



ΕΛΛΗΝΙΚΟ  
ΑΝΟΙΚΤΟ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

# Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940) - Κινηματογράφος

ΤΟΜΟΣ Α

Το Νεότερο θέατρο  
μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο

Β. Πούχνερ

**Σημείωση:** Οι εικόνες οι οποίες έχουν περιληφθεί στον παρόντα τόμο χρησιμοποιούνται για καθαρά εκπαιδευτικούς σκοπούς και υποκαθιστούν την προβολή εικαστικού υλικού στο πλαίσιο μιας διάλεξης. Παρατίθενται μόνο για προσωπική χρήση των φοιτητών του ΕΑΠ και συνοδεύονται από αναφορά της πηγής ή/και του δημιουργού τους. Οι εικόνες έχουν αναπαραχθεί σε τέτοιο μέγεθος ώστε αυτό να επαρκεί για την κατανόηση του περιεχομένου τους.

Απαγορεύεται η ανατύπωση και κάθε μορφής αναπαραγωγή του παρόντος τόμου, ο οποίος προορίζεται αποκλειστικά για τη διδασκαλία και τις εξετάσεις των φοιτητών του ΕΑΠ. Διανέμεται δωρεάν μόνο στους δημιουργούς του διδακτικού υλικού, στους εγγεγραμμένους φοιτητές του ΕΑΠ και στο αντίστοιχο διδακτικό προσωπικό και δεν διατίθεται προς πώληση.

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (1600-1940)  
– ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Το Νεότερο Θέατρο  
μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο

Copyright © 2002  
Για την Ελλάδα και όλο τον κόσμο  
**ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ**  
Οδός Παπαφλέσσα & Υψηλάντη, 26222 Πάτρα  
Τηλ.: (0610) 314094, 314206, Φαξ: (0610) 317244

**ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΤΟΥ ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ**  
του Τόμου  
**Το Νεότερο Θέατρο**  
**μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο**

**Ακαδημαϊκός Υπεύθυνος του Τόμου**  
Βάλτερ Πούχνερ

**Επιμέλεια Έκδοσης του Τόμου**  
Δέσποινα Κωνσταντοπούλου

<b>Συγγραφή</b>	<b>Κριτική Ανάγνωση</b>
Βάλτερ Πούχνερ	Χρυσόθεμης Σταματοπούλου- Βασιλάκου

**Επιμέλεια στη Μέθοδο της Εκπαίδευσης από Απόσταση**  
Νίκος Σηφάκις

**Γλωσσική Επιμέλεια**  
Κατερίνα Σέρβη

**Φιλολογικός Έλεγχος**  
Παναγιώτα Διδάχου

**Καλλιτεχνική Επιμέλεια**  
Ειρήνη Καλογερά

**Ηλεκτρονική Σελιδοποίηση**  
Νάση Αναγνωστοπούλου

**Συντονισμός Ανάπτυξης Διδακτικού Υλικού**  
**του Προγράμματος Σπουδών**  
Βάσω Βασιλού-Παπαγεωργίου

Συντονισμός ανάπτυξης εκπαιδευτικού υλικού  
και γενική επιμέλεια των εκδόσεων

**ΟΜΑΔΑ ΕΚΤΕΛΕΣΗΣ ΕΡΓΟΥ ΕΑΠ/1997-2002**

**ISBN: 960-538-378-0**

*Σύμφωνα με το Ν. 2121/1993  
απαγορεύεται η συνολική ή αποσπασματική  
αναδημοσίευση του βιβλίου αυτού ή η αναπαραγωγή του  
με οποιοδήποτε μέσο, χωρίς την άδεια του εκδότη.*



ΕΛΛΗΝΙΚΟ  
ΑΝΟΙΚΤΟ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ

Σπουδές στον Ελληνικό Πολιτισμό

ΘΕΜΑΤΙΚΉ ΕΝΟΤΗΤΑ

Νεοελληνικό Θέατρο (1600-1940)

– Κινηματογράφος

ΤΟΜΟΣ Α

ΤΟ ΝΕΟΤΕΡΟ ΘΕΑΤΡΟ  
ΜΕΧΡΙ ΤΟΝ Β΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ

ΠΑΤΡΑ 2002

*Η Βάσω Βασιλού-Παπαγεωργίου σπούδασε Φιλοσοφία στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου της Αθήνας και είναι διδάκτωρ των Επιστημών της Αγωγής. Είναι Καθηγήτρια Παιδαγωγικών στη ΣΕΛΕΤΕ και ΣΕΠ (Συνεργαζόμενο Εκπαιδευτικό Προσωπικό) του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου. Έχει δημοσιεύσει βιβλία και άρθρα στον χώρο των Επιστημών της Αγωγής.*

*Ο Βάλτερ Πούχνερ γεννήθηκε στη Βιέννη. Σπούδασε Θεατρολογία στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και το 1972 απέκτησε τον τίτλο του διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής, με αντικείμενο διατριβής το νεοελληνικό θέατρο σκιών. Το 1977 ανακηρύχτηκε υφηγητής, στο ίδιο Πανεπιστήμιο, εκπονώντας διατριβή για τη γέννηση του θεάτρου στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό. Έκτοτε 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 διατελεί πρόεδρος. Παράλληλα, εξακολουθεί να διδάσκει Θεατρολογία στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και έχει μετακληθεί πολλές φορές ως επισκέπτης καθηγητής σε ανορθιακά πανεπιστήμια. Το 1994 εξελέγη αντεπιστέλλον μέλος της ανορθιακής Ακαδημίας Επιστημών. Έχει δημοσιεύσει περισσότερα από 30 βιβλία και 200 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.*

*Η Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου είναι Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Είναι πτυχιούχος του Τμήματος Γαλλικής Φιλολογίας, του Τμήματος Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών και του Τμήματος Βιβλιοθηκονομίας του ΤΕΙ Αθηνών, με μεταπτυχιακές σπουδές στο Πανεπιστήμιο Βρυξελλών. Είναι επίσης διδάκτωρ του Τμήματος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Αντικείμενα του επιστημονικού της ενδιαφέροντος είναι: το ελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα, με έμφαση στο θέατρο του Ελληνισμού της Διασποράς, και η θεατρική τεκμηρίωση και πληροφόρηση. Έχει εκδώσει τρία βιβλία και άρθρα της έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικά περιοδικά και επετηρίδες.*

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

---

<b>Εισαγωγή στη Θεματική Ενότητα</b>	<b>13</b>
--------------------------------------	-----------

---

*Β. Πούγγερ, Γ. Μπακογιαννόπουλος*

---

<b>Πρόλογος</b>	<b>15</b>
-----------------	-----------

---

*Β. Πούγγερ*

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

---

<b>Εισαγωγικά</b>	<b>17</b>
-------------------	-----------

---

Σκοπός .....	17
Προσδοκώμενα Αποτελέσματα .....	17
Έννοιες-Κλειδιά .....	18
Εισαγωγικές Παρατηρήσεις .....	18

Ενότητα 1.1

Γενικός προσδιορισμός του νεοελληνικού θεάτρου.....	20
---	----

Ενότητα 1.2

Περιοδοποίηση του νεοελληνικού θεάτρου σε σχέση με το θέατρο στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες .....	24
---	----

Ενότητα 1.3

Συνέχεια και ρήξεις – Η γεωγραφία της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου .....	34
---	----

Ενότητα 1.4

Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με αυτό άλλων ευρωπαϊκών χωρών .....	43
---	----

	Ενότητα 1.5
<b>Ιδιαιτερότητα του νεοελληνικού θεάτρου .....</b>	<b>51</b>
	Ενότητα 1.6
<b>Ιστορικό της διερεύνησης του νεοελληνικού θεάτρου .....</b>	<b>56</b>
	Ενότητα 1.7
<b>Ερευνητικά προβλήματα του παρόντος και του μέλλοντος .....</b>	<b>63</b>
<b>Σύνοψη .....</b>	<b>67</b>
<b>Παράρτημα 1 .....</b>	<b>69</b>
<b>Βιβλιογραφία .....</b>	<b>74</b>
<b>Οδηγός για Περαιτέρω Μελέτη .....</b>	<b>75</b>

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ **2**

<b>Το προεπαναστατικό ελληνικό θέατρο .....</b>	<b>77</b>
<b>Σκοπός .....</b>	<b>77</b>
<b>Προσδοκώμενα Αποτελέσματα .....</b>	<b>77</b>
<b>Έννοιες-Κλειδιά .....</b>	<b>78</b>
<b>Εισαγωγικές Παρατηρήσεις .....</b>	<b>78</b>
	Ενότητα 2.1
<b>Προδρομικές μορφές .....</b>	<b>81</b>
	Ενότητα 2.2
<b>Το κρητικό θέατρο .....</b>	<b>87</b>
<b>2.2.1 Πιθανές αφετηρίες .....</b>	<b>91</b>
<b>2.2.2 Η δραματουργία .....</b>	<b>93</b>
<b>2.2.3 Οι δραματουργοί .....</b>	<b>178</b>
<b>2.2.4 Η θεατρική ζωή .....</b>	<b>181</b>
<b>2.2.5 Οι παραστάσεις .....</b>	<b>185</b>
	Ενότητα 2.3
<b>Το επτανησιακό θέατρο .....</b>	<b>188</b>
<b>2.3.1 Πιθανές αφετηρίες στον 16ο αιώνα .....</b>	<b>189</b>
<b>2.3.2 Η θεατρική ζωή στον 17ο αιώνα .....</b>	<b>191</b>



2.3.3	Η δραματολογία του 17ου και 18ου αιώνα .....	191
2.3.4	Οι θεατρικές μεταφράσεις .....	204
2.3.5	Οι παραστάσεις ιταλικού μελοδράματος.....	205
2.3.6	Η θεατρική ζωή στον 18ο αιώνα.....	207

## Ενότητα 2.4

<b>Το αιγαιοπελαγίτικο θέατρο.....</b>	<b>214</b>
2.4.1 Η οργανωτική βάση των σχολικών παραστάσεων.....	216
2.4.2 Οι θεατρικές παραστάσεις (1600-1750) .....	221
2.4.3 Η δραματολογία.....	232

## Ενότητα 2.5

<b>Μεταφράσεις και δράματα από τον φαναριώτικο χώρο.....</b>	<b>251</b>
2.5.1 Δραματικές μεταφράσεις ως διδακτικό ανάγνωσμα.....	253
2.5.2 Η σατιρική δραματολογία.....	260

## Ενότητα 2.6

<b>Οι θεατρικές σκηνές της Διασποράς και το ρεπερτόριό τους.....</b>	<b>263</b>
2.6.1 Βουκουρέστι.....	263
2.6.2 Ιάσιο.....	265
2.6.3 Οδησός.....	265
2.6.4 Άλλες πόλεις .....	266
2.6.5 Το ρεπερτόριο .....	268
2.6.6 Το ελληνικό δραματολόγιο στις παραμονές του 1821.....	270
<b>Σύνοψη .....</b>	<b>272</b>
<b>Παράρτημα 2 .....</b>	<b>275</b>
<b>Βιβλιογραφία .....</b>	<b>297</b>
<b>Οδηγός για Περαιτέρω Μελέτη .....</b>	<b>299</b>

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

<b>Το μετεπαναστατικό θέατρο ως τη Μικρασιατική Καταστροφή</b>	<b>301</b>
Σκοπός .....	301
Προσδοκώμενα Αποτελέσματα .....	301
Έννοιες-Κλειδιά .....	302
Εισαγωγικές Παρατηρήσεις .....	302

	<b>Ενότητα 3.1</b>
<b>Η θεατρική παράδοση στο Ιόνιο και στο Αιγαίο .....</b>	<b>305</b>
3.1.1 Επάνησα .....	306
3.1.2 Ερμούπολη και Πάτρα .....	308
	<b>Ενότητα 3.2</b>
<b>Το ξεκίνημα της θεατρικής ζωής στην απελευθερωμένη Αθήνα (1836-1862).....</b>	<b>312</b>
3.2.1 Αυλικές παραστάσεις του Όθωνα.....	312
3.2.2 Ερασιτεχνικές παραστάσεις .....	313
3.2.3 Η ιταλική όπερα .....	315
	<b>Ενότητα 3.3</b>
<b>Η νεοελληνική δραματουργία του 19ου αιώνα .....</b>	<b>318</b>
3.3.1 Τραγωδία .....	318
3.3.2 Κωμωδία.....	321
3.3.3 Άλλα είδη .....	324
	<b>Ενότητα 3.4</b>
<b>Η αρχή του επαγγελματικού θεάτρου.....</b>	<b>328</b>
	<b>Ενότητα 3.5</b>
<b>Τα νέα δραματικά είδη.....</b>	<b>328</b>
3.5.1 Το μονόπρακτο .....	330
3.5.2 Το μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα .....	331
3.5.3 Έργα «με θέση» και έργα «χωρίς θέση» .....	333
3.5.4 Κωμειδύλλιο.....	334
3.5.5 Δραματικό ειδύλλιο.....	336
3.5.6 Επιθεώρηση .....	338
	<b>Ενότητα 3.6</b>
<b>Οι θεατρικοί διαγωνισμοί και το ιστορικό πατριωτικό δράμα .....</b>	<b>341</b>
	<b>Ενότητα 3.7</b>
<b>Τα λαϊκά θεάματα .....</b>	<b>343</b>
3.7.1 Φασουλής .....	343
3.7.2 Καραγκιόζης .....	348
3.7.3 Παντομίμα και νούτικη κωμωδία .....	352
3.7.4 Καρναβάλι και δρώμενα .....	354

	<b>Ενότητα 3.8</b>
<b>Ο ρόλος των ελληνικών παροικιών του εξωτερικού</b> .....	<b>361</b>
	<b>Ενότητα 3.9</b>
<b>Ερασιτεχνικές και σχολικές παραστάσεις της επαρχίας</b> .....	<b>363</b>
	<b>Ενότητα 3.10</b>
<b>Η δραματολογία στη δημοτική: το θέατρο ιδεών (1895-1922)]</b> .....	<b>368</b>
3.10.1 Οι συμφυρμοί του ρεαλισμού και του συμβολισμού, του σοσιαλισμού και του εθνικισμού .....	<b>371</b>
3.10.2 Η κοινωνική κριτική:	
Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ο Μακαρίτης Μαύσωλος» .....	<b>374</b>
3.10.3 Το εθνικό δράμα του νέο-ρομαντισμού: Κ. Παλαμάς, «Τρισεύγενη» .....	<b>377</b>
3.10.4 Το γκροτέσκο στο ελληνικό δράμα του μοντερνισμού:	
Παντελής Χορν, «Το Τίμιο Σπίτι» .....	<b>380</b>
3.10.5 Η ανατροπή του πατριωτικού δράματος:	
Νίκος Καζαντζάκης, «Έως Πότε;» .....	<b>383</b>
3.10.6 Προδρομικές μορφές του υπαρξιακού θεάτρου:	
Νίκος Καζαντζάκης, «Κωμωδία: Τραγωδία Μονόπραχτη» .....	<b>386</b>
	<b>Ενότητα 3.11</b>
<b>Το Βασιλικό Θέατρο (1901-1908)</b> .....	<b>388</b>
	<b>Ενότητα 3.12</b>
<b>Η Νέα Σκηνή (1901-1905)</b> .....	<b>389</b>
	<b>Ενότητα 3.13</b>
<b>Οι αρχές της σκηνοθεσίας</b> .....	<b>389</b>
	<b>Ενότητα 3.14</b>
<b>Η αναβίωση του αρχαίου δράματος</b> .....	<b>390</b>
	<b>Ενότητα 3.15</b>
<b>Οι πρωταγωνιστικοί θίασοι</b> .....	<b>391</b>
	<b>Ενότητα 3.16</b>
<b>Οι αρχές της θεατρικής κριτικής</b> .....	<b>392</b>
<b>Σύνοψη</b> .....	<b>395</b>

---

Παράρτημα 3 .....	401
Βιβλιογραφία .....	414
Οδηγός για Περαιτέρω Μελέτη .....	414
Επίλογος.....	417

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ

Η Θεματική Ενότητα «Νεοελληνικό Θέατρο – Κινηματογράφος (1600-1940)» του Προγράμματος Σπουδών «Σπουδές στον Ελληνικό Πολιτισμό» αποτελείται από δύο τόμους. Η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου από το 1600 ως το 1940 καλύπτει το πρώτο μέρος, ενώ η εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου παρουσιάζεται στο δεύτερο.

Τα τελευταία χρόνια η θεατρολογική έρευνα ανακάλυψε ότι η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, ειδικά στην προεπαναστατική περίοδο, είναι πολύ πιο πλούσια και αξιόλογη απ' ό,τι φαντάζονταν οι ερευνητές παλαιότερα. Τα τρία κεφάλαια που περιλαμβάνει ο πρώτος τόμος δίνουν μια τεκμηριωμένη εικόνα της νέας αυτής επιστημονικής πραγματικότητας και εισάγουν τον αναγνώστη τόσο στην ιστορία των θεατρικών παραστάσεων όσο και στη δραματουργική ανάλυση των θεατρικών έργων που έχουν γραφτεί από το 1590 ως το 1922. Κατ' αυτό τον τρόπο καλύπτεται και το μεγαλύτερο μέρος του συνόλου της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου.

Πρόκειται για ένα συναρπαστικό ταξίδι σε μια παλαιότερη Ελλάδα, αρκετά διαφορετική από τη σημερινή, κατά τη διάρκεια του οποίου ο αναγνώστης καλείται να ξεχάσει το εδώ και τώρα. Στο τέλος αυτού του ταξιδιού γυρίζει αλλαγμένος, κατανοώντας ίσως κάπως καλύτερα τα σημερινά, αλλά οπωσδήποτε υπερήφανος για το νεοελληνικό θέατρο, το οποίο τόσα χρόνια ήταν το «αποπαίδι» της έρευνας, μετά την ποίηση και την πεζογραφία, και το οποίο στο εξωτερικό είναι σχεδόν άγνωστο. Ορισμένα κεφάλαιά του είναι άγνωστα ακόμη και στην ίδια την Ελλάδα κι έχουν ανακαλυφθεί πρόσφατα. Φτάνει να συγκρίνει κανείς παλαιότερες ιστορίες του νεοελληνικού θεάτρου με το σύγγραμμα αυτό.

Ποικίλες Ασκήσεις Αυτοαξιολόγησης και Δραστηριότητες που θα εκπονήσετε θα «ζωντανέψουν» τη σχέση μας, κατά το χρονικό διάστημα της συνοδοιπορίας μας στους χώρους και τους χρόνους του νεοελληνικού θεάτρου. Ουσιαστικά δεν υπάρχουν προϋποθέσεις, για να πραγματοποιήσετε το ταξίδι αυτό: ή μάλλον μία και μοναδική: να έχετε ενθουσιασμό για το θέμα. Τότε όλα τα άλλα θα τα βρούμε καθ' οδόν.

Η Θεατρολογία στην Ελλάδα είναι μια σχετικά νέα επιστήμη, που έχει θεσμοθετηθεί στα πανεπιστήμια μόλις εδώ και δέκα χρόνια. Η σχετική έρευνα βέβαια υπήρχε από παλαιότερα, αλλά οι ανακαλύψεις, που έχουν εμπλουτίσει τον επιστημονικό αυτό κλάδο, την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, έχουν γίνει σχετικά πρόσφατα, γι' αυτό και είναι αναγκαία η σύνθεση μιας έγκυρης Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου, που θα λαμβάνει υπόψη όλα αυτά τα καινούρια δεδομένα.

Ο Επίλογος του τόμου Α' καλύπτει το χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου ως το 1940, οπότε στη συνέχεια ο κινηματογράφος αναλαμβάνει, τόσο θεματολογικά όσο και από την άποψη της δομής των σεναρίων, ένα μέρος της κοινωνικής λειτουργικότητας του νεοελληνικού θεάτρου.

Ο κινηματογράφος γεννήθηκε με την έλευση του 20ού αιώνα, αλλά η «κατανάλωση» και η «παραγωγή» του δεν συμπίπτουν αυτόματα. Η μικρή αγροτική Ελλάδα του 1900, χωρίς αστική αγορά, συγκέντρωση κεφαλαίου και βιομηχανική-

---

τεχνολογική οργάνωση, άργησε να αναπτύξει την κινηματογραφία της. Έτσι, πέρασε μία μακρά περίοδος ασαφούς και ημερασιτεχνικής προϊστορίας, ως τις πρώτες «πλήρεις» ταινίες, στην τρίτη δεκαετία του αιώνα και τη σταθεροποίηση μιας τακτικής παραγωγής, μέσα στα μαύρα χρόνια του Β' Παγκοσμίου πολέμου.

Ο κινηματογράφος είναι και λαϊκό θέαμα και οπτικοακουστική τέχνη. Όπως αλλού, έτσι και στην Ελλάδα, τα ρεύματα αυτά εξελίχθηκαν παράλληλα και αντιθετικά, και δίνουν λαβή σε μακρές συζητήσεις. Όμως η κινηματογραφική έρευνα, η ιστορική και συγκριτική μελέτη του καθυστέρησε πολύ. Έτσι, χάθηκε μεγάλο μέρος του πρωτογενούς ιστορικού υλικού, οι ταινίες όπως και η χρονογραφία και τα απομνημονεύματα των πρωτοπόρων. Αλλά και σε πανεπιστημιακό επίπεδο, δεν υπάρχουν ακόμα αυτόνομες σχολές. Μόνο στους τομείς της Θεατρολογίας και των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης πραγματοποιούνται πια –ευτυχώς– οι σχετικές μελέτες. Παραμένει αναγκαία η συγγραφή μιας επιστημονικής (συλλογικής;) ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου, η οποία απουσιάζει.

Η μελέτη που περιλαμβάνεται στον τόμο Β αυτής της Θεματικής Ενότητας είναι προϊόν συλλογικής εργασίας ειδημόνων, η πρώτη στο είδος της, και αποτελεί μια σοβαρή συνεισφορά που πρώτοι εσείς, στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο θα αξιοποιήσετε. Μαζί με τις Ασκήσεις και τις Δραστηριότητες που με πρωτότυπο τρόπο διατυπώνονται, θα σας χαρίσουν την δυνατότητα εμπειριστατωμένης βασικής μύησης στον ελληνικό κινηματογράφο.

*Βάλτεο Πούχγεο,  
Γιάννης Μπακογιαννόπουλος  
Ακαδημαϊκοί Υπεύθυνοι  
της Θεματικής Ενότητας*

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο παρών τόμος με τίτλο «Το Νεότερο Θέατρο μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο» χωρίζεται σε τρία κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο («Εισαγωγικά») σκιαγραφεί τη συνολική εικόνα του ελληνικού θεάτρου από τον 16ο ως τα μέσα του 20ού αιώνα, τεκμηριώνει τη σύνδεσή του με το παράλληλο ευρωπαϊκό θέατρο και παρουσιάζει τις κυριότερες περιόδους του. Επίσης επισημαίνει ρήξεις και τομές στη συνέχεια και συνοχή του, αναδεικνύει και την ιδιαιτερότητά του μέσα στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου και σκιαγραφεί το ιστορικό της σχετικής έρευνας επισημαίνοντας τα κενά που υπάρχουν.

Το δεύτερο κεφάλαιο («Το προεπαναστατικό ελληνικό θέατρο») παρουσιάζει μια σφαιρική εικόνα των εξελίξεων από τον 16ο αιώνα ως την Ελληνική Επανάσταση του 1821, αναλύει την ελληνική δραματουργία της εποχής και περιγράφει παραστάσεις για τις οποίες υπάρχουν ιστορικά τεκμήρια, καθώς και τον θεατρικό βίο εν γένει· παρακολουθεί επίσης τις συνδέσεις και διαπλοκές του κρητικού, επτανησιακού, αιγαιοπελαγίτικου και φαναριώτικου θεάτρου στην Κωνσταντινούπολη και τις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες της Βλαχίας και της Μολδαβίας με την πορεία του ευρωπαϊκού θεάτρου, παρουσιάζει κάθε γεωγραφική ενότητα του νεοελληνικού θεάτρου με τα κυριότερα χαρακτηριστικά της, επισημαίνει τομές και ρήξεις καθώς και τη συνέχεια και συνοχή της εξέλιξης. Επίσης σκιαγραφείται το ιστορικό της σχετικής έρευνας και επισημαίνονται τα επιτεύγματα αλλά και κενά που έχουν μείνει για διερεύνηση.

Το τρίτο κεφάλαιο («Το μετεπαναστατικό θέατρο ως τη Μικρασιατική Καταστροφή») καλύπτει τη χρονική περίοδο 1821-1922. Αναλύει την ελληνική δραματουργία του αιώνα αυτού και περιγράφει ενδεικτικά τις παραστάσεις, την οργάνωση των θιάσων, το ρεπερτόριό τους, την υποκριτική, καθώς και τον θεατρικό βίο εν γένει· τεκμηριώνει τις συνδέσεις και διαπλοκές του νεοελληνικού με το ευρωπαϊκό θέατρο, τόσο στη Διασπορά όσο και στον ελλαδικό χώρο, παρουσιάζει κάθε γεωγραφική ενότητα του νεοελληνικού θεάτρου με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, τα οποία δεν διαφέρουν πια τόσο πολύ, και επισημαίνει τις διαφορές και ομοιότητες των επιμέρους εξελίξεων, καθώς και τη συνέχεια και συνοχή της θεατρικής παράδοσης. Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται επίσης τα επιτεύγματα της σχετικής έρευνας και εντοπίζονται τα κενά που υπάρχουν.

Το θέατρο, μεταπολεμικά, οδηγείται σε άλλους δρόμους, που πλησιάζουν το παγκόσμιο θέατρο με ένα διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι ως τότε, και η αξιοπαρατήρητη άνηθσή του συγκροτεί μια ξεχωριστή θεματική ενότητα με κάπως διαφορετική δυναμική από τις παραδοσιακές συσχετίσεις του με το ευρωπαϊκό θέατρο.

Ο τόμος που κρατάτε στα χέρια σας αποτελεί ένα «πρόπλασμα» της νέας Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου, και εσείς είστε από τους πρώτους που θα μνηθείτε στον νέο αυτό κόσμο.

Καλωσορίσατε, λοιπόν. Είμαι βέβαιος, πως θα περάσουμε υπέροχα στο ταξίδι αυτό!

*Βάλτερ Πούγγερ*  
*Ακαδημαϊκός Υπεύθυνος*  
*του Τόμου*





## ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Κύριος σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι η σκιαγράφηση της συνολικής εικόνας του ελληνικού θεάτρου από τον 16ο ως τα τέλη του 20ού αιώνα, η τεκμηρίωση της σύνδεσης και διαπλοκής του με την πορεία του ευρωπαϊκού θεάτρου, η παρουσίαση των κυριότερων περιόδων του, καθώς και η επισήμανση τομών και ρήξεων στη συνέχεια και στη συνοχή της εξέλιξης, ώστε να φανερωθεί στο τέλος η ιδιαιτερότητά του μέσα στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου των νεότερων χρόνων.

Επίσης, σκιαγραφείται το ιστορικό της σχετικής έρευνας και επισημαίνονται τα κενά που έχουν μείνει για διερεύνηση.

Όταν θα έχετε ολοκληρώσει τη μελέτη αυτού του κεφαλαίου, θα είστε σε θέση να:

- περιγράφετε τη συνολική εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου από τον 16ο αιώνα έως σήμερα·
- χαρακτηρίζετε τις κυριότερες περιόδους του·
- το συγκρίνετε με το σύνολο του ευρωπαϊκού θεάτρου·
- εξηγείτε τους λόγους για τους οποίους η πορεία του νεοελληνικού θεάτρου εξαρτάται και επηρεάζεται από την ανάλογη πορεία του ευρωπαϊκού·
- επιλέγετε συγκεκριμένα παραδείγματα για τους τρόπους επηρεασμού από το ευρωπαϊκό θέατρο·
- αποδεικνύετε την καταγωγή του από το ιταλικό θέατρο της Αναγέννησης·
- προτείνετε αιτίες για τις οποίες στον τομέα του θεάτρου η Ελλάδα σχεδόν ποτέ δεν επηρεάζεται από την Ανατολή αλλά μόνο από τη Δύση·
- αντιδιαστέλλετε τις εξελίξεις που αφορούν τη δραματογραφία από τις εξελίξεις που σχετίζονται με τη θεατρική πράξη, τις παραστάσεις·
- επισημαίνετε τις γεωγραφικές ασυνέχειες, τις τομές και ρήξεις που χαρακτηρίζουν την εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου·
- αναλύετε τις υφολογικές του διακυμάνσεις·
- εξηγείτε: 1) την εξάρτηση του πρακτικού θεάτρου από τα γενικότερα ιστορικά γεγονότα και 2) την εξάρτηση της δραματογραφίας από τα ιδεολογικά και αισθητικά ρεύματα των διάφορων εποχών·
- επισημαίνετε τις ιδιαιτερότητες του νεοελληνικού θεάτρου τόσο στο παρελθόν όσο και σήμερα·
- εξηγείτε τη σημερινή κατάσταση της σχετικής έρευνας·
- δίνετε παραδείγματα για τα κενά που πρέπει να καλυφθούν μελλοντικά.

**Σκοπός**

**Προσδοκώμενα  
Αποτελέσματα**

## Έννοιες Κλειδιά

- Θέατρο
- Δράμα
- Δραματοουργία
- Παράσταση
- Ρεπερτόριο
- Πρόσληψη, προσληπτική διαδικασία (reception)<sup>1</sup>
- Μίμηση
- Παράδοση
- Μητρόπολη/Περιφέρεια
- Ανισοχρονία («καθυστέρηση»)
- Συγκριτική φιλολογία (γραμματολογία)
- Συνέχεια/ασυνέχεια
- Υφολογικές έννοιες
- Εποχιακές έννοιες
- Ιδεολογία
- Αισθητική
- Διασπορά
- Δραματικός χώρος/σκηνικός χώρος
- Μονοτοπική σκηνή/πολυτοπική σκηνή

## Εισαγωγικές Παρατηρήσεις

Το κεφάλαιο αυτό έχει εισαγωγική λειτουργικότητα και θέτει τις βάσεις για τη λεπτομερέστερη ιστορική αναδρομή που θα ακολουθήσει στα επόμενα κεφάλαια. Σχολιάζονται οι βασικές έννοιες που θα χρησιμοποιηθούν, εξηγούνται οι βασικοί πολιτισμικοί μηχανισμοί στους οποίους στηρίζεται το νεοελληνικό θέατρο στο σύνολό του, αναλύονται σφαιρικά οι φάσεις και οι περιόδοί του, συγκρίνονται οι εξελίξεις του με τις αντίστοιχες ευρωπαϊκές, ώστε να διαφανούν στο τέλος οι ιδιαιτερότητές του, που το κάνουν ξεχωριστό όχι μόνο στον χώρο της νοτιοανατολικής Ευρώπης, αλλά της Ευρώπης εν γένει.

Το κεφάλαιο αυτό απαρτίζεται από επτά ενότητες:

Στην **πρώτη** ενότητα εξηγούνται οι όροι που χρησιμοποιούνται: θέατρο (δράμα, δραματοουργία, παράσταση), νεοελληνικό, των νεότερων χρόνων. Η προσπάθεια προσδιορισμού των όρων δεν θα προχωρήσει σε θεωρητικά βάθη· σκοπό έχει απλώς να περιγράψει το περιεχόμενο του κεφαλαίου. Αν σας ενδιαφέρει το θέμα των θεωρητικών ορισμών, δίνονται Προαιρετική Βιβλιογραφία και Οδηγός για Περαιτέρω Μελέτη.

Στη **δεύτερη** ενότητα χαρακτηρίζονται σύντομα οι κυριότερες περίοδοι του νεοελληνικού θεάτρου και αναφέρονται τα χρονολογικά όριά τους, σε αντιδιαστολή προς τις ίδιες περιόδους σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Εξηγείται, επίσης, η διαφορά μεταξύ εποχιακών εννοιών και υφολογικών εννοιών στον χαρακτηρισμό μιας θεατρικής περιόδου ή ενός αισθητικού ρεύματος.

---

<sup>1</sup> Ο όρος έχει αποδοθεί ακόμα ως *αφομοίωση, δεξίωση, δεκτικότητα, παραλαβή, υποδοχή, αποδοχή, απήχηση*.

Στην **τρίτη** ενότητα αναλύεται ο τρόπος της αλληλουχίας των περιόδων – ως συνέχειας ή ως ρήξης (τομής). Αυτές οι ασυνέχειες προκύπτουν: 1) από την αλλαγή των αισθητικών, δραματουργικών ή ιδεολογικών προτύπων ή 2) από τη γεωγραφική μεταφορά των κέντρων της θεατρικής εξέλιξης, ανάλογα με τις τύχες του Ελληνισμού από τη Βενετοκρατία, την Τουρκοκρατία και ως το απελευθερωμένο νεοελληνικό κράτος (και τη μεταβολή των συνόρων του) στον ελλαδικό χώρο και στη Διασπορά.

Στην **τέταρτη** ενότητα εξηγούνται οι διαδικασίες μεταφοράς των ξένων προτύπων και ένταξής τους (ή απόρριψής τους) στον ντόπιο θεατρικό βίο με το μοντέλο Μίμηση/Παράδοση, καθώς και η διαδικασία της μονομερούς πολιτισμικής επαφής (Ελλάδα με Βενετία/Ιταλία, Παρίσι, Βιέννη, Βερολίνο κτλ.) με το μοντέλο Μητρόπολη/Περιφέρεια. Επισημαίνεται η ανάγκη της τροποποίησης και διαφοροποίησης των σχημάτων αυτών, που χρησιμοποιούνται στη συγκριτική φιλολογία (γραμματολογία), προκειμένου να εφαρμοστούν με τρόπο γόνιμο στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου.

☛ *Μην αποθαρρύνεστε! Οι όροι αυτοί ακούγονται αφηρημένοι και «δύσπεπτοι», αλλά δεν είναι· «μοντέλο» σημαίνει απλώς μια εικασία, ένα βοηθητικό σχήμα στο μυαλό μας, για το πώς μπορούμε να φανταστούμε ότι λειτουργεί κάτι· ύστερα θα καταλαβαίνετε πολύ καλύτερα τους μηχανισμούς των επιδράσεων, που είναι στοιχεία βασικά για την κατανόηση του νεοελληνικού θεάτρου.*

Στην **πέμπτη** ενότητα εξάγονται τα συμπεράσματα από αυτή τη σφαιρική ιστορική και συγκριτική αναδρομή και επισημαίνονται οι ιδιαιτερότητες του νεοελληνικού θεάτρου σε σύγκριση με αυτό άλλων ευρωπαϊκών χώρων, δυτικών αλλά και της νοτιοανατολικής Ευρώπης. Αποτελεί ένα ενδιαφέρον στοιχείο το γεγονός ότι, ακόμα και μέσα στο σημερινό τοπίο του παγκόσμιου θεάτρου, η Ελλάδα έχει οπωσδήποτε το δικό της προφίλ, που δεν μπορεί να χαρακτηρίζεται απλώς ως «υστέρηση» ή «καθυστέρηση», αλλά ως τροποποίηση και διαφορετικότητα, η οποία έχει τις ιστορικές της αιτίες.

Στην **έκτη** ενότητα δίνεται ένα σύντομο ιστορικό της διερεύνησης του νεοελληνικού θεάτρου, με χαρακτηρισμούς των ερευνητικών μεθόδων και της θεματικής των κυριότερων εκπροσώπων του· αυτό είναι διαφωτιστικό, γιατί αιτιολογεί ορισμένες ιδιαιτερότητες της κατάστασης της σημερινής θεατρολογικής έρευνας.

Στην **έβδομη** ενότητα επισημαίνονται ακριβώς αυτές οι ιδιαιτερότητες, με έμφαση στις ελλείψεις και στα κενά που εξακολουθούν να υπάρχουν και θα πρέπει να καλυφθούν στο άμεσο μέλλον.

## ΓΕΝΙΚΟΣ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Τι εννοούμε λέγοντας **θέατρο**; Στην καθημερινή χρήση ο όρος συμπεριλαμβάνει τόσο το δραματικό κείμενο, το **δράμα**, όσο και τη θεατρική **παράσταση**, καθώς και το ειδικό κτίριο όπου πραγματοποιείται αυτή. Η επιστημονική σημασία είναι πιο περίπλοκη, γιατί πρόκειται για σύνθετη τέχνη. Το θεατρικό στοιχείο απαντά άλλωστε και στην καθημερινή ζωή· ένας από τους πιο διαδεδομένους προσδιορισμούς των τελευταίων δεκαετιών είναι ο ορισμός του Eric Bentley: για θεατρική κατάσταση μιλούμε όταν ο Α ενσαρκώνει τον ρόλο Β, ενώ ο Γ παρακολουθεί. Αυτό μπορεί να γίνει οπουδήποτε.

Στην ιστοριογραφία του θεάτρου συμπεριλαμβάνουμε στον όρο αυτό ό,τι σχετίζεται με οργανωμένες μορφές θεατρικού βίου: θιάσους, ηθοποιούς, υποκριτική, αρχιτεκτονική των θεατρικών κτιρίων και σκηνογραφία, το κοινό και τα γούστα του, το ρεπερτόριο και τη σύνθεσή του, τη θεατρική εκπαίδευση, τη λειτουργία του θεάτρου ως κοινωνικού θεσμού, ως οικονομικής επιχείρησης, ως καλλιτεχνικής οντότητας, ως τόπου συναναστροφής, ως αρχιτεκτονήματος που κατέχει ορισμένη θέση στην πολεοδομία κτλ.

**Επομένως, η ιστορία του θεάτρου παρακολουθεί δύο διαφορετικά πράγματα: 1) είναι ιστορία των δραματικών έργων και ως τέτοια ανήκει στην ιστορία της λογοτεχνίας· 2) είναι ιστορία των παραστάσεων και ως τέτοια συγκροτεί μια ιδιαίτερη ιστορία, η οποία βρίσκεται πιο κοντά στην κοινωνική ιστορία παρά στη λογοτεχνική, στον βαθμό που η θεατρική παράσταση είναι ένα δημόσιο κοινωνικό γεγονός.**

Ωστόσο, το δραματικό έργο και η θεατρική του παράσταση είναι φαινόμενα αλληλένδετα, γιατί κατά κανόνα το δράμα γράφεται για τη σκηνική πραγματοποίηση και οι δραματικοί ρόλοι δημιουργούνται για την ενσάρκωσή τους από ζωντανούς ηθοποιούς.

Αλλά τι εννοούμε με τον όρο **δράμα**;

Το δραματικό κείμενο είναι:

**1) Ένα λογοτεχνικό κείμενο με ορισμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα.**

**Εξήγηση:** Το δράμα, ως λογοτεχνικό κείμενο, διαφέρει εξαιτίας των χαρακτηριστικών του γνωρισμάτων από τα άλλα είδη της λογοτεχνίας, δηλαδή την ποίηση και την πεζογραφία. Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του λογοτεχνικού είδους «δράμα» είναι η διαλογική μορφή, ο άμεσος λόγος, η διάρθρωση σε σκηνικούς ρόλους και χαρακτήρες, η διαφορετικότητα των απόψεών τους που οδηγεί σε συγκρούσεις, η ελεγχόμενη ροή των πληροφοριών

για την υπόθεση που παρακολουθεί ο αναγνώστης/θεατής, ώστε να μένει ζωντανό το ενδιαφέρον του, η δυνατότητα ταύτισής του με πρόσωπα και πράγματα, η δημιουργία ενός οργανωμένου σκηνικού κόσμου, στον οποίο μυείται σταδιακά ο αναγνώστης/θεατής.

## Δραστηριότητα 1<sup>2</sup>

Προσπαθήστε να θυμηθείτε μία παράσταση που δεν σας άρεσε, είτε γιατί δεν καταλάβατε την υπόθεση –ή κάποια σημεία της– είτε γιατί η υπόθεση ήταν υποτυπώδης είτε γιατί δεν δόθηκαν επαρκείς εξηγήσεις για το τι συμβαίνει είτε γιατί δεν είχε καθόλου υπόθεση κτλ. Προσπαθήστε να διευκρινίσετε τι είδους πληροφορίες αναμένατε και δεν σας δόθηκαν. Διατυπώστε τις σκέψεις σας γραπτώς (όχι στην έκταση μιας θεατρικής κριτικής, 15-30 λεπτά).

2) Το λεκτικό γλωσσικό μέρος μιας θεατρικής παράστασης, που έχει καταγραφεί και λειτουργεί ως οδηγός για την πραγματοποίηση της σκηνικής παρουσιάσής του με ζωντανούς ηθοποιούς και θεατές που παρακολουθούν την εκδήλωση.

Εξήγηση: Η θεατρική παράσταση είναι μια ιδιότυπη επικοινωνία μεταξύ ηθοποιών και θεατών. Αλλά οι ηθοποιοί επικοινωνούν και μεταξύ τους επί σκηνής, όπως το καθορίζει το κείμενο. Το γεγονός πως η υπόθεση και τα σκηνικά πρόσωπα είναι άγνωστα στον θεατή επιβάλλει τη σταδιακή πληροφόρησή του διαμέσου των ηθοποιών, όπως αυτό προδιαγράφεται από το δραματικό κείμενο. Μολοντούτο, η θεατρική παράσταση μπορεί να διαφέρει από το πνεύμα ή και το γράμμα του δραματικού κειμένου.

## Δραστηριότητα 2

Προσπαθήστε να θυμηθείτε μια θεατρική παράσταση για την οποία είτε είχατε την εντύπωση είτε γνωρίζατε με βεβαιότητα πως αντιβαίνει στο πνεύμα ή και στο γράμμα του δραματικού κειμένου. Ποιες ήταν ακριβώς οι διαφορές αυτές και πώς το καταλάβατε; Διατυπώστε τις σκέψεις σας γραπτώς (όχι στην έκταση μιας θεατρικής κριτικής, 15-30 λεπτά).

