θρυμματισμένος καθρέπτης, όπου ένα παιχνίδι, ένα «πήγαινε-έλα» αναπτύσσεται ανάμεσα στις ταυτότητες και τις ποιότητες : θεατής/ πολίτης, πολιτικό/θρησκευτικό, ο χωροχρόνος του μύθου/ο πραγματικός τρέχων χρόνος, παρουσία/απουσία. Με τη χρήση της τεχνολογίας και των ψηφιακών ισοδυνάμων, οι καλλιτέχνες επανοηματοδοτούν στο παρόν μια σειρά κομβικών εννοιών για την τραγωδία, όπως η κοινότητα, η πόλις, η ύβρις, η μάσκα, η σύγκρουση, το τραγικό και δημιουργούν ισοδύναμες αισθήσεις και εντυπώσεις στον σύγχρονο θεατή: Τα ψηφιακά μέσα γίνονται ισοδύναμο του λόγου. Ο οίκος, το βασιλικό ανάκτορο μπροστά και εντός του οποίου συντελούνται τα περισσότερα γεγονότα και οι συγκρούσεις, αντικαθίσταται από την οθόνη παλίμψηστο: μέσα στην εικόνα ζούμε, συγκρουόμαστε, παράγουμε ιστορία. Η σύμβαση της μάσκας οδηγεί στον πειραματισμό με τις τεχνολογίες του ήχου. Η πολυσυζητημένη πολιτική λειτουργία της τραγωδίας στο πλαίσιο της δημοκρατικής Αθήνας

και η δημιουργία του αισθήματος κοινότητας δημιουργείται πλέον μέσα από την ψηφιακή τεχνολογία. Οι θεατές σχηματίζουν εφήμερες κοινότητες στη συνάντησή τους μέσα στο τεχνολογικό περιβάλλον, η ριζωματική θραυσηματοποίηση της θεατρικής σκηνης, «κρύβει» την κοινότητα, για να τη μετατρέψει σε εικονική κοινότητα. Τέλος, είναι το τραγικό που αναπτύσσεται ως ιδέα και ως επιτελεστικό φαινόμενο.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ

Ο Θ. Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο

Η εργασία πραγματεύεται τη συνεισφορά του Θ. Ν. Συναδινού (1878;-1959) στο ελληνικό θέατρο. Στοχεύει να καταγράψει, να περιγράψει, να τοποθετήσει στο ιστορικό τους πλαίσιο και ν' αποτιμήσει, τόσο το συγγραφικό έργο του όσο και την παράλληλη, πολυσχιδή ενασχόλησή του με την τέχνη της σκηνης. Η έρευνα στηρίχτηκε σε μεγάλο βαθμό στο αρχείο Θ. Ν. Συναδινού, που φυλάσσεται στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ). Με δεδομένη την αποσπασματική και χασματική φύση των αρχείων, περαιτέρω έρευνα έγινε σε αρχεία ιδιωτών, συλλόγων και οργανισμών με τους οποίους ο Συναδινός είχε συνδεθεί, σε θεατρικές, κινηματογραφικές και μουσικές συλλογές, στον ημερήσιο και τον περιοδικό Τύπο και στη διαθέσιμη βιβλιογραφία. Τα επτά κεφάλαια της εργασίας μελετούν ισάριθμες περιόδους της πορείας του Συναδινού στο θέατρο. Τα θεατρικά έργα του εξετάζονται με χρονολογική σειρά της πρώτης σκηνικής παρουσιάσής τους. Η σειρά αυτή κρίθηκε η πιο πρόσφορη, λόγω της σταθερής πεποίθησης του Συναδινού ότι το θεατρικό έργο κρίνεται κι αξιολογείται στη σκηνη, αλλά και γιατί η δική του δραματουργική παραγωγή συνδέεται άρρηκτα με το εκάστοτε ιστορικό και καλλιτεχνικό της πλαίσιο, καθώς και με το «παρών» του ίδιου του Συναδινού στις γύρω από το θέατρο ζυμώσεις και διεργασίες κάθε περιόδου. Το «παρών» αυτό καταγράφεται και σχολιάζεται πλάι στα έργα που μελετά το κάθε κεφάλαιο. Τα Συμπεράσματα συνοψίζουν την πορεία του Συναδινού στο θέατρο· ανακεφαλαιώνουν την παρουσία και τη δράση του· παρουσιάζουν σφαιρικά τη συγγραφική παραγωγή του και χαρτογραφούν τις περιπλανήσεις του, τους πειραματισμούς του και την αναμέτρησή του με διαφορετικά είδη σκηνικής γραφής· επισημαίνουν τη μαθητεία του στο θέατρο, τα πρότυπά του, τις θεωρητικές απόψεις και τις αισθητικές προτιμήσεις του· επισημαίνουν σημαντικούς σταθμούς στην οργανωτική και διοικητική δράση του στο χώρο της σκηνης κι αποτιμούν τη συνολική προσφορά του στο ελληνικό θέατρο του καιρού του. Η εργασία συμπληρώνεται με παράρτημα σε τέσσερα μέρη, επιλογή φωτογραφικού και εικονογραφικού υλικού, καταγραφή των πηγών και της βιβλιογραφίας και ευρετήρια κύριων ονομάτων και τίτλων.

Δείχεται Τρίτος Ροτόκριτο αἰποληρῆδνα χώρα Τηγαδῆμα
 ραυ λαός ἀρήφηνλος ἐβῆκσευ ἀφορος,
 ποήκσερο ὄρολοκρίτος ἐσοσευ ἀατροφόρος.
 Συνα φαρὶ ὄλομαβρο Τόμαλι πόδη ἄασρο,
 κ' μῖσα σ' ὄλτι ἐλαμπε σαυλοφικάρη Γαασρο.
 Ὅλη ἰσαφίκαρ, κ' θορὸ ἐγ' ἄλολο ἀξίσιμῆρο
 μεκαβελάρη ὄμορφο ἀἴλο' βολραφισμῆρο.
 Δασορ φαρὶ κρησ' ἀρβῆρὶ ἦλον ἠφορσοτ' ἄν,
 κ' μεμεβ' ἄλη ματορνα σκεπαζῆ βαρμαλαῖα.
 Κη κ' ἐνα βεχρη ἠφορσοτ' ἠεματορνα ἐβῆρη
 κ' φερίμ' ἄνα, κ' βαρμαλα, κ' φερέλον κ' κλων.

Φίς κερφ