Παράγωγα της λέξης «δράμα» είναι η **δραματολογία**, το **δραματολόγιο**, η **δραματογραφία** και η **δραματοουργία**. Οι όροι αυτοί προσδιορίζουν ένα σύνολο ή μια ομάδα δραματικών κειμένων, είτε σε εποχιακά είτε σε εθνικά πλαίσια· το σύνολο των έργων που ανεβάζει ένα θέατρο αποκαλείται «δραματολόγιο» ή και **ρεπερτόριο**. Η «δραματοουργία» έχει στα ελληνικά και την πρόσθετη έννοια της θεωρίας του δράματος (στις ξένες γλώσσες έχει αποκλειστικά αυτή τη σημασία). Στην Αρχαιότητα και

<sup>2</sup> Στο σημείο αυτό θα σας συμβούλευνα να αγοράσετε δύο ντοσιέ· χρησιμοποιήστε το πρώτο για την εκπόνηση Δραστηριοτήτων, αναγράφοντας τον αριθμό καθεμιάς από αυτές. Το δεύτερο ντοσιέ χρησιμοποιήστε το κατά τον ίδιο τρόπο για τις Ασκήσεις Αυτοαξιολόγησης. Κατ' αυτό τον τρόπο θα δημιουργήσετε το προσωπικό σας αρχείο και θα μπορείτε να ανατρέχετε σε αυτό κάθε φορά που απαιτείται.



στην κλασικίζουσα δραματολογία από την Αναγέννηση το «δράμα» χωρίζεται σε τραγωδία, κωμωδία και βουκολικό (σατυρικό) δράμα· στη δραματογραφία, έξω από την παράδοση αυτή, τα είδη αυτά παρουσιάζουν διάφορες αποκλίσεις και προμεϊξεις, όπως άλλωστε και στο μοντέρνο δράμα του 20ού αιώνα.

Τι εννοούμε, όμως, λέγοντας **παράσταση**; Όπως αναφέρθηκε, η θεατρική παράσταση είναι μια ιδιότυπη επικοινωνία μεταξύ ηθοποιών και θεατών. Η ιδιαιτερότητα της έγκειται στο γεγονός πως δεν είναι άμεση, αλλά πραγματοποιείται διαμέσου ενός σκηνικού ρόλου. Ο ηθοποιός προσποιείται πως είναι άλλος και ο θεατής το δέχεται και το απολαμβάνει. Στην παράσταση συμμετέχουν και άλλες τέχνες, που οργανώνονται σε ένα σύνολο με τέτοιο τρόπο ώστε να υποστηρίζουν την πίστη του θεατή πως βλέπει μια διαφορετική πραγματικότητα. Αυτή την ιδιότητα του σκηνικού κόσμου αποκαλούμε συνήθως «αληθοφάνεια» ή «πιθανοφάνεια» (*verisimilitudo*), ενώ το γεγονός πως ο θεατής παρασύρεται από αυτή, «ψευδαίσθηση» (*illusion*). Το ύφος και ο βαθμός της οργάνωσης του σκηνικού κόσμου στη θεατρική παράσταση αλλάζει από εποχή σε εποχή και δεν είναι σταθερά και δεδομένα. Προϋπόθεση της παράστασης είναι η ύπαρξη ηθοποιών και θεατών, που πρέπει να παρευρίσκονται στον ίδιο χώρο ταυτόχρονα. Η παρακολούθηση της παράστασης είναι αναφαίρετο μέρος της θεατρικής διαδικασίας.

**Στο θέατρο δεν παίζει κανείς μόνο για τον εαυτό του, όπως στο παιδικό παιχνίδι. Η θεατρική παράσταση είναι ένα δημόσιο κοινωνικό γεγονός.**

Όταν κλείσει η αυλαία, η διαδικασία της παραγωγής και πρόσληψης της θεατρικής παράστασης έχει τερματιστεί. Η επικοινωνία δεν είναι μονομερής (όπως στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο), αν και οι αντιδράσεις των θεατών στο σημερινό θέατρο είναι πιο περιορισμένες.

**Η θεατρική παράσταση ως τέχνη πρόσκαιρη δεν είναι από καλλιτέχνημα (artefact), που αντιστέκεται στον χρόνο, όπως η ποίηση ή η ζωγραφική. Ως ζωντανή επικοινωνία αφήνει μόνο έμμεσες πηγές και η αναστήλωση και τεκμηρίωσή της είναι ένα από τα δύσκολα μεθοδολογικά προβλήματα της θεατρικής ιστοριογραφίας.**

Με τον όρο θέατρο εννοούμε τόσο τη συγγραφή και την ανάγνωση δραματικών κειμένων, όσο και την οργάνωση, τέλεση και παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων.

Το ελληνικό θέατρο των νεότερων χρόνων είναι θέατρο γραμμένο στην ελληνική γλώσσα κατά τα μεταβυζαντινά χρόνια· καλύπτει ένα χρονικό άνοιγμα από τον 16ο αιώνα έως σήμερα και εξαπλώνεται στον ελληνόφωνο χώρο και τα κέντρα της Διασποράς· στα χρόνια της Βενετοκρατίας και της Τουρκοκρατίας εκδηλώνεται μόνο στην Κρήτη, τα ιόνια και αιγαιοπελαγίτικα νησιά.

**Διευκρίνιση:** ως προς το γλωσσικό κριτήριο του «ελληνικού» θεάτρου ισχύει μία διαφοροποίηση: συμπεριλαμβάνονται και ξενόγλωσσα δραματικά

έργα, εφόσον γράφτηκαν από Έλληνες ή παραστάθηκαν στον ελληνικό χώρο (π.χ. η ιταλόφωνη δραματουργία στην Κρήτη, η ιταλική όπερα στις ελληνικές πόλεις του 19ου αιώνα).

Όταν λέμε λοιπόν ελληνικό θέατρο των νεότερων χρόνων εννοούμε το ιστορικό των δραματικών έργων και θεατρικών παραστάσεων στον ελληνόφωνο χώρο και στα κέντρα της Διασποράς, που γράφονται και παριστάνονται στην ελληνική (κυρίως) γλώσσα, στο χρονικό διάστημα από τον 16ο αιώνα έως σήμερα.

Τα τελευταία 60 χρόνια της εξέλιξης αυτής θα παρουσιαστούν σε μια ειδική Θεματική Ενότητα επιλογής.

☛ *Δεν ήταν και πολύ δύσκολο – ήταν; Έχετε εμπιστοσύνη στον εαυτό σας!*

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Βελουδής Γ.**, *Γραμματολογία. Θεωρία λογοτεχνίας*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1994, σ.150-182 (το κεφάλαιο «Δράμα»). Το κεφάλαιο αυτό δεν αναλύει μόνο το δραματικό έργο αλλά και τα εκφραστικά μέσα της θεατρικής παράστασης, έχει πλούσια βιβλιογραφία και παραδείγματα κυρίως από τον χώρο της γερμανικής δραματουργίας. Επίσης αναφέρεται και σε νεότερες δραματουργικές θεωρίες, όπως είναι ο δομισμός και η σημειολογία. Για τα εκφραστικά μέσα της θεατρικής παράστασης, ένα από τα οποία είναι και ο λόγος, βλ. **Πούχνερ Β.**, *Σημειολογία του θεάτρου*, εκδ. Παϊρίδης, Αθήνα 1985, όπου παρατίθεται και πλούσια βιβλιογραφία. Αλλά γι' αυτά είναι ακόμα κάπως νωρίς· τα μελετάτε μόνο αν νιώθετε μια ιδιαίτερη έλξη για τη θεωρία του δράματος και του θεάτρου. Θεωρώ σκόπιμο, σε αυτό το σημείο, να μην παραθέσω άλλη βιβλιογραφία, γιατί βρισκόμαστε ακόμα στην αρχή. Στην απέραντη και κάπως χαοτική ξενόγλωσση βιβλιογραφία μεγάλη απήχηση έχει η μονογραφία του **M. Pfister**, *Drama. The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press 1988 (ανατύπωση 1991, πρώτη γερμανική έκδοση 1982).

## ΠΕΡΙΟΔΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΕ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΙΣ ΑΛΛΕΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΕΣ ΧΩΡΕΣ

Για να μπορέσετε να προσανατολιστείτε πιο εύκολα στα χρονολογικά πλαίσια και να εξοικειωθείτε με τους σχετικούς όρους, παραθέτουμε τον Πίνακα 1, στον οποίο προσδιορίζονται τα χρονικά όρια κάθε έννοιας και καθορίζονται τα αντίστοιχα ελληνικά φαινόμενα.

**Προσοχή!** Τα όρια αυτά δεν είναι απόλυτα, συχνά είναι ρευστά και αρκετά αόριστα ή και υπό συζήτηση. Είναι απλοϊκή η σκέψη πως στον χρόνο τάδε μια εποχή τελειώνει και μια άλλη αρχίζει. Στην αισθητική περιοδολόγηση οι φάσεις μεταβολής και μετασχηματισμού μπορεί να είναι μακρές.



### **Δραστηριότητα 3**

Να κάνουμε ένα παιχνίδι; Πριν μελετήσετε τον επόμενο πίνακα και τα σχόλια που ακολουθούν σημειώστε σε μία σελίδα τέσσερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα για κάθε έννοια ξεχωριστά: μπαρόκ, ρομαντισμός, ρεαλισμός και συμβολισμός. Μη φοβηθείτε ότι αυτό που θα γράψετε δεν θα είναι σωστό! Δεν έχει σημασία! Αν δεν μπορείτε να θυμηθείτε, φτάνουν και ένας ή δύο χαρακτηρισμοί. Συγκρίνετε τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που καταγράψατε με τα στοιχεία του επόμενου πίνακα. Θα δείτε ότι ξέρετε περισσότερα από όσα νομίζατε!



Πίνακας 1

Χρονολογική ένδειξη	Άλλες ευρωπαϊκές χώρες	Ελλάδα
16ος αιώνας	Αναγέννηση, μανιερισμός πρώιμο μπαρόκ	Κρητική «Αναγέννηση»
17ος αιώνας	Μπαρόκ, Αντιμεταρρύθμιση, ιταλική όπερα, γαλλικός κλασικισμός	Κρητικό, πρώιμο επτανησιακό και αιγαιοπελαγίτικο θέατρο
18ος αιώνας	Διαφωτισμός, ιταλική όπερα, αισθηματική λογοτεχνία (littérature sentimentale)	Επτανησιακό και αιγαιοπελαγίτικο θέατρο, μεταφράσεις στον φαναριώτικο χώρο
1780-1830	Ρομαντισμός, Γαλλική Επανάσταση	Διαφωτισμός, κλασικισμός, το '21, πατριωτική δραμα- τογραφία
1830-1880	Ρεαλισμός	«Ρομαντισμός» και κλασικισμός του Διαφωτισμού. Καθαρόγλωσσες πατριωτικές τραγωδίες, πολιτι- κές κωμωδίες
1880-1920	Νατουραλισμός, εμπρεσιονισμός, συμβολισμός, εξπρεσιονισμός κτλ.	Το θέατρο των ιδεών, τα μπουλού- κια, οι πρώτοι σκηνοθέτες
1920-1940	Νέα αντικειμενικότητα, στρατευμένο θέατρο, νέο «θρησκευτικό» θέατρο	Ηθογραφία, ιστορικό δράμα, τα ελαφρά είδη, το Εθνικό Θέατρο

Όπως είδατε, αποφεύχθηκε στη στήλη «Ελλάδα» να χρησιμοποιηθούν (με μία εξαίρεση) προσδιοριστικές για το ύφος και την εποχή έννοιες.

Διευκρίνιση: στη μεταφορά τους από άλλες ευρωπαϊκές χώρες στην Ελλάδα αλλάζει συχνά, ως ένα βαθμό, το περιεχόμενο και η σημασία των εννοιών· άλλωστε συμφύρονται εδώ με ντόπια στοιχεία ή με άλλα κινήματα που αφομοιώνονται ταυτόχρονα. Η χρήση των εννοιών αυτών στο ελληνικό θέατρο απαιτεί κάθε φορά μια πιο λεπτομερειακή συζήτηση.

Από τις έννοιες που χρησιμοποιούνται μερικές είναι **εποχιακές** (προσδιορίζουν μία εποχή), άλλες **υφολογικές** (προσδιορίζουν ένα ορισμένο ύφος), πολλές δε είναι και τα δύο μαζί.

**Αναγέννηση:** ο χρονικός προσδιορισμός καλύπτει το διάστημα από τον 14ο ως τον 16ο αιώνα. Αυτό που «αναγεννάται» είναι ο αρχαίος κόσμος, σε οξεία αντίθεση με τις μεσαιωνικές αντιλήψεις: στο κέντρο του ενδιαφέροντος δεν βρίσκεται η ζωή στο επέκεινα αλλά στον κόσμο αυτόν εδώ, ο άνθρωπος και όχι ο Θεός, θαυμάζονται οι ικανότητές του ανθρώπου, όχι τα έργα του Θεού· το εξαιρετικό άτομο δεν το δεσμεύουν οι κοινές αντιλήψεις περί δικαίου και ηθικής. Στο θέατρο ανακαλύπτονται τα αρχαία θεατρικά κτίρια, γίνεται προσπάθεια να αναβιώσει η αρχαία παράσταση (από λανθασμένη εκτίμηση για το πώς παριστανόταν η αρχαία τραγωδία γεννιέται η όπερα). Διαμορφώνεται το δράμα «των τριών κανόνων» (ενότητα του χώρου, του χρόνου και της υπόθεσης, κατά τη στενή ερμηνεία του Αριστοτέλη), που θα δημιουργήσει την κλασικίζουσα δραματολογία, η οποία στην Ιταλία, στη Γαλλία και στην Ελλάδα θα καθορίσει τις τύχες της δραματογραφίας ως τον 19ο αιώνα. Στην κωμωδία αναβιώνουν οι στερεότυποι κωμικοί τύποι του Μενάνδρου και της λατινικής κωμωδίας, εμπλουτίζονται και με άλλους που χρησιμοποιούνται στην *commedia erudita* (τη λόγια κωμωδία) και την αυτοσχέδια *commedia dell'arte* (κωμωδία «της τέχνης»). Οργανώνονται λαμπρά θεατρικά φεστιβάλ, στα οποία συμμετέχουν οι πιο διακεκριμένοι καλλιτέχνες της εποχής (ζωγράφοι, αρχιτέκτονες, συνθέτες, τραγουδιστές, συγγραφείς).

**Κρητική «Αναγέννηση»:** υφολογικός και χρονικός όρος της παλαιότερης νεοελληνικής φιλολογίας για την κρητική λογοτεχνία της όψιμης Βενετοκρατίας (16ος και 17ος αι.). Από υφολογική άποψη, ωστόσο, η εποχή αυτή είναι πιο σύνθετη, γιατί δίπλα στα αναγεννησιακά στοιχεία εμφανίζονται και μανιεριστικά (βλ. παρακάτω), του πρώιμου μπαρόκ (βλ. παρακάτω), καθώς και η θρησκευτική θεματολογία της Αντιμεταρρύθμισης (βλ. παρακάτω).

**Μανιερισμός:** υφολογικός όρος του 16ου και 17ου αιώνα, που χρησιμοποιείται κυρίως στην ποίηση και στη ζωγραφική και δηλώνει τη *maniera*, το εξεζητημένο ύφος, το επίπλαστο εύρημα. Στην ποίηση, για παράδειγμα, εκδηλώνεται με εξεζητημένα ρητορικά σχήματα, στη ζωγραφική με την παραμόρφωση των σωματικών μεγεθών. Εμφανίζεται κυρίως στη βουκολική ποίηση (όπου συζητούν, δήθεν, βοσκοί και βοσκοπούλες, σε μια μυθολογική Αρκαδία, ζητήματα φιλοσοφίας και έρωτα), που καλλιεργείται στις ιταλικές αυλές των αρχόντων, και η οποία δείχνει τον κόσμο των βοσκών σε ένα μυθολογικό χώρο καθαρής φύσης (Αρκαδία), όπου εκτυλίσσονται, ανεμπόδιστες από την πεζή πραγματικότητα, οι ερωτικές περιπέτειες ανάμεσα σε ερωτευμένους νέους και ακατάδεχτες βοσκοπούλες.


**Μπαρόκ:** χαρακτηρίζει συνήθως τον 17ο αιώνα (η λέξη *barocco* σημαίνει το ανώμαλο μαργαριτάρι). Σε πολλά σημεία είναι ένας συνδυασμός Αναγέννησης και Μεσαίωνα (9ος-15ος αι.): νέα θρησκευτικότητα, ταυτόχρονα έντονη αγάπη για τη ζωή, ο άνθρωπος έρμαιο, παιχνίδι των δυνάμεων του Καλού και του Κακού. Οι αστρονομικές ανακαλύψεις (η γη δεν είναι το κέντρο του σύμπαντος) και οι μακρόχρονοι πόλεμοι (30ετής πόλεμος) οδηγούν στον κλονισμό της υπάρχουσας κοσμοαντίληψης και στην παραβολή του κοσμοθεάτρου (ο κόσμος είναι ένα θέατρο,

οι άνθρωποι είναι ηθοποιοί, σκηνοθέτης είναι ο Θεός, το έργο που παίζουν είναι άγνωστο). Οι μαθηματικές ανακαλύψεις ασχολούνται με το άπειρο, στην αρχιτεκτονική, ζωγραφική και μουσική κυριαρχεί το υφολογικό στοιχείο: θέμα και παραλλαγή, στην ποίηση ο ρητορισμός (βερμπαλισμός, γλωσσικός φόρτος), στο θέατρο το θεαματικό (κινούμενο σκηνικό, μπαλέτα) και η μουσική (όπερα). Στις αυτές διοργανώνονται πολυήμερα φεστιβάλ.

**Αντιμεταρρύθμιση:** μετά την εξάπλωση της Μεταρρύθμισης κατά τον 16ο αιώνα στη κεντρική, δυτική και βόρεια Ευρώπη (εν μέρει και στη νότια Ευρώπη) αποφασίζεται στη Σύνοδο της Τριδέντου (1546-1563) αντεπίθεση του καθολικισμού, κυρίως με την ίδρυση του τάγματος των ιησουιτών· σε πάνω από 500 ευρωπαϊκές πόλεις ιδρύονται ιησουιτικά κολέγια, που μέρος του εκπαιδευτικού τους προγράμματος είναι η διοργάνωση θεατρικών σχολικών παραστάσεων.

**Ιταλική όπερα:** δημιουργείται στα τέλη του 16ου αιώνα από τα ιντερμέδια, ενδιάμεσες θεατρικές παραστάσεις ανάμεσα στις πράξεις κανονικού δράματος, και αποτελεί μια (εσφαλμένη) αντίληψη της εποχής για το πώς παριστανόταν η αρχαία τραγωδία. Η πρώτη όπερα θεωρείται η «Δάφνη» του Jacopo Peri (1594). Η ιταλική όπερα είναι κυρίαρχη σε όλη την Ευρώπη ως τον 19ο αιώνα, με εξαίρεση τη Γαλλία όπου δημιουργείται μια ξεχωριστή παράδοση. Στην Ελλάδα μαρτυρούνται παραστάσεις από το 1733 στην Κέρκυρα.

**Γαλλικός κλασικισμός:** χαρακτηρίζεται στη δραματογραφία από την πιστή εφαρμογή των τριών κανόνων του Αριστοτέλη (ενιαία υπόθεση με αρχή και τέλος, ενιαίος σκηνικός χώρος, σκηνικός χρόνος που δεν υπερβαίνει τη μία ημέρα) και αφορά τον 17ο αιώνα. Ιδανικό είναι ο *homme gènéreux* (ο ευγενής άνθρωπος) και η εθιμοτυπία της αυλής του Βασιλιά Ήλιου (Λουδοβίκου ΙΔ', 1661-1715). Οι κυριότεροι δραματοουργοί του ύφους αυτού είναι ο Κορνήλιος (Pierre Corneille, 1606-1684), ο Ρακίνας (Jean Racine, 1639-1699) και ο Μολιέρος (Jean Baptiste Poquelin, 1622-1673). Τα δραματικά τους έργα θεωρούνται, στην Ελλάδα ακόμα και στον 19ο αιώνα, πρότυπα της κλασικίζουσας δραματοουργίας.

 *Κουραστήκατε; Ας κάνετε ένα διάλειμμα. Μην άγχεσθε! Οι ορισμοί είναι πάντα βαρετοί αρχικά, γιατί είναι άγνωστοι· βαραίνουν τον αναγνώστη με συμπυκνωμένα νοήματα, τα οποία δεν μπορεί να εφαρμόσει αμέσως στην πράξη. Με τη χρήση των εννοιών αυτών στα κεφάλαια που ακολουθούν, και τα παραδείγματα που θα αναλυθούν, αυτή η εντύπωση θα αμβλυνθεί και θα εξαφανιστεί. Από την άλλη πλευρά, μια πρώτη περιγραφή των εννοιολογικών «εργαλείων» που θα χρησιμοποιηθούν είναι αναγκαία για μια πρώτη συνεννόηση.*

*Μη βιάζεστε να συνεχίσετε! Ξαναδιαβάστε την ενότητα 1.2 από την αρχή και μην απελπίζεστε αν δεν μπορέσατε να τα συγκρατήσετε όλα. Δεν είναι ανάγκη. Θα επανέλθουμε πιο αναλυτικά στα θέματα αυτά. Στο σημείο αυτό απλώς παίρνετε μια πρώτη ιδέα.*

## Δραστηριότητα 4 (προαιρετική)

Παρατηρήστε τους πίνακες «Mona Lisa» (Leonardo da Vinci, 1503-1506), «Ανάσταση» (Ei




Greco, 1607-1614) και «Αποκαθήλωση» (Peter Paul Rubens, π. 1612). Προσπαθήστε να ξεχωρίσετε τα εξής υφολογικά στοιχεία: συμμετρία (Αναγέννηση), παραμόρφωση (μανιερισμός), επανάληψη και φόρτος από λεπτομέρειες (μπαρόκ).



### Δραστηριότητα 5 (προαιρετική)

Ακούστε μουσικά κομμάτια της Αναγέννησης και του μπαρόκ (π.χ. Albinoni, Adagio για βιολιά και όργανο, Bach, Sinfonia in D Major, op. 3, No 1 ή άλλο έργο του Bach) και προσπαθήστε να ξεχωρίσετε τα εξής υφολογικά στοιχεία: θέμα και παραλλαγή, επανάληψη και παραλλαγή.

 Έχετε ξεκουραστεί; Συνεχίζουμε. Αν όχι, μην πιέζετε τον εαυτό σας· αφήστε το τμήμα αυτό για αργότερα.

**Διαφωτισμός:** αφορά συνήθως τον 18ο αιώνα (στην Ελλάδα και τον 19ο). Ξανά βρίσκεται ο άνθρωπος στο κέντρο του ενδιαφέροντος, αλλά ο αστός είναι νοικοκύρης σε μια κοινωνία ορθολογική, σε έναν κόσμο «πεφωτισμένο» από την ηθική και τη διανόηση του ανθρώπου· ο φιλομαθής και φιλοπερίεργος άνθρωπος είναι αισιόδοξος και προοδευτικός, πιστεύει στη δυνατότητα βελτίωσης και τελειοποίησης του χαρακτήρα του και της κοινωνίας. Οι τέχνες διδάσκουν τις βασικές ιδέες: ισότητα του ανθρώπου, ανθρώπινα δικαιώματα, θρησκευτική ανοχή, εξάλειψη των προλήψεων, αδιαφορία για τη θρησκευτικότητα και τη μεταφυσική. Το θέατρο είναι το βραδινό σχολείο του καλού αστού· το θέατρο διδάσκει την ψυχολογία του ανθρώπου (φυσιογνωμία ως επιστήμη, το ανθρώπινο πρόσωπο ως καθρέφτης της ψυχής), την παιδαγωγική και την κοινωνιολογία (το ήθος ρυθμίζει τις διανθρώπινες σχέσεις). Υπάρχει μια νέα αντιμετώπιση της φύσης, της φυσικότητας (π.χ. στην υποκριτική), της φυσιολατρίας. Το γέλιο στην κωμωδία πρέπει και αυτό να διδάσκει (γελιοποίηση των συμπεριφορών που παρεκκλίνουν από το ιδανικό).

**Αισθηματική λογοτεχνία:** στον ορθολογικό κόσμο του Διαφωτισμού επιτρέπονται τα ανθρώπινα πάθη μόνο σε ελεγχόμενη δοσολογία (το «πολιτισμένο δάκρυ» επί σκηνής, το μαντηλάκι ως σκηνικό απαιτούμενο). Τα συγκινησιακά και δακρυβρεχτα έργα έχουν μεγάλη διάδοση και αποτελούν το αντίβαρο στον απόλυτο ορθολογισμό του Διαφωτισμού.

**Ρομαντισμός:** σε αντίθεση με τον Διαφωτισμό τα πάθη είναι πάλι υπέρμετρα, κυριαρχεί η μεταφυσική αναζήτηση, το άπειρο, ο άνθρωπος νιώθει απομονωμένος, αναζητώντας τη μοίρα του σε έναν κόσμο ξένο, ο θάνατος θεωρείται λύτρωση και επανένωση με το σύμπαν, προβάλλει νέα θρησκευτικότητα, αλλά και απαισιοδοξία, φυγή από την πραγματικότητα (αλκοολισμός, τρέλα, όνειρο, οράματα, ταξίδια, ταξίδια στο παρελθόν κτλ.). Ο ρομαντικός δημιουργός δεν βασίζεται στην εκπαίδευση και στην τεχνική αλλά μόνο στη μεγαλοφυΐα του ταλέντου του· περιφρονεί τους κοινούς ανθρώπους και αναζητά τους κινδύνους και το άφταστο. Νέα αντιμετώπιση του λαϊκού πολιτισμού ως βάσης κάθε έθνους. Στο θέατρο «ρομαντική ειρωνεία» – ο ηθοποιός κοροϊδεύει την αληθοφάνεια της σκηνής.

**Ρεαλισμός:** αντίστροφο κίνημα, που βασίζεται εν μέρει ακόμα στον Διαφωτι-

σμό: απεικόνιση της πραγματικότητας (ιστορικής και σύγχρονης), μελέτη του υπαρκτού, έμφαση στη λεπτομέρεια, στο θέατρο ανθρώπινοι χαρακτήρες, ηθογραφική αντιμετώπιση του λαϊκού πολιτισμού, λαογραφία· αστικός φιλελευθερισμός (ελευθερία του ατόμου μέσα στην κοινωνία), Βιομηχανική Επανάσταση, καπιταλισμός, εξελικτισμός (evolutionism – η σημερινή ανθρωπότητα είναι η αποκορύφωση της εξέλιξης του είδους, η κορόνα της δημιουργίας)· οι τέχνες ως ανακούφιση από την κοινωνική πραγματικότητα, το θέατρο ως ο ναός του Ωραίου, του Αληθινού και του Καλού· κριτική του αστικού κόσμου από τα έργα «με θέση» (στρατευμένα κοινωνιοκριτικά έργα) της γαλλικής σχολής· καλλιέργεια της κλασικιστικής φόρμας στο δράμα, των πολυτελών παραστάσεων στο θέατρο. Τα νέα σκηνογραφικά μέσα αυξάνουν την «ψευδαίσθηση» του πραγματικού του σκηνικού κόσμου.

### Δραστηριότητα 6 (προαιρετική)

Ακούστε τη «Μικρή Νυκτερινή Μουσική» («Kleine Nachtmusik») του Mozart και συγκεντρώστε την προσοχή σας στα εξής υφολογικά στοιχεία: απλότητα, συμμετρία, διαύγεια. Ακούστε ύστερα κάποια ρομαντική σύνθεση, όπως «Η Ιππασία των Βαλκυριών» από την όπερα *Die Walküre* του Richard Wagner, και προσέξτε τα αντίθετα υφολογικά στοιχεία: συναισθηματική φόρτιση, δημιουργία ατμόσφαιρας, σχετική αοριστία.



**Νατουραλισμός:** συνέχιση του ρεαλισμού, αλλά χωρίς ωραιοποιητικές τάσεις. Επιστημονική απόδοση της πραγματικότητας («φωτογραφία»), κυρίως των κατώτερων στρωμάτων του πληθυσμού· εξαθλίωση, αποκτήνωση, αλκοολισμός, κληρονομικότητα. Ο βασικός ήρωας των έργων είναι το milieu (το κοινωνικό περιβάλλον), η κοινωνική παγίδα, από την οποία δεν μπορούν να ξεφύγουν οι άνθρωποι. Tranches de vie («φέτες ζωής») παρουσιάζονται επί σκηνής, όχι δραματουργικά οργανωμένα θεατρικά έργα. Ο ηθοποιός παίζει σαν να μην υπάρχουν θεατές.


**Εμπρεσιονισμός:** σε αντίθεση με τον νατουραλισμό, ο εμπρεσιονισμός (impression, εντύπωση) δεν πιστεύει πια στην ύπαρξη ενός ενιαίου αντικειμενικού κόσμου, τον οποίο μπορεί κανείς να περιγράψει. Ο θετικισμός (positivismus) στη φιλοσοφία αμφισβητεί το πραγματικό της πραγματικότητας ως μια «ψευδαίσθηση» των ανθρώπινων αισθήσεων. Έτσι, οι ζωγράφοι αποδίδουν την πραγματικότητα ως φευγαλέα στιγμιότυπα, υποκειμενικές «εντυπώσεις» της στιγμής· η πραγματικότητα είναι όχι μόνο υποκειμενική, αλλά και όχι σταθερή μέσα στον χρόνο.

**Συμβολισμός:** ενάντια στον νατουραλισμό και στο αισθητικό του αδιέξοδο (η απόδοση του γνήσιου και πραγματικού δεν φτάνει ποτέ το πρότυπό του) επιστρατεύεται μια ολόκληρη δέσμη «-ισμών» με διαφορετικά αισθητικά προγράμματα, τα οποία συνυπολογίζονται στον «αισθητισμό» ή και «νεο-ρομαντισμό». Στην ποίηση και στο δράμα κυριαρχεί ο συμβολισμός, όπου εμφανίζονται τα υφολογικά μέσα της ελλειπτικής έκφρασης, της απόκρυψης, των νύξεων, των αποσιωπητικών, στον σκηνικό διάλογο και τα υφολογικά μέσα των παύσεων, της σιωπής, των υπαινιγμών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του θεατρικού αυτού είδους είναι τα μονό-

πρακτα του γαλλόφωνου Φλαμανδού Maurice Maeterlinck (1862-1949), που είχαν μεγάλη απήχηση και στην Ελλάδα.

**Εξπρεσιονισμός:** σε αντίθεση με τον εμπρεσιονισμό, ο εξπρεσιονισμός αρνείται τελείως την ύπαρξη εξωτερικού κόσμου και διατείνεται πως όλα δημιουργούνται μέσα στο μυαλό του ανθρώπου· η πραγματικότητα είναι «έκφραση» (expression) του εσωτερικού της συνείδησης του ανθρώπου. Γι' αυτό δεν δεσμεύεται πια από λεπτομέρειες και σταθερά περιγράμματα, αλλά προσπαθεί να δώσει την ουσία των φαινομένων με τρόπο ελεύθερο, απλό και αφαιρετικό. Ο εξπρεσιονισμός είναι το σημείο απαρχής της εξέλιξης προς την αφηρημένη τέχνη. Διακρίνεται σε μια «μεταφυσική» φάση, που πίστευε σε μια Νέα Εποχή, στον Νέο Άνθρωπο και στη Νέα Θρησκεία, και σε μια πολιτική φάση μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, κυρίως με αριστερή στράτευση. Κοινό και στις δύο φάσεις είναι η επανάσταση ενάντια στον αστικό κόσμο και μια νέα αντίληψη του ανθρώπινου σώματος (φυσιολατρία, αλπινισμός, ρυθμική γυμναστική, σπορ, γυμνισμός κτλ.).

**Νέα αντικειμενικότητα:** στροφή στην κοινωνική ανάλυση κατά το χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου· κύριος εκπρόσωπος στο θέατρο είναι ο Bertolt Brecht (1898-1956).

-  *Συγχαρητήρια! Αυτό ήταν δύσκολο κομμάτι. Κάντε ένα διάλειμμα και μη σκέφτεστε τίποτε. Για να σας τονώσω το ηθικό, πρέπει να ομολογήσω ότι αυτό είναι το πιο περιεκτικό μέρος όλου του τόμου, γιατί περιλαμβάνει κατάλογο από συμπυκνωμένες έννοιες.*




## **Δραστηριότητα 7 (προαιρετική)**

Μελετήστε πίνακες του νατουραλισμού, του εμπρεσιονισμού και του εξπρεσιονισμού. Πρώτα του νατουραλισμού· προσέξτε τα εξής υφολογικά στοιχεία: σαφήνεια του περιγράμματος, λεπτομέρειες, αληθοφάνεια.

Ύστερα κοιτάξτε πίνακες του εμπρεσιονισμού· προσέξτε τα εξής υφολογικά στοιχεία: ασάφεια των σχημάτων, σύνθετα χρώματα, αοριστία του συνόλου, ατμόσφαιρα.

Τέλος, περιεργαστείτε πίνακες του εξπρεσιονισμού· προσέξτε τα εξής υφολογικά στοιχεία: σαφήνεια του περιγράμματος, απλότητα των χρωμάτων, εκφραστικότητα των μορφών, ουσιαστικότητα.

-  *Αν έχετε ξεκουραστεί, ξαναδιαβάστε το τμήμα αυτό. Μην ενοχλείστε αν δεν τα θυμόσατε όλα. Μην προσπαθήσετε να τα μάθετε απέξω! Ο ορισμοί αυτοί μόνο στην εφαρμογή παίρνουν σάρκα και οστά· και εκεί θα φανεί και ο προβληματισμός τους.*

**Προσοχή!** Οι υφολογικές αυτές έννοιες δεν αποτελούν πραγματικές οντότητες, αλλά είναι «εργαλεία» μιας πρώτης κατάταξης και συνεννόησης, προσλαμβάνουσες παραστάσεις, «ετικέτες» για έναν πρώτο προσανατολισμό· όπως

στην περιοδολόγηση της ιστορίας του θεάτρου οι εποχές δεν είναι ιστορικές πραγματικότητες με σαφή χρονολογικά όρια, αλλά συνδέονται και συμφύρονται με μακρές μεταβατικές φάσεις, έτσι και οι υφολογικοί όροι είναι απλώς βοηθητικά κατασκευάσματα, τα οποία τροποποιούνται και διαλύονται συχνά στην εμπειριστατωμένη ανάλυση κάποιου συγκεκριμένου φαινομένου.

- **Παράδειγμα:** ο Σαίξπηρ ανήκει χρονικά στο πρώιμο μπαρόκ, αλλά στα έργα του βρίσκουμε υφολογικά στοιχεία της Αναγέννησης και του μανιερισμού.
- **Άλλο παράδειγμα:** στο πρώιμο δραματικό έργο του Σπύρου Μελά διασταυρώνονται συμβολισμός και νεο-ρομαντισμός με ηθογραφικά στοιχεία, αλλά και μοτίβα του ακραίου νατουραλισμού (αλκοολισμός, κληρονομικότητα).

Προσοχή και πάλι! Μπαίνοντας στον 20ό αιώνα διάφορα κινήματα συνυπάρχουν πλέον χωρίς να κυριαρχεί σαφώς το ένα, κάτι που αποτελούσε το χαρακτηριστικό παλαιότερων εποχών· αλλά και στην περίπτωση αυτή το μοντέλο είναι απλουστευτικό. Επίσης, ένας δημιουργός μπορεί να ανήκει, κατά τη διάρκεια της ζωής του ή ακόμα και ταυτόχρονα, σε δύο ή περισσότερα διαφορετικά υφολογικά κινήματα.

- **Παράδειγμα:** την εποχή του ρομαντισμού συνεχίζεται το κίνημα του Διαφωτισμού, που συνδέεται ύστερα με τον ρεαλισμό· ο ρομαντισμός είναι σαν μια νησίδα μέσα στο γενικότερο αυτό ρεύμα.
- **Άλλο παράδειγμα:** η λαϊκή εκδοχή του ρομαντικού θεάτρου, η «Τραγωδία της Μοίρας» και τα έργα φρίκης συνδέονται στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες αβίαστα με ρεαλιστικά στοιχεία.
- **Τρίτο παράδειγμα:** η λεγόμενη «Σχολή της Βαϊμάρης» (Goethe, Schiller) με το κλασικιστικό της ύφος παίρνει σημαντικές αποστάσεις από τον κατεξοχήν ρομαντισμό, εντάσσεται όμως συνήθως σε αυτόν· μόνο στις γερμανικές ιστορίες της λογοτεχνίας αποτελεί ξεχωριστό κεφάλαιο.

*Συμπέρασμα:* η προσδιοριστική ικανότητα των εννοιών αυτών δεν πρέπει να υπερεκτιμηθεί· παρέχουν μόνο έναν πρώτο προσανατολισμό.

Τώρα μάθατε επίσης να ξεχωρίζετε εποχιακές από υφολογικές έννοιες: οι περισσότερες είναι και τα δύο μαζί, εντούτοις υπάρχουν και έννοιες που προσδιορίζουν μόνο υφολογικά στοιχεία. Στην εποχή του «μοντέρνου» θεάτρου ή αλλιώς του θεάτρου του μοντερνισμού (από το 1880 και πέρα) οι «-ισμοί» συνυπάρχουν, μόνο ο νατουραλισμός προϋπάρχει ορισμένα χρόνια πριν από τα υπόλοιπα κινήματα.


Επειδή η ενότητα αυτή ήταν πολύ περιεκτική, ακολουθεί η Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 1, για να ελέγξετε τον βαθμό της αφομοίωσης όσων προαναφέρθηκαν· **τις λύσεις και τα σχόλια για όλες τις Ασκήσεις Αυτοαξιολόγησης του κεφαλαίου θα βρείτε στο Παράρτημα 1, στο τέλος του κεφαλαίου.**

Καλές δυνάμεις και καλή επιτυχία!

## Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 1

Απαντήστε στις εξής τρεις ερωτήσεις:

- 1) Τι έννοια είναι η «Αναγέννηση»;
- Εποχιακή.
  - Υφολογική.
  - Εποχιακή και υφολογική.
- 2) Τι συνδέει τον νατουραλισμό με τον ρεαλισμό; (οι επιλογές μπορεί να είναι περισσότερες από μία):
- Η πίστη σε μια ενιαία υπαρκτή πραγματικότητα.
  - Η τάση για αντικειμενική περιγραφή.
  - Η αφαίρεση των λεπτομερειών και η ανάδειξη της ουσίας των πραγμάτων.
  - Η ωραιοποίηση του λαϊκού πολιτισμού.
  - Η εμμονή σε εικόνες εξαθλίωσης και αποκτήνωσης του ανθρώπου.
  - Η αποκοπή της τέχνης από την πραγματικότητα.
  - Η ανάδειξη της κοινωνικής πραγματικότητας μέσα στην τέχνη.
- 3) Ποιο είναι το πιο σωστό σχήμα για την αντιθετική σχέση Α) νατουραλισμού, Β) συμβολισμού/εμπρεσιονισμού και Γ) εξπρεσιονισμού;
- $A \longleftrightarrow B, \Gamma$
  - $A \begin{cases} \nearrow B \\ \searrow \Gamma \end{cases}$
  - $A, B \longleftrightarrow \Gamma$
  - $A \longleftrightarrow B$   
 $\swarrow \quad \searrow$   
 $\Gamma$
  - $A \longleftrightarrow B \longleftrightarrow \Gamma$
  - $A, B, \Gamma$

 Συγχαρητήρια για τη συμμετοχή στον πρώτο σας διαγωνισμό! Βεβαιωθήκαμε για τις ικανότητές μας και με ανεβασμένο το ηθικό προχωρούμε. Οι υπόλοιπες ενότητες αυτού του κεφαλαίου δεν έχουν τον ίδιο βαθμό δυσκολίας.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός για την ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου

Σήμερα ξεχωρίζει κυρίως ο **O. Brockett**, *History of the theater*, 7η έκδοση, Boston etc. 1995, αν και η πιο περιεκτική ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου παραμένει η δεκάτομη του **H. Kindermann**, *Theatergeschichte Europas*, 10 τόμοι, Otto Müller, Salzburg 1957-1974, γραμμένη όμως σε δύσκολα γερμανικά. Στα ελληνικά δεν υπάρχουν και πολλά βοηθήματα: η παλαιά ιστορία του **A. Nicoll**, που γράφτηκε στη διάρκεια του Μεσοπολέμου και μεταφράστηκε άσχημα στα ελληνικά: την τρίτομη έκδοση (Αθήνα χ.χ.) ακολούθησε μια πεντάτομη, με προσθήκη για το νεοελληνικό θέατρο, από τον Μήτσο Λυγίζο: **A. Νίκολ**, Πα-



γκόσμια Ιστορία Θεάτρου Εικονογραφημένη. Από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ, εκδ. Σμυρνιώτη, Αθήνα χ.χ. Βλ. επίσης την εικονογραφημένη ιστορία της **P. Hartnoll**, *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1980, σ. 318. Βοήθημα για πρώτο προσανατολισμό αποτελεί και το λεξικό του **A. Σολομού**, *Θεατρικό λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1989, σ. 399 (μεγάλο σχήμα).

## ΟΔΗΓΟΣ ΓΙΑ ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΜΕΛΕΤΗ

**Πούχνης Β.**, «Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου», στον τόμο: *Ιστορικά του νεοελληνικού θεάτρου. Έξι μελετήματα*, εκδ. Παϊρίδης, Αθήνα 1984, σ. 11-29 (υποσημειώσεις σ. 139-142): περιεκτική εισαγωγή στις κυριότερες πτυχές του θεατρικού φαινομένου, που έχει αποδείξει ως τώρα τη χρησιμότητά της.

**Πούχνης Β.**, «Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Αθήνα 1988, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, τόμος Β', διάθεση Δωδώνη, σ. 381-408: σχολιασμός των προβληματισμών που προκύπτουν από τους υφολογικούς όρους, κυρίως στην εφαρμογή τους στο νεοελληνικό δράμα και θέατρο. Στον προβληματισμό της περιορισμένης χρήσης προστίθεται και ο προβληματισμός της μεταφοράς σε μια μικρή χώρα με διαφορετικές κοινωνικοπολιτικές δομές.

## ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΚΑΙ ΡΗΞΕΙΣ – Η ΓΕΩΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Η εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου από τον 16ο ως τον 20ό αιώνα δεν είναι μια συνεχής διαδικασία, που πραγματοποιείται απρόσκοπτα σε ένα συγκεκριμένο χώρο, αλλά αντίθετα παρουσιάζει ρήξεις και τομές: γεωγραφικές, ιδεολογικές, γλωσσικές και δραματουργικές, καθώς και ως προς τη θεατρική παράσταση και τη διοργάνωσή της.

Οι συντεταγμένες της θεατρικής δραστηριότητας στον χώρο της νοτιοανατολικής Ευρώπης είναι ιστορικοπολιτικές και θρησκευτικές. Στις ζώνες επιρροής της Βενετοκρατίας (ως τα τέλη του 18ου αιώνα, οπότε καταρρέει η Γαληνοτάτη) ακμάζει ο θεατρικός βίος, όπως και στις ζώνες επιρροής της Αυστροουγγαρίας· στις ζώνες της Τουρκοκρατίας δεν υπάρχει θεατρική ζωή, γιατί οι θεατρικές παραστάσεις απαγορεύονται από το Ισλάμ. Στις καθολικές και προτεσταντικές ζώνες της Βαλκανικής παρατηρείται από τον 15ο/16ο αιώνα σχολικό θρησκευτικό θέατρο, το οποίο λείπει στις ορθόδοξες (και μουσουλμανικές) περιοχές, λόγω της εχθρικής στάσης της ανατολικής εκκλησίας απέναντι στα θεάματα, από τους πρωτοχριστιανικούς χρόνους.

Αυτοί οι γενικοί κανόνες ισχύουν και για τον ελληνόφωνο χώρο της μεταβυζαντινής εποχής.

**Στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα δεν υπάρχουν οργανωμένες μορφές ερασιτεχνικού ή επαγγελματικού θεάτρου με κάποιες αισθητικές αξιώσεις.**

Επομένως, θεατρική ζωή αναμένεται να βρεθεί μόνο στις βενετοκρατούμενες περιοχές, δηλαδή Κρήτη (ως το 1669) και Επτάνησα, και από το 1821 στην απελευθερωμένη Ελλάδα. Υπάρχουν, ωστόσο, πέντε σημεία που διαφοροποιούν τη γενική αυτή εικόνα:

- *Εξάιρεση 1:* το θέατρο σκιών, με τις επίπεδες (μη τρισδιάστατες) φιγούρες του, στην ανατολική του οθωμανική μορφή, με τον ιθυφαλλικό Karagöz, επιτρέπεται από τη μουσουλμανική θρησκεία και είναι διαδεδομένο σχεδόν σε όλες τις επαρχίες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας ως τη Βόρεια Αφρική. Στη Χερσόνησο του Αίμου μαρτυρείται από τον 17ο αιώνα, αρχικά ως αυλική και αργότερα ως λαϊκή διασκέδαση, σχεδόν σε κάθε μεγάλη βαλκανική πόλη· αυτό ισχύει και για τον ελληνόφωνο χώρο.
- *Εξάιρεση 2:* η δραστηριότητα των καθολικών ταγμάτων (κυρίως ιησουιτών και

καπουκίνων) στην Οθωμανική Αυτοκρατορία (κυρίως στην Κωνσταντινούπολη και στα νησιά του Αιγαίου) οδηγεί στην ίδρυση κολεγίων και στην οργάνωση σχολικού θεάτρου στα ελληνικά. Κέντρα αυτής της θεατρικής δραστηριότητας είναι η Πόλη, η Χίος, η Νάξος και η Σαντορίνη. Υπό την επίδραση των ιησουιτών στη Χίο αρχίζουν και ορθόδοξοι ιερείς να γράφουν και να παριστάνουν θεατρικά έργα.

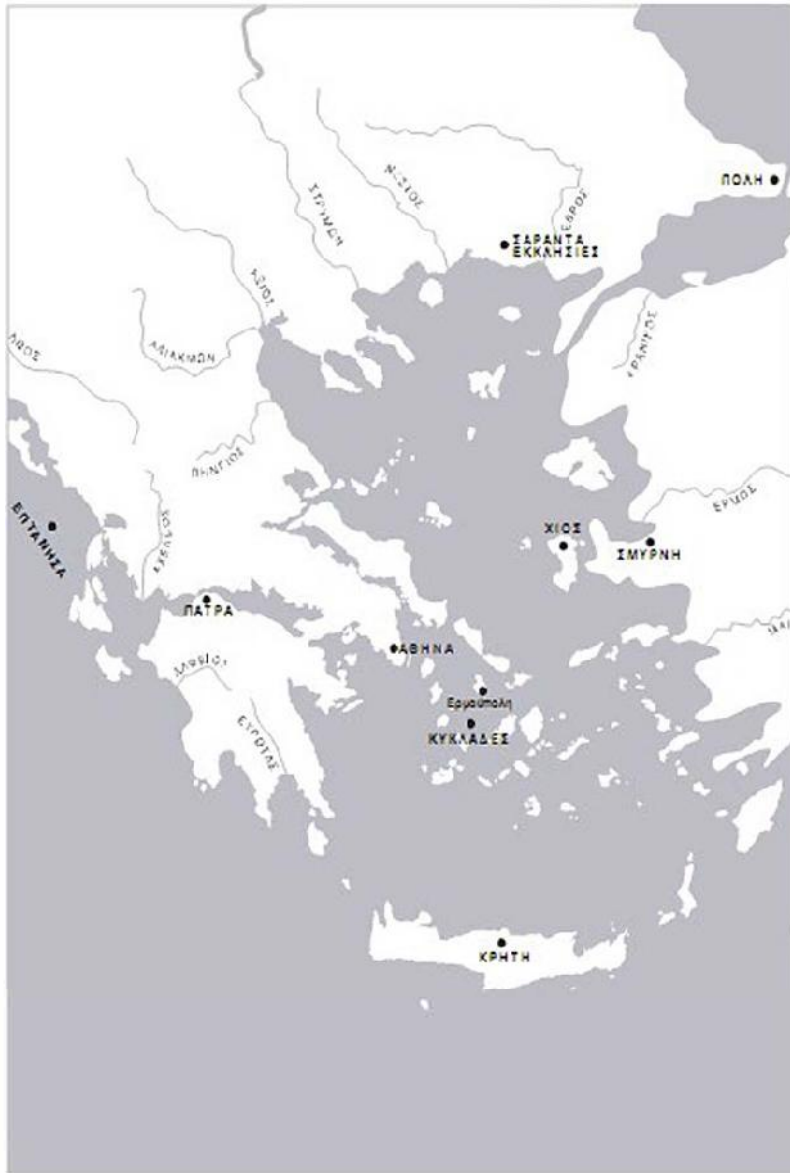
- *Εξάιρεση 3:* το ιδιότυπο καθεστώς στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες της Μολδαβίας και της Βλαχίας, με τους φαναριώτικους οίκους, εξαρτώμενους από την εξουσία της Υψηλής Πύλης αλλά στραμμένους πνευματικά προς τη Δύση και τον Διαφωτισμό, οδηγεί στο γεγονός ότι και εδώ, πέρα από τις θεατρικές μεταφράσεις, μαρτυρούνται, μετά το 1800 και πριν απ' το ξέσπασμα της Επανάστασης, θεατρικές παραστάσεις στα ελληνικά (Βουκουρέστι, Ιάσιο), όπως και στη ρωσική Οδησσό και στη βόρεια ενδοχώρα της Μαύρης Θάλασσας ως τη Γεωργία.
- *Εξάιρεση 4:* σε εξαιρετικές περιπτώσεις σημειώνονται μεμονωμένες παραστάσεις και στον ελληνικό χώρο της Τουρκοκρατίας, όπως το 1803 στα Αμπελάκια, όπου ερασιτέχνες ανεβάζουν το «Μισανθρωπία και Μετάνοια» του August von Kotzebue· το χωριό είναι γνωστό για τη βιοτεχνία του στη νηματοβαφία και είχε διασυνδέσεις με την κεντρική Ευρώπη· τη χρονιά της παράστασης βρίσκεται εκεί ο Γεώργιος Σακελλάριος, μεταφραστής γαλλικών και γερμανικών δραματικών έργων στη Βιέννη.
- *Εξάιρεση 5:* ορισμένα αποκριάτικα δρώμενα και παραστατικά έθιμα του λαϊκού εορτολογίου προσλαμβάνουν τη μορφή αυτοσχέδιων μικρών παραστάσεων (π.χ. Καλόγερος στη Θράκη, Μωμογέρια στον Πόντο, ο «Καδής» ή το Δικαστήριο στη Σάμο και στη Χίο). Στη δυτική Ελλάδα παρατηρούνται και σύντομες λαϊκές διασκευές της κρητικής τραγωδίας «Ερωφίλη» του Γεωργίου Χορτάση (π. 1600) σε μορφή μικρών αποκριάτικων θεατρικών παραστάσεων.

Ο κανόνας, λοιπόν, πως στις τουρκοκρατούμενες ζώνες δεν συναντούμε οργανωμένες μορφές θεάτρου δεν είναι απαράβατος, όσον αφορά τον ελληνόφωνο χώρο. Άλλωστε μετά το '21, την εποχή των μεταρρυθμίσεων στην Οθωμανική Αυτοκρατορία (tanzimat, μετά το 1826), στην ίδια την Κωνσταντινούπολη, αλλά και σε άλλες τουρκοκρατούμενες πόλεις, παρατηρείται μια άνθιση ιταλικού, γαλλικού, αρμενικού και ελληνικού θεάτρου. Στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα η Πόλη είναι πιο ζωηρό κέντρο του ελληνικού θεάτρου από την ίδια την Αθήνα.

**1) Γεωγραφικές ασυνέχειες:** η γεωγραφική μεταφορά των κέντρων ελληνικής θεατρικής δραστηριότητας μέσα στον χρόνο οδηγεί σε μια αξιοσημείωτη πολυεδρικότητα. Τον 16ο αιώνα κέντρα της θεατρικής ζωής είναι η Κρήτη και τα Επτάνησα (ελληνικά και ιταλικά), τον 17ο αιώνα προστίθενται η Πόλη, η Χίος και οι Κυκλάδες, τον 18ο αιώνα τα Ιόνια νησιά, η Χίος, οι Κυκλάδες, τον 19ο αιώνα, η Επτάνησος, το Βουκουρέστι, το Ιάσιο, η Πόλη, η Οδησσός, η Σμύρνη, η Αλεξάνδρεια, η Ερμούπολη, η Πάτρα, και μόλις στις τελευταίες δεκαετίες η Αθήνα γίνεται πραγματικό κέντρο των θεατρικών εξελίξεων· από το 1880 περίπου αρχίζει να παρατηρείται θεατρική κίνηση και στην ελληνική (και ακόμη τουρκοκρατούμενη) επαρχία, από τα Χανιά της Κρήτης ως τις Σαράντα Εκκλησίες της Θράκης, ενώ στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα υπάρχουν ακόμα δίπλα στην Αθήνα τα Επτάνησα.


## Χάρτης 1

Κέντρα της θεατρικής ζωής (1600-1940)



Η ραχοκοκαλιά της θεατρικής δραστηριότητας στην Ελλάδα των νεότερων χρόνων δεν είναι η πρωτεύουσα αλλά τα Επτάνησα, με κυριότερα κέντρα την Κέρκυρα, την Κεφαλλονιά και τη Ζάκυνθο.

**2) Ιδεολογικές αλλαγές:** σε αυτό το σημείο η Ελλάδα συμβαδίζει, με ορισμένες αποκλίσεις, με τις ευρωπαϊκές εξελίξεις. Ήδη τον 17ο αιώνα παρατηρείται μια αλλαγή από το δράμα του ουμανισμού (αναγεννησιακή τραγωδία και κωμωδία) στο δράμα της Αντιμεταρρύθμισης, όπου κυριαρχεί η θρησκευτική θεματολογία και ο ήρωας-μάρτυρας, που ο θάνατός του είναι ο πνευματικός θρίαμβος της θρησκείας (Κρήτη, Επτάνησα, Αιγαίο πέλαγος). Το δράμα του Διαφωτισμού, ηθικοδιδασκτικό και μορφωτικό για την κοινωνία, ξεκινάει από τις μεταφράσεις του Μολιέρου και του Κάρλο Γκολτσόνι (1707-1793) τον 18ο αιώνα, μια τάση που παρατηρείται και σε όλη τη διάρκεια του 19ου. Η πατριωτική ή αρχαιόθεμη τραγωδία του 19ου αιώνα ακολουθεί εν γένει κλασικιστικά πρότυπα (αρχαία τραγωδία, ιταλική και γαλλική κλασικίζουσα δραματολογία), αλλά και ρομαντικά (Σαίξπηρ στη ρομαντική ερμηνεία των Γερμανών, William Shakespeare 1564-1616, Victor Hugo 1802-1885, Friedrich Schiller 1759-1805). Σαφείς ιδεολογικές αλλαγές φανερώνει η δραματογραφία του θεάτρου των ιδεών (1895-1922), όπου συμφύρονται σοσιαλιστικές ιδέες με την πρόσληψη του «Υπερανθρώπου» του Νίτσε (Friedrich Nietzsche, Γερμανός φιλόσοφος, 1844-1900). Το δράμα του Μεσοπολέμου δείχνει μια νέα στροφή σε εγχώρια θεματική και μορφές του λαϊκού θεάτρου. Ωστόσο, με τις τραγωδίες του Καζαντζάκη και του Σικελιανού η εικόνα παραμένει διαφοροποιημένη.

 **Προσοχή!** Μην προσπαθήσετε να μάθετε απέξω τις βιογραφικές χρονολογίες διάφορων προσώπων· δεν σας χρησιμεύουν σε τίποτε. Παρατίθενται, απλώς, για να οργανώσετε στο μυαλό σας κάποιο χρονολογικό πίνακα, στον οποίο μπορείτε να εντάξετε κάθε νέο στοιχείο: αν είναι πριν ή μετά ή ταυτόχρονο. Σημαντικό είναι να μπορέσετε να εντάξετε μια προσωπικότητα περίπου στην εποχή της και να συσχετίσετε ταυτόχρονα ή χρονικώς κοντινά γεγονότα και φαινόμενα.

**3) Γλωσσικές μεταβολές:** ως προς το γλωσσικό εκφραστικό όργανο της δραματογραφίας υπάρχουν δύο σαφείς τομές: γύρω στο 1800, οπότε η προϋπάρχουσα δραματογραφία στην κρητική και επτανησιακή (και αιγαιοπελαγίτικη) διάλεκτο λησμονείται με την επιβολή ολοένα πιο καθαρόγλωσσων επιλογών, στον έμμετρο λόγο δεν κυριαρχεί πια ο δεκαπεντασύλλαβος με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, αλλά η μίμηση αρχαίων μέτρων, ενώ ο πεζός λόγος καλλιεργείται πιο εντατικά από ό,τι παλαιότερα· και γύρω στο 1900, όταν η νέα δραματολογία του θεάτρου των ιδεών επιλέγει ως εκφραστικό της όργανο τη δημοτική, και κανένα έργο της καθαρόγλωσσης δραματογραφίας του 19ου αιώνα δεν επιζεί στις ελληνικές σκηνές του 20ού αιώνα· ακριβώς εκείνη την εποχή ο Γεώργιος Μιστριώτης (1846-1916), καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών, ανεβάζει με φοιτητές μια σειρά από παραστάσεις ελληνικής τραγωδίας στα αρχαία και προκαλεί τα «Ορεστειακά», αιματηρά επεισόδια με αφορμή την παράσταση της «Ορέστειας», σε μετάφραση και δια-

σκευή από το Βασιλικό Θέατρο, το 1903. Ωστόσο, η δημοτική ως σκηνικός λόγος του θεάτρου φανερώνει στον 20ό αιώνα ένα πολύ ευρύ άνοιγμα εκφραστικών δυνατοτήτων, από τη «μαλλιαρή» του Γιάννη Ψυχάρη (1854-1929) και του Δημήτρη Ταγκόπουλου (1867-1926) ως την υψηλή ποίηση του Σικελιανού και του Παντελή Πρεβελάκη (1909-1986), για να γυρίσει μεταπολεμικά στην καταγραφή της αργκό και των ιδιωμάτων περιφερειακών ομάδων της κοινωνίας (π.χ. «Σε Φιλώ στη Μούρη» του Γιώργου Διαλεγμένου).

**4) Δραματουργικοί αναπροσανατολισμοί:** στην κρητοεπτανησιακή δραματουργία το πρότυπο ήταν η ιταλική δραματογραφία της όψιμης Αναγέννησης, με στοιχεία του μανιερισμού και του μπαρόκ, στην αιγαιοπελαγίτικη δραματογραφία δραματουργικό πρότυπο ήταν η δραματολογία της Αντιμεταρρύθμισης, με την «τραγωδία μαρτύρων», όπου η καταστροφή του ήρωα θεωρείται αίσιο τέλος, γιατί αυτός αποκτά τον στέφανο του μαρτυρίου. Στην κωμωδία παρατηρείται η εξάρτηση από την *commedia erudita*, ενώ τον 18ο αιώνα και από την αυτοσχέδια *commedia dell'arte*, μαζί με κωμικές μορφές του λαϊκού θεάτρου των Επτανήσων («ομιλίες»), ώσπου οι κωμωδίες του Μολιέρου (στη διαφωτιστική τους ερμηνεία ως ηθικοδιδασκικά μαθήματα που γελοιοποιούν τις παρεκκλίνουσες από το «σωστό» συμπεριφορές) και του Γκολντόνι παραμερίζουν τους στερεότυπους κωμικούς τύπους, που προέρχονται μέσω της ιταλικής Αναγέννησης από τον Μένανδρο και τη λατινική κωμωδία. Τα πρότυπα μετά το 1800 είναι σαφώς η αρχαία τραγωδία στην ιταλική και γαλλική παράδοση της κλασικίζουσας δραματουργίας (τρεις ενότητες) ή η ρομαντική τραγωδία, που κινείται πιο ελεύθερα ως προς τη δραματική φόρμα. Στην κωμωδία κυριαρχεί η σάτιρα· σπάνια γίνεται και προσπάθεια μίμησης των κωμωδιών του Αριστοφάνη. Με το θέατρο των ιδεών, *γύρω στο 1900*, εισβάλλει το μοντέρνο δράμα στην ελληνική σκηνή: α) διατηρώντας την αυστηρά υπολογισμένη δραματική φόρμα, όπως ο Ίψεν (Henrik Ibsen, Νορβηγός δραματουργός, 1828-1906) και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος (1867-1951), στην παράδοση του «καλοφτιαγμένου» έργου του αστικού ρεαλιστικού θεάτρου της Γαλλίας και του κοινωνιοκριτικού έργου «με θέση», β) καταστρέφοντας τη συμβατική φόρμα (με πράξεις, φινάλε, συμμετρική εξέλιξη, αυξανόμενο ρυθμό κτλ.), όπως στα στατικά συμβολιστικά μονόπρακτα του Maurice Maeterlinck (Φλαμανδός δραματογράφος, 1862-1949), τον οποίο εν μέρει μιμείται ο Νίκος Καζαντζάκης στα πρώτα έργα του. Στο χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου το θέμα της δραματικής φόρμας δεν είναι αυτό που απασχολεί τόσο, όσο το περιεχόμενο: με την παρουσίαση του Πιραντέλλο (Luigi Pirandello, Σικελός δραματογράφος, 1867-1936) δημιουργείται ένα νέο ενδιαφέρον για το «αναλυτικό δράμα» (όπως στον «Οιδίποδα Τύραννο» του Σοφοκλή – αλλά και στο αστυνομικό μυθιστόρημα– οι βασικές πληροφορίες για το παρελθόν και το παρόν των σκηνικών χαρακτήρων αποκαλύπτονται μόλις στο τέλος του έργου), και με τον «pirandellismo» ένα κίνημα μίμησης των έργων του Σικελού δραματογράφου, που μαρτυρείται σε όλη την Ευρώπη.

**5) Η οργάνωση της θεατρικής παράστασης:** οι θεατρικές παραστάσεις, η σκηνογραφία και η υποκριτική εξαιτίας των ιστορικών συγκυριών στην Ελλάδα δεν ακολουθούν πάντα όσα συμβαίνουν στο ευρωπαϊκό θέατρο. Όσον αφορά παλαιότερες εποχές, οι γνώσεις μας για το πώς οργανώνονταν οι θεατρικές παραστάσεις συχνά βασίζονται σε υποθέσεις.

- 16-17ος αιώνας: στις κρητικές πόλεις της Βενετοκρατίας ερασιτέχνες ηθοποιοί (άντρες παίζουν και τους γυναικείους ρόλους) ή οι λογοτεχνικές Ακαδημίες οργανώνουν θεατρικές παραστάσεις κατά το καρναβάλι αλλά και σε άλλες εποχές, σε πλατείες των πόλεων (κωμωδία) ή σε αρχοντικά και παλάτια (τραγωδία, ποιμενικό δράμα), ακολουθώντας εν γένει τα συνηθιζόμενα την εποχή εκείνη στην Ιταλία. Τα περισσότερα έργα μπορούν να παρασταθούν σε μια «μονοτοπική σκηνή» (βλ. στη συνέχεια) τύπου Serlio (Sebastiano Serlio, Ιταλός αρχιτέκτονας, 1475-1554, εκδίδει στα μέσα του 16ου αιώνα τα *Επτά Βιβλία Αρχιτεκτονικής* (*Sette Libri su l' Architettura*), από τα οποία ένα είναι αφιερωμένο στο θέατρο) με στερεότυπα σκηνικά για τα τρία δραματικά είδη (βλ. λεπτομερειακά στη συνέχεια), αλλά για τα ιντερμέδια (παραστάσεις ανάμεσα στις πράξεις του κανονικού έργου) χρειάζονται απλές σκηνικές μηχανές. Δεν πρέπει να φανταστούμε αυτές τις παραστάσεις χωρίς πολυτέλεια σε κοστούμια και σκηνικό, όπως μας δείχνει μια ποιητική περιγραφή κονταροχτυπήματος (*giostra*) με αλληγορικές σκηνές στα Χανιά, το 1594.

**Μονοτοπική σκηνή** αποκαλούμε μια θεατρική σκηνή στην οποία, κατά τη διάρκεια της παράστασης ενός έργου, το σκηνικό δεν αλλάζει, γιατί ο δραματικός χώρος παραμένει σταθερός. Ο σκηνικός χώρος είναι ενιαίος και η επικοινωνία σε όλα τα τμήματά του ανεμπόδιστη. Κατά την εποχή του μπαρόκ (αρχές 17ου αι.) εμφανίζεται και η **μονοτοπική σκηνή με εναλλασσόμενο σκηνικό** (ή «κινητό σκηνικό»), όπου σε κάθε πράξη, ή ακόμα και συχνότερα, αλλάζει το σκηνικό· αυτό προϋποθέτει σκηνικές μηχανές, οι οποίες εφευρίσκονται και φιλοτεχνούνται την εποχή εκείνη. Σε αντίθεση με αυτό τον τύπο, **πολυτοπική σκηνή** αποκαλούμε ένα σκηνικό χώρο στον οποίο υπάρχουν ταυτόχρονα διάφοροι σκηνικοί τόποι, όπως συμβαίνει στο μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο με τα «περίπτερα» (*loci, mansiones*), όπου κάθε σκηνή (π.χ. των Παθών του Χριστού) διαδραματίζεται σε ένα από αυτά και ύστερα ηθοποιοί και θεατές μεταβαίνουν στο επόμενο περίπτερο, όπου θα ακολουθήσει η επόμενη σκηνή.

**Δραματικός χώρος** είναι εκείνος ο τόπος, ή εκείνοι οι τόποι, όπου εκτυλίσσεται η υπόθεση του δραματικού έργου, **σκηνικός χώρος** αποκαλείται ο χώρος όπου εκτυλίσσεται η θεατρική παράσταση (πάνω στη σκηνή). Τον δραματικό χώρο μέσα από τον σκηνικό χώρο υποδηλώνει, παρουσιάζει και καθορίζει το **σκηνικό** ή η **σκηνογραφία**, η οποία μπορεί να είναι λιτή, υπαινικτική (ένα δέντρο για το δάσος), ακαθόριστη, συγκεκριμένη, λεπτομερειακή (νατουραλισμός), στιλιζαρισμένη, υποβλητική, πλούσια, πολυτελής κτλ. ανάλογα με το ύψος της παράστασης, χωρίς να χάνει όμως την προσδιοριστική της λειτουργικότητα και να υποδεικνύει με τον όποιο τρόπο τον δραματικό χώρο.

- 17-18ος αιώνας: οι θρησκευτικές παραστάσεις στα ιόνια και αιγαιοπελαγίτικα νησιά απαιτούν εν μέρει πολυτοπική σκηνή κατά τη μεσαιωνική παράδοση ή εναλλασσόμενο σκηνικό κατά τα συνηθιζόμενα του μπαρόκ. Οι σχολικές παραστάσεις του θρησκευτικού θεάτρου πρέπει να ήταν μάλλον λιτές, αν και

απαιτούσαν σκηνικά αντικείμενα (requisits), θεατρικά κοστούμια κτλ. Το υποκριτικό ύφος πρέπει να το φανταστούμε αρκετά στατικό, τα δρώμενα περιορισμένα· η παράσταση βασίζεται κύριως στον απαγγελόμενο ποιητικό λόγο. Τα σκηνικά πιθανώς είναι υποτυπώδη.

Εξαίρεση πρέπει να αποτελούσε το Teatro San Giacomo (του Αγίου Ιακώβου) της Κέρκυρας, το οποίο υπήρχε ως μόνιμο θεατρικό κτίριο από το 1733 και λειτουργούσε ως σκηνή για το ιταλικό μελόδραμα (όπερα)· μέσα στον 18ο αιώνα δόθηκαν σχεδόν 100 παραστάσεις επαγγελματικών θιάσων όπερας από την Ιταλία. Στο θέατρο αυτό υπήρχε και κανονική για την εποχή σκηνογραφία (λεπτομέρειες στο οικείο κεφάλαιο).

Μια άλλη εικόνα πάλι δείχνει το λαϊκό επανησιακό θέατρο των «ομιλιών», που παίζεται σε πλατείες, πάνω σε πατάρι, με λιτό (ενδεχομένως και «ουδέτερο») σκηνικό, τραγουδιστή απαγγελία και ημιπροσωπίδα (που αφήνει ελεύθερο το στόμα), σε αντίθεση με την κρητική παράδοση, όπου η μάσκα φαίνεται πως ήταν άγνωστη. Έργα αυτού του λαϊκού θεάτρου καταγράφονται μόλις τον 19ο αιώνα, αλλά υπάρχουν ενδείξεις για την ύπαρξή του ήδη στην «Ευγένια» (1646) και στο κωμικό τέλος της τραγωδίας «Ιφιγένεια» (1720). Πιθανή είναι και η επίσκεψη στα Επτάνησα ιταλικών επαγγελματικών θιάσων της *commedia dell' arte*, με το ιδίotypo ακροβατικό υποκριτικό τους ύφος και τον αυτοσχέδιο λόγο.

- 19ος αιώνας ως το 1860/70: κυριαρχεί το ερασιτεχνικό θέατρο με υποτυπώδη μέσα· ωστόσο, εμφανίζονται και οι πρώτοι ηθοποιοί με κάποια υποκριτική εκπαίδευση (Κωνσταντίνος Κυριακός Αριστίας, 1800-1880, που μετά την Επανάσταση αποσύρεται στο Βουκουρέστι και γίνεται ένας από τους ιδρυτές του ρουμανικού εθνικού θεάτρου). Οι παραστάσεις στηρίζονται κυρίως στη ρητορική απαγγελία και προκαλούν, προεπαναστατικά και μετεπαναστατικά, παραληρήματα πατριωτισμού στο κοινό. Στο αυλικό ερασιτεχνικό θέατρο του Όθωνα στην Αθήνα ανεβάζονται και βουβές παντομίμες, από το 1840 σταθμεύουν κατά καιρούς και μέτριοι επαγγελματικοί θιάσοι ιταλικής όπερας με άθλιες σκηνογραφίες. Στον τομέα αυτό εξακολουθούν να κυριαρχούν τα Επτάνησα, όπου ωστόσο ακμάζει και το ερασιτεχνικό θέατρο και το λαϊκό των «ομιλιών». Ερασιτεχνική θεατρική κίνηση και ιταλική όπερα παρατηρούνται και στην Ερμούπολη και στην Πάτρα.
- 1860-1900: η εποχή των «μπουλουκιών», των πρώτων ελληνικών επαγγελματικών θιάσων, συχνά με οικογενειακή συγκρότηση, αυτοδημιούργητων ηθοποιών (θεατρικών), συνήθως από λαϊκές τάξεις, με υποκριτικό στόμφο, φωναχτή απαγγελία χωρίς πολλές αποχρώσεις, έντονες κινήσεις και εντυπωσιακές πόζες, φτωχά σκηνικά αλλά τεράστιο ρεπερτόριο, συνήθως από τον χώρο της πατριωτικής τραγωδίας και του γαλλικού μυθιστορηματικού και περιπετειώδους δράματος. Άλλο υποκριτικό ύφος καλλιεργείται από τα κωμικά μονόπρακτα, το κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο και, τελικά, από την επιθεώρηση, όπου καλλιεργούνται οι κωμικοί διαλεκτικοί τύποι της επαρχίας που θα κυριαρχήσουν στο εμπορικό θέατρο του 20ού αιώνα. Τέτοιους τύπους καλλιεργ-



γούν και ο Καραγκιόζης και ο Φασουλής, που μεσουραρούν στο τέλος του αιώνα και δανείζονται πολλά θέματα από το θέατρο.

- 1900-1940: με την ίδρυση του Βασιλικού Θεάτρου (1901-1908) και της Νέας Σκηνης (1901-1905) εμφανίζονται οι πρώτοι επαγγελματίες σκηνοθέτες: Θωμάς Οικονόμου (1864-1927), Κωνσταντίνος Χρηστομάνος (1867-1911) και, στο χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου, ο Φώτος Πολίτης (1890-1934) και ο Σπύρος Μελάς (1883-1966), το ζεύγος Σικελιανού (Δελφικές Γιορτές 1927 και 1930) και ο Βασίλης Ρώτας (1889-1977) και, προς το τέλος της περιόδου, οι Κάρολος Κουν (1908-1987) και Δημήτρης Ροντήρης (1899-1981), που δίνουν τις πρώτες παραστάσεις ως οργανωμένα αισθητικά σύνολα, με τρόπο ρεαλιστικό, νεορομαντικό, εξπρεσιονιστικό (λαϊκός εξπρεσιονισμός, στις αρχές της δεκαετίας του '30). Δίπλα στις σκηνοθετικές αυτές μορφές υπάρχουν οι μακρόβιοι βεντετικοί θίασοι της Μαρίκας Κοτοπούλη (1888-1954) και της Κυβέλης Αδριανού (1887-1978), που παρουσίαζαν εμπορικό θέατρο αξιώσεων αλλά και σοβαρή δραματολογία σε άριστες παραστάσεις, όπου κυριαρχούσαν ωστόσο πάντα οι πρωταγωνίστριες (star-system). Στον Μεσοπόλεμο εμφανίζονται και οι πρώτοι επαγγελματίες σκηνογράφοι και ενδυματολόγοι: ο Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), ο Αντώνης Φωκάς (1889-1986), ο Φώτης Κόντογλου (1897-1965), ο Κλ. Κλώνης (1907-1988) και άλλοι. Στο μουσικό θέατρο εμφανίζεται δίπλα στην όπερα και η οπερέτα (ελαφρό μουσικό δράμα) και εντατικοποιείται η επιθεώρηση, που με τα θεαματικά της στοιχεία απαιτεί ιδιαίτερη φροντίδα, σκηνογραφική και ενδυματολογική. Τα καλοκαιρινά θέατρα δημιουργούν έναν ιδιότυπο τύπο θεάτρου, τη «μάντρα», στο οποίο χρησιμοποιείται, σε υπαίθριο χώρο, η σκηνή ιταλικού τύπου (με την ανυψωμένη ράμπα, το άνοιγμα της σκηνης [«μπούκα»], τις σειρές καθισμάτων κτλ.). Στα λαϊκά στρώματα, αλλά όχι μόνο, σε πόλεις και χωριά, κυριαρχεί το θέατρο σκιών με την ιδιότυπη γοητεία του· εδώ η σκηνικός χώρος, η οθόνη (μπερντές), είναι καθορισμένος, ο χώρος των θεατών (καφενείο, πλατεία, μάντρα) αφημένος στην τύχη.

☛ Στο σημείο αυτό μπορείτε να κάνετε ένα διάλειμμα. Όπως βλέπετε, ήδη εισαγωγικά, συγκεντρώνεται αρκετό υλικό. Η αφομοίωσή του όμως θα σας βοηθήσει να προσανατολιστείτε πιο γρήγορα στα επιμέρους κεφάλαια και να προχωρήσετε πιο εύκολα.

### Δραστηριότητα 8 (προαιρετική)

Αναζητήστε και βρείτε τους δύο τόμους της Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720-1940*, Αθήνα 1994 (διάθεση Α. Χριστάκης), ξεφυλλίστε τους κοιτάζοντας τις εικόνες και τις φωτογραφίες και αφεθείτε στη γοητεία τους. Αν δεν μπορείτε να βρείτε τους τόμους αυτούς, ανοίξτε κάποιον αφιερωτικό τόμο σε μεγάλο ηθοποιό (σημειώνω ενδεικτικά: Γ. Ανεμογιάννης, *Μαρίκα Κοτοπούλη – Η φλόγα*, εκδ. Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Νεοελληνικού Θεάτρου, Αθήνα 1994· Φ. Ηλιάδης, *Μαρίκα Κοτοπούλη*, εκδ. Δωρικός, Αθήνα 1996· Β. Μανωλίδου, *Αναμνήσεις*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1997· Μ. Κακογιάννης/Μ. Πλωρίτης, *Έλλη Λαμπέτη*, εκδ. Ίτανος, Αθήνα 1995· Φρ. Μπιούμπι, *Έλλη*



Λαμπέτη. *Η τελευταία παράσταση. Μια προσωπική αφήγηση*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1983· Π. Μαυρομούστακος (επιμ.), *Μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1997 (για Μινωτή/Παξινού)· Ν. Βασιλειάδης/Δ. Λυμπερόπουλος, *Κατίνα Παξινού. Ένα φωτογραφικό αφιέρωμα*, εκδ. Artistic Events, Αθήνα 1993· *Τζένη Καρέζη, Τετράδια ζωής*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1993· *Η Τζένη Καρέζη*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1993· Ζ. Χατζηφωτίου, *Η Τζένη Καρέζη όπως τη γνώρισα*, εκδ. Ωκεανίδα, Αθήνα 1998· Α. Συνοδινού, *Πρόσωπα και προσωπεία*, εκδ. Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα 1998) και περιεργαστείτε ηθοποιούς και παραστάσεις, χωρίς να προσπαθήσετε να συγκρατήσετε τίποτε συγκεκριμένο, εκτός από τη γενική ατμόσφαιρα των παλαιότερων εποχών.



## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 2**

---

Να αναλύσετε με συντομία (όχι πάνω από 3 παραγράφους, 15 λεπτά) τους χώρους και τους χρόνους στους οποίους εξελίσσεται το νεοελληνικό θέατρο.

---

## Ενότητα 1.4

## ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕ ΑΥΤΟ ΑΛΛΩΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΩΝ ΧΩΡΩΝ

Μια σημαντική παράμετρος στην κατανόηση της ιδιαιτερότητας του νεοελληνικού θεάτρου είναι η μερική εξάρτηση και «επίδραση» από τις εξελίξεις του δυτικοευρωπαϊκού θεάτρου, από τον 16ο ως τον 20ό αιώνα. Βέβαια, οι όροι «επίδραση» και «επιρροή» είναι κάπως παραπλανητικοί, με την έννοια ότι βλέπουν τα πράγματα από την πλευρά του «δυνατού», εκείνου που ασκεί την «επιρροή», και ισοπεδώνουν κατ' αυτό τον τρόπο μια διαδικασία σύνθετη και λεπτή, αν την παρακολουθήσει κανείς από την πλευρά του «αδύνατου», εκείνου που δέχεται την «επιρροή». Αυτή η κάπως «ιμπεριαλιστική» ματιά του δήθεν «ανώτερου» και «κατώτερου» συντηρείται και σε ένα άλλο εννοιολογικό ζεύγος: «πρότυπο» και «μίμηση», όπου η χρονική προτεραιότητα ή η υποτιθέμενη αισθητική στάθμη ανεβάζουν ένα έργο ή ένα ύφος σε πρότυπο, ενώ ακολουθούν από την άλλη οι επιγονικές «μιμήσεις». Πιο εξισορροπημένα περιγράφεται η σχέση της πολιτισμικής επικοινωνίας με όρους της οικονομικής επιστήμης, από τη θεωρία της ελεύθερης αγοράς, ως «προσφορά» και «ζήτηση», εντούτοις οι πολιτισμικές διαδικασίες είναι συνήθως πολύ πιο σύνθετες από το μοντέλο αυτό. Πιο ουδέτερα περιγράφεται η σχέση αυτή με τον όρο «πρόσληψη» (reception), αν την κατανοήσουμε ως μια δυναμική διαδικασία ανάμεσα σε δύο πολιτισμικές δυνάμεις: 1) της υποδοχής, αποδοχής, δεξίωσης και απομίμησης, που θα ονομάσουμε **Μίμηση** και 2) της απόρριψης, της άρνησης, του δισταγμού, της επιλεκτικότητας, της ένταξης σε ένα ντόπιο σύστημα αξιών που θα ονομάσουμε **Παράδοση**.

☛ *Αν κάτι δεν καταλάβετε, μη σταματήσετε εδώ. Θα επανέλθουμε λεπτομερέστερα στο θέμα αυτό.*

Προς το παρόν θα αφήσουμε τον προβληματισμό της «πρόσληψης». Η σχεδόν αποκλειστική συσχέτιση του νεοελληνικού θεάτρου με αυτό της δυτικής και κεντρικής Ευρώπης κάνει γόνιμη την εφαρμογή ενός μοντέλου, μιας εικασίας, για το πώς μπορούμε να φανταστούμε τις σχέσεις αυτές. Στην περίπτωση της Ελλάδας πρόκειται για μια διαδικασία μονομερούς πολιτισμικής επαφής, εφόσον τα νεοελληνικά θεατρικά φαινόμενα δεν έχουν επηρεάσει (ή ελάχιστα, σε εξαιρετικές περιπτώσεις) τα δυτικά, σε αντίθεση με την αρχαία Ελλάδα όπου, στην εποχή της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, το ελληνικό θέατρο αποτελούσε το πρότυπο του ρωμαϊκού. Αυτή η μονόδρομη πολιτισμική επικοινωνία μπορεί να παρουσιαστεί με το εξής σχήμα:

Μητρόπολη → → → Περιφέρεια

«Ευρώπη» → → → Ελλάδα

ή ακριβέστερα

κεντρο-δυτικο-ευρωπαϊκά φαινόμενα → → → ελληνόφωνος χώρος

Ο όρος «Ευρώπη» εδώ είναι παρεξηγήσιμος, γιατί η Ελλάδα Ευρώπη είναι και, μάλιστα, η ρίζα της. Η απαρχή της διχαστικής αυτής χρήσης της έννοιας «Ευρώπη», με την οποία νοείται μόνο η δυτική και κεντρική Ευρώπη, όχι η ανατολική και νοτιοανατολική, προέρχεται από το Βυζάντιο, ως ανατολικό μέρος της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας (Λατίνοι-Ρωμαίοι/Ρωμιοί), και το Σχίσμα, εντείνεται στις τουρκοκρατούμενες χώρες κατά τα μεταβυζαντινά χρόνια (η Οθωμανική Αυτοκρατορία δεν θεωρήθηκε ποτέ «Ευρώπη») και στεγανοποιείται στον 20ό αιώνα με το λεγόμενο Σιδηρούν Παραπέτασμα της εποχής του Ψυχρού Πολέμου· η Ελλάδα είναι η μόνη ορθόδοξη χώρα που ανήκε στο δυτικό στρατιωτικό συνασπισμό και είχε από τον 18ο αιώνα, στον πολιτισμό και στην πολιτική της, δυτικό προσανατολισμό.

- **Μητρόπολη** αποκαλούμε το πολιτιστικό κέντρο νεωτερισμού, που ακτινοβολεί προς τις περιφέρειες του, όπου προσλαμβάνονται τα πολιτισμικά αγαθά του· οι μηχανισμοί μεταφοράς οδηγούν σε κάποια «καθυστέρηση» (ανισοchronία) της εμφάνισης των φαινομένων εκεί. Οι αγωγοί μεταφοράς, στην περίπτωση του δράματος και του θεάτρου, είναι: ανάγνωση, μετάφραση, παράσταση, παράσταση στην πρωτότυπη γλώσσα, παράσταση από ξένο θίασο.
- **Περιφέρεια** αποκαλούμε τις περιοχές που βρίσκονται σε κάποια γεωγραφική ή και πολιτισμική απόσταση από το κέντρο των εξελίξεων· η περιφέρεια κυρίως υποδέχεται τα πολιτισμικά αγαθά της Μητρόπολης, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αναγκαστικά τα αποδέχεται (αδιαμαρτύρητα και χωρίς μεταβολές). Ο νεωτερισμός ή το άγνωστο ακόμα στην περιφέρεια πολιτισμικό φαινόμενο μπορεί να έχει μεγάλη ή μικρή πρόσληψη, μεγάλη η μικρή κοινωνική απήχηση, να γίνεται αποδεκτό χωρίς ή με μεταβολές, ουσιαστικές ή επιπόλαιες, να βρίσκει αποδοχή μόνο σε ορισμένα κοινωνικά στρώματα, να εξασκεί επίδραση μόνο σε ορισμένη χρονική φάση, μικρή ή μεγάλη, αμέσως ή με «καθυστέρηση», σε μεμονωμένα άτομα μόνο ή σε ολόκληρους κοινωνικούς κύκλους, να θεωρείται για πάντα κάτι ξένο ή να εντάσσεται στην τοπική παράδοση.

**Διευκρινίσεις:** το σχήμα αυτό έχει βέβαια κάποιο δυναμισμό μέσα στην ιστορία· η Περιφέρεια μπορεί να «απαντήσει» στη Μητρόπολη, εκείνη μπορεί να χάσει την αίγλη της, η Περιφέρεια μπορεί να γίνει η ίδια Μητρόπολη, ή να γίνει Μητρόπολη για άλλο, πιο περιορισμένο γεωγραφικό χώρο.

- **Παράδειγμα:** η Ελλάδα (μαζί με τη Διασπορά) του 18ου αιώνα είναι Περιφέρεια για τις ιταλικές και γαλλικές επιδράσεις, συγχρόνως

όμως τοπική Μητρόπολη για το νοτιοανατολικό μέρος της βαλκανικής χερσονήσου.

Προσοχή! Το σχήμα αυτό δεν προσδιορίζει την αισθητική στάση και αξία των πολιτισμικών προϊόντων: τα της Μητρόπολης δεν είναι οπωσδήποτε ανώτερα από αυτά της Περιφέρειας· μπορεί να συμβαίνει και το αντίθετο.

- Παράδειγμα: μερικά έργα του κρητικού θεάτρου, όπως η «Ερωφίλη» ή η «Θυσία του Αβραάμ», είναι δραματουργικά, γλωσσικά και ποιητικά ασύγκριτα ανώτερα από τα συγκεκριμένα ιταλικά τους πρότυπα.

## Δραστηριότητα 9

Στους διάφορους τομείς του πολιτισμού η Μητρόπολη δεν είναι πάντα η ίδια· σκεφτείτε, για παράδειγμα, τη μόδα ή τα αυτοκίνητα. Προσπαθήστε να βρείτε και άλλα παραδείγματα από τα πεδία των γνώσεών σας, όπου οι Μητροπόλεις δεν συμπίπτουν μεταξύ τους.

Αυτή η διαπίστωση μας οδηγεί σε ένα άλλο γεγονός: οι **αφομοιωτικές διαδικασίες** μπορεί να αποτελούν μια δημιουργική υπόθεση, η οποία οδηγεί σε αισθητικά ανώτερα αποτελέσματα από το ίδιο το πρότυπο. Στηρίζεται δηλαδή σε φάσεις μεταβολής, όπου το πολιτισμικό φαινόμενο δεν παραμένει το ίδιο· κάτι τέτοιο ούτε στην περίπτωση της στείρας απομίμησης μπορεί να γίνει, γιατί η «ψεύτικη» αυτή απομίμηση λειτουργεί σε διαφορετικό κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον. Αυτές οι διαδικασίες «μεταποίησης» στην Περιφέρεια περιγράφονται με το μοντέλο της «διαλεκτικής σύμπραξης» Μίμησης και Παράδοσης (βλ. στη συνέχεια).

Μίμηση ↔ Παράδοση

Με τους δύο αυτούς όρους προσδιορίζουμε δύο αντιθετικές δυνάμεις, που λειτουργούν σε κάθε πολιτισμό, εφόσον τον εννοούμε ως ένα ανοιχτό σύστημα αξιών και μορφών που μεταβάλλεται και εξελίσσεται συνεχώς.

Διευκρίνιση: σύνθετα φαινόμενα, όπως ο ανθρώπινος πολιτισμός ή η κοινωνία, δεν λειτουργούν ακριβώς όπως ένα σύστημα (βλ. στη συνέχεια), αλλά μας βοηθάει στην κατανόηση του τρόπου λειτουργίας τους το να το φανταστούμε έτσι. Όμως, σε αντίθεση με το κλειστό σύστημα της χημείας, όπου αν αφαιρέσεις ή προσθέσεις κάτι αναπόφευκτα δημιουργούνται αλλαγές στο σύνολο, και μάλιστα υπολογίσιμες και προβλέψιμες, στο ανοιχτό σύστημα δεν συμβαίνει αυτό. Οι αλλαγές στο σύνολο δεν είναι τόσο εύκολα προβλέψιμες και προσδιορίσιμες. Ωστόσο, κλειστές κοινωνίες, όπως το παραδοσιακό ελληνικό χωριό, λειτουργούν σχεδόν ως κλειστό σύστημα.

Κάτι παρόμοιο συμβαίνει με την έννοια κώδικας, που χρησιμοποιείται επίσης στη θέση του «συστήματος»: προσδιορίζει ένα συνδυασμό από κανόνες, οι οποίοι καθορίζουν ποιο πράγμα σημαίνει τι, δηλαδή ρυθμίζουν την παραγωγή των σημασιών σε έναν πολιτισμό. Αυτοί οι κανόνες δεν είναι πάντα



τόσο ευκρινείς, όπως στην περίπτωση του αλφάβητου (το γράμμα Α σημαίνει το φωνήεν α, θα μπορούσε όμως να σημαίνει και το β ή όποιο άλλο γράμμα του αλφάβητου) ή του κώδικα οδικής κυκλοφορίας.

- **Μίμηση**, λοιπόν, είναι μια αρχικά ενεργητική πράξη περισσότερο ή λιγότερο δημιουργικής αφομοίωσης ενός προτύπου. Σημείο αναφοράς και ιδανικό μέτρο της Μίμησης είναι πάντα το πρότυπο· όπως και πρότυπο υπάρχει μόνο όταν γίνεται αντικείμενο Μίμησης.

**Πρότυπο ←→ Μίμηση**

Υπάρχουν εποχές ολόκληρες κατά τις οποίες ο πολιτισμικός κώδικας επιβάλλει τη Μίμηση κάποιου προτύπου, π.χ. σε μεγάλα τμήματα της βυζαντινής γραμματολογίας παρατηρείται μίμηση της Αρχαιότητας ή ο ελληνικός αστικός πολιτισμός του 19ου αιώνα μιμείται την αστική ζωή του Παρισιού.

Οι δυνατότητες της διαδικασίας της Μίμησης κινούνται ανάμεσα στην απλή, μηχανική και στείρα απομίμηση ως τη δημιουργική ανάπλαση, όπου το πρότυπο είναι απλώς ένα αρχικό ερέθισμα. Η Μίμηση δεν αποτελεί κάποιο μειονέκτημα ενός πολιτισμού ή ενός δημιουργού (όπως στη ρομαντική θεωρία της πνευματικής πρωτοτυπίας), αλλά είναι, ως έννοια, ένα χρηστικό εργαλείο ανάλυσης, απαλλαγμένο από αξίες και αξιώσεις, στη μεθοδολογία της σύγκρισης των πολιτισμών. Μίμηση είναι ο θετικός παράγοντας στην επικοινωνία των πολιτισμών, ενώ η Παράδοση ο αρνητικός.

- **Παράδοση** είναι η ανασταλτική δύναμη στη μεταβίβαση του προτύπου, η τοπική συνέχεια ενός συγκεκριμένου πολιτισμού σε μια ορισμένη φάση της εξέλιξής του. Αποτελεί ένα εξελισσόμενο ανοιχτό σύστημα δεσμευτικών δεδομένων και συμβάσεων (conventions, συνηθειών, κανόνων), που αντιδρά από μόνο του στην πρόκληση εισαγόμενων πολιτισμικών στοιχείων: απορρίπτει, επιλέγει, αφομοιώνει. Δεν πρόκειται δηλαδή για ένα στατικό, απόλυτα συντηρητικό σύστημα απαράβατων αξιών εκτός χρόνου, αλλά για ένα δυναμικό ιστορικό συνδυασμό ιδεών, αξιών και συμπεριφορών, που είναι συνάμα και δείκτης και καθρέφτης της συνέχειας και της μεταβολής των κοινωνικών κανόνων που ισχύουν. Σε στατικές και κλειστές κοινωνίες η συνοχή και δεσμευτικότητα της Παράδοσης μπορεί να γίνει τυραννική και να προσεγγίσει ακόμα και το κλειστό σύστημα. Η Παράδοση έχει, σε αντίθεση με τη Μίμηση, το πρότυπο στον εαυτό της· λειτουργεί ως «φίλτρο» της Μίμησης.

**Ξένο πρότυπο → Παράδοση**

→ Απόρριψη

→ Επιλογή

→ Αφομοίωση

- **Διαλεκτική σύμπραξη**: αυτές οι δύο τάσεις, Μίμηση και Παράδοση, ρυθμίζουν

σε μια πορεία ανταγωνιστικής συνεργασίας τη διαδικασία της μονομερούς πολιτισμικής επικοινωνίας. Η Μίμηση, ως δύναμη της ανανέωσης, τείνει στην αποδοχή ξένων προτύπων, η Παράδοση, ως δύναμη της συντήρησης, τείνει στην απόρριψή τους. Η διαλεκτική δράση των δύο αυτών πολιτισμικών δυνάμεων οδηγεί σε ένα ευρύ φάσμα πιθανών αντιδράσεων: 1) την απόρριψη ή την επιπόλαια και βραχύβια αφομοίωση, 2) τη σταδιακή ή καθυστερημένη αφομοίωση, 3) τη βαθιά και ολική αφομοίωση και ένταξη στα ντόπια στοιχεία, ώσπου το επεξεργασμένο πρότυπο γίνεται στοιχείο της ίδιας της παράδοσης ή 4) την έναρξη μιας νέας Παράδοσης, στα πλαίσια της παλαιάς.

Καμιά από τις δύο τάσεις δεν μπορεί να λειτουργήσει σωστά χωρίς την άλλη: Παράδοση χωρίς καμιά μιμητική τάση αποτελεί μια νεκρή, μουσειακή κληρονομιά, που κάποτε κινδυνεύει να αποτιναχθεί βίαια, Μίμηση χωρίς καμιά παραδοσιακή πλαισίωση σημαίνει ασύστολη αποδοχή ξενικών εισαγωγών, δουλική απομίμηση χωρίς ευρύτερη κοινωνική λειτουργικότητα, πιθηκισμό και βραχύβια πνευματική «μόδα». Οι υπερβολές και των δύο τάσεων είναι γνωστές στη νεότερη Ελλάδα ως **ξеноφοβία** και **ξеноλατρία**.

**Προσοχή!** Η διαλεκτική σύμπραξη Μίμησης και Παράδοσης αποτελεί απλώς ένα μοντέλο, ένα σχηματικό βοήθημα, μια προσλαμβάνουσα παράσταση για το πώς μπορούμε να φανταστούμε περίπου τις διαδικασίες της κυρίως μονομερούς πολιτισμικής επικοινωνίας. Δεν είναι η ίδια μια υπαρκτή πραγματικότητα, αλλά σε κάθε ιστορική περίπτωση διαφοροποιείται και παρουσιάζεται πιο σύνθετη· είναι απλώς μια εικασία της πραγματικότητας, που μας δίνει μια πρώτη ιδέα για το γενικό πλαίσιο της διαδικασίας, για το πώς μεταφέρονται πολιτισμικά στοιχεία από τη Μητρόπολη (ευρωπαϊκά κέντρα) στην Περιφέρεια (ελληνόφωνο χώρο) και με ποιους τρόπους μετουσιώνονται εκεί.

- *Εφαρμογή: το μοντέλο Μητρόπολη → Περιφέρεια, Μίμηση ↔ Παράδοση εφαρμόζεται με κάποια επιτυχία στις αφομοιωτικές διαδικασίες της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, στον βαθμό που αυτή προσανατολίζεται σχεδόν αποκλειστικά σε δυτικά κέντρα (Βενετία, Ιταλία γενικότερα, Παρίσι, Βιέννη, προς τα τέλη του 19ου αιώνα και Βερολίνο) και η επαφή αυτή είναι μονομερής (σε εξαιρετικές μόνο περιπτώσεις τα πολιτισμικά στοιχεία της Περιφέρειας επηρεάζουν και τη Μητρόπολη, π.χ. τα έργα του El Greco στη Δύση).*

☛ *Κουράγιο! αν κάτι δεν καταλάβατε, με τα ακόλουθα παραδείγματα θα καταλάβετε αμέσως καλύτερα.*

## Παράδειγμα 1

Το ποιμενικό δράμα «Πανώρια» του Γεωργίου Χορτάτση γράφτηκε στη δεκαετία 1590-1600, όταν η ποιμενική μόδα του ιταλικού θεάτρου κατέκλυζε όλη την Ευρώπη, κυρίως με τον «Pastor Fido» (στα κρητικά μεταφράζεται λίγο αργότερα ως «Πιστικός Βοσκός») του Giambattista Guarini. Σε αντίθεση με τα πρότυπα του

είδους, εδώ λείπουν οι Νύμφες και οι Σάτυροι, και ο μυθολογικός κόσμος του έργου περιορίζεται στη θεά Αφροδίτη και στον Έρωτα. Τόπος του έργου δεν είναι η μυθολογική Αρκαδία, αλλά οι βουνοπλαγιές του Ψηλορείτη· η αγροτική και ποιμενική ζωή παρουσιάζονται με μεγάλη δόση ρεαλισμού, ο αμαζονισμός των ποιμενίδων γίνεται αντικείμενο λεπτής ειρωνείας από τον Χορτάτση, όπως και ο ερωτικός καημός των βοσκών οι οποίοι ξεσπούν σε ασταμάτητους θρήνους. Οι σκηνές ανάμεσα στην κυρα-Φροσύνη και στον γερο-Γιαννούλη κυριαρχούνται από μία τελείως ρεαλιστική αντίληψη για τον έρωτα, που αντιβαίνει στην εξιδανικευμένη ερωτολογία του βουκολικού ειδυλλίου. Η έλλειψη της αυλικής ζωής, που είναι το κοινωνικό περιβάλλον, στο οποίο απευθύνεται το ποιμενικό δράμα και στο οποίο αυτό λειτουργεί ως μια αριστοκρατική ουτοπία του καθαρού συναισθήματος, οδηγεί στη μείωση (ακόμα και στην παρωδία) του μυθολογικού στοιχείου και στην ανάδειξη ενός αυξανόμενου ρεαλισμού.

Ο Χορτάτσης αφομοιώνει το συμβατικό σχήμα της ιταλικής ποιμενικής μόδας στο θέατρο και το προσαρμόζει μερικώς στα κοινωνικά δεδομένα της βενετοκρατούμενης Κρήτης. Εδώ συζητούνται θέματα, όπως της προίκας ή της παρουσίας, αδιανόητα στο ιταλικό βουκολικό δράμα της εποχής. Η φιλοσοφία της κυρα-Φροσύνης δεν είναι πολύ διαφορετική από την «επαγγελματική συνείδηση» των ηλικιωμένων μεσιτριών της κρητικής κωμωδίας. Με διακριτική ειρωνεία παρακολουθεί ο Ρεθύμνιος δραματογράφος τον ιδεαλιστικό κόσμο στον οποίο ζουν οι βοσκοί και οι βοσκοπούλες, διαχωρίζοντας με λεπτό χιούμορ τη θέση του από την «ιδεολογία» της νέας γενιάς, σατιρίζοντας έτσι τη νεοφερμένη τότε στην Κρήτη ποιμενική μόδα. Η σύγκρουση των μυθολογικών τόπων των βοσκών με τον ρεαλισμό της κτηνοτροφικής ζωής βάζει τον Χορτάτση στον δρόμο μιας προσεκτικής προσαρμογής των βουκολικών συμβάσεων στα ντόπια δεδομένα. Το έργο ήταν από τα πιο διαδεδομένα και βρήκε απήχηση και στον λαϊκό πολιτισμό.

## Παράδειγμα 2

Εξαίρεση στο σχήμα αυτό αποτελεί ο Καραγκιόζης, ο οποίος έρχεται από την Ανατολή και όχι από τη Δύση. Αλλά και αυτός φανερώνει ποικίλες αφομοιωτικές διαδικασίες, ώσπου να πολιτογραφηθεί στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό. Το οθωμανικό του αντίστοιχο, ο ιθυφαλλικός Karagöz, πιθανώς προερχόμενος από τον αραβικό κόσμο του Μεσαίωνα και διαδομένος στα Βαλκάνια ήδη από τον 17ο αιώνα, ήταν γνωστός στην Αθήνα του 19ου αιώνα ως ανατολικόν θέατρον και περιφρονημένος από την αστική κοινωνία, που φοβόταν για τις αντιπαιδαγωγικές συνέπειες της παρακολούθησης του θεάματος από τα παιδιά. Αυτός ο τύπος της παράστασης υπήρχε σε όλες της επαρχίες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, αλλά πουθενά δεν επέζησε τελικά παρά μόνο στην Ελλάδα, λόγω τριών προσαρμογών: 1) των λεγόμενων «ηρωικών» παραστάσεων με φανταστικούς και πραγματικούς καπετάνιους του 1821, που ανταποκρίνονταν στο πατριωτικό αίσθημα των θεατών, 2) της θεματολογικής ένταξης του θεάματος στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό με τη δημιουργία παραστάσεων σαν τον «Μεγαλέξαντρο και το Καταραμένο



Φίδι» (εδώ συνδυάζονται διάφορα παραδοσιακά στοιχεία: η φυλλάδα του Μεγαλέξαντρου ως λαϊκό ανάγνωσμα, η δρακοντοκτονία του αγίου Γεωργίου, γνωστή από το δημοτικό τραγούδι, το πανελλήνιο λαϊκό παραμύθι για τον δρακοντοκτόνο ήρωα), και 3) της μεταρρύθμισης του Μίμαρου στην Πάτρα γύρω στα 1890, όπου διαμορφώνονται οι γνωστές διαλεκτικές φιγούρες του μπάρμπα-Γιώργου, του Νιόνιου, του Σταύρακα, του Ομορφωνιού κτλ., που αντικαθρεφτίζουν τη διαφορετική κοινωνική πραγματικότητα της Ελλάδας του 1900 και όχι πια του μαχαλά της Πόλης, του 17ου αιώνα. Μόνο έτσι εξηγείται η τεράστια κοινωνική απήχηση που είχε το θέατρο σκιών στο χρονικό διάστημα 1900-1930, όταν διασκέδαζε ένα κοινό πολλαπλάσιο από όλα τα άλλα θέατρα μαζί.

### Παράδειγμα 3

Στο δραματικό έργο «Χαλασμένο Σπίτι» (1909) του Σπύρου Μελά, ο συγγραφέας προσπαθεί να στήσει στην Ελλάδα έργο ακραίου νατουραλισμού, εφάμιλλου του γερμανικού και γαλλικού. Δανείζεται γι' αυτό στοιχεία από τρία δραματικά έργα του Gerhart Hauptmann (1862-1946): «Πριν Φέξει ο Ήλιος» (1889), «Γιορτή συμφιλίωσης» (1890) και τον «Άμαξά Ένσελ» (1898), που είχε ανεβαστεί και το 1902 στο Βασιλικό Θέατρο. Ο ίδιος αρνείται κάθε επίδραση του Γερμανού νατουραλιστή και προσπαθεί μάλιστα να δώσει μια ρηχή ερμηνεία πολιτικού συμβολισμού (σχετικά με την επανάσταση στο Γουδί, 1909). Ο πολυμήχανος δημοσιογράφος και λογοτέχνης ψάχνει για τη συνταγή της επιτυχίας και, όντως, το 1909 η παράσταση είχε αρκετά μεγάλη απήχηση. Όταν επαναλήφθηκε το 1924 το επόμενο έργο του, «Το Άσπρο και το Μαύρο» (1913), παρόμοιας υφής, μετά την επιτυχία που είχε το «Φιντανάκι» του Παντελή Χορν το 1921, τέτοια έργα δεν άρεσαν πια γιατί με το «Φιντανάκι» είχε δημιουργηθεί κάτι σαν ελληνικός νατουραλισμός (με στοιχεία της παλαιότερης ηθογραφίας). Η μεγάλη επιτυχία του έργου του Χορν μέσα στον 20ό αιώνα οφείλεται ακριβώς στην ερμηνεία αυτή: της πλακιώτικης αυλής με τη φτωχολογιά, θέμα που θα αντιμετωπίσουμε ακόμα και στην «Αυλή των Θαυμάτων» του Ιάκωβου Καμπανέλλη (1957). Το έργο του Μελά δεν αφομοιώθηκε στην ελληνική παράδοση, παρά μόνο επιδερμικά και για μια στιγμή, σαν υφολογική «μόδα», σε αντίθεση με το αντίστοιχο έργο του Χορν.


### Παράδειγμα 4

Διαφορετική είναι η περίπτωση θεατρικού έργου του νεαρού Νίκου Καζαντζάκη: «Κωμωδία: Τραγωδία Μονόπρακτη» (1908), που δεν έχει παιχτεί ποτέ στο θέατρο και δημοσιεύθηκε σχεδόν απόκρυφα το 1909 και περισσότερο «ανοιχτά» μόλις το 1958. Έχει μεταφραστεί σε ξένες γλώσσες και συγκρίθηκε με το «Κεκλεισμένων των Θυρών» του Jean Paul Sartre (1944) και το «Περιμένοντας τον Γκοντώ» του Samuel Beckett (1952)· θεωρείται δηλαδή πρόδρομος του ευρωπαϊκού υπαρξιακού θεάτρου και του θεάτρου «του παραλόγου». Διαδραματίζεται στον Άδη, που είναι ένα αστικό σαλόνι με μια πελώρια πόρτα, από την

οποία μπαίνουν οι μόλις αποβιώσαντες· όλοι αναρωτιούνται τι θα γίνει, πού βρίσκονται, τι πρέπει να κάνουν, πώς να ξεφύγουν, ώσπου να τους καταβάλει μια ακατανίκητη νύστα και κούραση και να πεθάνουν πραγματικά μέσα στον ύπνο. Οι πραγματικές καταβολές αυτού του στατικού συμβολιστικού μονόπρακτου προέρχονται από τα μονόπρακτα του Maurice Maeterlinck («Οι Τυφλοί», «Ο Παρεΐσακτος», «Μέσα»), που γύρω στη στροφή του αιώνα ήταν και στην Ελλάδα πολύ της μόδας και είχαν ανεβαστεί και στην Αθήνα. Η απήχηση του έργου στην εποχή του ήταν σχεδόν μηδαμινή, ώσπου να το ανασύρει από τη λήθη ο Παντελής Πρεβελάκης, το 1958. Σήμερα, εκτιμούμε τον νεαρό Καζαντζάκη ως δραματουργό με διαφορετικά κριτήρια και αναγνωρίζουμε την πρωτοπορία του.

## Παράδειγμα 5

Στην ιστορική, για την πορεία τής αναβίωσης της ελληνικής τραγωδίας στην Ελλάδα, παράσταση του «Οιδίποδος Τυράννου» το 1919, σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου στην Αθήνα, ο νεαρός τότε κριτικός του θεάτρου (είναι η πρώτη του σκηνοθεσία) μιμείται ορισμένα στοιχεία των σκηνοθεσιών της σοφόκλειας τραγωδίας από τον Αυστριακό σκηνοθέτη Max Reinhardt (1873-1942), υποδειγματικά για τη θεαματικότητα και την εμπορική τους επιτυχία (1910), ενώ η παράσταση γίνεται σε ανοιχτό χώρο (αρένα, τσίρκο) και ο λαός των Θηβών αποτελείται από 500 κομπάρσους, που κινούνται με παρόμοιο τρόπο και απαγγέλλουν ομαδικά τα χορικά. Ο Πολίτης, όμως, θεωρεί ότι η ιδέα της παρουσίασης του χορού ως λαοθάλασσα, που κινείται και φωνάζει σαν ενιαίος οργανισμός, αντιβαίνει στο πνεύμα του ελεύθερου πολίτη των αρχαίων Αθηνών, που και στον χορό θέλει να διαφυλάξει την ατομικότητά του: ο χορός του είναι αντίθετα ολιγοπρόσωπος, οι κινήσεις ρυθμίζονται από τους κορυφαίους, αποφεύγει την ταυτόχρονη απαγγελία (Sprechchor), την οποία αργότερα θα εφαρμόσει ο Δημήτρης Ροντήρης. Ενώ στην πρακτική δουλειά ως σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου (1932-34), και ακόμα και στις επιλογές του στο ρεπερτόριο, η εξάρτηση από τον Ράινχαρτ είναι φανερή, η αφομοίωση αντιλήψεων του μεγάλου Αυστριακού σκηνοθέτη, κυρίως όσον αφορά την ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας, παραμένει δημιουργική και κριτική. Με τις ερμηνείες αυτές ο ίδιος ο Πολίτης εγκαινιάζει μια παράδοση θεατρικής ερμηνείας της αρχαίας κληρονομιάς, η οποία ακτινοβολεί ακόμα και στη μεταπολεμική θεατρική ζωή.

 *Αρκετά ήταν τα παραδείγματα. Μην προσπαθήσετε να συγκρατήσετε όλα τα επιμέρους στοιχεία. Θα επανέλθουμε λεπτομερέστερα στα οικεία κεφάλαια της ιστορικής αναδρομής. Στόχος ήταν απλώς να αποδειχτεί η χρησιμότητα του μοντέλου Μητρόπολη → Περιφέρεια, Μίμηση ↔ Παράδοση. Προχωρήστε αμέσως παρακάτω!*

**Προαιρετικό ανάγνωσμα:** Πούχνερ Β., «Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία, Δώδεκα μελετήματα*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη 2, διάθεση Δωδώνη, Αθήνα 1988, σ. 329-379, όπου και άλλα ακόμα παραδείγματα.

## Ενότητα 1.5

## ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Τώρα είμαστε σε θέση να εξαγάγουμε ορισμένα πρώτα **συμπεράσματα** από αυτή τη βιαστική ιστορική και συγκριτική εισαγωγή στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, ως προς τις ιδιαιτερότητές της, σε αντιδιαστολή με άλλες ευρωπαϊκές χώρες.

1) Το νεοελληνικό θέατρο δεν συγκρίνεται με το αρχαίο ελληνικό.

2) Δεν ξεκινάει, όπως στις χώρες της κεντρικής και δυτικής Ευρώπης, από το μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο, αλλά από αυτό της ιταλικής Αναγέννησης.

3) Εξελίσσεται αρχικά ως περιφερειακό φαινόμενο του ιταλικού θεάτρου, αργότερα και του γαλλικού, μόλις τον 19ο αιώνα και του γερμανικού και μικρότερων ευρωπαϊκών λαών· ο προσανατολισμός προς τη Δύση διακόπτεται μόνο από το ανατολικόν θέατρον, τον Καραγκιόζη.

4) Η περιφερειακή θέση του νεοελληνικού θεάτρου δεν περιορίζει σε τίποτε την ποιότητά του, πράγμα φανερό κυρίως στην κρητική δραματογραφία του 16ου και 17ου αιώνα.

5) Το νεοελληνικό θέατρο από τον 16ο ως τον 20ό αιώνα δεν παρουσιάζει ενιαία εξέλιξη από γεωγραφική άποψη, όπως το γαλλικό ή το αγγλικό· μοιάζει περισσότερο με το ιταλικό και το γερμανικό, όπου κατά εποχές υπάρχουν διαφορετικά κέντρα νεωτερισμών και καλλιέργειας του θεάτρου. Αυτό σχετίζεται με τις εδαφικές τύχες της Ελλάδας των νεότερων χρόνων και τη δυναμική που αναπτύσσουν οι ελληνικές παροικίες της Διασποράς.

6) Σημαντικές τομές στη συνέχεια της ιστορίας αυτής, γλωσσικές, ιδεολογικές και δραματουργικές, συσχετίζονται με τις γεωγραφικές μεταβολές: α) ο αφανισμός της κρητικής διαλέκτου ως εκφραστικού οργάνου της λογοτεχνίας και του θεάτρου από τη φαναριώτικη λογοτεχνία του 18ου και 19ου αιώνα, β) η εξαφάνιση της καθαρόγλωσσης δραματουργίας στις σκηνές του 20ού αιώνα.

7) Ως το 1900 περίπου η κλασικιστική παράδοση στη δραματογραφία είναι κυρίαρχη, είτε προέρχεται α) από την κλασικίζουσα δραματουργία της Αναγέννησης, όπως στην περίπτωση του κρητικού και επτανησιακού θεάτρου, είτε β) από την ιταλογαλλική παράδοση της κλασικίζουσας δραματουργίας, με πρότυπο την αρχαία τραγωδία, όπως στην πατριωτική δραματογραφία του 19ου αιώνα. Οι αποκλίνουσες από το κλασικιστικό μοντέλο μορφές (δηλαδή του μη αριστοτελικού δράματος) αφορούν κυρίως το θρησκευτικό θέατρο.

8) Στη διοργάνωση θεατρικών παραστάσεων παρατηρούνται επίσης μεγάλες διακυμάνσεις: ενώ η άνθηση του κρητικού θεάτρου διακόπτεται το 1669, αυτή του επτανησιακού συνεχίζεται ως τον 20ό αιώνα· το σχολικό θέατρο στα νησιά του Αιγαίου, όπου τα μέσα ήταν ελάχιστα, εξαφανίζεται μετά το πρώτο μισό του 18ου αιώνα, ενώ στον φαναριώτικο χώρο κάνουν την εμφάνισή τους ταπεινές θεατρικές παραστάσεις μόλις από τις αρχές του 19ου αιώνα και διακόπτονται με την Επανά-

σταση του 1821. Στις ελλαδικές πόλεις, από την άποψη της συνθετικότητας του θεάματος και του σκηνικού διακόσμου, υπερέχουν οι παραστάσεις του ιταλικού μελοδράματος, πράγμα που θα αλλάξει μόλις το 1860-70.

9) Το επαγγελματικό ελληνικό θέατρο των μετακινούμενων θιάσων («μπουλουκιών») κυριαρχεί για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα (π. 1860-1920), ώσπου από τη στροφή του αιώνα εμφανίζονται οι πρώτοι σκηνοθέτες και οργανωμένοι θίασοι με μόνιμη στέγη. Από τον 19ο αιώνα, βέβαια, κληρονομείται ο βενετιμώσος και το star-system.

10) Τα νέα θεατρικά είδη, το κωμειδύλλιο, το δραματικό ειδύλλιο και η επιθεώρηση απαιτούν νέες μορφές υποκριτικής και οργάνωσης της παράστασης. Τότε μεσουρανούν και τα λαϊκά θεάματα του Καραγκιόζη και του Φασουλή.

11) Ωστόσο, το νεοελληνικό θέατρο στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα δεν ακολουθεί εν γένει την ευρωπαϊκή τάση για θεαματικότητα και απαλλαγή του θεάτρου από τον λόγο (théâtre théâtral, «καθαρό» θέατρο, χωρίς την κυριαρχία του λόγου). Παραμένει, και μέσα στον 20ό αιώνα, βασικά «λογοκρατούμενο» (στα εκφραστικά μέσα κυριαρχεί ο λόγος).



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 3

1) Οι παράγραφοι των συμπερασμάτων έχουν αύξοντα αριθμό (βλ. προηγουμένως): σημειώστε με ποια άλλα συμπεράσματα συσχετίζονται νοηματικά τα εξής συμπεράσματα:

1 -

3 -

6 -

10 -

Οι πιθανοί συνδυασμοί είναι από 0 έως 3 περιπτώσεις. Παραδείγματα: 1 - 0 (δηλαδή δεν σχετίζεται με κανένα άλλο συμπέρασμα)· 1 - 4· 1 - 4, 5· 1 - 4, 5, 6.

2) Γιατί το νεοελληνικό θέατρο δεν συγκρίνεται με το αρχαίο;

α) Δεν χρησιμοποιείται η ίδια γλώσσα.

β) Τα ελληνικά του 5ου αιώνα δεν είναι κατανοητά σε ένα σημερινό κοινό.

γ) Η ερώτηση είναι λάθος, γιατί το αρχαίο ελληνικό θέατρο είναι περιφερειακό φαινόμενο του ρωμαϊκού.

δ) Δεν είχε καμιά εξάρτηση από μια Μητρόπολη στο εξωτερικό.

ε) Αποτελούσε το ίδιο Μητρόπολη για το ρωμαϊκό και το ελληνιστικό θέατρο.

Η απάντηση μπορεί να είναι μία, καμία ή και συνδυασμός των προτεινόμενων λύσεων.

3) Γιατί ο Καραγκιόζης κεντρίζει το ενδιαφέρον των μελετητών του θεάτρου;

α) Είναι πολύ γοητευτικό θέαμα και αντικείμενο έρευνας.

β) Είναι το μοναδικό ελληνικό θέατρο που έρχεται από την Ανατολή.

γ) Είναι το μοναδικό ελληνικό θέατρο που έρχεται από τη Δύση.

δ) Μπόρεσε να ενταχθεί στην ελληνική λαϊκή παράδοση χωρίς καμιά μεταβολή.

ε) Εισάγεται στην Ελλάδα μαζί με το ηθογραφικό κίνημα.

στ) Ήταν γνωστός στους Έλληνες ήδη πριν από το 1821.

ζ) Πολιτογραφήθηκε στην Ελλάδα μετά από αλλεπάλληλες αφομοιωτικές προσπάθειες.

Η απάντηση μπορεί να είναι μία, καμία ή και συνδυασμός των προτεινόμενων λύσεων.

4) Ο Νικόλαος Λάσκαρης γράφει στην *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου* (1938): *Ούτως εκόντων των πραγμάτων, τα δραματικά έργα των Κρητών, μη εξαιρουμένης ουδ' αυτής της «Ερωφίλης», του «εξοχωτάτου αυτού προϊόντος του Κρητικού θεάτρου», κατά τον Ν. Βέην, πολύτιμα πάντως, μεθ' όλην την αναμφισβήτητον ξενικὴν προέλευσιν, ως απεικονίζοντα εν μέρει την μεταβυζαντινὴν φιλολογίαν ημών, δεν δύναται ουχ ήττον... να θεωρηθώσιν ως απαρχαί της εντελώς νέας περιόδου του ελληνικού θεάτρου, του νεοελληνικού κληθέντος θεάτρου. Τι παρότρυνε τον Νέστορα αυτόν της ελληνικής θεατρικής ιστοριογραφίας, που έχει διασκευάσει και δεκάδες κωμωδιούλες από τα γαλλικά, στην κρίση αυτή;*

α) Ξενοφοβία.

β) Ξενολατρία.

γ) Η ρομαντική θεωρία περί πνευματικής πρωτοτυπίας και παρθενογένεσης των μεγάλων δημιουργημάτων.

δ) Η άποψη πως κάθε μίμηση είναι εξ ορισμού κατώτερη από το πρότυπο.

ε) Η ταύτιση της πολιτιστικής Περιφέρειας με την πολιτιστική «επαρχία», που τίποτε αξιόλογο δεν μπορεί να παραγάγει σε σύγκριση με τη Μητρόπολη.

στ) Λανθασμένη εκτίμηση των δυνατοτήτων της διαλεκτικής σύμπραξης της Μίμησης και της Παράδοσης.

ζ) Άγνοια της εποχής της Αναγέννησης και του μπαρόκ, όπου τα «δάνεια» στη λογοτεχνία ήταν κοινή πρακτική.

η) Η διαφορετικότητα της γλωσσικής έκφρασης (κρητική διάλεκτος).

Ομαδοποιήστε τις απαντήσεις σε τέσσερις κατηγορίες: 1) Πολύ σωστές, 2) επίσης σωστές, 3) δεν είναι λάθος, αλλά έχουν λίγη σχέση με την ύλη, 4) λάθος. Διαβάστε τα σχόλια για όλες τις απαντήσεις.

**Μπράβο!** Με αναπτειρωμένο το ηθικό συνεχίζετε το οδοιπορικό της εισαγωγικής ενότητας. Φτάσαμε σχεδόν στο τέλος. Αυτό που ακολουθεί δεν είναι και τόσο δύσκολο. Για σας είναι περίπατος!

## Παράλληλο Κείμενο

Επειδή στο κεφάλαιο 2 θα γίνει λεπτομερειακή ανάλυση ενός έργου της κλασικής δραματολογίας του 16/17ου αιώνα, και επειδή τα έργα αυτά, λόγω της έμμετρης μορφής τους αλλά και της χρήσης της κρητικής διαλέκτου με αρχαϊσμούς και ιταλισμούς, δεν διαβάζονται τόσο εύκολα και γρήγορα, όπως έχετε συνηθίσει, καλό είναι να αρχίσετε από τώρα, πριν ακόμα τελειώσετε την εισαγωγική ενότητα, να διαβάζετε ένα τέτοιο παράδειγμα, γιατί απαιτείται αρκετός χρόνος για να ολοκληρώσετε την ανάγνωση. Όταν φτάσουμε στο σχετικό κεφάλαιο, να είστε έτοιμοι και να γνωρίζετε το κείμενο.

Επιλέγουμε την «Ερωφίλη» του Χορτάτση, για την οποία τόσος λόγος έχει ήδη γίνει και η οποία υπήρξε τραγωδία-πρότυπο για 200 χρόνια στην ελληνική λογοτεχνία. Χρησιμοποιούμε την τελευταία έκδοση: Ερωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση, επιμέλεια Σ. Αλεξίου, Μ. Αποσκήτη, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1996.



## Οδηγίες για την ανάγνωση της «Ερωφίλης»

Η τελευταία έκδοση της «Ερωφίλης» είναι μια κριτική έκδοση, δηλαδή οι εκδότες έχουν αποκαταστήσει όλα τα σφάλματα των παλαιών εκδόσεων και τις παραναγνώσεις των αντιγραφών των χειρογράφων, τα οποία είναι συνήθως ανορθόγραφα. Στην περίπτωση της «Ερωφίλης» υπάρχουν δύο εκδόσεις του 17ου αιώνα: Βενετία 1637 και Βενετία 1676, η δεύτερη με φροντίδα του λόγιου ιερέα Αμβρόσιου Γραδενίγου, που αποκαθιστά πολλά σφάλματα της πρώτης, και τρία χειρόγραφα: της Βιβλιοθήκης της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος (ακέφαλο και κολοβό, γραμμένο με λατινικούς χαρακτήρες), της Κρατικής Βιβλιοθήκης του Μονάχου (από την Κεφαλλονιά, γραμμένο με ελληνικούς χαρακτήρες) και της Πανεπιστημιακής Βιβλιοθήκης του Birmingham (αντίγραφο του Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου, του ποιητή του «Φορτουνάτου», γραμμένο στον πολιορκημένο από τους Τούρκους Χάνδακα). Ο τελευταίος κώδικας, που ανακαλύφθηκε μόλις στη δεκαετία του 1960, δίνει σε πολλά σημεία της καλύτερες γραφές και προκάλεσε τη νέα έκδοση των Αλεξίου-Αποσκήτη. Η έκδοση αυτή έχει και ορισμένα στοιχεία μιας απλώς χρηστικής έκδοσης, γιατί δεν παραθέτει όλες τις διαφορετικές γραφές των πέντε πηγών, που χρησιμοποιούνται για την αναστύλωση του κειμένου, σε κριτικό υπόμνημα στο κάτω άκρο κάθε σελίδας, αλλά συζητεί ορισμένες επιλογές στο τέλος υπό τη μορφή σημειώσεων (σ. 219-242). Αυτά προς το παρόν δεν μας ενδιαφέρουν. Μην προβληματίζεστε για τους φιλολογικούς όρους, θα τα πούμε εκτενέστερα στο οικείο μέρος.

Εσείς, για να πάρετε μια πρώτη γεύση, θα διαβάσετε τον Πρόλογο του Χάρου (σ. 97-101), ώστε να εξοικειωθείτε με τη γλώσσα, τη στιχουργία, το λεξιλόγιο. Όπως βλέπετε, οι στίχοι έχουν αριθμηση, για να εντοπιστεί με ευκολία κάθε χωρίο που θα συζητηθεί στο τέλος ή και στην εισαγωγή. Αν δεν καταλαβαίνετε κάποια λέξη ή δεν είστε σίγουροι για τη σημασία της, τότε ανατρέξτε στο Γλωσσάρι (σ. 247-282), όπου βρίσκονται σε αλφαβητική σειρά όλες οι σήμερα ασυνήθιστες πια λέξεις και εκφράσεις της κρητικής διαλέκτου, αρχαϊσμοί και παλισμοί, μαζί με τις εννοιολογικές εξηγήσεις, τις σημασίες τους και την παραπομπή στα χωρία του έργου που απαντούν.

Προσοχή! Μερικά χωρία δεν γίνονται κατανοητά με την πρώτη και χρειάζεται επανειλημμένη ανάγνωση, ώσπου να καταλάβετε τη συντακτική δομή της φράσης. Ο Χορτάσης χρησιμοποιεί και μεγάλες φραστικές περιόδους, που επεκτείνονται σε πολλούς στίχους, ανακατώνει τη φυσική σειρά των λέξεων ή τμημάτων της φράσης (υπερβατόν) ή καθυστερεί έντεχνα το ρήμα, που αυτό μόνο δια φωτίζει το όλο νόημα της φράσης, δημιουργώντας στον αναγνώστη ένταση και ανυπομονησία. Αυτό είναι μια αρχική δυσκολία για τον αναγνώστη ή θεατή, η οποία όμως υποχωρεί με την εξοικείωσή του με τη γλώσσα και το ύφος. Πρόκειται για ένα συνειδητό υφολογικό μέσο της ποίησής του.

Θα παρατηρήσετε ότι, παρ' όλο που ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος και η ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία αντιστοιχούν στο δημοτικό τραγούδι, η γλώσσα έχει άλλη υφή, είναι πιο περίπλοκη και στρυφνή· μπορείτε να βεβαιωθείτε εύκολα και έμπρακτα, μαθαίνοντας απέξω δέκα στίχους ενός δημοτικού τραγουδιού και προσπαθώντας να αποστηθίσετε δέκα στίχους της «Ερωφίλης». Θα σας είναι πολύ πιο δύσκολο.

Αν έχετε τελειώσει την ανάγνωση του Προλόγου του Χάρου και έχετε ξεπεράσει τις πρώτες δυσκολίες εξοικείωσης με το κείμενο, αν αρχίζετε να γοητεύεστε από τις ποιητικές εικόνες, τη μουσική των ασυνήθιστων συνηχίσεων, τις ρητορικές επαναλήψεις και τη συμπύκνωση νοημάτων και εικόνων σε ένα στίχο ή δίστιχο, τότε πιάνετε το βιβλίο από την αρχή και διαβάστε την Εισαγωγή.

Στην περίπτωση που δεν τα καταλαβαίνετε ακόμα όλα, κυρίως στα κεφάλαια «Αποκατάσταση του κειμένου» (σ. 11-19) και «Γλώσσα, ύφος και στιχουργία» (σ. 51-59), γιατί σας λεί-

πουν ορισμένα στοιχεία της τεχνογνωσίας στη μετρική, μη δυσανασχετείτε – όλα θα εξηγηθούν στην ανάλυση που θα κάνουμε. Σημειώστε τα στοιχεία που δεν καταλάβατε και προχωρήστε. Η Εισαγωγή σας δίνει μια σειρά από πληροφορίες, που θα αποδειχθούν πολύτιμες για την ανάγνωση του κειμένου.

Αν έχετε τελειώσει με την ανάγνωση της Εισαγωγής, μπορείτε να καταπιαστείτε με το ίδιο το κείμενο της πρώτης πράξης. Ειδικά στην εκτενέστατη δεύτερη σκηνή (σ. 104-120), όπου ο Πανάρετος αφηγείται την προϊστορία της υπόθεσης, μπορείτε να παραλείψετε μερικές σελίδες για να προχωρήσετε πιο γρήγορα, επειδή τώρα γνωρίζετε ήδη την υπόθεση, με όλες τις λεπτομέρειές της.

Κανονίστε τον ρυθμό της ανάγνωσής σας με τέτοιο τρόπο ώστε, όταν φτάσετε στο κεφάλαιο 2, στο κρητικό θέατρο, να έχετε τελειώσει όλο το κείμενο (σ. 97-216) και να μπορείτε να καταπιαστείτε με την ανάλυση.

Η ανάγνωση θα γίνει παράλληλα με το υπόλοιπο της Εισαγωγής (κεφάλαιο 1) και τις Δραστηριότητες, Ασκήσεις και Εξετάσεις στο τέλος.

### Συμβουλές

- ✓ Μη διαβάζετε παραπάνω από μία πράξη σε μία ημέρα. Η απόλαυση του κειμένου αυτού θέλει ξεκούραστο το μυαλό και ζωντανές τις αισθήσεις. Αν αρχίσετε να το βαριέστε, έχετε κουραστεί και πρέπει να σταματήσετε!
- ✓ Διαβάστε μερικά κομμάτια δυνατά, για να νιώσετε τον ρυθμό του στίχου, τη λειτουργία της ομοιοκαταληξίας (ρίμας), την ηχητική ποιότητα της ποιητικής γλώσσας.
- ✓ Προσέξτε πόσο διαφορετικά είναι τα χορικά (στο μέτρο, στην ομοιοκαταληξία, στο περιεχόμενο).
- ✓ Για οποιεσδήποτε παρατηρήσεις σας, για ό,τι σας κάνει εντύπωση, σας ευχαριστεί ή σας δυσκολεύει, κρατήστε πρόχειρες σημειώσεις για δική σας χρήση. Μπορεί να σας είναι χρήσιμες για την ανάλυση του κειμένου στο κεφάλαιο 2.
- ✓ Σε στιγμές απογοήτευσης, όταν το εγχείρημα της ανάγνωσης του κειμένου σας φαίνεται δύσκολο, να σκέφτεστε πως πρόκειται για την πιο δύσκολη ανάγνωση κειμένων σε όλο το μέρος της Θεματικής Ενότητας που αφορά το νεοελληνικό θέατρο.

☛ *Άλλωστε: χωρίς προσπάθεια ποτέ δεν υπάρχουν αξιόλογα αποτελέσματα! Ο στόχος είναι, στο τέλος, να έχετε μελετήσει και κατανοήσει ένα από τα ωραιότερα και πιο άρτια δραματικά έργα του νεοελληνικού δραματολογίου από πολλές και διαφορετικές απόψεις. Επειδή όμως η εποχή κατά την οποία γράφτηκε το έργο είναι πολύ διαφορετική και απομακρυσμένη, πολλά σας φαίνονται ξένα, παράξενα και περίεργα. Η «εκδρομή» στο παρελθόν είναι μια περιπέτεια, από την οποία βγαίνει κανείς τόσο πιο πλούσιος όσο πιο έντονα τη βιώνει. Η γνωριμία με τους πολιτισμούς του παρελθόντος είναι ένα ταξίδι, το οποίο στο τέλος οδηγεί σε μας, τους ίδιους, στο Εδώ και Τώρα· τίποτε δεν είναι πια το ίδιο. Για να υπάρξει αλλαγή και μέλλον, η γνώση του παρελθόντος είναι απαραίτητη. Καλό ξεκίνημα!*

## ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΤΗΣ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗΣ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Το ιστορικό της διερεύνησης του νεοελληνικού θεάτρου είναι σχετικά σύντομο, κάπως άνισο, εν γένει ανομοιογενές, και οδήγησε σε μια ερευνητική κατάσταση ιδιότυπη, η οποία αναζητεί ακόμα τη μελλοντική της θεραπεία. Τα προβλήματα της ιστοριογραφίας του νεοελληνικού θεάτρου είναι προβλήματα πληροφόρησης (ιστορικές πηγές), αξιοποίησης των πληροφοριών, αλλά και ταξινόμησης του υλικού και περιοδολόγησης των εξελίξεων. Η έρευνα αυτή εκτείνεται σε ένα χρονικό βάθος 120 περίπου ετών και φανερώνει διάφορους σημαντικούς σταθμούς που συμπίπτουν με τη δημοσίευση μονογραφιών, οι οποίες παρουσιάζουν μεγάλα τμήματα ή, ως απόπειρα, και το σύνολο της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου με την αξίωση της αντιπροσωπευτικής ή ακόμα και εξαντλητικής πραγμάτευσης του θέματος. Τέτοιες σφαιρικές απόπειρες υπήρξαν ως τώρα οκτώ, οι οποίες μπορούν να καταταγούν σε τρεις διαφορετικές ομάδες: **I.** οι απόπειρες του περασμένου αιώνα, **II.** οι συνθέσεις του Μεσοπολέμου και **III.** οι σύγχρονες προσπάθειες κατάρτισης μιας ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου.

Το σύντομο ιστορικό της σχετικής έρευνας έχει σφραγίσει και τη σημερινή κατάσταση με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των προσωπικοτήτων που συμμετείχαν σε αυτήν και τις μεθοδολογίες που εφάρμοσαν στις έρευνές τους.

### **I. Οι ερευνητές του περασμένου αιώνα**

1) Εδώ ανήκει αποκλειστικά ο Κωνσταντίνος Σάθας (1842-1914), με τη μονογραφία του για το βυζαντινό θέατρο και την έκδοση τεσσάρων κειμένων του κρητικού θεάτρου με εκτενέστατη εισαγωγή.

**Σάθας Κ.Ν.**, *Ιστορικών δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών, ήτοι εισαγωγή εις το Κρητικόν θέατρον*, Εν Βενετία 1878, σ. Υκ' (420) (ανατύπωση Νότης Καραβίας 1979).

**Σάθας Κ.Ν.**, *Κρητικόν θέατρον ή συλλογή ανεκδότων και αγνώστων δραμάτων*, Εν Βενετία 1879, σ. 467 (ανατύπωση Αθήνα 1973).

Ενώ η δεύτερη μονογραφία με την έκδοση τεσσάρων έργων του κρητικού θεάτρου («Ζήνων», «Στάθης», «Γύπαρις» [= «Πανώρια»], «Ερωφίλη») ήταν σημαντική για την εκκίνηση των σχετικών ερευνών, η πρώτη, που επιχείρησε να γεφυρώσει το αρχαίο θέατρο με το κρητικό της Αναγέννησης, στάθηκε άτυχη από την αρχή, γιατί η ύπαρξη θρησκευτικού και κοσμικού θεάτρου στο Βυζάντιο παρέμεινε, παρά τη μεγάλη σειρά σχετικών μελετών και εργασιών υπέρ ή κατά της απόψεως, ουσιαστικά αμφισβητούμενη και σήμερα η ζυγαριά κλείνει μάλλον οριστικά προς το αρνητικό. Η φιλολογική και γλωσσολογική έρευνα του κρητικού θεάτρου γνώ-



ρισε βέβαια μια πρωτοφανή άνθηση, και η σχετική βιβλιογραφία αποτελεί σήμερα μια από τις πιο πλούσιες (σε διεθνή κλίμακα) για τα ελληνικά μεταβυζαντινά γράμματα, αλλά το φαινόμενο αυτό ως τη δεκαετία του 1970 δεν συνδέθηκε ικανοποιητικά με την υπόλοιπη ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου· επίσης, από την άλλη πλευρά, θεατρολογικά προβλήματα έμειναν στην περιφέρεια του ερευνητικού ενδιαφέροντος για τον χώρο αυτό.

## II. Οι ερευνητές του Μεσοπολέμου

2) Το 1938/39 ο Νικόλαος Λάσκαρης (1866-1945) εκδίδει μια δίτομη *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, που φτάνει ως τις θεατρικές εξελίξεις της Αθήνας του 1844, ενώ αρχίζει με το επανησιακό θέατρο. Σε διάφορα άρθρα του προχωράει αποσπασματικά αυτή την Ιστορία ως το 1875 περίπου.

**Λάσκαρης Ν.**, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τόμος Α', εκδ. Μ. Βασιλείου & Σία, Αθήνα 1938, σ. 333, τόμος Β', Αθήνα 1939, σ. 351.

Ο Λάσκαρης, άνθρωπος του θεάτρου και ο ίδιος (έχει συγγράψει και διασκευάσει πάνω από 40 κωμωδίες), προσπάθησε να συλλέξει στοιχεία και ντοκουμέντα για τη θεατρική ζωή των Ελλήνων και να τα συναρμολογήσει σε μια συνεχή Ιστορία. Σε μια εκτενέστατη εισαγωγή (97 σελίδες) συνοψίζει, κατά τρόπο αμέθοδο, μερικές θεωρίες για τις αρχές του θρησκευτικού θεάτρου του δυτικού Μεσαίωνα και αντιπαραβάλλει προς αυτές, σύντομα, τα ερευνητικά πορίσματα του Σάθα για ένα υποθετικό βυζαντινό θέατρο. Ολόκληρο το κρητικό θέατρο το πραγματεύεται, στηριζόμενος πάλι στον Σάθα, σε δέκα σελίδες στην Εισαγωγή, καταλήγοντας πως δεν μπορεί να θεωρηθεί απαρχή του νεοελληνικού θεάτρου λόγω της ξενικής του προέλευσης. Το νεοελληνικό θέατρο αρχίζει με τα «Κορακιστικά» του Ιακώβου Ρίζου Νερουλού (1813) και τις ελληνικές παραστάσεις στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες (σ. 99 κ.ε.). Αλλά δεν μένει συνεπής στο σχήμα αυτό: ο Α' τόμος κλείνει με το κεφάλαιο «Τα εν Ζακύνθω, 1500-1834» (σ. 294-317), χωρίς η «ξενική προέλευση» να τον εμποδίζει να εντάξει το κεφάλαιο αυτό, λιγότερο σπουδαίο για τα ελληνικά γράμματα, στον κορμό του βιβλίου (στον δεύτερο τόμο υπάρχει και κεφάλαιο για την Κέρκυρα [1530-1832], σ. 45-67). Αυτή η ασυνέπεια στην ταξινόμηση του υλικού, μαζί με την ανεκδοτολογία που χαρακτηρίζει την παρουσίαση των συμβάντων και την απόκρυψη εν μέρει των πηγών του, κάνουν την πολύτιμη αυτή προσπάθεια κάπως δύσχρηστη (το ευρετήριο είναι ισχνό), ενώ οι πληροφορίες της πρέπει να υποβάλλονται, για κάθε περίπτωση, σε νέο έλεγχο.

3) Αμέσως μετά τον Πόλεμο και τον Εμφύλιο, το 1951, δημοσιεύτηκε ο πρώτος τόμος της *Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου* του Γιάννη Σιδέρη (1898-1975). Έχει ανατυπωθεί από ομάδα ερευνητών του Θεατρικού Μουσείου – εκδόσεις Καστανιώτη, το 1990, σε βελτιωμένη μορφή, με την προσθήκη νέων στοιχείων, την απάλειψη σφαλμάτων, με φωτογραφίες και πολύτιμα ευρετήρια, που ουσιαστικά μόνο αυτά επιτρέπουν τη χρήση του τόμου. Γιατί το κείμενο του μελετήματος, σε αδέξια και ακραία δημοτική και με δαιδαλώδεις υποσημειώσεις, δεν διαβάζεται εύκολα. Αρχίζει, επίσης, λίγο πριν από την Επανάσταση και φτάνει ως το 1908. Η αμέθοδη πα-

ρουσίαση του πλούσιου υλικού και οι δίχως στόχο αισθητικές του κρίσεις επιτρέπουν σήμερα τη χρήση της Ιστορίας αυτής κυρίως ως συλλογής πληροφοριών.

**Σιδέρης Γ.**, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τόμος Α', 1794-1908, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1951, σ. 247.

Βελτιωμένη ανατύπωση: Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 335, 40 εικ.

Ο δεύτερος, ανέκδοτος ακόμα τόμος, που καλύπτει τα χρόνια 1909-1944, θα εκδοθεί από τις εκδόσεις Καστανιώτη σε επιμέλεια του Πλάτωνα Μαυρομούστακου σε τρία τομίδια – τα δύο πρώτα έχουν ήδη κυκλοφορήσει (1999, 2000). Όπως μας πληροφορεί ο επιμελητής, ο τόμος είναι ακόμα πιο αμέθοδος και γεμάτος μονομερείς και «στρατευμένες» προσωπικές κρίσεις (βλ. Μαυρομούστακος Π., *Ένα θαμπό χειρόγραφο. Παρουσίαση ανέκδοτων κειμένων του Γιάννη Σιδέρη. Ο Β' τόμος της Ιστορίας του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1994). Η τελευταία μεγάλη εργασία του, *Το αρχαίο δράμα στην νεοελληνική σκηνή* (Αθήνα 1976), φτάνει πέρα από τις Δελφικές Γιορτές (1932).

Ο Σιδέρης εγκαινιάζει πρώτος μια επιστημονική αντιμετώπιση της ιστοριογραφίας του νεοελληνικού θεάτρου, σε μια εποχή όπου η ιστοριογραφία της νεοελληνικής λογοτεχνίας είχε φτάσει ήδη σε ένα υψηλό επίπεδο (Κ.Θ. Δημαράς 1948). Την Ιστορία του βαραίνουν όμως τα παραπάνω αναφερόμενα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, μαζί με λάθη και αβλεψίες που προκάλεσε η πληθώρα του υλικού και φανερώνονται με τη σημερινή έρευνα. Ο Σιδέρης πάντως συνέλαβε τον όρο «ελληνικό θέατρο» σε μια αρκετά στενή σημασία: αποκλείει το κρητικό και επτανησιακό θέατρο, το λαϊκό θέατρο, το κουκλοθέατρο και το θέατρο σκιών, τα θεάματα των πόλεων και της υπαίθρου, την ιταλική όπερα και γενικά τις ξενόγλωσσες παραστάσεις στην Αθήνα και αλλού, την ελληνική θεατρική ζωή στην Πόλη, τη Σμύρνη, την Αλεξάνδρεια, το αυλικό θέατρο του Όθωνα, και περιορίζεται σχεδόν αποκλειστικά στις ελληνόφωνες παραστάσεις στην Αθήνα. Αυτή η αθηνοκεντρική σύλληψη αντιβαίνει, όπως γνωρίζουμε σήμερα καλύτερα, την πραγματικότητα του θεατρικού βίου του 19ου αιώνα, αφού ως το 1870 η Αθήνα είναι ασήμαντο μάλλον κέντρο σε σύγκριση με την Κέρκυρα, την Πόλη ή την Ερμούπολη.

4) Τέταρτος σταθμός είναι η γραμμένη στα γαλλικά ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου του Μίμη Βάλσα (Δημήτριος Βαλσαμίδης, 1880-90; πριν από το 1960), που εκδόθηκε μεταθανάτια το 1960 στο Βερολίνο, προέρχεται όμως από έρευνες που πραγματοποίησε ο ίδιος κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου στο Παρίσι (ετοίμαζε κρατική διδακτορική διατριβή, doctorat d'état, με το θέμα αυτό, αλλά δεν την ολοκλήρωσε)· προσθήκες πραγματοποιεί ως το 1955 περίπου. Το έργο αυτό εκδόθηκε πρόσφατα σε ελληνική μετάφραση, με εμπειριστατωμένη εισαγωγή, συμπληρώσεις και σχόλια της Χαράς Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου.

**Valsa M.**, *Le Théâtre grec moderne. De 1453 à 1900*, Berlin, Akademie-Verlag 1960 (Berliner Byzantinistische Arbeiten 18).

**Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χ., Μ. Βάλας, Το ελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900, εκδ. Ειρμός, Αθήνα 1994, σ. 508.**

Όπως αναφέρει ήδη ο τίτλος, η Ιστορία αυτή σταματάει στο 1900. Πρόκειται περισσότερο για μια ιστορία της ελληνικής δραματολογίας παρά του θεάτρου, που απευθύνεται περισσότερο στους ξένους μελετητές, παρουσιάζει όμως, εκτός από ελλείψεις πληροφοριών και σήμερα κάπως περίεργες τοποθετήσεις, και εκτενείς αισθητικές και δραματουργικές αναλύσεις, κυρίως των έργων του κρητικού θεάτρου. Επίσης, ο Βάλας είναι ο πρώτος (η βασική του έρευνα τοποθετείται πριν από το δίτομο έργο του Λάσκαρη) που συλλαμβάνει το σύνολο του νεοελληνικού θεάτρου με όλα τα κεφάλαιά του, παρά τις γεωγραφικές του διαφοροποιήσεις, ως ένα ενιαίο σύνολο. Αν και δεν προσφέρει σχεδόν τίποτε νέο στην επιμέρους έρευνα (ο Βάλας φαίνεται πως δεν έφυγε ποτέ από το Παρίσι), αποτελεί ωστόσο ένα θετικό βήμα στη σωστή ταξινόμηση του συνόλου της νεοελληνικής θεατρικής ιστορίας. Σημαντικά κεφάλαια βέβαια, όπως τα διάφορα φαινόμενα του λαϊκού θεάτρου ή οι θεατρικές παραστάσεις εν γένει, παραμένουν σχεδόν ακάλυπτα, γιατί ο Βάλας αντιμετωπίζει τα πράγματα κυρίως με φιλολογικά και αισθητικά κριτήρια. Η εργασία αυτή έγινε γνωστή στην ελληνική έρευνα με μεγάλη καθυστέρηση· η γαλλική έκδοση του 1960 δεν γνώρισε ευρύτερη απήχηση.

### III. Πρόσφατες έρευνες

5) Ως πρώτος σταθμός της μεταπολεμικής έρευνας θα μπορούσε να θεωρηθεί το γραμμένο στα αγγλικά έργο της Αλίκης Μπακοπούλου-Halls, που ωστόσο δεν είναι ακριβώς μια ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου αλλά μια ανίχνευση των παραδόσεων στις οποίες στηρίζεται η ελληνική δραματολογία μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ανατρέπει όμως και στις εξελίξεις του παρελθόντος, ως το υποθετικό βυζαντινό «θέατρο».

**Bacopoulou-Halls A., Modern Greek Theater: Roots and Blossoms, Diogenis, Athens 1982, σ. 165.**

Το έργο, παρ' όλες τις εμφανείς επιμέρους αδυναμίες του, δίνει ένα πλήρες διάγραμμα της πορείας του νεοελληνικού θεάτρου και συμπεριλαμβάνει, εκτός από το κεφάλαιο για το βυζαντινό «θέατρο» που στηρίζεται στις εικασίες του Σάθα, και τα δρώμενα, το κρητικό και επτανησιακό θέατρο, τον Καραγκιόζη και άλλα, τα οποία έχουν αποκλειστεί από τους παλαιότερους ιστοριογράφους. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις νεότερες εξελίξεις του μεταπολεμικού θεάτρου στον χώρο της δραματουργίας. Το έργο, που με τον δοκιμιογραφικό του χαρακτήρα δεν μπορεί να αντικαταστήσει μια συστηματική και περιεκτική ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, αποτελεί ωστόσο μια σημαντική συμβολή στον προβληματισμό αυτό, γιατί παρουσιάζει τομείς που είχαν μείνει έξω από τη συζήτηση.

6) Άλλης υφής είναι η Ιστορία που παρουσιάζει ο Δημήτρης Σιατόπουλος σε δύο διαφορετικά στάδια:

**Σιατόπουλος Δ., Το θέατρο του Εικοσιένα, εκδ. Αλκαίος, Αθήνα 1972.**

**Σιατόπουλος Δ.**, *Το θέατρο της Ρωμοσύνης. Η νεοελληνική σκηνή στις πηγές της*, εκδ. Φιλιππότης, Αθήνα 1984, σ. 226.

Πρόκειται για ένα κάπως εκλαϊκευτικό συμπίλημα διάφορων κεφαλαίων της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου, που δεν στηρίζεται σε προσωπική έρευνα αλλά επιχειρεί μια σύνοψη των αποτελεσμάτων προηγούμενων ερευνητών. Η ανισότητα της όλης σύλληψης είναι φανερή ήδη από τη διάρθρωση του υλικού: ξεκινάει με ένα σύντομο εισαγωγικό κεφάλαιο «Ο περιούσιος σκηνικός λόγος» (σ. 11-30) για το αρχαίο θέατρο, ακολουθεί, ως δεύτερο, το κεφάλαιο «Στους βυζαντινούς μετασχηματισμούς» (σ. 30 κ.ε.), που τελειώνει μετά την εξέταση κάποιου υλικού από το Βυζάντιο («Χριστός Πάσχων», «Κύκλος των Παθών της Κύπρου») με το υποκεφάλαιο «Το Κρητικό θέατρο» (σ. 47-49), για να περάσει στο τρίτο κεφάλαιο στην Τουρκοκρατία (σ. 51-63) και να κάνει στο τέταρτο («Το θέατρο του Εικοσιένα», σ. 64-7) μια αναδρομή ως τον Πέτρο Κατσαΐτη (σ. 67 κ.ε.), ενώ το πέμπτο αφιερώνεται στα Επτάνησα (σ. 73-95). Ακολουθεί το κεφάλαιο «Το θέατρο του Διασκορπισμού» (= Διασποράς, σ. 96-117) για τις αρχές του 19ου αιώνα, ενώ το επόμενο, «Οι συγγραφείς και τα κείμενα» (σ. 118-166), επανέρχεται ξανά στον Κατσαΐτη, του οποίου τις τραγωδίες (1720/21) εκλαμβάνει εξαρχής ως «διαβαστικό» θέατρο (σ. 9). Αυτό αποτελεί μια τελείως παραπλανητική και ανισοβαρή ταξινόμηση του υλικού· ειδικά τα πρώτα κεφάλαια υποβάλλουν την ιδέα μιας συνέχειας του αρχαίου θεάτρου, ενώ το νεοελληνικό αρχίζει μόλις με τον Πέτρο Κατσαΐτη το 1720 στα Επτάνησα. Η ανισότητα βέβαια εξηγείται από το γεγονός ότι το βιβλίο είναι μια εμπλουτισμένη μορφή της παλαιότερης μελέτης του, που εστιάζει το ενδιαφέρον της στις προεπαναστατικές και επαναστατικές εξελίξεις του θεάτρου. Με αυτή την έννοια, παραπλανητικός είναι τόσο ο τίτλος όσο και ο υπότιτλος. Μετά τους συγγραφείς εξετάζει τους μεταφραστές, τους ηθοποιούς, τις παραστάσεις κτλ.: οι αναζητήσεις του σταματούν στην απελευθερωμένη Αθήνα. Ο συγγραφέας δεν παραπέμπει ποτέ στις πηγές του· απουσιάζει μια έστω υποτυπώδης βιβλιογραφία.

7) Την πρώτη πραγματικά επιστημονική και εξισορροπημένη σύνοψη του συνόλου της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου με τα σημερινά δεδομένα, από το κρητικό θέατρο έως σήμερα, παρουσιάζει ο Δημήτρης Σπάθης σε εκτενές άρθρο του.

**Σπάθης Δ.**, «Το νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός*, τόμος 10, Θεσσαλονίκη 1983, σ. 11-67 (σε μεγάλο σχήμα).

Κατά τις προτιμήσεις του ερευνητή, τον αγώνα της προσοχής και της έκτασης κερδίζει ο Διαφωτισμός του 18ου και ο πολυπρόσωπος 19ος αιώνας· τα λαϊκά θεάματα και το λαϊκό θέατρο βρίσκονται έξω από τα ενδιαφέροντά του. Το κεφάλαιο του αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου δεν έχει ενταχθεί, γιατί τότε ήταν ακόμα άγνωστο. Η συγχρονική (οριζόντια, συγκριτική) και διαχρονική (κάθετη, ιστορική) ένταξη των φαινομένων στην ιστορία των ιδεών και του πολιτισμού είναι εξισορροπημένη, όπως είναι ισοβαρής και η προσοχή τόσο στην ανάλυση της δραματογραφίας όσο και στην παρακολούθηση των θεατρικών παραστάσεων και των άλλων πτυχών του θεατρικού βίου (εκπαίδευση και κοινωνική θέση των ηθοποιών κτλ.).

8) Τελευταίος σταθμός θα μπορούσε να θεωρηθεί δικό μου εκτενές άρθρο, που γράφτηκε αρχικά για ένα λεξικό και προσπαθεί να δώσει μια πρώτη σφαιρική εικόνα της πορείας του νεοελληνικού θεάτρου από τον 16ο αιώνα έως σήμερα και να συμπεριλάβει όλα τα σχετικά κεφάλαια, που λείπουν, στη μία ή στην άλλη μορφή, από τις παλαιότερες Ιστορίες. Υπάρχει σε δύο εκδοχές:

**Πούχγερ Β.**, «Επισκόπηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Από τις αρχές του ως τη Μικρασιατική Καταστροφή», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 355-455.

**Πούχγερ Β.**, «Το νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Ελλάς. Η ιστορία και ο πολιτισμός του Ελληνικού Έθνους από τις απαρχές μέχρι σήμερα*, τόμος 2, εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1998, σ. 560-577 (10 εικ., σε μεγάλο σχήμα).

Η πρώτη εκδοχή σταματάει με το 1922 και είναι κάπως εκτενέστερη, η δεύτερη οδηγεί τα πράγματα ως τις μεταπολεμικές εξελίξεις. Το μελέτημα συμπεριλαμβάνει και κεφάλαια τελείως νέα, όπως το αιγαιοπελαγίτικο θέατρο, και αποτελεί έναν οδηγό ως προς το πώς θα μπορούσε να διαρθρωθεί μια μελλοντική ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Τα επιμέρους κεφάλαια έχουν ως εξής: «Κρητικό θέατρο» (σ. 359-379 της έκδοσης του άρθρου στο βιβλίο), «Επτανησιακό θέατρο» (σ. 380-384), «Αιγαιοπελαγίτικο θέατρο» (σ. 385-401), «Δραματοουργία των Φαναριωτών και οι ερασιτεχνικές παραστάσεις στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες» (σ. 401-415), «Το θέατρο μετά την Επανάσταση του '21» (σ. 415-428), «Η εποχή των μπουλουκιών και τα νέα θεατρικά είδη [1860-1900]» (σ. 428-437), «Το Θέατρο των Ιδεών και οι αρχές της σκηνοθεσίας [1895-1922]» (σ. 437-448), «Η Συνέχεια: οι πρωταγωνιστικοί θίασοι και η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου» (σ. 449-455). Από την έκταση των κεφαλαίων διαφαίνεται, ήδη, πως μεγαλύτερη έμφαση δίνεται στις πρώτες φάσεις του νεοελληνικού θεάτρου, κυρίως στο κρητικό, το οποίο, από την άποψη της αισθητικής στάθμης της δραματοουργίας του αλλά πιθανώς και των παραστάσεών του, είναι και ένα από τα πιο σημαντικά κεφάλαια όλης της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Έργα σαν την «Ερωφίλη» συγκρίνονται μόνο με την «Τρισεύγενη» του Παλαμά.

Εκτός από αυτές τις μονογραφίες και τα εκτενή μελετήματα, υπάρχει μια πληθώρα από βιβλία και άρθρα που πραγματεύονται πιο ειδικά θέματα. Αυτά θα σχολιασούν στη συνέχεια.

#### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 4

Ελέγξτε αν έχετε αφομοιώσει σωστά την τελευταία ενότητα. Αντιστοιχίστε τους συγγραφείς ιστοριών του νεοελληνικού θεάτρου, στην αριστερή στήλη, με τις χρονολογικές περιόδους της δεξιάς στήλης, δηλώνοντας έτσι με ποια περίοδο ασχολείται κάθε έργο:

- |                      |                    |
|----------------------|--------------------|
| 1) Σιατόπουλος       | α) Βυζάντιο-σήμερα |
| 2) Σπάθης            | β) 1794-1908       |
| 3) Σάθας             | γ) 1500-1848       |
| 4) Μπακοπούλου-Halls | δ) 1453-1900       |



- 5) Σιδέρης
- 6) Πούχνερ
- 7) Λάσκαρης
- 8) Βάλσας

- ε) Βυζάντιο-17ος αι.
- στ) 16ος αι.-σήμερα
- ζ) (1720)-1830
- η) 16ος αι.-1922




### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 5**

---

Περιγράψτε τη σημερινή κατάσταση της σχετικής έρευνας και κατονομάστε τους λόγους που οδήγησαν σε αυτή (όχι πάνω από 1.000 λέξεις, όχι πάνω από μισή ώρα).

---

 *Λίγα απέμειναν. Αν ακόμα δεν έχετε κουραστεί, μπορείτε να συνεχίσετε αμέσως. Το τέλος του τούνελ φαίνεται!*

## Ενότητα 1.7

## ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ

Ο αιώνας με τον οποίο έχουν ασχοληθεί περισσότερο οι θεατρικές ιστορίες είναι λοιπόν ο 19ος αιώνας. Και όμως έχουν μείνει τόσα και τόσα θέματα ανοιχτά και αδιερεύνητα, και στον αιώνα αυτόν!

Η σημερινή κατάσταση της έρευνας επηρεάζεται από το γεγονός ότι:

- Οι ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας δεν αναλύουν ή παρουσιάζουν αποσπασματικά μόνο το δράμα (εξαίρεση αποτελεί συνήθως το κρητικό θέατρο)· δεν καταπιάνονται καθόλου με την εξιστόρηση θεατρικών γεγονότων.
- Δεν υπάρχει εθνική βιβλιογραφία (παρά μόνο από το 1990)· η πολύτομη βιβλιογραφία του Émile Legrand φτάνει ως το 1800, των Επτανήσων ως το 1900 (με προσθήκες από τον Θωμά Παπαδόπουλο), η τρίτομη βιβλιογραφία των Δ.Σ. Γκίνη και Β.Γ. Μέξα καλύπτει το χρονικό φάσμα 1800-1863.
- Η βιβλιογραφία των έντυπων θεατρικών εκδόσεων (πρωτότυπων και μεταφράσεων) της Γεωργίας Λαδογιάννη καλύπτει το χρονικό διάστημα 1637-1879, αλλά παρουσιάζει προβλήματα διαίρεσης και χρήσης, καθώς και αρκετά σφάλματα. Η πρώτη δακτυλογραφημένη έκδοσή της (Ιωάννινα 1982) τυπώθηκε πρόσφατα (Αθήνα 1996), δυστυχώς χωρίς αλλαγές και βελτιώσεις. Εντούτοις αποτελεί μοναδικό εργαλείο της έρευνας σχετικά με την παλαιότερη δραματολογία.
- Δεν υπάρχει παραστασιογραφία, δηλαδή κατάλογος των θεατρικών παραστάσεων (ποιο έργο παίχτηκε πού, πότε, από ποιον, με ποια σκηνοθεσία, διανομή, μουσική, σκηνογραφία κτλ.), και αυτό είναι πρόβλημα για τον 19ο αιώνα, αλλά κυρίως για τον 20ό, όπου συστηματικές πηγές υπάρχουν μόνο για το Βασιλικό Θέατρο και τη Νέα Σκηνή, το Εθνικό Θέατρο και τις μεταπολεμικές σκηνές, ενώ υπάρχουν τεράστια κενά τόσο για την Αθήνα όσο και τα άλλα αστικά κέντρα, για το ερασιτεχνικό θέατρο και το θέατρο της επαρχίας, όπως και για το θέατρο σκιών. Αυτά τα κενά καλύπτονται τώρα σταδιακά με μεταπτυχιακές εργασίες, διδακτορικές διατριβές και ειδικά ερευνητικά προγράμματα. Αλλά υπάρχει πολλή δουλειά ακόμα να γίνει.

Η έρευνα δυσχεραίνεται και από το γεγονός ότι η ιστορία της δραματογραφίας και η ιστορία των θεατρικών παραστάσεων δείχνουν, κατά καιρούς, πολύ διαφορετικές εικόνες: πολλά έργα που δημοσιεύονται δεν φτάνουν ποτέ στη σκηνή, και πολλά έργα που παριστάνονται δεν βρίσκουν τον δρόμο για το τυπογραφείο, υπάρχουν μόνο ως χειρόγραφα ή έχουν χαθεί. Η θεατρική ιστοριογραφία καλείται να συνθέσει τους δύο κλάδους αυτούς.

Υπάρχουν και ιδιάζοντα προβλήματα, όπως οι δραματικοί διαγωνισμοί 1857-1925, όπου τα περισσότερα υποβαλλόμενα έργα, βραβευμένα και μη, ούτε παριστάνονται ούτε τυπώνονται· έτσι δεν υπάρχουν τα κείμενά τους, παρά μόνο οι σύ-

ντομες ή εκτενείς κρίσεις για αυτά. Εξαιρέση αποτέλεσε ο Αβερώφειος Δραματικός Διαγωνισμός 1910-25, όπου προϋπόθεση συμμετοχής ήταν το έργο να έχει ήδη παρασταθεί.

**Μουλλάς Π.**, *Les concours poétiques de l' Université d' Athènes 1851-1877*, εκδ. Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νεότητας, Αθήνα 1989.  
**Πετράκου Κ.**, *Οι δραματικοί διαγωνισμοί στην Αθήνα 1870-1925*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999 [διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1996].

Έτσι, λοιπόν, η συνολική εικόνα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου μόλις τα τελευταία χρόνια σταθεροποιείται κάπως· ιδίως για τον 19ο και τον 20ό αιώνα παραμένουν να γίνουν ακόμα πολλά έργα υποδομής. Ωστόσο, τα τελευταία 20 χρόνια έχουν γίνει σημαντικά επιτεύγματα, που επιτρέπουν μια πιο ξεκάθαρη εικόνα από αυτήν που έδωσαν οι παλαιότερες Ιστορίες. Αυτό αφορά κυρίως το προεπαναστατικό θέατρο:

- Αποσυνδέθηκε η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου από το υποθετικό βυζαντινό, του οποίου η υπόσταση γίνεται όλο και πιο απίθανη.
- Μελετήθηκε σε βάθος το κρητικό και πρώιμο επανησιακό θέατρο από δραματουργική και θεατρολογική άποψη, ώστε α) δεν υπάρχει αμφιβολία πια ότι τα έργα αυτά γράφτηκαν για θεατρική παράσταση, β) βρέθηκαν και άμεσες αποδείξεις για τέτοιες παραστάσεις και υπάρχουν σαφείς υπόνοιες για μια πλούσια θεατρική ζωή, γ) αποδείχτηκε η δραματουργική ωριμότητα ορισμένων έργων, πράγμα που προϋποθέτει θεατρική εμπειρία, δ) φιλοτεχνήθηκαν σύγχρονες κριτικές εκδόσεις για όλα τα έργα αυτά, ε) εντοπίστηκαν χαμένα έργα ή αποσπάσματα άγνωστων θεατρικών έργων.
- Ανακαλύφθηκαν στον χώρο του Αιγαίου πελάγους εννέα νέα θεατρικά έργα του 17ου και του πρώτου μισού του 18ου αιώνα, καθώς και μια πληθώρα αποδείξεων για θεατρικές παραστάσεις στην Πόλη, στη Χίο, στη Νάξο και στη Σαντορίνη. Διερευνήθηκαν οι βιογραφίες των ποιητών τους, καθώς και, σε μία περίπτωση, οι βιογραφίες των ηθοποιών της παράστασης (29 Δεκεμβρίου 1723, στη Νάξο). Όλα τα έργα αυτά παρουσιάζονται σε σύγχρονες κριτικές εκδόσεις.
- Ανακαλύφθηκαν και από τον χώρο των Φαναριωτών και του Πατριαρχείου νέα θεατρικά έργα, σε μορφή σατιρικών διαλόγων, που παρουσιάζονται σε σχολιασμένες εκδόσεις. Εντοπίστηκε μια σειρά από νέες μεταφράσεις κωμωδιών του Κάρλο Γκολντόνι και του Μολιέρου, που ενισχύουν την άποψη ότι η ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα βασίζεται κυρίως στην παράδοση αυτή.

Αυτά είναι μόνο ορισμένα παραδείγματα του δυναμισμού που παρουσιάζουν οι σχετικές έρευνες. Παρακάτω θα αναφερθούμε λεπτομερέστερα σε αυτά τα θέματα.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 6**

Δώστε τρία παραδείγματα για τα κενά της έρευνας που ακόμα έχουν μείνει (πέντε λεπτά).





## Βιβλιογραφικός Οδηγός

### • Βιβλιογραφικά βοηθήματα της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου στα ελληνικά

**Νίκολ Α.**, *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου Εικονογραφημένη. Από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*. Συμπλήρωμα για τη Νεοελληνική Δραματουργία Μήτσου Λυγίζου, τόμοι Α'-Ε', εκδ. Σμυρνώτη, Αθήνα χ.χ.

**Χάρτνολ Φ.**, *Ιστορία του Θεάτρου*, μπφρ. Ρούλα Πατεράκη, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1980, σ. 318.

**Σολομός Α.**, *Θεατρικό λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1989, σ. 399 (μεγάλο σχήμα).

### • Βιβλιογραφικά βοηθήματα για το νεοελληνικό θέατρο

**Λαδογιάννη Γ.**, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879*, Δρώμενα/Παράρτημα 2, Αθήνα 1996, σ. 166 (πρώτη έκδοση πολυγραφημένη, Ιωάννινα 1982, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή: Α' Έδρα Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, Νεοελληνικές Έρευνες αρ. 4, σ. 242).

### • Ειδικά για το κρητικό θέατρο

**Πούχνερ Β.**, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, εκδ. Μπούρας, Αθήνα 1991, σ. 613 (ιδίως σ. 18-51, βιβλιογραφία).

**Holton D.** (επιμ.), *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σ. 429 (πρώτη έκδοση στα αγγλικά στο Cambridge University Press 1991), σ. 337-372 σχολιασμένος βιβλιογραφικός οδηγός, σ. 373-416 βιβλιογραφία. Τα κεφάλαια που εμπίπτουν άμεσα στο κρητικό θέατρο είναι: **Bancroft-Marcus R.**, «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο» (σ. 95-124), **Vincent A.**, «Κωμωδία» (σ. 125-156), **Puchner W.**, «Τραγωδία» (σ. 157-194), **Bancroft-Marcus R.**, «Ιντερμέδια» (σ. 195-222), **Bakker W.**, «Θρησκευτικό δράμα» (σ. 223-252).

### • Γενικές βιβλιογραφίες

**Legrand É.**, *Bibliographie Hellénique ou description raisonnée des ouvrages publiés en grec par des Grecs au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, τόμοι I-IV, Paris 1885-1906 (ανατύπωση Bruxelles 1963): τους τέσσερις τόμους για τον 15ο και 16ο αιώνα ακολουθούν πέντε για τον 17ο (Paris 1894-1903, ανατύπωση Bruxelles 1963), δύο μαζί με τον **H. Pernot** και τον **L. Petit** για τον 18ο αιώνα (Paris 1918-28, ανατύπωση Bruxelles 1963): σε αυτούς τους τόμους υπάρχει μια πληθώρα βιβλιογραφικών συμπληρώσεων, είτε σε μορφή μονογραφιών είτε σε άρθρα και περιοδικά: μέρος αυτών των συμπληρώσεων έχει κωδικοποιήσει ο **Θ. Παπαδόπουλος**, σε μία δίτομη έκδοση της Ακαδημίας Αθηνών: *Ελληνική βιβλιογραφία (1466 ci.-1800)*. Τόμος πρώτος: *Αλφαβητική και χρονολογική ανακατάταξις*, Αθήνα 1984, σ. 725 (μεγάλου σχήματος, με 6.146 βιβλιογραφικές αναφορές), τόμος δεύτερος (παράρτημα): *Προσθήκαι-συμπληρώσεις-διορθώσεις*, Αθήνα 1986, σ. 631 (με 1.175 αναφορές). Ο **Legrand** φιλοτέχνησε μαζί με τον **Pernot** και μία δίτομη βιβλιογραφία των Επτανήσων, που φτάνει ως το 1900 (Paris 1910): και εδώ υπάρχουν πλήθος προσθήκες, που αφορούν συχνά τις παραστάσεις όπερας: ένα μέρος των προσθηκών κωδικοποίησε ο **Θ. Παπαδόπουλος**, *Ιονική βιβλιογραφία 16ος - 19ος αιώνας. Ανακατάταξη-προσθήκες-βιβλιοθήκες. Τόμος πρώτος 1508-1863*, εκδ. Ιονική Τράπεζα, Αθήνα 1996, σ. 660 (3.826 αναφορές), ενώ εκδίδει και νέα, ακόμα πιο εμπλουτισμένη τρίτομη έκδοση. Τη συνέχεια του **Legrand** ανέλαβαν ο **Δ.Σ. Γκίνης** και ο **Β.Γ. Μέξας**, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1800-1863*, τόμοι Α'-Γ', Εν Αθήναις 1939-1957: στη βιβλιογραφία αυτή έχουν γίνει επίσης πλήθος προσθήκες, που έχουν ενσωματωθεί στη νέα βιβλιογραφία του 19ου αιώνα του **Φ. Ηλιού**, από την οποία κυκλοφόρησε ο

πρώτος τόμος: *Ελληνική βιβλιογραφία του 19ου αιώνα. Βιβλία-φυλλάδια. Τόμος πρώτος 1801-1818*, εκδ. Βιβλιολογικό εργαστήριο-Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 1997, σ. 733 (μεγάλου σχήματος και με εξαιρετική καλαισθησία). Βλ. επίσης **Π. Πολέμη**, *Η βιβλιοθήκη του ΕΛΙΑ. Ελληνικά βιβλία 1864-1900. Πρώτη καταγραφή*, εκδ. Βιβλιολογικό Εργαστήριο-Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 1990, σ. 506.

- **Βιβλιογραφικά βοηθήματα για τον 20ό αιώνα**

**Πολίτης Ν.**, *Ελληνική βιβλιογραφία: κατάλογος των εν Ελλάδι ή υπό Ελλήνων αλλαχού εκδοθέντων βιβλίων από του έτους 1907, εν Αθήναις 1909-1932* (τόμος Α' 1907-1909, τόμος Β' 1909-1911, τόμος Γ' 1911-1920 α' και β' μέρος)· **Γενικό Συμβούλιο Βιβλιοθηκών της Ελλάδος**. *Ελληνική Βιβλιογραφία: ετήσιο δημοσίευμα*, εν Αθήναις 1934-37 (10 τόμοι που καλύπτουν το χρονικό διάστημα 1930-1939)· *Bulletin Analytique de Bibliographie Hellénique, Institut Français d' Athènes*, Athènes 1945-1985 (40 τόμοι που καλύπτουν το χρονικό διάστημα 1945-1979)· **Υπουργείον Προεδρίας της Κυβερνήσεως, Γενική Διεύθυνσις Τύπου**, *Δελτίον Ελληνικής Βιβλιογραφίας*, Αθήναι 1959-1969, τεύχη 1-20 (6 τόμοι)· **Μαυράς Ν.** (επιμ.), *Ελληνική βιβλιογραφία 1972, 1973, 1976, 1977*, Αθήναι 1975-79, 4 τόμοι· **Ντελόπουλος Κ.**, *Ελληνικά βιβλία 1975-1977: συμβολή στην ελληνική βιβλιογραφία*, Αθήναι 1976-1978, 3 τόμοι· **Ντελόπουλος Κ.** (εκδ.), *Δελτίο Ελληνικής Βιβλιογραφίας-Bulletin of Greek Bibliography*, Πανελλήνια Ομοσπονδία Εκδοτών Βιβλιοπωλών, Αθήνα 1991 κ.ε. (8 τεύχη ως σήμερα, που καλύπτουν τα χρόνια 1991-1993)· **Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος**, *Ελληνική Εθνική Βιβλιογραφία*, Αθήνα 1990 κ.ε. (5 τόμοι που καλύπτουν τα χρόνια 1989-1993).

- **Ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας**

Οι πιο αντιπροσωπευτικές σήμερα είναι: **Δημαράς Κ.Θ.**, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από τις ρίζες ως την εποχή μας*, τόμοι Α'-Β', εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1948/49 (οι ανατυπώσεις σε ένα τόμο, π.χ. 4η έκδοση 1968, σ. 704, τελευταία έκδοση η 8η, 2000)· **Vitti Μ.**, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, εκδ. Οδυσσεάς, Αθήνα 1978 (αρχικά στα ιταλικά Torino 1971, βελτιωμένη ανατύπωση 1987, σ. 526, ανατύπωση και 1989)· **Πολίτης Α.**, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1978, σ. 442 (αρχικά στα αγγλικά Oxford 1973, ανατυπώσεις 1979 και 1980).

- **Εισαγωγές στη νεοελληνική φιλολογία**

**Μαστροδημήτρης Π.**, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1996, σ. 661 (πρώτη έκδοση Θεσσαλονίκη 1974, οι υπόλοιπες εκδόσεις στην Αθήνα, στις εκδόσεις Δόμος 1976, 1978, 1983, 1990).

**Προαιρετικό ανάγνωσμα: Πούχνης Β.**, «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Ιστορικά του νεοελληνικού θεάτρου*, εκδ. Παϊρίδης, Αθήνα 1984, σ. 31-55 (143-155 υποσημειώσεις). *Συμβουλή*: μην προσπαθήσετε να συγκρατήσετε βιβλιογραφικές αναφορές, πρόσωπα, χρονολογίες, έργα και περιστάσεις των επιμέρους παραδειγμάτων που δίνονται· σταθείτε στις γενικές διαπιστώσεις. Έχετε ακόμα κατά νου ότι από τη συγγραφή του άρθρου αυτού έχουν περάσει σχεδόν 20 χρόνια. Για τις τελευταίες εξελίξεις βλ. **Πούχνης Β.**, «Η νέα εικόνα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 229-242.

## Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό:

- Προσδιορίστηκαν οι βασικές έννοιες και το περιεχόμενό τους: «το ελληνικό θέατρο των νεότερων χρόνων» ή «το νεοελληνικό θέατρο», και δόθηκαν στοιχεία για τη γενική εικόνα της πορείας του από τον 16ο ως τον 20ό αιώνα.
- Δόθηκε ένα χρονολογικό σχήμα περιοδολόγησης και συσχέτισης των επιμέρους περιόδων με τις εξελίξεις στο ευρωπαϊκό θέατρο.
- Συζητήθηκε ο προβληματισμός των εποχιακών και υφολογικών όρων (Αναγέννηση, μπαρόκ, Διαφωτισμός, ρομαντισμός, ρεαλισμός, νατουραλισμός κτλ.).
- Παρουσιάστηκε λεπτομερειακά η αλληλουχία των κυριότερων ρήξεων (τομών) και συνεχειών στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, που προκύπτουν από τη γεωγραφική μεταφορά των κέντρων της θεατρικής εξέλιξης και από αλλαγές αισθητικών, δραματουργικών και ιδεολογικών προτύπων.
- Μελετήθηκαν οι διαδικασίες μεταφοράς των ξένων προτύπων με το μοντέλο Μητρόπολη → Περιφέρεια και Μίμηση ↔ Παράδοση και οι τρόποι αφομοίωσής τους στον ντόπιο πολιτισμό.
- Επισημάνθηκαν οι ιδιαιτερότητες του νεοελληνικού θεάτρου σε σύγκριση με ό,τι ισχύει σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, αφού ελήφθη υπόψη η εξάρτησή του από αυτές· επισημάνθηκε, επίσης, πως περιφερειακή μίμηση δεν σημαίνει οπωσδήποτε αισθητική κατωτερότητα, αλλά απλώς χρονική διαφορά.
- Αναλύθηκαν οι κυριότεροι σταθμοί στην ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου.
- Περιγράφηκε η σημερινή κατάσταση της σχετικής έρευνας.

☛ Και τώρα, που τελειώνει το πρώτο εισαγωγικό κεφάλαιο, ήρθε η ώρα να εξετάσουμε λίγο τη μνήμη, για να δούμε σε ποιο βαθμό έχει κάνει σωστές εγγραφές.



---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 7**

---

Απαντήστε σύντομα (μια φράση) στα ακόλουθα ερωτήματα. Αν κάνετε λάθος, ξαναμελετήστε τη σχετική ενότητα.

α) Ποια είναι η διαφορά μεταξύ πολυτοπικής σκηνης, μονοτοπικής σκηνης και μονοτοπικής σκηνης με εναλλασσόμενο σκηνικό;

β) Ποια φαντάζεστε πως είναι πιθανότερο να λείπει από το νεοελληνικό θέατρο; (Εύκολη ερώτηση! Μη διστάσετε!)



---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 8**

---

Ο σκηνικός χώρος της «Ερωφίλης» είναι η Μέμφιδα της Αιγύπτου. Σωστό ή λάθος;



---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 9**

---

Γιατί στην Κρήτη δεν υπάρχει θέατρο του Διαφωτισμού;



---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 10**

---

Μήπως θυμόσαστε: α) πώς λέγεται, β) ποιος γράφει γ) πότε – την πρώτη ιταλική όπερα;



---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 11**

---

Ποια έργα του Gerhart Hauptmann χρησιμοποίησε ο Σπύρος Μελάς στο «Χαλασμένο Σπίτι» (1909); (Αν δεν τα θυμάστε, μην απογοητεύεστε· είναι απλώς ονόματα.)



---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 12**

---

Η Ιστορία του Γιάννη Σιδέρη έχει επανεκδοθεί;



---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 13**

---

Γιατί η Ιστορία του Βάλσα δεν είχε απήχηση στην Ελλάδα;

---

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

### Απαντήσεις σε Ασκήσεις Αυτοαξιολόγησης

Στη συνέχεια δίνονται οι λεπτομερειακές απαντήσεις για τις Ασκήσεις Αυτοαξιολόγησης, μαζί με εξηγήσεις και συμβουλές που πρέπει να διαβάσετε οπωσδήποτε. Επίσης, παρέχεται ο κώδικας αξιολόγησης, που σας επιτρέπει να βαθμολογήσετε τον εαυτό σας μόνοι σας και να εντοπίσετε τον βαθμό στον οποίο έχετε αφομοιώσει όσα προαναφέρθηκαν. Αν η βαθμολόγηση είναι μικρότερη του 7, τότε επιβάλλονται επαναληπτικές αναγνώσεις στα σημεία όπου έχετε πλησιάσει ή περάσει τη ζώνη των αρνητικών βαθμών (5 είναι ο τελευταίος θετικός βαθμός). Έτσι θα ελέγχετε βήμα προς βήμα την πορεία των σπουδών σας.

#### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 1

1) Το σωστό είναι γ.

**Σχόλια:** Ο όρος «Αναγέννηση» προσδιορίζει μια εποχή από τον 14ο ως τον 16ο αιώνα, ορίζει όμως και υφολογικά στοιχεία σε όλες τις τέχνες. Εμείς αναφερθήκαμε, παραπάνω, σχεδόν μόνο στη δραματουργία. Σχεδόν όλοι οι όροι που χρησιμοποιούμε πριν από τον 20ό αιώνα είναι εποχιακοί και υφολογικοί, με εξαίρεση ίσως την «Αντιμεταρρύθμιση», που προσδιορίζει κυρίως θεματολογικές προτεραιότητες (θρησκευτικά θέματα, χριστιανική κοσμοθεωρία).

2) α+β σωστά, γ-ε λάθος, στ+ζ είναι συζητήσιμα και δεν αξιολογούνται. Συγχαρητήρια σε όποιον έχει α+β (+στ+ζ)· όποιος έχει επιλέξει γ ή δ ή ε, ας ξαναδιαβάσει τη ενότητα. Διαβάστε όλα τα σχόλια.

**Σχόλια:** α) Η πίστη σε μια ενιαία υπαρκτή πραγματικότητα αποτελεί την προϋπόθεση της περιγραφικότητας και των δύο κινήματων, που φανερώνουν παρόμοιους στόχους, χειρίζονται όμως κάπως διαφορετικές μεθόδους· η πίστη αυτή αντιδιαστέλλει τον νατουραλισμό από τον εμπρεσιονισμό, όπου η πραγματικότητα είναι υποκειμενική και στιγμιαία.

β) Η τάση για περιγραφή χαρακτηρίζει και τα δύο κινήματα, και μάλιστα στην απόδοση της λεπτομέρειας σχημάτων και χρωμάτων· το ιδανικό είναι η σωστή απόδοση του προτύπου· η απόλαυση του καλλιτεχνήματος έγκειται στην αναγνώριση της πραγματικότητας και των λεπτομερειών της. Το ιδανικό του νατουραλισμού είναι η «φωτογραφία»· η τέχνη είναι μειονεκτική απέναντι στη φύση (Arnold Holz, θεωρητικός του νατουραλισμού: «τέχνη = φύση - x»· η τέχνη δεν φτάνει τη φύση, πάντα της λείπει κάτι [πλην x]).

γ) Η αφαίρεση των λεπτομερειών είναι αντίθετη στη ρεαλιστική και νατουραλιστική τέχνη· μαζί με την ανάδειξη της ουσίας ενός φαινομένου αποτελεί χαρακτηριστικό του εξπρεσιονισμού.

δ) Η ωραιοποίηση του λαϊκού πολιτισμού είναι χαρακτηριστικό του ρεαλισμού, όχι όμως του νατουραλισμού. Αυτό είναι και το στοιχείο που εντάσσει μεγάλα τμήματα του ελληνικού ηθογραφικού κινήματος στα τέλη του 19ου αιώνα στον ρεαλισμό, με τους γραφικούς τύπους στο χωριό, το τοπικό χρώμα, τις διαλέκτους, κοιταγμένα όλα με τη νοσταλγική ματιά του αστού των πόλεων, και όχι στον νατουραλισμό, όπου περιγράφεται η αποκήνωση της αγροτιάς και ο αφόρητα σκληρός βίος της· τέτοια διηγήματα είναι πιο σπάνια, για παράδειγμα, ο «Ζητιάνος» του Καρκαβίτσα (1896). Αν κάνατε το λάθος αυτό, σας συνιστώ ως

προαιρετική δραστηριότητα την ανάγνωση της εισαγωγής στο άρθρο Πούχνερ Β., «Παλαμικά: Α) Θάνατος παλληκαριού», στον τόμο: *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 77-195, αλλά μόνο τις σ. 77-90 (χωρίς τις πρώτες πέντε υποσημειώσεις με τις βιβλιογραφικές αναφορές).

ε) Η εμμονή σε εικόνες εξαθλίωσης και αποκτήνωσης του ανθρώπου είναι χαρακτηριστικό μόνο του νατουραλισμού, όχι του ρεαλισμού. Πρόκειται για έκφραση της στρατευμένης θέσης του κινήματος ενάντια στον αστικό κόσμο, που ωστόσο δεν προχώρησε σε ανατρεπτικές πολιτικές τοποθετήσεις.

στ+ζ) «Η αποκοπή της τέχνης από την πραγματικότητα» και «η ανάδειξη της κοινωνικής πραγματικότητας μέσα στην τέχνη» δεν αξιολογούνται, γιατί αποτελούν κριτήρια τα οποία δεν αφορούν το σύνολο των δύο κινήματων. Το πρώτο εμφανίζεται στην αστική ιδεολογία του ατομικού φιλελευθερισμού, όσον αφορά τον ρόλο της τέχνης στην κοινωνία, αλλά δεν ισχύει, π.χ., για τα έργα «με θέση» των Alexandre Dumas (πατέρα και γιου), που μέσα στα πλαίσια του ρεαλισμού ασκούν κοινωνική κριτική και πραγματοποιούν ακριβώς την «ανάδειξη της κοινωνικής πραγματικότητας μέσα στην τέχνη». Επομένως, τα διαζευκτικά αυτά στοιχεία αφορούν, και τα δύο, τον ρεαλισμό σε διαφορετικές εκδοχές του. Είναι ένα παράδειγμα για την περιορισμένη χρηστικότητα των εννοιών αυτών, καθώς και των χαρακτηρισμών που τους αποδίδονται.

3) Το πιο σωστό είναι το δ), λιγότερο επιτυχημένο το ε), ενώ το β) δεν είναι τελείως λάθος. Συγχαρητήρια αν επιλέξατε δ) ή ένα συνδυασμό δ+β ή δ+ε· αν επιλέξατε β ή ε, διαβάστε προσεκτικά τα σχόλια. Αν επιλέξατε α ή γ, ξαναδιαβάστε την ενότητα αυτή. Στην περίπτωση που επιλέξατε το στ) πιθανώς δεν καταλάβατε την άσκηση· ξαναπροσπαθήστε. Σε κάθε περίπτωση, διαβάστε τα παρακάτω σχόλια.

**Σχόλια:** α) Το πρώτο σχήμα συνδέει αντιθετικά τον νατουραλισμό και τον συμβολισμό/εμπρεσιονισμό ως προς το σταθερό και αντικειμενικό της πραγματικότητας που περιγράφει· δεν προσδιορίζει όμως τη σχέση του εξπρεσιονισμού ως προς τα δύο άλλα κινήματα αυτά.

β) Η δεύτερη λύση είναι σωστή στο ένα σκέλος, αφού και ο συμβολισμός/εμπρεσιονισμός και ο εξπρεσιονισμός είναι κινήματα που στρέφονται ενάντια στον νατουραλισμό. Παραλείπεται όμως το ότι συνδέονται αντιθετικά και μεταξύ τους ως προς το στοιχείο της ύπαρξης εξωτερικής πραγματικότητας, η οποία μπορεί να περιγραφεί.

γ) Ενώ προσδιορίζεται σωστά η σχέση του συμβολισμού/εμπρεσιονισμού με τον εξπρεσιονισμό (ύπαρξη ή μη ύπαρξη εξωτερικής πραγματικότητας), δεν συσχετίζεται ο νατουραλισμός.

δ) Η καλύτερη παρουσίαση των σχέσεων των τριών κινήματων έγκειται σε ένα δυναμικό τρίγωνο αντιθέσεων, όπου την πιο προχωρημένη φάση αμφισβήτησης παρουσιάζει ο εξπρεσιονισμός, την πιο «συντηρητική» ο νατουραλισμός. Η εξέλιξη αυτή, έκδηλη κυρίως στη ζωγραφική, σχετίζεται με τις εξελίξεις στη φιλοσοφία, κυρίως στη γνωσιολογία (θετικισμός, positivismus, ποια πραγματικότητα τελικά μπορεί να αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος).

ε) Το σχήμα αυτό επίσης είναι σωστό, απλώς δεν σχηματίζεται η άμεση επικοινωνία του εξπρεσιονισμού με τον νατουραλισμό, πράγμα που γίνεται μόνο με τη μεσολάβηση του συμβολισμού/εμπρεσιονισμού. Για τον λόγο αυτό προτιμότερο είναι το δ).

στ) Το σχήμα είναι τελείως λάθος, γιατί τα τρία κινήματα δεν συνδέονται μεταξύ τους.

## Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 2

Βλ. ενότητα 1.3.

## Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 3

1) Το 1 δεν αντιστοιχεί σε κανένα άλλο αποτέλεσμα (σωστή απάντηση 1-0). Το 3 αντιστοιχεί στο 4, γιατί αναφέρονται και τα δύο στην περιφερειακή θέση του νεοελληνικού θεάτρου (σωστή απάντηση 3-4). Το 6 αντιστοιχεί στο 5 και στο 7, γιατί όλα αναφέρονται σε τσόμες και ρήξεις για γεωγραφικούς, ιδεολογικούς, γλωσσικούς και δραματουργικούς λόγους (σωστή απάντηση: 6-5, 7). Το 10 αντιστοιχεί στο 8 και 9, γιατί όλα αναφέρονται στην οργάνωση της παράστασης (σωστή απάντηση 10-8, 9).

2) Πρόκειται για ερώτηση κρίσεως, γιατί στο κέντρο της ύλης δεν βρισκόταν το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Η σωστή απάντηση είναι δ) και ε)· α) και β) δεν έχουν συζητηθεί καθόλου και είναι άσχετα, γ) είναι σαφώς λάθος.

3) Πρόκειται επίσης για ερώτηση κρίσεως, αλλά οι απαντήσεις είναι εύκολες, εκτός από την πρώτη, η οποία είναι απλώς εκτός θέματος. Συγκεκριμένα: α) αντιμετωπίζεται με χιούμορ, δεν αξιολογείται· β) σωστή· γ) στην περίπτωση που εμφανίζεται μόνη της ή σε όποιον συνδυασμό, πρέπει να ξαναδιαβάσετε όλη τη θεματική ενότητα· δ) ξαναδιαβάστε τα παραδείγματα της ενότητας 1.4· ε) δεν «εισάγεται» με το ηθογραφικό κίνημα, αλλά αυτό προκαλεί τον μετασχηματισμό του με τους σήμερα γνωστούς τύπους· στ) σωστό· ζ) σωστό.

4) Μια πιο λεπτή μορφή ερώτησης κρίσεως, όπου κάθε απάντηση στηρίζεται σε κάποιο σκεπτικό και επιδέχεται κάποια συζήτηση. Δεν υπάρχει μόνο μία σωστή απάντηση, αλλά περισσότερες, που ομαδοποιούνται κατά τον βαθμό «ορθότητας». Στις ιστορικές και κοινωνικές επιστήμες συχνά η κατάσταση της έρευνας ή του πολιτιστικού πεδίου είναι σύνθετη, σε τέτοιο βαθμό που είναι δύσκολο να ξεχωρίσεις καθαρά το «σωστό» από το «λάθος». Γι' αυτό τέτοιες ερωτήσεις πρέπει να αντιμετωπιστούν με μια ελαστικότητα στη βαθμολόγηση.

Συγκεκριμένα:

α) Εντάσσεται στην ομάδα 3, γιατί η Ξενοφοβία πριμοδοτεί μια υπεροχή της Παράδοσης εις βάρος της Μίμησης, αλλά δεν είναι ξεκάθαρο τι θέση κρατά ο Λάσκαρης στο ζήτημα αυτό: από τη μια μιλάει για «Ξενικήν προέλευσιν» της «Ερωφίλης», από την άλλη όμως ο ίδιος έχει διασκευάσει δεκάδες κωμωδιούλες της γαλλικής σχολής, ώστε να είναι δύσκολο να του προσάψουμε «Ξενοφοβία»· δηλαδή στη δική του περίπτωση δεν τον ενόχλησε η «Ξενική καταγωγή».

β) Είναι επομένως λάθος (ομάδα 4), αν και θα μπορούσε να επιχειρηματολογήσει κανείς με κάποια σοφιστεία λέγοντας, πως, αφού θεωρούσε ανώτερο το πρότυπο της «Ερωφίλης» (Ξενολατρία), εκείνη, ως εξάρτημα του ιταλικού θεάτρου, δεν μπορεί να αποτελέσει την αρχή του νεοελληνικού. Βλέπετε πως και οι δύο όροι δεν αφορούν την ουσία, γιατί προέρχονται από τις πολιτισμικές ζυμώσεις του 19ου αιώνα και δεν έχουν σχέση με την πολιτισμική πραγματικότητα της βενετοκρατούμενης Κρήτης.

γ) Είναι από τις πιο σωστές απαντήσεις (ομάδα 1). Η διαδεδομένη ακόμα και σήμερα άποψη αυτή δεν ανταποκρίνεται σε παλαιότερες εποχές, όπου η χρήση (αντιγραφή, ανάπλαση, διασκευή) ξένων λογοτεχνημάτων ήταν συμβατική συνήθεια (βλ. και απάντηση ζ).

δ) Είναι και αυτή από τις πολύ σωστές απαντήσεις (ομάδα 1). Η σχέση Πρότυπο → Μίμηση ορίζει μια χρονική προτεραιότητα, όχι οπωσδήποτε μια αισθητική ανωτερότητα, αν και

αυτό είναι συχνά ο κανόνας. Στην περίπτωση της «Ερωφίλης» οι όροι αντιστρέφονται: η Μίμηση είναι δραματουργικά, γλωσσικά, ψυχογραφικά και ποιητικά ανώτερη από το ιταλικό της πρότυπο.

**ε)** Είναι επίσης από τις σωστές απαντήσεις (ομάδα 2). Η προκατάληψη για την πολιτιστική περιφέρεια (γεωγραφική απόσταση, «καθυστέρηση» των νεωτερισμών) έχει σχέση με το σκεπτικό της απάντησης δ). Ακόμα και η «επαρχία» μπορεί να δημιουργήσει θαυμαστά πολιτιστικά επιτεύγματα, απλώς δεν γίνονται τόσο εύκολα γνωστά. Άλλωστε, η βενετοκρατούμενη Κρήτη του 16ου και 17ου αιώνα ήταν, όσον αφορά την παιδεία και τις τέχνες, μια εξελιγμένη ευρωπαϊκή χώρα, που τίποτε δεν είχε να ζηλέψει από αυτή. Όλη η Ευρώπη (με εξαίρεση το Παρίσι) ήταν τότε «επαρχία» της Ιταλίας. Για την ελληνόφωνη Ανατολή, άλλωστε, η Κρήτη αποτελούσε τότε πολιτιστική Μητρόπολη.

**στ)** Είναι επίσης από τις σωστές απαντήσεις (ομάδα 2). Οι διατυπώσεις του Λάσκαρη φανερώνουν πως η «ξενική καταγωγή» (μίμηση) αποτελεί κάτι πολύ αρνητικό για αυτόν και υπονοεί πως πρόκειται για κατώτερη απομίμηση από το εξωτερικό· ήδη με την ιδιότητα αυτή, και ας επαινούσε ο Νικόλαος Βέης (εκδότης της «Ερωφίλης») την τραγωδία του Χορτάτση, το κρητικό θέατρο δεν θα μπορούσε να αποτελεί την απαρχή της εγχώριας εθνικής ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Είναι φανερό ότι εδώ εφαρμόζονται «εθνικιστικά» κριτήρια για μια εποχή κατά την οποία αυτά ακόμα δεν υπήρχαν σε αυτή τη μορφή. Οι τάσεις της Μίμησης αντιμετωπίζονται τελείως αρνητικά, οι δυνάμεις της (εθνικής) Παράδοσης τελείως θετικά. Ο Λάσκαρης δεν ήξερε τότε (το 1938) ότι η «Ερωφίλη», παρά την «ξενικήν προέλευσιν», λειτουργούσε επί 200 χρόνια ως δραματικό πρότυπο της ελληνικής δραματογραφίας, πέρασε στην προφορική παράδοση του ελληνικού λαού (δημοτικό τραγούδι, αποκριάτικες παραστάσεις) και ο Χορτάτσης θεωρήθηκε ο κορυφαίος ποιητής του 17ου αιώνα. Μίμηση και Παράδοση θεωρήθηκαν από τον Λάσκαρη ως δύο εχθρικά στρατόπεδα, δύο αγεφύρωτες αντιθέσεις, όπου η μία φέρνει τον όλεθρο ενώ η άλλη αποτελεί εθνική σωτηρία· δεν κατανοήθηκε η αναγκαστική τους σύμπραξη.

**ζ)** Σωστή απάντηση, αλλά κάπως άσχετη με αυτό που έχουμε αναπτύξει (ομάδα 3). Η εποχή του Μεσοπολέμου απείχε ακόμα πολύ από το να κατανοεί σε βάθος τον κρητικό πολιτισμό της Βενετοκρατίας, στο σταυροδρόμι ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση, και να εκτιμά ανάλογα το μεγαλείο του. Η ιδέα του εθνικού κράτους, του εθνισμού, προβαλλόταν και σε άλλες προγενέστερες εποχές, όπου αυτές, με τη μορφή που καθορίζουν τον 19ο αιώνα, δεν υπήρχαν. Η θεωρία της αυτόνομης δημιουργίας έχει άμεση σχέση με τον εθνισμό και εθνικισμό του 19ου αιώνα· η ιδέα του Έθνους ως γλωσσικής οντότητας («Sprachnation» κατά τον Gottfried Herder) δεν ήταν συμβατή με τον διεθνικό «δανεισμό» μοτίβων, υποθέσεων, παραθεμάτων και ολόκληρων έργων που συνηθιζόταν στα μεταμεσαιωνικά χρόνια σε όλη την Ευρώπη.

**η)** Δεν είναι λάθος απάντηση, αλλά δεν έχουμε δώσει πολλή έμφαση σε αυτό (ομάδα 3). Ο δραματογράφος Λάσκαρης προέρχεται από τον 19ο αιώνα και την τότε γλωσσική πραγματικότητα· η δημοτική ακόμα δεν είχε σταθεροποιηθεί ως εκφραστικό όργανο της λογοτεχνίας. Ο ίδιος αισθάνεται την ανάγκη να γράψει την ιστορία του σε μια μέτρια καθαρεύουσα. Το κρητικό θέατρο έχει χρησιμοποιηθεί από τους δημοτικιστές ως επιχειρήμα υπέρ της γλωσσικής μεταρρύθμισης, αλλά στο θέατρο τα έργα αυτά αρχίζουν να παίζονται μόλις γύρω στο 1930. Η ποιητική και αισθητική αξιολόγηση των έμμετρων αυτών δραμάτων δεν έχει γίνει ακόμα κοινό κτήμα.



**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 4**

Οι σωστές απαντήσεις είναι: 1-ζ, 2-στ, 3-ε, 4-α, γ-β, 6-η, 7-γ, 8-δ. Οκτώ σωστές απαντήσεις αντιστοιχούν σε 10, 7 σε 8, 6 σε 6, 5 σε 4, 4 σε 2. Αν έχετε περισσότερες από δύο εσφαλμένες απαντήσεις, πρέπει να ξαναμελετήσετε την ενότητα. Αν έχετε δύο ή λιγότερες, συνεχίστε τη μελέτη σας.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 5**

Βλ. ενότητα 1.6.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 6**

Βλ. ενότητα 1.7.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 7**

α) Η πολυτοπική σκηνή παρουσιάζει ταυτόχρονα διάφορα σκηνικά, δηλαδή δεν έχει ενιαίο σκηνικό χώρο· η μονοτοπική σκηνή διατηρεί ένα σκηνικό καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, ενώ η μονοτοπική σκηνή με εναλλασσόμενο σκηνικό αλλάζει, με τη βοήθεια σκηνικών μηχανών ή με άλλο τρόπο, τα σκηνικά σε ένα και μοναδικό σκηνικό χώρο.

β) Η σωστή απάντηση είναι: η πολυτοπική σκηνή του Μεσαίωνα.

Όπως θα δούμε όμως στο επόμενο κεφάλαιο, διατηρούνται ορισμένα υπολείμματα ακόμα και στην κλασικίζουσα δραματολογία της Κρήτης και των Επτανήσων.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 8**

Λάθος. Είναι ο δραματικός χώρος της τραγωδίας, όχι ο σκηνικός.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 9**

Λόγω της Τουρκοκρατίας. Με την πτώση του Χάνδακα (1669) σταματάει κάθε θεατρική δραστηριότητα στη Μεγαλόνησο.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 10**

α) «Δάφνη», β) του Jacomo Peri, γ) το 1594. Αν το πετύχατε, έχετε πολύ καλή μνήμη!

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 11**

«Πριν Φέξει ο Ήλιος», «Γιορτή Συμφιλίωσης», «Αμαξάς Ένσελ». Αν θυμηθήκατε δύο από τα τρία, έχετε εξαιρετική μνήμη· για σας το μάθημα αυτό θα είναι ένας περίπατος! Αν βρήκατε και τα τρία – τι να σας πω...

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 12**

Ναι· το 1990.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 13**

α) Γιατί ήταν γραμμένη στα γαλλικά· β) εκδόθηκε στο Βερολίνο (Ανατολικό Βερολίνο) το 1960, γ) σε μια σειρά βυζαντινολογικών μελετών. Φτάνει να επισημάνετε το πρώτο· το δεύτερο και το τρίτο απαιτούν παρατηρητικότητα.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Επειδή στα επιμέρους κεφάλαια σας έχουν δοθεί αρκετές βιβλιογραφικές ενδείξεις, είτε με τη μορφή σχολιασμένης βιβλιογραφικής παραπομπής είτε με τη σύσταση προαιρετικής ανάγνωσης, δεν θεωρώ σκόπιμο να σας φορτώσω σε αυτό το σημείο και με άλλες σχετικές γνώσεις. Αν θέλετε σε αυτή τη φάση να εμβαθύνετε σε έναν ορισμένο τομέα, μπορείτε να ανατρέξετε στο οικείο κεφάλαιο και να βρείτε τη σχετική ενδεικτική Βιβλιογραφία.

Θα ήθελα απλώς να κάνω μερικές γενικές παρατηρήσεις:

- Η ξενόγλωσση βιβλιογραφία είναι ευρύτερη και κάπως χαοτική· θα τη χρησιμοποιήσετε επιλεκτικά και ανάλογα με τη γλώσσα (τις γλώσσες) που κατέχετε.
- Η ελληνόφωνη βιβλιογραφία είναι γενικά πολύ πιο πενιχρή, αλλά η κατάσταση βελτιώνεται συνεχώς και δεν είναι τόσο εύκολο πια να τη συγκεντρώσει κανείς όλη.
- Η βιβλιογραφία για τους γενικούς όρους «θέατρο», «δράμα», «παράσταση» είναι τεράστια και πολύ άنيση, από εκλαϊκευτικά «καταναλωτικά» εγχειρίδια με πολλές φωτογραφίες έως θεωρητικές-φιλοσοφικές πραγματείες, απρόσιτες για τον μέσο αναγνώστη. Επειδή η θεματική στόχευση του μαθήματος αυτού είναι πιο περιορισμένη και κυρίως ιστορική, δεν θεωρώ σκόπιμη την παράθεση και άλλων βιβλιογραφικών ενδείξεων, πέρα από όσες έχουν ήδη δοθεί και όσες θα δοθούν ακόμα, σε άλλα σημεία.

Για την ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου χρήσιμη έχει αποδειχτεί η μονογραφία του **O. Brockett**, *History of the Theatre*, Boston etc. 1987 (7η έκδοση 1995), για τις θεωρίες του θεάτρου από την Αρχαιότητα έως σήμερα η μονογραφία του **M. Carlson**, *Theories of Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca 1984. Η πιο περιεκτική ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου είναι η δεκάτομη του **H. Kindermann** (1957-1974), που έχει και πλούσια εικονογράφηση, αλλά είναι γραμμένη σε δύσκολα γερμανικά (**Kindermann H.**, *Theatergeschichte Europas*, τόμοι 1-10, Otto Müller, Salzburg 1957- 1974).

Στην ελληνική γλώσσα δυστυχώς δεν υπάρχουν πολλά βοηθήματα σχετικά με την ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου. Το πιο περιεκτικό αλλά άνισο και ακομεταφρασμένο είναι του **A. Nicoll**, που γράφτηκε πριν από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και υπάρχει σε δύο εκδοχές, την τρίτομη και, στην επανέκδοση, την πέντατομη (**Νίκολ Α.**, *Παγκόσμια ιστορία του θεάτρου*, 3 τόμοι, εκδ. Πνοή, Αθήνα χ.χ., σ. 503, 479, 699· η πεντάτομη έκδοση: **Νίκολ Α.**, *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου Εικονογραφημένη. Από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, εκδ. Σμυρνιώτη, Αθήνα, χ.χ.). Κυρίως εικονογραφημένη ιστορία είναι αυτή της **Ph. Hartnoll**, με λίγο κείμενο και πολλή εικονογράφηση, πάντα χρήσιμη και απαραίτητη για την ιστορία του θεάτρου (**Hartnoll Ph.**, *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα. Πατεράκη, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1980, σ. 318). Οποσδήποτε χρήσιμο για το ξένο και το ελληνικό θέατρο είναι το θεατρικό λεξικό του

**Α. Σολομού**, που δίνει μια πρώτη πληροφόρηση και είναι αρκετά καλά εικονογραφημένο (**Σολομός Α., Θεατρικό λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο**, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1989, σ. 399, σε μεγάλο σχήμα).

Για το ελληνικό θέατρο των νεότερων χρόνων οι βασικές μονογραφίες έχουν ήδη αναφερθεί και χαρακτηριστεί· πιο ειδικευμένα μελετήματα θα αναφερθούν στη συνέχεια.

☛ *Πώς πάει η ανάγνωση της «Ερωφίλης»; Μην παραμελήσετε τη βασιλοπούλα της Μέμφιδος! Ο Παλαμάς γράφει, το 1903, στον πρόλογο της «Τρισεύγενης», ότι με αυτήν ξεκινάει το νεοελληνικό θέατρο και ότι ο Χορτάτσης είναι ο πατέρας του νεοελληνικού δράματος. Της έχει αφιερώσει και ποίημα, όπου εμφανίζεται μαζί με την Αρετούσα από τον «Ερωτόκριτο»!*

## ΟΔΗΓΟΣ ΓΙΑ ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΜΕΛΕΤΗ

Όπως έχει ήδη επισημανθεί στις οικείες ενότητες, για προαιρετική περαιτέρω μελέτη συνιστώ τα εξής άρθρα:

1. **Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χ., Η τέχνη του θεάτρου**, εκδ. Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς/Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Παν. Αθηνών, Αθήνα 1998.
2. **Πούχγερ Β., «Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου»**, στον τόμο: *Ιστορικά του νεοελληνικού θεάτρου. Έξι μελετήματα*, εκδ. Παϊριδής, Αθήνα 1984, σ. 11-29 (σ. 139-142 υποσημειώσεις).  
Είναι μια «μεστή» εισαγωγή στις κυριότερες πτυχές του θεατρικού φαινομένου.
3. **Πούχγερ Β., «Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα»**, στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Αθήνα 1988 (Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, τόμος Β', διάθεση Δωδώνη, σ. 381-308).  
Γίνεται εμπειριστατωμένος σχολιασμός των προβληματισμών που προκύπτουν από τους υφολογικούς όρους στην εφαρμογή τους στο νεοελληνικό δράμα και θέατρο.
4. **Πούχγερ Β., «Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου»**, στον τόμο: *Ελληνική θεατρολογία*, βλ. παραπάνω, σ. 329-379.  
Γίνεται λόγος για τις διαδικασίες πρόσληψης και αφομοίωσης ξένων προτύπων στο νεοελληνικό θέατρο (με άλλα παραδείγματα).

Αν θέλετε να προχωρήσετε πιο γρήγορα, μπορείτε να διαβάσετε και μία από τις ιστορίες του νεοελληνικού θεάτρου. Αλλά εκεί είναι λίγο δύσκολο να σας συμβουλέψω: ο Λάσκαρης είναι ξεπερασμένος, ο Σιδέρης δεν διαβάζεται (τον χρησιμοποιούμε ως εγχειρίδιο), ο Βάλας είναι ξεπερασμένος στον πληροφοριακό τομέα, έχει ωστόσο ενδιαφέρουσες αναλύσεις· αν θέλετε να διαβάσετε εναλλακτικές γραφές και συνοπτικές παρουσιάσεις με κάποια πληρότητα, οι μόνες επιλογές σας είναι το άρθρο του Σπάθη και το δικό μου.

- 
5. Πούγγερ Β., «Επισκόπηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Από τις αρχές του ως τη Μικρασιατική Καταστροφή», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 355-455.
  6. Σπάθης Δ., «Το νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός*, τόμος 10, Θεσσαλονίκη 1983, σ. 11-67 (μεγάλο σχήμα).

Πιο εύκολο και πιο περιεκτικό είναι όμως το εγχειρίδιο που έχετε μπροστά σας. Καλύτερα να προχωρήσετε την «Ερωφίλη».

## ΤΟ ΠΡΟΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Κύριος σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι να δοθεί μια σφαιρική εικόνα του ελληνικού θεάτρου από τον 16ο αιώνα ως την Ελληνική Επανάσταση του 1821, να αναλυθεί η ελληνική δραματουργία της εποχής και να περιγραφούν οι παραστάσεις για τις οποίες υπάρχουν ιστορικά τεκμήρια, καθώς και ο θεατρικός βίος εν γένει· επίσης να τεκμηριωθούν οι συνδέσεις και διαπλοκές του κρητικού, επτανησιακού, αιγαιοπελαγίτικου και φαναριώτικου θεάτρου στην Κωνσταντινούπολη και στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες της Βλαχίας και της Μολδαβίας με την πορεία του ευρωπαϊκού θεάτρου, να παρουσιαστεί κάθε γεωγραφική ενότητα του ελληνικού θεάτρου με τα κυριότερα χαρακτηριστικά της, να επισημανθούν οι τομές και οι ρήξεις καθώς και η συνέχεια και συνοχή της εξέλιξης. Επίσης, σκοπός του κεφαλαίου είναι σκιαγραφήσει το ιστορικό της σχετικής έρευνας και να επισημάνει τα σχετικά επιτεύγματα και κενά που έχουν μείνει για διερεύνηση.

Όταν θα έχετε ολοκληρώσει τη μελέτη αυτού του κεφαλαίου, θα είστε σε θέση να:

- περιγράψετε τη συνολική εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου από τον 16ο αιώνα έως το 1821·
- χαρακτηρίζετε τις κυριότερες περιόδους του·
- το συγκρίνετε με το σύνολο του ευρωπαϊκού θεάτρου της εποχής·
- εξηγήετε τους λόγους για τους οποίους η πορεία του νεοελληνικού θεάτρου στην προεπαναστατική του φάση εξαρτάται και επηρεάζεται από την ανάλογη πορεία του ευρωπαϊκού·
- κατονομάζετε τους δραματικούς συγγραφείς και τα έργα της εποχής αυτής·
- αναλύετε τα κυριότερα ελληνικά δραματικά έργα της εποχής·
- τα εντάσσετε στα ανάλογα υφολογικά και ιδεολογικά ρεύματα·
- αναλύετε συγκεκριμένα παραδείγματα για τους τρόπους επηρεασμού από το ευρωπαϊκό θέατρο·
- αναλύετε παραδειγματικά ένα έργο της κλασικίζουσας δραματουργίας, από άποψη γλωσσική, φιλολογική, δραματουργική και θεατρολογική·
- αναπτύσσετε τις επικρατέστερες θεωρίες για τις αρχές του νεοελληνικού θεάτρου στη βενετοκρατούμενη Κρήτη·
- αποδεικνύετε την καταγωγή του κρητικού και επτανησιακού θεάτρου από το ιταλικό θέατρο της Αναγέννησης·
- σκιαγραφείτε και την ενδοελληνική θεατρική παράδοση από το κρητικό στο επτανησιακό και στο αιγαιοπελαγίτικο θέατρο·

### Σκοπός

### Προσδοκώμενα Αποτελέσματα

- επισημαίνετε τις γεωγραφικές ασυνέχειες, τις τομές και ρήξεις που χαρακτηρίζουν την εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου στην προεπαναστατική του φάση
- αναλύετε τις υφολογικές του διακυμάνσεις από την Αναγέννηση ως τον Διαφωτισμό
- εξηγείτε: 1) την εξάρτηση του πρακτικού θεάτρου από τα γενικότερα ιστορικά γεγονότα και 2) την εξάρτηση της δραματογραφίας από τα ιδεολογικά και αισθητικά ρεύματα των διάφορων εποχών
- επισημαίνετε τις ιδιαιτερότητες του νεοελληνικού θεάτρου της εποχής σε σύγκριση με το ευρωπαϊκό
- εξηγείτε τη σημερινή κατάσταση της σχετικής έρευνας
- δίνετε παραδείγματα για τα κενά που πρέπει να καλυφθούν μελλοντικά.

### Έννοιες Κλειδιά

- |  |   |
|--|---|
| • Κέντρων                                  | • Διασκελισμός                          |
| • Τραγωδία                                 | • Συνίζηση                              |
| • Κωμωδία                                  | • Χασμωδία                              |
| • Ποιμενικό δράμα (εκλογή)                 | • Ρήση                                  |
| • Θρησκευτικό δράμα                        | • Αγγελική ρήση                         |
| • Μυστήρια (mystère, mystery play)         | • Τειχοσκοπία                           |
| • Sacre rappresentazioni                   | • «Κατ' ιδίαν»                          |
| • Τραγωδία μαρτύρων                        | • Σκηνή κρυφακούσματος                  |
| • Τραγικωμωδία                             | • Σκηνή μειωμένης σκηνικής επικοινωνίας |
| • Ιντερμέδιο                               | • Σκηνή οδηγία (άμεση, έμμεση)          |
| • «Ομιλίες»                                | • Διδασκαλία                            |
| • Μελόδραμα (όπερα)                        | • Ταχύτητα διαλόγου                     |
| • Πρόλογος                                 | • Configuration matrix                  |
| • Χορικό                                   | • Άμεση/έμμεση πηγή                     |
| • Επίλογος                                 | • Υπόθεση                               |
| • Κλασικίζουσα δραματοουργία               | • Απόδειξη                              |
| • Πολιτικός στίχος (δεκαπεντασύλλαβος)     | • Terminus post quem                    |
| • Ομοιοκαταληξία (ρίμα, ζευγαρωτή, πλεκτή) |   |

### Εισαγωγικές Παρατηρήσεις

Το κεφάλαιο αυτό παρουσιάζει λεπτομερειακά τα πρώτα κεφάλαια της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου ως την Επανάσταση του 1821. Θα αναφερθούν συγγραφείς και θεατρικά έργα, θα αναλυθούν ως παραδείγματα τα κυριότερα έργα της εποχής, θα περιγραφούν θεατρικές παραστάσεις και ο θεατρικός βίος εν γένει, καθώς και οι ιστορικές-πολιτισμικές συνθήκες υπό τις οποίες πραγματοποιείται αυτός. Θα επισημανθούν οι γεωγραφικές, υφολογικές, δραματοουργικές και γλωσσικές ασυνέχειες, οι οποίες ωστόσο, μακροπρόθεσμα, σχηματίζουν μια ενιαία εξέλιξη.

Το κεφάλαιο αυτό απαρτίζεται από τέσσερις ενότητες:

Στην **πρώτη** ενότητα αναλύονται οι προδρομικές μορφές του νεοελληνικού θεάτρου. Από τον χώρο του Βυζαντίου ο διαλογικός «κέντρων» «Χριστός Πάσχω»,

από τη φραγκοκρατούμενη Κύπρο ο «Κύκλος των Παθών» του Χριστού· από τις ουμανιστικές αυλές της Ιταλίας η κωμωδία «Νέαιρα», από τη βενετοκρατούμενη Κέρκυρα διαλογικός λίβελος εναντίον του Πάπα, καθώς και το φαινόμενο του *ghregesco* (βλ. στη συνέχεια) στις ιταλικές κωμωδίες της Αναγέννησης.

Στη **δεύτερη** ενότητα αναλύονται τα πιο σημαντικά κεφάλαια του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου: της Κρήτης, των Επτανήσων και του Αιγαίου πελάγους. Στο κεφάλαιο του κρητικού θεάτρου αναλύονται οι πιθανές αφετηρίες, η δραματολογία (οι τραγωδίες –με ιδιαίτερη έμφαση, ως παράδειγμα της κλασικίζουσας δραματολογίας, στην «Ερωφίλη»–, οι κωμωδίες, τα ποιμενικά δράματα, το θρησκευτικό δράμα, τα ιντερμέδια, άγνωστα έργα), οι ποιητές, η θεατρική ζωή, οι θεατρικές παραστάσεις· στο κεφάλαιο του επτανησιακού θεάτρου παρουσιάζονται οι πιθανές αφετηρίες στον 16ο αιώνα, η θεατρική ζωή στον 17ο αιώνα, η δραματολογία του 17ου και 18ου αιώνα (με την «Ευγένια», τις τραγωδίες του Πέτρου Κατσαΐτη, τις κωμωδίες του Σαβόγια Ρούσμελη και τον «Χάση» του Δημήτρη Γουζέλη), οι θεατρικές μεταφράσεις, οι παραστάσεις του ιταλικού μελοδράματος και η θεατρική ζωή του 18ου αιώνα· στο κεφάλαιο του αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου αναλύεται η οργανωτική βάση των σχολικών παραστάσεων των θρησκευτικών ταγμάτων, περιγράφονται οι θεατρικές παραστάσεις της περιόδου 1600-1750 στην Κωνσταντινούπολη, στη Χίο και στις Κυκλάδες και αναλύεται η σχετική δραματολογία (χιώτικη και κυκλαδική).

Στην **τρίτη** ενότητα παρουσιάζονται οι δραματικές μεταφράσεις ως διδακτικά αναγνώσματα στον φαναριωτικό χώρο (Μολιέρος, Μεταστάσιος, Γκολντόνι, Κότζεμπουε και άλλοι) και αναλύεται η ελληνική δραματολογία της εποχής του 18ου και του πρώιμου 19ου αιώνα, που είναι σατιρική και προέρχεται από τον χώρο του Πατριαρχείου και τον χώρο των φαναριωτικών οικογενειών της Κωνσταντινούπολης.

Στην **τέταρτη** ενότητα παρουσιάζεται η θεατρική ζωή στα χρόνια πριν από το ξέσπασμα του μεγάλου ξεσηκωμού του 1821, όπως διαδραματιζόταν κυρίως στις φαναριωτικές αυλές και στα ελληνικά σχολεία του Βουκουρεστίου και του Ιασίου, αλλά και στην Οδησό, στην Κωνσταντινούπολη, στην Τεργέστη, στις Κυδωνίες, στα Αμπελάκια κι αλλού. Αναλύεται επίσης το ρεπερτόριο των ερασιτεχνικών αυτών σκημών, που δείχνει προτίμηση στην πολιτική τραγωδία του ρομαντισμού και του Διαφωτισμού, και αναλύεται η ελληνική δραματολογία στις παραμονές της Επανάστασης του 1821.

☛ *Ξεκίνησε το οδοιπορικό μας στην ιστορία! Θα μας οδηγήσει, ιδίως στις πρώτες ενότητες, σε εποχές αρκετά απόμακρες και διαφορετικές από τη σημερινή. Και ως είμαστε στην Ελλάδα. Δεν είναι εύκολο να καταλάβουμε πώς ζούσαν οι άνθρωποι, πώς ξυπνούσαν το πρωί και πώς πλάγιαζαν το βράδυ, και όλη την ημέρα τι έκαναν, τι σκέφτονταν, τι ονειρεύονταν και πώς αισθάνονταν. Μερικά πράγματα, όπως ο έρωτας και ο θάνατος, η πατρότητα και η μητρότητα, η αρρώστια και το γήρας είναι ίδια· άλλα πάλι είναι πολύ διαφορετικά, σχεδόν ακατανόητα. Μην ανησυχείτε! Ο ξεναγός σας είναι δίπλα σας, αόρατος αλλά παρών· οποιοδήποτε ερωτήσεις σας θα τις ικανοποιεί με την παραπομπή σε σχετική βιβλιογραφία. Μπορείτε να κάνετε και πρόσθετες εκδρομές μόνοι σας. Σας*

---

περιμένω· εδώ είμαι. Να έχετε όλο το κέφι, την όρεξη, τη φιλομάθεια και την περιέργεια ενός ταξιδιώτη που ετοιμάζει τις βαλίτσες του, μελετάει χάρτες και δρομολόγια και διακατέχεται από την ενχάριστη ανησυχία της επερχόμενης αλλαγής. Αλλαγής και του εαυτού του. Όταν γυρίσει, δεν θα είναι πια ο ίδιος.  
Έτοιμοι; Φύγαμε!

Πώς πάει η ανάγνωση της «Ερωφίλης»; Αν ακόμα δεν έχετε φτάσει πέρα από τη μέση του κειμένου, μην αρχίσετε ακόμα το κεφάλαιο αυτό· κάντε παρέα στην καημένη βασιλοπούλα της Μέμφιδος, για να μάθετε πως αυτό που προαισθανόσαστε, ήδη από τη δεύτερη πράξη, θα γίνει πραγματικότητα. Η παγίδα της Μοίρας θα κλείσει γύρω της. Αλλά το πώς το παρουσιάζει ο Χορτάτης αξίζει την προσοχή μας!



## Ενότητα 2.1

## ΠΡΟΔΡΟΜΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

Το νεοελληνικό θέατρο, ως δραματικό έργο και ως σκηνική παράσταση, αρχίζει κάπου μέσα στον 16ο αιώνα. Η βυζαντινή χιλιετηρίδα δεν φαίνεται να κληροδότησε τη θεατρική ζωή της Αρχαιότητας στα νεότερα χρόνια. Τα βασικά αίτια είναι θεολογικά και έχουν σχέση με το εικονοκλαστικό κίνημα, την απαγόρευση των εικόνων, το οποίο ηττήθηκε τον 9ο αιώνα, αλλά οι βάσεις της εικονολατρίας, όπως διαμορφώθηκε κατόπιν, έμειναν δεσμευτικές ως προς τον τρόπο της παρουσίας.

- Επειδή, όπως γνωρίζουμε από την εξέλιξη του θρησκευτικού θεάτρου του Μεσαίωνα στη λατινική Δύση, τα αρχικά στάδια της μετατροπής των συμβολικών δρωμένων της λειτουργίας σε θεατρικές παραστάσεις εξαρτώνται από τους εικονογραφικούς τύπους που τους ακολουθούν, με τη θεολογική θεμελίωση της εικονολατρίας από τον άγιο Ιωάννη τον Δαμασκηνό, όπου περιεχόμενο και μορφή των παραστάσεων της εικόνας πρέπει να ανταποκρίνονται στο πρότυπο –δηλαδή δεν είναι ελεύθερα να αναπτυχθούν κατά την έμπνευση του αγιογράφου ή κατά τις επιθυμίες του εκκλησιάσματος– δημιουργείται ένας δογματικός φραγμός στην εξέλιξη αυτή προς το θέατρο.
- Σε αυτό προστίθεται και η αποστροφή της μαχόμενης χριστιανικής εκκλησίας των πρώτων αιώνων προς τα θεάματα και το θέατρο, το οποίο θεωρούσε όχι μόνο ένα ρηχό και συχνά ανήθικο θέαμα αλλά και τελευταίο προπύργιο του ειδωλολατρισμού.
- Μπροστά στο φως της αλήθειας του Θεού το θέατρο είναι ένα ψεύδος και, εφόσον ο άνθρωπος υπάρχει καθ' ομοίωσιν του Θεού, ο «υποκριτής» (όπως είναι η αρχαία ελληνική ονομασία του ηθοποιού) είναι απλώς ένας ψεύτης (υποκριτής με τη σημερινή έννοια).

Με τα δεδομένα αυτά η εξέλιξη θρησκευτικού θεάτρου, σε κάποια οργανωμένη και σύνθετη βάση, ήταν αδύνατη. Αλλά και το κοσμικό θέατρο δεν είχε καλύτερη τύχη: στους πρωτοβυζαντινούς αιώνες υπάρχουν μόνο οι μίμοι (λαϊκό αυτοσχεδιασμένο θέατρο) και οι παντόμιμοι (βουβοί χορευτές, που παρουσιάζουν παντομιμικά συνήθως ερωτικές σκηνές). Οι πρώτοι επιβιώνουν τελικά μόνο ως γελοτοποιοί στην αυλή των αυτοκρατόρων και με αυτοσχέδια νούμερα ανάμεσα στις αρματοδρομίες στο ιπποδρόμιο.

## Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Πούχγερ Β.**, «Το Βυζαντινό Θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σ. 13-92, 397-416, 477-494 και, του ίδιου, «Το Βυζαντινό "θέατρο": ένας απολογισμός», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σ. 21-43. Και τελευταία: **Πλωρίτης Μ.**, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, Αθήνα 1998.

Μερικοί μελετητές αποκαλούν τον βυζαντινό «Χριστό Πάσχοντα» «χριστιανική τραγωδία», αλλά αυτός δεν έχει άμεση σχέση με το θέατρο: πρόκειται για διαλογικό «κέντρωνα» («κουρελού» σε σημερινή μετάφραση – ένα συνονθύλευμα παραθεμάτων που συρράπτονται από διάφορες γνωστές πηγές, δημιουργώντας ένα νέο σύνολο, στην προκειμένη περίπτωση από αρχαίες τραγωδίες και τις Γραφές) μεγάλης έκτασης, με θέμα τον Θρήνο της Παναγίας, που επεκτείνεται θεματικά από τη σύλληψη του Χριστού ως την εμφάνιση του αναστημένου Χριστού στους αποστόλους «κεκλεισμένων των θυρών». Για τη χρονολόγηση υφίσταται ακόμα μεγάλη συζήτηση: μια μερίδα των μελετητών τοποθετεί το διαλογικό ποίημα στον 4ο-5ο αιώνα (στην απόδοση σε πρόσωπο κυριαρχεί ο Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός), άλλη μερίδα στον 11ο-12ο αιώνα. Ο άγνωστος ποιητής μιμείται ορισμένες δραματουργικές συμβάσεις της αρχαίας τραγωδίας, αλλά δεν έχει επίγνωση των σκηνικών συνεπειών στην εφαρμογή τους: για παράδειγμα, ο Χριστός εμφανίζεται τρεις φορές σε διάφορους ανθρώπους, ανάλογα με το *Ευαγγέλιο* στο οποίο αναφέρεται το συγκεκριμένο χωρίο, ενώ η «αγγελική ρήσις» (αφήγηση του μαντατοφόρου για τα διαδραματιζόμενα εκτός σκηνής) της Ανάστασης μετατρέπεται ξαφνικά σε ζωντανή σκηνή. Σε άλλο σημείο συγχέεται η αγγελική ρήση με την «τειχοσκοπία», όταν ο μαντατοφόρος αφηγείται πράγματα που η ίδια η Θεοτόκος βλέπει εκείνη τη στιγμή. Άλλωστε, οι σκηνές της Σταύρωσης, της Αποκαθήλωσης και του Ενταφιασμού/Θρήνου ακολουθούν ορισμένους εικονογραφικούς τύπους, που εμφανίζονται όμως μόλις στη μετά την Εικονομαχία εποχή, ώστε η χρονολόγηση στα μεσαιωνικά χρόνια να είναι και πιο πιθανή. Ο ποιητής πάντως, στην προσπάθειά του να μιμηθεί ορισμένες δραματουργικές συμβάσεις της αρχαίας τραγωδίας, δείχνει άγνοια όσον αφορά τα σκηνικά δεδομένα μιας θεατρικής παράστασης.

**Αγγελική ρήσις** αποκαλείται στην αρχαία τραγωδία η έντεχνη και συνήθως εκτενής αφήγηση του μαντατοφόρου («αγγέλου») για πράγματα που έχουν διαδραματιστεί εκτός σκηνής (off-stage) σε παρελθόντα χρόνο και των οποίων ήταν ο ίδιος αυτόπτης μάρτυρας: τειχοσκοπία αποκαλείται η αφήγηση ενός αυτόπτη μάρτυρα, που στέκεται στα «τείχη» της αρχαίας σκηνογραφίας και βλέπει τι διαδραματίζεται εκτός σκηνής (δῆθεν πίσω από τη σκηνή «εκτός των τειχών» της πόλεως) την ίδια στιγμή της αφήγησης.

**Πούχνερ Β.**, «Χριστός Πάσχων και αρχαία τραγωδία», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράσταση*, Αθήνα 1995, σ. 51-113 (με βιβλιογραφία).

Το δεύτερο κείμενο που συσχετίζεται από μερικούς μελετητές με το θέατρο είναι ο κυπριακός «Κύκλος των Παθών» (τέλη 13ου/αρχές 14ου αι.), μια σειρά από δέκα σκηνές που αρχίζουν με την Έγερση του Λαζάρου χάρη στον Χριστό, συνεχίζουν με τις σκηνές των Παθών και τελειώνουν με τη σκηνή του άπιστου Θωμά, που βάζει τα δάκτυλά του στους τύπους (σημάδια) των ήλων του Χριστού. Αποτελεί επίσης έναν «κέντρωνα» από παραθέματα των τεσσάρων *Ευαγγελίων* και μερικών απόκρυφων πηγών, από τα οποία αναγράφονται όμως μόνο τα πρώτα λόγια.

Διαθέτει και έναν πρόλογο και σκηνικές οδηγίες, που απευθύνονται σε προστακτική στον οργανωτή της παράστασης, αλλά πολλές από τις «διδασκαλίες» (σκηνικές οδηγίες), οι οποίες ρυθμίζουν μια πληθώρα από θέματα (στάσεις και κινήσεις σκηνικών προσώπων, σκηνογραφία, σκηνικά αντικείμενα, δρώμενα και πράξεις), έχουν ληφθεί επίσης κατά λέξη από τις Γραφές (και έχουν μεταφερθεί απλώς στην προστακτική), και έτσι δεν έχουν πραγματική σκηνική λειτουργικότητα. Κάτι τέτοιο βέβαια είναι γνωστό και από τα δυτικά Πάθη του Χριστού. Το έργο, στη μορφή που μας σώζεται, δύσκολα μπορεί να έχει παρασταθεί: χρειάζονται πάνω από 50 πρόσωπα, ενώ καθεμία από τις δέκα σκηνές απαιτεί δύο με τρία διαφορετικά σκηνικά: το πιο δύσκολο είναι, όμως, ότι οι διδασκαλίες ακολουθούν τη λογική του «κέντρωτος» (δηλαδή την παράθεση και αναγνώριση εκ μέρους του κοινού γνωστών παραθεμάτων) και στην πράξη δεν ρυθμίζουν τίποτε από τα σκηνικά δρώμενα. Πρόκειται μάλλον για μια πρώτη γραφή, ένα προσχέδιο των Παθών του Χριστού, που μιμείται στην Κύπρο των σταυροφόρων τα δυτικά Πάθη του Χριστού· εντούτοις, τόσο εκτενή Πάθη δεν συναντιούνται στη Δύση την εποχή εκείνη, εκτός από τα Πάθη του Montecassino (μεταξύ Ρώμης και Νεάπολης), που παρουσιάζουν όμως διαφορετική σειρά των σκηνών. Τονίζεται, από τους κυριότερους μελετητές, ότι η «διάταξις» αυτή (το σενάριο, θα λέγαμε σήμερα), βρίσκεται τελείως μεμονωμένο μέσα στη βυζαντινή λογοτεχνία και πιθανώς έχει κάποιο άγνωστο δυτικό πρότυπο.

**Πούχγερ Β.**, «Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον μεσαιωνικό Κύκλο των Παθών της Κύπρου», στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού Θεάτρου*, Αθήνα 1984, σ. 91-107, 181-194 (με όλη τη σχετική βιβλιογραφία).

**Σκηνική οδηγία ή διδασκαλία** αποκαλούμε οδηγίες του συγγραφέα προς τον σκηνοθέτη ή οργανωτή της παράστασης, που σημειώνονται εκτός δραματικού κειμένου, δηλαδή δεν εκφωνούνται από τα σκηνικά πρόσωπα επί σκηνής· σημειώνονται είτε σε παρένθεση είτε με άλλα γράμματα, ή μικρότερα, ξεχωριστά πάντως από το διαλογικό κείμενο. Οι σκηνικές οδηγίες ανήκουν στο δευτερεύον κείμενο ή *παρα-κείμενο* ενός δραματικού έργου, όπως και οι σκηνικοί τίτλοι, οι ενδείξεις των ομιλούντων προσώπων κτλ., δηλαδή όλα τα μέρη του κειμένου που δεν λέγονται επί σκηνής· ονομάζονται και *ascriptiones* (προσθήκες), σε αντίθεση με το κύριο κείμενο, που δίνει τον εκφερόμενο επί σκηνής λόγο των σκηνικών χαρακτήρων. Η κλασικίζουσα δραματολογία κάνει συνήθως φειδωλή χρήση σκηνικών οδηγιών· στα αρχαία κείμενα αυτές λείπουν εντελώς. Αντικαθίστανται από πληροφορίες που προκύπτουν από τον ίδιο τον διάλογο ή μονόλογο – τότε μιλούμε για *έμμεσες σκηνικές οδηγίες*, σε αντιδιαστολή με τις άμεσες σκηνικές οδηγίες, οι οποίες αναγράφονται με διαφορετικό τρόπο από το κύριο κείμενο του δράματος. Συχνά, οι άμεσες σκηνικές οδηγίες (διδασκαλίες) διευκρινίζουν με τρόπο εμφανή κάτι που έμμεσα ζητά το ίδιο το κείμενο:

- Παράδειγμα: στην κρητική κωμωδία «Κατζούρμπος» του Γεωργίου

Χορτάση ο φαγάς και τεμπέλης υπηρέτης Κατζάραπος ειρωνεύεται το αφεντικό του, τον στρατιώτη ψευτοπαλικαρά Κουστουλιέρη, που καυχείται για τα δήθεν ανδραγαθήματά του, και σχολιάζει κρυφά από τον κύριό του προς το κοινό τις καυχησιές του. Σε μια στιγμή, όταν σε συμπλοκή με τον Δάσκαλο εκείνος τον χτυπά με το βιβλίο του και του παίρνει και το σπαθί του, φωνάζει: *Να, Διγενή, θωρώ σε* (Πράξη Δ', σκηνή η', στίχος 394). Το τονισμένο «να» οπωσδήποτε συνοδεύεται από υβριστική χειρονομία (μούντζα ή διπλή μούντζα).

Αν αναγραφόταν στο χειρόγραφο σκηνική οδηγία: *(τον μουντζώνει)*, η σκηνική οδηγία αυτή θα ήταν *περιττή*, γιατί επαναλαμβάνει κάτι που έτσι κι αλλιώς το απαιτεί το κείμενο, όταν απαγγελθεί στη σκηνή· αν όμως το δρώμενο (η χειρονομία) δεν προκύπτει από το εκφερόμενο κείμενο, τότε η σκηνική οδηγία είναι *λειτουργική*.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 14

Περιγράψτε τη διαφορά της **αγγελικής ρήσης** από την **τειχοσκοπία** με ένα συγκεκριμένο παράδειγμα. Φανταστείτε ως σκηνικό ένα κλειστό σαλόνι με παράθυρο προς τον δρόμο στο πλάι και μια πόρτα που οδηγεί στον δρόμο στο βάθος. Έξω, στον δρόμο, συμβαίνει ένα ατύχημα: ένα αυτοκίνητο τραυματίζει τον γιο του νοικοκύρη, ο οποίος διαβάζει στο σαλόνι αμέριμνα την εφημερίδα του. Με ποιο τρόπο το γεγονός που συμβαίνει εκτός σκηνής (off-stage) μπορεί να γίνει γεγονός που διαδραματίζεται, έμμεσα βέβαια, στη σκηνή (on-stage). Να εισαγάγετε ελεύθερα ένα πρόσωπο που σας χρειάζεται για τη μεταφορά της πληροφορίας· χρησιμοποιήστε α) την αγγελική ρήση, β) την τειχοσκοπία και γ) έναν άλλο τρόπο, που θα βρείτε εσείς (μισή σελίδα, 5 λεπτά).

Στο σημείο αυτό σας υπενθυμίζω ότι **σχόλια για τις λύσεις όλων των Ασκήσεων Αυτοαξιολόγησης δίνονται στο Παράρτημα 2, στο τέλος του κεφαλαίου.**



### Δραστηριότητα 10

Η αγγελική ρήση, η αφήγηση του μαντατοφόρου και η τειχοσκοπία ανήκουν στις παραδοσιακές μεθόδους αφήγησης στην κλασικίζουσα δραματουργία. Σκεφτείτε ποιες άλλες μέθοδοι αφήγησης θα μπορούσαν να υπάρξουν. Καταγράψτε τες σε μια σελίδα. Θα επανέλθουμε στο θέμα.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 15

Εντοπίστε στο κείμενο της «Ερωφίλης» όλες τις άμεσες σκηνικές οδηγίες και προσδιορίστε αν είναι λειτουργικές ή περιττές. Καταγράψτε τες σε μια σελίδα. Ως συμπέρασμα, τι σας φαίνεται πιθανότερο: η αρχική γραφή του έργου από τον Χορτάση, η οποία δεν σώζεται (υπάρχουν μόνο αντίγραφα με το χέρι και τυπωμένες εκδόσεις), να είχε μερικές σκηνικές οδηγίες ή να μην είχε καθόλου;

*Αλήθεια, πώς πάει η ανάγνωση της «Ερωφίλης»; Έχετε τελειώσει; Η παραπάνω Άσκηση Αυτοαξιολόγησης είναι και μια ευκαιρία να ολοκληρώσετε την ανάγνωσή σας.*

**Οι αρχές λοιπόν του νεοελληνικού θεάτρου δεν συνδέονται με το Βυζάντιο, αλλά με την άνθηση της κρητικής λογοτεχνίας στην όψιμη φάση της Βενετοκρατίας της Μεγαλονήσου.**

Τα παλαιότερα του 16ου αιώνα «έργα» δεν μπορούν να διεκδικήσουν τα πρωτεία στις αρχές του νεοελληνικού θεάτρου:

1) «Η Τραγωδία εις την του Βασιλέως Αυτεξουσίου Αναίρεσιν» του Νικάνδρου Νουκίου (Κέρκυρα 1551) δεν αποτελεί δραματικό έργο, αλλά διαλογικό θεολογικό λίβελο (υβριστικό πολεμικό έγγραφο) εναντίον του Πάπα, που μεταφράστηκε από τα ιταλικά στα ελληνικά.

2) Η κωμωδία «Νέαιρα» του Δημητρίου Μόσχου (γύρω στο 1475 στη Μάντοβα, Βόρεια Ιταλία) είναι γραμμένη στα αρχαία και έχει πρότυπο τη *Νέα Κωμωδία* (κωμωδία των ελληνοιστικών χρόνων) του Μενάνδρου, αποτελεί ωστόσο γλωσσική και υφολογική «άσκηση» ουμανιστικών λόγιων κύκλων της ιταλικής Αναγέννησης και είναι άσχετη με το νεοελληνικό θέατρο.

3) Πιο σχετικό είναι το φαινόμενο του «greghesco» (των ελληνικών, στα ιταλικά), της χρήσης δηλαδή ελληνικών λέξεων και φράσεων μέσα στη βενετσιάνικη διαλεκτική κωμωδία του 16ου αιώνα, ένα φαινόμενο που αποκορυφώνεται στο έργο «*I Tre Tiranni*» («Οι Τρεις Τύραννοι») του Agostino Ricchi (1533), για το οποίο ο Νικόλαος Σοφιανός (Έλληνας λόγιος της Βενετίας, που συνέταξε νεοελληνική γραμματική στη δημοτική και εξέδωσε το 1544 μετάφραση του Πλουτάρχου στην καθομιλουμένη) συνέγραψε ολόκληρη την Ε' πράξη στα νεοελληνικά· το απόσπασμα αποτελεί το πρώτο διαλογικό κείμενο στη δημοτική.

## Βιβλιογραφικός Οδηγός

Για το 1): **Παναγιωτοπούλου Μ.Π.**, *Ανδρονίκου (Νικάνδρου) Νουκίου, «Τραγωδία εις την Αυτεξουσίου αναίρεσιν»*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1990 και της ίδιας, «Ο Νίκανδρος Νούκιος και η μετάφραση του έργου *Tragedia del re libera arbitrio* του Francesco Negri», *Πρακτικά του Ε' Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου (Αργοστόλι-Ληξούρι, 17-21 Μαΐου 1986)*, τόμος 4, Αργοστόλι 1991, σ. 39-66. Για το 2): **Μουστοξύδης Α.**, «Δημ. Μόσχου, *Νέαιρα*», *Ελληνομνήμων* 1845, σ. 404-436 (νεοελληνική μετάφραση έχει παρουσιάσει ο Σπ. Α. Ευαγγελάτος στο Αμφι-Θέατρο). Για το 3): **Coutelle L.**, *Le Greghesco. Réexamen des éléments néo-grecs des textes comiques vénitiens du XVIe siècle*, *Ελληνικά*, παράρτημα 22, Θεσσαλονίκη 1971 – νεότερη βιβλιογραφία στο άρθρο του **Πούχνης Β.**, «Η έρευνα του Κρητικού και Επτανησιακού Θεάτρου: επιτεύγματα και προοπτικές», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σ. 53-64, ιδίως σ. 54 κ.ε.: **Vitti M.**, *Nicola Sofianós e la commedia dei tre tiranni di A. Ricchi*, Napoli 1966 και, του ίδιου, «Ελληνικά, σε ιταλική κωμωδία του 1533. Αποσπάσματα από την κριτική έκδοση του κειμένου του Ν. Σοφιανού (Πρώτη δημοσίευση)», *Θέατρο* 27-28, 1966, σ. 23-29.

**Προσοχή! Μια απαραίτητη διευκρίνιση: οι ενδιάμεσες βιβλιογραφικές αναφορές και οδηγοί, που από εδώ και μπρος θα γίνουν πιο συχνές, να μη σας μπερδεύουν και σας απωθούν! Δεν πρέπει να τις μάθετε. Είναι για εκείνους που**

δείχνουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το σχετικό κεφάλαιο ή το σχετικό χωρίο, και θέλουν να μάθουν περισσότερες πληροφορίες ή θέλουν να μελετήσουν ένα έργο ή ένα σύνθετο προβληματισμό με τρόπο συστηματικό. Για αυτούς υπάρχει αυτός ο επιμέρους Βιβλιογραφικός Οδηγός. Κατά τα άλλα, θα δοθεί στην αρχή κάθε υποκεφαλαίου, π.χ. κρητικό θέατρο, επανησιακό θέατρο κτλ., ένας Γενικός Βιβλιογραφικός Οδηγός και, στο τέλος του κεφαλαίου, ένας λεπτομερέστερος συμπληρωματικός με οδηγίες για Περαιτέρω Μελέτη. Αν δεν έχετε ιδιαίτερη διάθεση να εντρυφήσετε συστηματικότερα στο επιμέρους θέμα, να αντιπαρέλθετε χωρίς άλλο τις βιβλιογραφικές αυτές παραπομπές. Σύμφωνοι;

Ωστόσο, κανένα από τα έργα αυτά δεν μπορεί να θεωρηθεί πραγματικά «αρχή του νεοελληνικού θεάτρου». Εξίσου αβάσιμη βέβαια είναι η παλαιά άποψη του Γιάννη Σιδέρη, πως το νεοελληνικό θέατρο αρχίζει με τα «Κορακιστικά» (1813) του Ιακώβου Ρίζου Νερουλού ή με τις φαναριώτικες μεταφράσεις του 18ου αιώνα (βλ. ενότητα 1.6).

## Ενότητα 2.2

## ΤΟ ΚΡΗΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

*Οικονομικοπολιτικές και πολιτισμικές προϋποθέσεις*

Το κρητικό θέατρο συνδέεται άμεσα με τη Βενετοκρατία στη Μεγαλόνησο (1211-1669) και το ιταλικό θέατρο της Αναγέννησης. Αυτό αφορά κυρίως τη δεύτερη, πιο ειρηνική φάση της συμβίωσης των Βενετών και των Κρητικών στην Candia, όπως λεγόταν στις ιταλικές πηγές, τον 16ο και 17ο αιώνα· τότε η Κρήτη διέθετε τα πιο σημαντικά λιμάνια για το βενετικό θαλασσινό εμπόριο και ήταν εν γένει μία από τις πιο σημαντικές μεσογειακές κατακτήσεις της Γαληνοτάτης. Η Βενετοκρατία οδήγησε, στην όψιμη φάση της, σε μια πρωτοφανή άνθηση της παιδείας, της μουσικής, της ζωγραφικής και των γραμμάτων. Κρητικοί τυπογράφοι εργάζονταν στις εκδόσεις των κλασικών συγγραφέων που πραγματοποιούσε ο Άλδος Μανούτιος γύρω στο 1500 στη Βενετία, Κρητικοί κλασικοί φιλόλογοι δίδασκαν σε ευρωπαϊκά πανεπιστήμια –όπως ο Φραγκίσκος Πόρτος (1511-1581) στη Γενεύη–, ο Κρητικός μουσικοσυνθέτης Νικόλαος Λεονταρίτης (;-μετά το 1572) έφτασε ως την αυλή της Βαυαρίας στο Μόναχο, και η επιβλητική μορφή του ζωγράφου Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (1540/1-1614) μεγαλοουργούσε στην απόμακρη Ισπανία. Λόγιοι και ιερείς δίδασκαν τα κλασικά γράμματα στα ιταλικά πανεπιστήμια και οι Κρητικοί αποτελούσαν το σημαντικότερο τμήμα της ελληνικής παροικίας στη Βενετία. Η Κρήτη ήταν, για 200 περίπου χρόνια, το σταυροδρόμι ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση. Οι πόλεις της, ο Χάνδακας (Candia, το σημερινό Ηράκλειο), το Ρέθυμνο και τα Χανιά, γνώριζαν σημαντική πληθυσμιακή ανάπτυξη. Οι εμπορικές της δραστηριότητες απέφεραν σημαντικά κέρδη στην τάξη των ευγενών (των nobili) και των αστών (των cittadini). Η ταξική διάρθρωση της κοινωνίας, ωστόσο, δεν ήταν απόλυτη· υπήρχαν ευγενείς που είχαν γίνει φτωχοί και αστοί που είχαν αγοράσει τον τίτλο της ευγενείας. Τα δύο δόγματα, το ορθόδοξο και το καθολικό, συμβίωναν γενικά ειρηνικά, παρά τις κατά καιρούς τριβές ανάμεσά τους. Οι επαναστάσεις των πρώτων αιώνων της Βενετοκρατίας σταμάτησαν το 16ο αιώνα, κι αυτό προσέφερε το έδαφος για μια δίγλωσση πολιτισμική άνθηση χωρίς προηγούμενο. Οι ντόπιοι μορφωμένοι γνώριζαν καλά τα ιταλικά και τα λατινικά· από την άλλη μεριά, υπήρχαν παλαιές βενετσιάνικες οικογένειες που είχαν εξελληνιστεί και χρησιμοποιούσαν, ακόμα και στα επίσημα έγγραφα, την κρητική διάλεκτο.

Η μόρφωση της εποχής ήταν η ουμανιστική ιταλική. Ονόματα από την αρχαία ελληνική μυθολογία αναφέρονταν συχνά με την ιταλική τους μορφή. Από την άλλη πάλι μεριά υπάρχουν επιγράμματα στα αρχαία ελληνικά, που μαρτυρούν πως η ελληνική εθνική συνείδηση καθόλου δεν είχε σβήσει. Παντού κυριαρχούσε η δίψα και η υπερηφάνεια της μόρφωσης. Σε διάφορα νοταριακά έγγραφα, για παράδειγμα, βρίσκονται διάσπαρτοι στίχοι των γνωστού Λατίνου ποιητή Βιργιλίου.

**Δεν είναι υπερβολή να πούμε πως τον 16ο αιώνα η Κρήτη ήταν η νοτιότερη επαρχία του πανευρωπαϊκού ανθρωπισμού, τον οποίο είχε γεννήσει η ιταλική Αναγέννηση.**

### **Το ιστορικό της σχετικής έρευνας**

Από τα έργα του κρητικού θεάτρου, τον 19ο αιώνα ήταν γνωστά μόνο η «Ερωφίλη» και η «Θυσία του Αβραάμ», ως συγκινητικά και ψυχωφελή λαϊκά αναγνώσματα, τα οποία διέδιδαν τα ελληνικά τυπογραφεία της Βενετίας σε όλη τη Βαλκανική. Η ανακάλυψη του Νανιανού κώδικα (ονομάζεται κατά τον Bernardo Nani και βρισκόταν στην κατοχή του Κεφαλλονίτη Πέτρου Κουτούφα), στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας, φανέρωσε και άλλα θεατρικά έργα, και το 1879 ο Κωνσταντίνος Σάθας εξέδωσε σε έναν τόμο (*Κρητικόν Θέατρον ή Συλλογή Ανεκδότων και Αγνώστων Δραμάτων*, εν Βενετία 1879) τρία από τα τέσσερα νέα έργα που βρίσκονταν στον κώδικα αυτό: την τραγωδία «Ζήνων», την κωμωδία «Στάθης» και το ποιμενικό δράμα «Γύπαρις» (που αργότερα, με την ανακάλυψη του χειρογράφου Δαπέργολα, πήρε τον τίτλο «Πανώρια»): αντί της κωμωδίας «Φορτουνάτος», που προφανώς του φάνηκε πολύ τολμηρή, εξέδωσε ξανά την «Ερωφίλη» (κατά την έκδοση του 1772). Η ανακάλυψη και άλλου χειρογράφου της «Ερωφίλης» (γραμμένου σε λατινικούς χαρακτήρες) από τον γνωστό Γάλλο βιβλιογράφο Émile Legrand (έκδοση: «Érophile, tragédie en dialecte crétoise par Georges Chortatzis», στον τόμο: *Bibliothèque grecque vulgaire*, τόμος Β', Paris 1881, σ. 335-399) οδήγησε σε κριτική έκδοση του έργου από τον Στέφανο Ξανθουδίδη, το 1928. Ο ίδιος είχε παρουσιάσει σε κριτική έκδοση το 1922 τον «Φορτουνάτο» από το Νανιανό κώδικα, ο οποίος περιείχε και μια χειρόγραφη μορφή της «Θυσίας του Αβραάμ», πράγμα που οδήγησε το 1943 και το 1954 σε κριτική έκδοση του έργου από τον Γεώργιο Μέγα. Το 1910 είχε ανακαλυφθεί από τον Γεώργιο Γεννάδιο, σε παλαιοβιβλιοπωλείο της Φρανκφούρτης, το σήμερα μοναδικό αντίτυπο του «Βασιλέα Ροδολίνου» του Τρωίλου. Την κωμωδία «Κατζούρμπος» είχε ανακαλύψει, ήδη από το 1891, ο Κεφαλλονίτης λόγιος Π. Βεργωτής: κριτική έκδοση έγινε το 1964 από τον Λίνο Πολίτη.

Έτσι, γύρω στη στροφή του αιώνα, ο κόσμος γνώρισε σχεδόν το σύνολο της σήμερα γνωστής θεατρικής παραγωγής της κρητικής λογοτεχνίας. Τα έργα αυτά έπαιξαν και κάποιο ρόλο στους γλωσσικούς αγώνες, ως τεκμήρια της δυνατότητας λογοτεχνικής έκφρασης στη δημοτική (βλ. τη γαλλική μελέτη του Γιάννη Ψυχάρη, «Un mystère crétois du XVI<sup>e</sup> siècle», *Revue de Paris* 15.4.1903, σ. 850-864: αργότερα και στον τόμο *Quelques travaux de linguistique, de philologie et de littérature helléniques I*, Paris 1930, σ. 612-627). Ακολούθησαν εργασίες κυρίως φιλολογικές και γλωσσολογικές, που απέβλεπαν στη βελτίωση και οριστικοποίηση των κειμένων, ενώ άλλο μέρος της έρευνας ασχολήθηκε με την ένταξη του κεφαλαίου αυτού στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Θεατρικές παραστάσεις, της «Θυσίας του Αβραάμ» και της «Ερωφίλης» μόνο, παραμένουν μεμονωμένες στο χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου. Το 1929 είχαν μεταφραστεί κιόλας τρία έργα στα αγγλικά (*Three Cretan Plays, the Sacrifice of Abraham, Erophile and Gyparis...*



translated from the Greek by F.H. Marshall, with an Introduction by John Mavrogordato, Oxford/London 1929), αν και τα έργα αυτά δεν είχαν ποτέ απήχηση στη διεθνή συγκριτική φιλολογία ή και στην ιστορία του θεάτρου, και έμειναν έως πρόσφατα άγνωστα, έξω από τους κύκλους των νεοελληνιστών και των ασχολουμένων με τη μεταβυζαντινή δημώδη λογοτεχνία.

Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο το ενδιαφέρον της έρευνας στράφηκε κυρίως σε θέματα ιταλικών προτύπων και στη διαφώτιση της πολιτισμικής κατάστασης στη βενετοκρατούμενη Κρήτη της όψιμης περιόδου. Στο κέντρο της ερευνητικής δραστηριότητας παραμένουν και πάλι φιλολογικά ζητήματα: αποκατάσταση του κειμένου, κριτικές εκδόσεις, θέματα πατρότητας και χρονολόγησης, βιογραφία των δραματοργών, εντόπιση ιταλικών προτύπων. Την πρώτη σύνθετη εργασία από θεατρολογικής πλευράς παρουσιάζει ο σκηνοθέτης Αλέξης Σολομός το 1973: *Το Κρητικό θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*, Αθήνα 1973. Τα ερευνητικά δεδομένα της εποχής συνοψισαν δύο εργασίες του Μ.Ι. Μανούσακα: *Η κρητική λογοτεχνία κατά την εποχή της Βενετοκρατίας*, Θεσσαλονίκη 1965 (σ. 29-46 για το θέατρο) και, του ίδιου, «Σύντομος επισκόπησης των περί την βενετοκρατούμενην Κρήτην ερευνών», *Κρητικά Χρονικά* 23, 1971, σ. 245-308.

Έκτοτε έχουν γίνει πολλά. Τις νεότερες εκδόσεις αναφέρουμε στα οικεία κεφάλαια. Τη σημερινή ερευνητική κατάσταση συνοψίζει ο τόμος του D. Holton 1997 (βλ. στη συνέχεια), τις δραματολογικές και θεατρολογικές έρευνες για το κρητικό θέατρο ο τόμος του Β. Πούχνερ 1991 (βλ. στη συνέχεια). Έχουν αυξηθεί και οι λίγες άμεσες πηγές για τις θεατρικές παραστάσεις στη Μεγαλόνησο (Παναγιωτάκης 1998, βλ. στη συνέχεια). Η ερευνητική κατάσταση χαρακτηρίζεται εν γένει από μια ασυμμετρία: οκτώ θεατρικά έργα σώζονται ολόκληρα (ή σχεδόν ολόκληρα: μία μετάφραση-διασκευή και δύο ιταλικά έργα), αλλά οι πηγές για τη θεατρική ζωή είναι εξαιρετικά φειδωλές και η ανασυγκρότηση της εικόνας των παραστάσεων παρουσιάζει ακόμα πολλά προβλήματα.

## Γενικός Βιβλιογραφικός Οδηγός

Για τη βενετοκρατούμενη Κρήτη και τον πολιτισμό της εν γένει: **Παναγιωτάκης Ν.Μ.** (επιμ.), *Κρήτη. Ιστορία και Πολιτισμός*, τόμος Β', Ηράκλειο 1988, κυρίως τα εξής κεφάλαια (με βιβλιογραφία): Μαλτέζου Χ.: «Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της Βενετοκρατίας» (σ. 105-162), Παναγιωτάκης Ν.Μ.: «Η Παιδεία κατά την Βενετοκρατία» (σ. 163-196), Αλεξίου Σ.: «Η Κρητική Λογοτεχνία την εποχή της Βενετοκρατίας» (σ. 197-230), Μπορμπουδάκης Μ.: «Η Τέχνη κατά τη Βενετοκρατία» (σ. 231-288), Παναγιωτάκης Ν.Μ.: «Η Μουσική κατά την Βενετοκρατία» (σ. 289-316).

Για τον *El Greco* (Δομήνικο Θεοτοκόπουλο): **Παναγιωτάκης Ν.Μ.**, *Η Κρητική περίοδος της ζωής του Δομηνίκου Θεοτοκοπούλου*, Αθήνα 1986.

Για τον Φραγκίσκο Λεονταρίτη και τη δυτική μουσική στην Κρήτη: **Παναγιωτάκης Ν.Μ.**, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης. Κρητικός μουσικοσυνθέτης του δεκάτου έκτου αιώνα. Μαρτυρίες για τη ζωή και το έργο του*, Βενετία 1990.

Για την κρητική λογοτεχνία της Βενετοκρατίας: **Holton D.** (επιμ.), *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997 (συ-

μπληρωμένη ελληνική μετάφραση της αγγλικής έκδοσης Cambridge 1991), με τα εξής κεφάλαια: Holton D.: «Η κρητική αναγέννηση» (σ. 1-20), Μαλτέζου Χ.: «Το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο» (σ. 21-58), Gemert A. van: «Λογοτεχνικοί πρόδρομοι» (σ. 59-94), Bancroft-Marcus R.: «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο» (σ. 95-124), Vincent A.: «Κωμωδία» (σ. 125-156), Πούχγερ Β.: «Τραγωδία» (σ. 157-194), Bancroft-Marcus R.: «Ίντερμέδια» (σ. 195-222), Bakker W.: «Θρησκευτικό δράμα» (σ. 223-252), Holton D.: «Μυθιστορία» («Ερωτόκριτος», σ. 253-292), Αλεξίου Μ.: «Λογοτεχνία και λαϊκή παράδοση» (σ. 293-336). Ακολουθεί χρήσιμος βιβλιογραφικός οδηγός για κάθε κεφάλαιο (σ. 337-373), εκτενέστατη και εξαντλητική βιβλιογραφία σε αλφαβητική σειρά (σ. 373-416) και ευρετήριο (σ. 417-429). Ο τόμος είναι διεθνώς, αυτή τη στιγμή, το πιο έγκυρο σύγγραμμα για την κρητική λογοτεχνία της Βενετοκρατίας και αντικαθιστά όλες τις παλαιότερες σχετικές μελέτες (του Μ.Ι. Μανούσακα, του Σ. Αλεξίου και άλλων). Αρκετά κεφάλαια αναφέρονται στο έργο του κρητικού θεάτρου. Χρήσιμος είναι και ο «Χρονολογικός πίνακας των έργων της κρητικής λογοτεχνίας κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας», που δημοσίευσαν οι **W. Bakker** και **A. van Gemert** στο περιοδικό *Μαντατοφόρος* 22 (Amsterdam 1983), σ. 79-87.

☛ *Προσέξτε ότι στον χώρο αυτό δρουν και έχουν διακριθεί αρκετοί νεοελληνιστές του εξωτερικού;*

Για το κρητικό θέατρο βλ. ιδιαίτερα: **Πούχγερ Β.**, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, εκδ. Χ. Μπούρα, Αθήνα 1991 (συγκεντρώνει 14 μελετήματα από το χρονικό διάστημα 1978-1990). Και τελευταία: **Παναγιωτάκης Ν.Μ.**, *Κρητικό θέατρο. Μελέτες*, επιμ. Σ. Κακλαμάνης, Γ. Μαυρομάτης, Αθήνα 1998 (μερικά από τα μελετήματα αυτά ανατυπώθηκαν ήδη στον τόμο: Παναγιωτάκης Ν.Μ., *Ο ποιητής του «Ερωτοκρίτου» και άλλα βενετοκρητικά μελετήματα*, Ηράκλειο 1989).

☛ *Ο κορυφαίος μελετητής του κρητικού πολιτισμού της Βενετοκρατίας πέθανε ξαφνικά, το 1997, σε ηλικία μόλις 62 ετών. Ας είναι ελαφρύ το χώμα που τον σκεπάζει...*

Για το κρητικό θέατρο υπάρχουν και οι εξής βιβλιογραφίες, που συμπεριλαμβάνουν εκδόσεις και μελετήματα: **Μανούσακας Μ.Ι.**, *Κριτική βιβλιογραφία του «Κρητικού Θεάτρου»*, 2η έκδοση συμπληρωμένη, Αθήνα 1964 (ανατύπωση από το *Ηώς* 7, 1964, σ. 273-304)· **Κακλαμάνης Σ.**, «Κριτική βιβλιογραφία του «Κρητικού Θεάτρου»» (1965-1979), *Ο Ερασιστής*, τόμος 17, 1981, σ. 46-73· **Βασιλείου Π.**, «Επισκόπηση έρευνας και μελέτης γύρω στο κρητικό θέατρο», *Μαντατοφόρος*, τόμος 33, 1991, σ. 20-26, σ. 40-56 (βιβλιογραφία). Εμπειριστατωμένες βιβλιογραφίες περιέχουν οι τόμοι **Πούχγερ Β.**, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σ. 19-51 και **Holton D.** (επιμ.), *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, ό.π., σ. 373-416 (και αναλυτικός βιβλιογραφικός οδηγός σ. 337-372).

### 2.2.1 Πιθανές αφετηρίες

Για τις αρχές του κρητικού θεάτρου μέσα στον 16ο αιώνα υπάρχουν προς το παρόν μόνο υποθέσεις. Άλλωστε, οι πρώτες επιδράσεις του δυτικού θεάτρου, συγκεκριμένα της πρώιμης κωμωδίας της ιταλικής Αναγέννησης, παρατηρούνται ήδη πριν από την Άλωση της Κωνσταντινούπολης (1453) σε διαλογικά ποιήματα του Μαρίνου Φαλιέρου (1397-1474), που γράφτηκαν ανάμεσα στο 1418 και το 1430: «Ιστορία και Όνειρο» και «Ερωτικόν Ενύπνιον»· διαλογικά ποιήματα στα οποία ξεχωρίζουν σαφώς τα ίχνη της πρώιμης ουμανιστικής ιταλικής κωμωδίας (π.χ. στη μορφή της υπηρέτριας-μεσίτριας σε ερωτικές υποθέσεις, με το χαρακτηριστικό όνομα Ποθούλα). Κάποιος συμφυρμός των λογοτεχνικών ειδών παρατηρείται και αργότερα, όταν το έμμετρο ερωτικό μυθιστόρημα «Ερωτόκριτος» του Βισσέντσου Κορνάρου (μετά το 1600) παρουσιάζει ορισμένα δομικά στοιχεία του θεάτρου (πέντε «πράξεις»-μέρη, μεγάλα χωρία σε άμεσο διαλογικό λόγο, όπου ο αφηγητής σιωπά και δίνει τον λόγο στα δρώντα πρόσωπα), ενώ, αντίθετα, το θρησκευτικό δράμα «Θυσία του Αβραάμ» μετατρέπεται από τους τυπογράφους της Βενετίας σε «ψυχωφελές ανάγνωσμα», που εν μέρει χάνει τον θεατρικό του χαρακτήρα.

#### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Gemert A. van, Μαρίνου Φαλιέρου Ερωτικά Όνειρα.** Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο, (Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη 4), Θεσσαλονίκη 1980. Για τη δραματική δομή του «Ερωτόκριτου» βλ. **Holton D.**, «Πώς οργανώνεται ο *Ερωτόκριτος*;», *Cretan Studies* 1, 1988, σ. 157-167. Για τη μερική απώλεια του θεατρικού χαρακτήρα της «Θυσίας του Αβραάμ» βλ. **Ευαγγελάτος Σ.**, «Η *Θυσία του Αβραάμ* κείμενο "αφηγηματικού" λόγου και όχι θεατρικό έργο», *Αριάδνη*, τόμος 5 (*Αφιέρωμα στον Σ. Αλεξίου*, Ρέθυμνο 1989), σ. 285-288.

Οι βασικές υποθέσεις για το ξεκίνημα του κρητικού θεάτρου είναι τρεις:

1) Η δράση του Ιωάννη Κασσιμάτη (περίπου 1527-1571), ανιψιού του Φραγκίσκου Πόρτου, ο οποίος αρχικά παρέμεινε στην αυλή της Φερράρα, μιας πόλης που υπήρξε γνωστό θεατρικό κέντρο της ιταλικής Αναγέννησης, στη συνέχεια επέστρεψε στην Κρήτη, όπου καταδικάστηκε για τις φιλομεταρρυθμιστικές του απόψεις το 1668, στον Χάνδακα, από την Ιερά Εξέταση και, τελικά, πέθανε στις φυλακές της Βενετίας το 1571· τρία χρόνια μετά τον θάνατό του (1574), η βενετική λογοκρισία εγκρίνει την εκτύπωση άγνωστης τραγωδίας του, από την οποία δεν σώζεται ούτε ο τίτλος ούτε το κείμενο. Θα μπορούσε να ήταν, χωρίς άλλο, στα ιταλικά.

Ένα μέρος της δραματοουργίας του κρητικού θεάτρου είναι γραμμένο στα ιταλικά· στις βενετοκρατούμενες κτήσεις, όπως και στα Επτάνησα, επικρατούσε διγλωσσία· η επίσημη γλώσσα της διοίκησης ήταν τα ιταλικά.

Μερικοί από τους Έλληνες λογίους συμμετείχαν στις θρησκευτικές έριδες του 16ου αιώνα ανάμεσα στους καθολικούς και στους μεταρρυθμιστές (προτεστάντες), όπως και ο θείος του Κασσιμάτη, ο Φραγκίσκος Πόρτος, που πέρασε επίσης από την Ιερά Εξέταση. Στους Έλληνες της εποχής οι αντιπαλικές τάσεις των μεταρρυθμιστών είχαν ιδιαίτερη απήχηση.

2) Οι δραστηριότητες της λόγιας και λογοτεχνικής Ακαδημίας των Stravaganti (= estravaganti, εξεζητημένοι – αυτές οι Ακαδημίες είχαν συχνά, κατά το ιταλικό πρότυπο, ειρωνικούς τίτλους) του Χάνδακα, που ιδρύθηκε το 1590, περιλάμβαναν αποδεδειγμένα, όπως και στην Ιταλία, οργανωτικές προσπάθειες προς την κατεύθυνση θεατρικών παραστάσεων.

3) Ο νεαρός Κρητικός φοιτητής της νομικής στο πανεπιστήμιο της Πάδοβας, Φραντζέσκος Μπότσας, τυπώνει το 1578 ιταλική τραγωδία με τίτλο «Fedra», που είναι το πρώτο σωζόμενο έργο του κρητικού θεάτρου, το οποίο, όπως παρατηρήθηκε παραπάνω, δεν περιορίζεται μόνο σε ελληνικά έργα, αλλά συμπεριλαμβάνει και ιταλικά (όπως το ποιμενικό δράμα «Amorosa Fede» [Η πιστή ερωμένη] του Αντωνίου Πάντιμου, 1620).

Όπως και να έχει το πράγμα, η εμφάνιση του Γεωργίου Χορτάτση με την «Ερωφίλη», λίγο πριν από τη στροφή του 16ου αιώνα, προϋποθέτει κάποια φάση εξοικείωσης και ωρίμανσης στη δραματουργική δημιουργία, που –και αυτή– προϋποθέτει την οργάνωση θεατρικών παραστάσεων σε κάποια μονιμότερη βάση.

Το θέμα δεν φωτίζεται ιδιαίτερα από τις αρχές του επανησιακού θεάτρου (βλ. στη συνέχεια), το οποίο στηρίζεται επίσης κυρίως σε υποθέσεις.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Για το 1): **Παναγιωτάκης Ν.Μ.**, «Ο Ιωάννης Κασσιμάτης και το Κρητικό θέατρο», *Αριάδνη*, τόμος 1, 1983, σ. 86-102 (και στον τόμο: *Ο ποιητής του «Ερωτοκρίτου» και άλλα βενετοκρητικά μελετήματα*, Ηράκλειο 1989, σ. 324-340· επίσης στον τόμο: *Κρητικό Θέατρο*, Αθήνα 1998, σ. 119-140). **Μανούσκακας Μ.Ι.–Παναγιωτάκης Ν.Μ.**, «Η φιλομεταρρυθμιστική δράση του Φραγκίσκου Πόρτου στη Μόδενα και στη Φερράρα και η δίκη του από την Ιερά Εξέταση της Βενετίας (1536-1559)», *Θησαυρίσματα* 18, Βενετία 1981, σ. 7-118.

Για το 2): **Παναγιωτάκης Ν.Μ.**, «Ακαδημίες και Θέατρο. Οι Stravaganti του Χάνδακα», *Θέατρο* 27-28, 1966, σ. 39-53, καθώς και του ίδιου και του **Vincent A.**, «Νέα στοιχεία για την Ακαδημία των Stravaganti», *Θησαυρίσματα* 7, 1970, σ. 52-81 (και οι δύο μελέτες στον τόμο: *Ο ποιητής του «Ερωτοκρίτου»*, ό.π., σ. 11-50 και 112-138 αντίστοιχα). Βλ. επίσης, του ίδιου, «Νέες ειδήσεις για το Κρητικό θέατρο», στον τόμο: *Κρητικό Θέατρο*, Αθήνα 1998, σ. 141-158.

Για το 3): **Πούχνερ Β.**, «Προλεγόμενα μιας έκδοσης της *Fedra* του Φραγκίσκου Μπότσα», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σ. 523-533. **Francesco Bozza**, *Fedra*. A cura di Cristiano Luciani, Vecchiarelli Editore, Manziana [Roma] 1996. **Αποσκήτη Μ.**, «Το πρόβλημα του εθνικού χαρακτήρα της *Amorosa fede*», *Πεπραγμένα του ΣΤ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμος Β', Χανιά 1991, σ. 35-40 (με την παλαιότερη βιβλιογραφία).

**Αλεξίου Σ.**, «Η συμβολή του Ρεθύμνου στην Κρητική Αναγέννηση και μια προσθήκη για τους Νίνι», *Αμάθεια*, τεύχος 39, 1979, σ. 171-180.

Όπως βλέπετε, οι αρχές του κρητικού θεάτρου και, όπως θα δούμε στη συνέχεια, του επανησιακού είναι αρκετά αβέβαιες.

### Δραστηριότητα 11

Πού οφείλεται αυτή η αβεβαιότητα; Καταγράψτε τις σκέψεις σας. Η απάντηση δίνεται στο κείμενο του κεφαλαίου που προηγήθηκε.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 16

Ποια από τις τρεις θεωρίες της απαρχής του κρητικού θεάτρου σάς φαίνεται πιο πιθανή; Τεκμηριώστε την άποψή σας με 3-4 φράσεις (όχι παραπάνω από 10 λεπτά). Προσέξτε: πρόκειται για υποθέσεις.



**Η επιστημονική έρευνα, αν τα γεγονότα και τα δεδομένα δεν επαρκούν για να αποδείξουν κάτι, επεξεργάζεται τεκμηριωμένες υποθέσεις, οι οποίες στηρίζονται σε ορισμένα δεδομένα, στην προσπάθεια μιας λογικής εξήγησης και μιας επιχειρηματολογίας, που χρησιμοποιεί και τα δεδομένα και μια λογική στρατηγική εξήγησης. Δεν είναι πάντα εύκολο να κρίνει κανείς ποια επιχειρηματολογία είναι πιο λογική από την άλλη, ιδίως σε εποχές απομακρυσμένες από το παρόν και όταν τα δεδομένα είναι εξαιρετικά λίγα.**

## 2.2.2 Η δραματουργία

Το κεφάλαιο του κρητικού θεάτρου είναι, από δραματουργική άποψη, ιδιαίτερα σημαντικό, γιατί εγκαθίσταται στον ελληνικό χώρο μια ντόπια παράδοση κλασικίζουσας δραματουργίας, η οποία θα παραμείνει πρότυπο επί δύο τουλάχιστον αιώνες. Οι ποιητές των οκτώ ελληνικών έργων που έχουν σωθεί ολόκληρα ανήκουν είτε στην κρητική αριστοκρατία είτε είναι γαιοκτήμονες και αστοί στην υπηρεσία των βενετικών αρχών, διαθέτουν τη συνηθισμένη για την εποχή ουμανιστική μόρφωση και παρακολουθούν με άνεση την ιταλική λογοτεχνική κίνηση της εποχής τους. Αλλά μόνο η τραγωδία και το θρησκευτικό δράμα ακολουθούν συγκεκριμένα ιταλικά πρότυπα, τα οποία ωστόσο μεταπλάθονται ελεύθερα, σε τέτοιο βαθμό, ώστε να αποτελούν έργα αυτοτελή, συχνά ανώτερης αισθητικής αξίας από τα πρότυπά τους. Τα έργα αυτά, που αντιπροσωπεύουν τα τρία κλασικά δραματικά είδη (τραγωδία, κωμωδία και ποιμενικό δράμα), διαθέτουν όλα ένα πεντάπρακτο σχήμα, πρόλογο και ιντερμέδια (μικρά δραματικά έργα με έντονα θεαματικά, μουσικά και χορευτικά στοιχεία), που παίζονταν ανάμεσα στις πράξεις (ή και στο τέλος). Η χειρόγραφη παράδοσή τους γίνεται σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις μέσω των Επτανήσων, όπου παίζονται, πιθανότατα μετά την πτώση του Χάνδακα (1669), ως ρεπερτόριο ερασιτεχνικών παραστάσεων (βλ. στη συνέχεια).

## Οι τραγωδίες

Οι τρεις σωζόμενες τραγωδίες είναι: η «Ερωφίλη» του Γεωργίου Χορτάτση (περίπου 1600, πρώτες εκδόσεις 1637 και 1676), ο «Βασιλεύς ο Ροδολίνος» του Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου (έκδοση Βενετία 1647) και ο «Ζήνων», άγνωστου συγγραφέα (ανάμεσα στο 1631 και το 1682), που δείχνει ήδη πολλά επτανησιακά στοιχεία και παίχτηκε το 1683 στη Ζάκυνθο. Οι τρεις αυτές τραγωδίες είναι αρκετά διαφορετικές μεταξύ τους: οι δύο πρώτες είναι δείγματα της κλασικίζουσας δραματουργίας, η τρίτη ανήκει πλέον στη δραματουργία του μπαρόκ και δεν ακολουθεί τις τρεις ενότητες του Αριστοτέλη. Ωστόσο, έχουν και ορισμένα κοινά τυπικά χαρακτηριστικά: τον πρόλογο και το πεντάπρακτο σχήμα (τα χορικά λείπουν στον «Ζήωνα» πλέον), τον «πολιτικό» στίχο (δεκαπεντασύλλαβο) με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (στα χορικά και στον «Ζήωνα» και άλλα μέτρα). Ιντερμέδια υπάρχουν μόνο στην «Ερωφίλη». Πάρα ταύτα, τα έργα αυτά ανήκουν σε διαφορετικά υφολογικά στρώματα, από την όψιμη Αναγέννηση και τον μανιερισμό ως το ιησουϊτικό μπαρόκ.

Ας συνεχίσουμε αναλύοντας ένα δραματικό έργο της κλασικίζουσας δραματουργίας, την «Ερωφίλη».

### Δραστηριότητα 12

Τώρα που έχετε τελειώσει την ανάγνωση της «Ερωφίλης», αναφέρετε τη σκηνή που σας άρεσε περισσότερο. Αιτιολογήστε την κρίση σας με μία φράση (3 λεπτά).

### Δραστηριότητα 13

Ποιο δίστιχο σας άρεσε περισσότερο από όλα και γιατί; Τεκμηριώστε την επιλογή σας με δύο φράσεις (5 λεπτά).

Όπως γνωρίζετε, τώρα, το κορυφαίο έργο του Γεωργίου Χορτάτση από το Ρέθυμνο σώζεται σήμερα σε τρία χειρόγραφα και δύο εκδόσεις (1. Βενετία 1637 από τον Ματθαίο Κιγάλα, με πολλές παρεξηγήσεις και παρανοήσεις, η οποία σημείωσε μόνο μία ανατύπωση το 1648, και 2. Βενετία 1676 από τον Αμβρόσιο Γραδενίγο, ικανοποιητική για την εποχή της, η οποία σημείωσε πολλές επανεκδόσεις έως τον 19ο αιώνα και ήταν αγαπητό ανάγνωσμα, κάτι σαν αισθηματικό μυθιστόρημα, «ρομάντζο», του ελληνικού λαού). Ωστόσο, η καλύτερη και πληρέστερη εκδοχή του κειμένου βρίσκεται σε ένα χειρόγραφο, που φυλάσσεται σήμερα στο Birmingham και αποτελεί αυτόγραφο (από το χέρι του ποιητή, όχι από αντιγραφέα) του Ιωάννη Αντώνιου Φόσκολου, του συγγραφέα της κωμωδίας «Φορτουνάτος» (βλ. στη συνέχεια), ο οποίος αντέγραψε την τραγωδία του Χορτάτση στον ήδη πολιορκημένο από τους Τούρκους Χάνδακα (μετά το 1646). Το χειρόγραφο αυτό ανακαλύφθηκε πρόσφατα και δεν ήταν δυνατόν να το έχει λάβει υπόψη ο Στέφανος Ξανθουδίδης, που παρουσίασε το 1628 μια κριτική έκδοση του έργου, χρησιμοποιώντας όλες τις πηγές. Έτσι έγινε αναγκαία νέα έκδοση της τραγωδίας, που τη φιλοτέχνησαν το 1988 οι Στυλιανός Αλεξίου και Μάρθα Αποσκήτη (Ερωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση, επιμέλεια Σ. Αλεξίου, Μ. Αποσκήτη, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1988, δεύτερη έκδοση 1996).

☛ *Αλλά όλα αυτά τα ξέρετε, αφού έχετε διαβάσει την Εισαγωγή στο κείμενο του έργου.*

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 17

Αν προσέξατε καλά, μπορεί να σας έχει δημιουργηθεί μια εύλογη απορία: η τραγωδία τυπώνεται για πρώτη φορά το 1637 στη Βενετία· τι παρότρυνε, λοιπόν, τον Φόσκολο να κάνει τον κόπο να αντιγράψει ολόκληρη την τραγωδία μετά το 1646, τη στιγμή που γύρω του γίνονταν πόλεμος; Τι θα υποθέτατε εσείς:

- α) Ο αποκλεισμός του Μεγάλου Κάστρου (Ηράκλειο, Χάνδακας, Candia) δεν επέτρεπε να προμηθευτεί το έργο στην έντυπη μορφή του·
- β) Δεν χρησιμοποίησε την έντυπη μορφή, γιατί η έκδοση του Ματθαίου Κιγάλα είναι γεμάτη λάθη και παρανοήσεις, επειδή ο Κύπριος ιερέας δεν γνώριζε την κρητική διάλεκτο·
- γ) Δεν είχε τι να κάνει και περνούσε την ώρα του με μια ευχάριστη ενασχόληση, την αντιγραφή του κορυφαίου έργου του Χορτάση.

Ας ξαναθυμηθούμε: το έργο γράφεται πιθανώς γύρω στο 1600, ή λίγο πριν, από τον Ρεθύμνιο Γεώργιο Χορτάση· πρότυπό του είναι η ιταλική τραγωδία «Orbecche» του Giambattista Giraldi Cinthio (1549), ενώ υπάρχουν και κάποιες ομοιότητες με το έργο «Filostrato e Pamfila» του Antonio Cammelli il Pistoia (1508). Αλλά το έργο του Χορτάση ξεπερνά σε αισθητική αξία το πρότυπό του: είναι απαλλαγμένο από τους ρητορικούς ακαδημαϊσμούς της ιταλικής αναγεννησιακής τραγωδίας και ψυχολογικά καλύτερα δομημένο. Μέρος της δεύτερης πράξης έχει ως πρότυπο την τραγωδία «Il Re Torrismondo» (ο «Βασιλιάς Torrismondo», που αποτελεί το πρότυπο του «Βασιλέα Ροδολίνου», βλ. στη συνέχεια) του Torquato Tasso· με την έκδοση της τραγωδίας, το 1587, προκύπτει ένας *terminus post quem* (χρονολογία μετά την οποία πρέπει να έχει γραφεί η «Ερωφίλη») για την τραγωδία του Χορτάση. Τα τέσσερα ιντερμέδια, που δεν διαβάσατε, γιατί δεν τα συμπεριέλαβαν οι εκδότες Αλεξίου και Αποσκήτη στην έκδοσή τους, και προέρχονται από το χέρι του ίδιου ποιητή, ακολουθούν ένα επεισόδιο (του ιππότη Ρινάλδου, ο οποίος ως σταυροφόρος στο ταξίδι για τους Αγίους Τόπους μπλέκεται στον μαγικό κήπο της μάγισσας Αρμίδας), από το έπος «Gerusalemme Liberata» («Απελευθερωμένη Ιερουσαλήμ») επίσης του Torquato Tasso· το επεισόδιο αυτό έχει πολλές φορές δραματοποιηθεί στην Ιταλία. Έτσι κερδίζουμε και άλλον ένα *terminus post quem*, γιατί το έπος δημοσιεύτηκε το 1581.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 18

Ποιος *terminus post quem* είναι πιο σημαντικός για τη χρονολόγηση της «Ερωφίλης»: α) ο χρόνος έκδοσης της τραγωδίας «Il Re Torrismondo» ή β) ο χρόνος έκδοσης του έπους «Gerusalemme Liberata»; Και τα δύο είναι έργα του μεγάλου Ιταλού ποιητή Torquato Tasso (1544-1595).





## Δραστηριότητα 14

Προσπαθήστε να βρείτε τι σημαίνει ο αντίστοιχος φιλολογικός όρος «terminus ante quem» (ante στα λατινικά σημαίνει «πριν») και σε ποιες περιπτώσεις εφαρμόζεται.

Ας θυμηθούμε τώρα αναλυτικά την υπόθεση κατά σκηνές: Ο Πρόλογος (Πρ.), που εκφωνείται από τον Χάρο, έχει leit-motiv (λάιτ-μοτίφ) σχετικό με το ευμετάβλητο της τύχης και του πλούτου και επιμένει στο θέμα του memento mori.

«Leit-motiv» είναι ένας όρος που προέρχεται από τις όπερες του Richard Wagner (1813-1883): πρόκειται για ένα μουσικό μοτίβο, το οποίο επανέρχεται όταν εμφανιστεί ή γίνει λόγος για ένα ορισμένο αντικείμενο ή μια ιδέα, π.χ. το σπαθί του Siegfried. Στη λογοτεχνική κριτική ο όρος χρησιμοποιείται με ευρύτερη σημασία: δηλαδή ως ένα μοτίβο, το οποίο κυριαρχεί σε ένα έργο ή σε τμήμα ενός έργου και επανέρχεται συνεχώς.

«Memento mori» είναι μία χαρακτηριστική ρήση της μεσαιωνικής χριστιανικής φιλοσοφίας: αναφέρεται στη ματαιότητα του κόσμου («ματαιότης ματαιοτήτων τα πάντα ματαιότης») και θα μπορούσε να αποδοθεί ως «μνήμη θανάτου» (κατά λέξη «θυμήσου ότι είσαι θνητός»).

Πρώτη πράξη (Α') πρώτη σκηνή (α'): μονόλογος του Πανάρετου για τα δεινά του έρωτα· Α'β': εκτεταμένος διάλογος ανάμεσα στον Πανάρετο και στον φίλο του Καρπόφορο (σχεδόν 500 στίχοι), που ξετυλίγει την προϊστορία της κρυφής ερωτικής σχέσης («έκθεση», expositio): Α'γ': ο Βασιλιάς συζητάει με τον Σύμβουλό του για την επιθυμία του να παντρεύει την κόρη του· Α'δ': ο Σύμβουλος συλλογίζεται την αστάθεια της δύναμης και της τύχης· κάθε πράξη τελειώνει με ένα χορικό: το πρώτο είναι ένας ύμνος στον Έρωτα.

Β'α': ο Βασιλιάς αποκαλύπτει την υπερβολική αγάπη του για τη μοναχοκόρη του σε ένα μονόλογο (αυτός είναι ο λόγος που δεν την πάντρεψε ακόμη)· Β'β': η Ερωφίλη αποκαλύπτει στη Χρυσόνομη, τη νένα της, την κρυφή της σχέση με τον Πανάρετο και της αφηγείται το προφητικό της όνειρο με δύο περιστερία που δέχονται επίθεση από ένα αρπακτικό όρνεο – το ένα σκοτώνεται, το άλλο αυτοκτονεί· Β'γ': η Νένα συλλογίζεται τη δυσκολία της θέσης της Ερωφίλης σε ένα μονόλογο· Β'δ': η Νένα ακούει τον Πανάρετο, που δεν τη βλέπει, γιατί είναι εξαιρετικά ανήσυχος για τις προτάσεις γάμου που έγιναν από δύο πρίγκιπες, ύστερα ενημερώνει για την αντίδραση της Ερωφίλης όσον αφορά τους υποψήφιους μνηστήρες· Β'ε': ένας ακόμα μονόλογος του Πανάρετου, που θρηνεί για τη μοίρα του· Β'στ': ο Βασιλιάς τον διατάζει να μεταφέρει τις προτάσεις γάμου στην κόρη του· Β'ζ': μονόλογος του Πανάρετου, που θρηνεί και πάλι για τη μοίρα του και εκφράζει τον φόβο μήπως η αγαπημένη του δεν μείνει πιστή· το δεύτερο χορικό είναι ένας ύμνος στη ζωή της υπαίθρου και μια καταδίκη της υπερηφάνειας.

Γ'α': η Ερωφίλη μονολογεί για τις χαρές και τις πίκρες του Έρωτα· Γ'β': ο μοναδικός διάλογος των δύο εραστών: μεταξύ χαράς και θλίψης, η Ερωφίλη ορκίζεται αιώνια πίστη και ο Πανάρετος εκφράζει την ανησυχία του για τις μελλοντικές



εξελιξείς· Γ'γ': ο Πανάρετος, μόνος του, σπαράσσεται ανάμεσα στον έρωτα και στον φόβο του θανάτου· Γ'δ': η Ασκιά του δολοφονημένου αδελφού του Βασιλιά επιστρέφει από τον Κάτω Κόσμο και ορκίζεται εκδίκηση· Γ'ε': ο Βασιλιάς εξαιρεί την καλή του τύχη και τη δύναμή του, ενώ η αόρατη Ασκιά υπόσχεται με τη σειρά της θάνατο και καταστροφή για αυτόν· το τρίτο χορικό είναι μια καταδίκη της δίψας για πλούτο.

Δ'α': συζητούν η Νένα και ο Σύμβουλος: ο Βασιλιάς άκουσε τυχαία τους εραστές να μιλούν και έριξε τον Πανάρετο στη φυλακή· Δ'β': ο Σύμβουλος συλλογίζεται την απόλυτη δύναμη του έρωτα· Δ'γ': ο Βασιλιάς, έξαλλος με αυτά που υφίσταται ως πατέρας και αρχηγός κράτους, με την επιθυμία να πάρει εκδίκηση για τη θιγόμενη τιμή του, προειδοποιείται από τον Σύμβουλο να ηρεμήσει, αλλά μάταια· Δ'δ': η Ερωφίλη, με τον Χορό των κορασίδων, αντιμετωπίζει τον Βασιλιά: παραδέχεται την ενοχή της, εγκωμιάζει τις υπηρεσίες του Πανάρετου προς το βασίλειο και, τελικά, ρίχνεται στα παρακάλια, με μόνο αποτέλεσμα ωστόσο να εξαγριωθεί ακόμα περισσότερο ο Βασιλιάς και να απαρηγηθεί την κόρη του· Δ'ε': ο Σύμβουλος προσπαθεί μάταια να αλλάξει τη γνώμη του Βασιλιά· Δ'στ': μονόλογος του Βασιλιά για την κηλιδωμένη τιμή του και τα σχέδιά του για εκδίκηση· Δ'ζ': ο Πανάρετος οδηγείται αλυσοδεμένος μπροστά του και υπερασπίζεται τον εαυτό του, αναφερόμενος στις υπηρεσίες του προς το βασίλειο και στη βασιλική καταγωγή του, δεν καταφέρνει όμως να πείσει τον Βασιλιά, που τον διώχνει από μπροστά του· το τέταρτο χορικό είναι μια προσευχή στον ήλιο να σβήσει το φως του.

Ε'α': ο Χορός των κορασίδων ακούει την εκτενή αναφορά ενός Μαντατοφόρου για το φρικτό μαρτύριο που επέβαλε ο Βασιλιάς στον Πανάρετο: του ξεριζώσαν τη γλώσσα και τα μάτια, του έκοψαν τα χέρια και του έβγαλαν την καρδιά, με σκοπό να τα δώσουν στην Ερωφίλη μέσα σε ένα «βατσέλι» (δοχείο), δήθεν ως γαμήλιο δώρο· Ε'β': ο σκληρός Βασιλιάς ετοιμάζεται για τη συνάντηση με την κόρη του· Ε'γ': γεμάτη κακά προαισθήματα η Ερωφίλη αποχωρίζεται τη Νένα· στην αρχή ο Βασιλιάς προσποιείται πως συμφωνεί με τον γάμο και βάζει την Ερωφίλη να ανοίξει το γαμήλιο δώρο, μετά καμαρώνει ικανοποιημένος με τον πόνο της άφωνης κόρης του και χαίρεται για την επιτυχία της εκδίκησής του· η Ερωφίλη αποκηρύσσει τον πατέρα της· Ε'δ': ο αποχαιρετιστήριος μονόλογος της Ερωφίλης προτού αυτοκτονήσει· Ε'ε': ο Χορός και η Νένα θρηνούν την κυρία τους· Ε'στ': ο σκληρός Βασιλιάς, ασυγκίνητος από την είδηση του θανάτου της κόρης του, σκοτώνεται από τη Νένα και τον Χορό, ενώ η Ασκιά του αδελφού του εμφανίζεται για λίγο από τον Άδη· η Ερωφίλη μεταφέρεται έξω με τιμές, ενώ το πτώμα του Βασιλιά σύρεται έξω από τη σκηνή κατά τη διάρκεια του τελευταίου σύντομου χορικού.

☛ *Αυτά βέβαια τα ξέρετε. Έγινε απλώς μια ανακεφαλαίωση και μια κωδικοποίηση της υπόθεσης κατά σκηνές, πράγμα που θα μας φανεί χρήσιμο παρακάτω.*

#### **A) Δομική διάρθρωση και ιδεολογικό μήνυμα**

Με τον όρο «δομή» (structure) εννοούμε την αλληλουχία των γεγονότων στην πορεία της υπόθεσης και τους τρόπους και τις τεχνικές στη δραματουργική της παρουσίαση. Η δομή βασίζεται τόσο στην πλοκή, δηλαδή στο ποια

«ιστορία» αφηγείται το δραματικό έργο, τι είναι το θέμα, όσο και στη δραματουργική οικονομία, δηλαδή στο πώς παρουσιάζεται η πλοκή αυτή, με ποιον τρόπο, από ποια πρόσωπα, με ποιες τεχνικές και στρατηγικές ενημέρωσης.

Ως έργο της κλασικίζουσας δραματοουργίας έχει, όπως το περιγράφει ήδη ο Αριστοτέλης στην *Ποητική* του, μόνο μία υπόθεση, λίγα πρόσωπα και διαδραματίζεται σε αριστοκρατικό περιβάλλον, όπως ορίζει ο Αριστοτέλης για το δραματικό είδος της τραγωδίας. Από εκεί το αντιγράφουν οι ιταλικές ποιητικές της Αναγέννησης, που ορίζουν και τις αισθητικές προδιαγραφές των δραματικών έργων.



### Δραστηριότητα 15

Θυμηθείτε κάποια τραγωδία του Σαίξπηρ που έχετε διαβάσει ή έχετε δει στο θέατρο. Θα διαπιστώσετε πως οι υποθέσεις είναι περισσότερες από μία, πως υπάρχουν δευτερεύουσες πλοκές και, συνήθως, τα σκηνικά πρόσωπα είναι πολυάριθμα.



### Δραστηριότητα 16

Να αποδώσετε υπό μορφή διαγράμματος τις σχέσεις των σκηνικών προσώπων. Έτσι διαφαίνεται αμέσως η δομή του έργου. Τι εννοώ; Να σημειώσετε σε μια σελίδα τις σχέσεις των βασικών προσώπων του έργου, χρησιμοποιώντας τα αρχικά τους: Ε – Ερωφίλη, Π – Πανάρετος, Β – Βασιλιάς. Εργαστείτε ως εξής: γράψτε σε ένα σημείο το Ε, τη θέση της Ερωφίλης, σε κάποια απόσταση από αυτή το Π, τη θέση του Πανάρετου, και κάπου αλλού το Β, τη θέση του Βασιλιά. Θα συνειδητοποιήσετε ότι οι θέσεις αυτές δεν είναι τυχαίες, αλλά η τοποθέτηση και η μεταξύ τους απόσταση πρέπει να έχουν κάποια σημασία. Ακόμα υπάρχει και κάποια ιεράρχηση: σε μια άλλη σελίδα, πάνω πάνω, θα βάλετε το Β, γιατί είναι γονιός, και πιο κάτω το νεαρό ζεύγος, γιατί είναι παιδιά. Τώρα θα έχετε καταλάβει πως η βασική δομή του έργου είναι ένα τρίγωνο. Οι αποστάσεις ανάμεσα στα Β – Π – Ε μπορεί να είναι ίσες, – μπορείτε όμως να κρατήσετε στην περίπτωση των ερωτευμένων μικρότερη απόσταση, για να δηλώσετε τον δεσμό τους, ότι δηλαδή βρίσκονται «πιο κοντά» ο ένας στον άλλο.



### Δραστηριότητα 17

Υπάρχει και άλλος τρόπος να χαρακτηρίσετε ποιοτικά τις σχέσεις ανάμεσα στα τρία πρόσωπα: συνδέοντάς τα με διαφορετικές γραμμές, καθεμία από τις οποίες έχει διαφορετική σημασία. Για παράδειγμα, Π = Ε (διπλή γραμμή που υποδηλώνει τον γάμο τους), Β – Ε (απλή γραμμή που δηλώνει τη σχέση γονέα-παιδιού), Β ... Π (διακεκομμένη γραμμή που δηλώνει πως δεν υπάρχει συγγενική εξάρτηση).



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 19

Τοποθετήστε στο τρίγωνο της βασικής δομής του έργου τα δευτερεύοντα πρόσωπα, τον Σύμβουλο (Σ), τη Νένα (Ν) και τον Καρπόφορο (Κ). Ποιος «ανήκει» σε ποιον; Συμπληρώστε το σχήμα.



### Δραστηριότητα 18

Τι θα κάνουμε με τα υπόλοιπα πρόσωπα: τον Χορό των κορασίδων, τον νεκρό αδελφό του

Βασιλιά, τους στρατιώτες που φέρνουν τον Πανάρετο; Συμπληρώστε το σχήμα. Εσείς ξέρετε τώρα! Μόνο ο Μαντατοφόρος δεν σχετίζεται με κανένα πρωταγωνιστή. Βάλτε τον δίπλα στον Χορό των κορασίδων.

## Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 20

Ξεχάσαμε τον Χάρο! Τι τον κάνουμε τον Χάρο; Μα ο Χάρος, όπως και στη ζωή, ανήκει σε όλους. Γιατί;

Καθένα από τα τρία βασικά πρόσωπα έχει, λοιπόν, έναν «έμπιστο» κοντά του. Αυτοί οι «έμπιστοι» χρειάζονται κυρίως στην πρώτη ή και στη δεύτερη πράξη στην «έκθεση», την αφήγηση της προϊστορίας της υπόθεσης, αλλιώς ο ποιητής πρέπει να κάνει μια ανασκόπηση των γεγονότων σε ένα μεγάλο μονόλογο, πράγμα κουραστικό και ανιαρό, ενώ έτσι τοποθετεί τις αναγκαίες πληροφορίες μέσα σε ένα φυσιολογικό διάλογο, όπου ο πρωταγωνιστής εκμυστηρεύεται το πρόβλημά του στον έμπιστο, ο οποίος έχει σχέση με το παρελθόν, και εκείνος μπορεί να ρωτάει, να αμφιβάλλει, να σχολιάζει, να δίνει παραινέσεις, να διασκεδάζει τους φόβους του πρώτου κτλ.

## Δραστηριότητα 19

Γράψτε μια διαλογική «έκθεση» (αφήγηση της προϊστορίας μιας δραματικής υπόθεσης) για εκείνο το επεισόδιο, που χρησιμοποιήσαμε ήδη μια φορά: ο πατέρας διαβάζει εφημερίδα στο σαλόνι, ενώ στον δρόμο ο γιος του έχει ένα αυτοκινητικό ατύχημα. Η θεατρική υπόθεση θα ξεκινήσει από τη στιγμή που φέρνουν τον τραυματισμένο στο σπίτι (ή έρχεται μόνος του ή βλέπει το ατύχημα ο πατέρας ή άλλο πρόσωπο από το παράθυρο). Εσείς πρέπει να επινοήσετε τώρα, με στοιχεία φανταστικά, μια προϊστορία: για παράδειγμα, γιατί και πού πήγε ο γιος με το αυτοκίνητο ή και πεζός (να του φέρει δώρα ή να αγοράσει όπλο για να τον σκοτώσει), γιατί άργησε ή επέστρεψε νωρίτερα (επειδή ξέχασε κάτι κτλ.), τις σχέσεις με τον πατέρα του (τον αγαπάει υπερβολικά ή ο γιος θέλει να τον σκοτώσει) κτλ. Μπορείτε να εμπλέξετε και ένα τρίτο φανταστικό πρόσωπο, για παράδειγμα τη μητέρα: έφυγε από το σπίτι γιατί δεν αντέχει άλλο τον άντρα της και ο γιος ξεκίνησε να την αναζητήσει κτλ.

Συμβουλή: μην κάνετε πολύ περίπλοκη την ιστορία, γιατί πρέπει να την τοποθετήσετε σε έναν ή περισσότερους αρχικούς διαλόγους, του πατέρα με την υπηρέτρια (υπηρέτη), έναν οικογενειακό φίλο κτλ. Θα δείτε ότι δεν είναι τόσο εύκολο να στήσετε ένα φυσιολογικό διάλογο και να δώσετε ταυτόχρονα και τις πληροφορίες που χρειάζονται. Εύκολα γίνεται αφηγηματική έκθεση γεγονότων, όχι «έκθεση» (δραματουργική) σε ζωντανό διάλογο.

Δεν χρειάζεται να την καταγράψετε αμέσως. Σκεφτείτε το μερικές ημέρες: πρέπει 1. να επινοήσετε την όλη ιστορία, 2. να καταρτίσετε την πλοκή της προϊστορίας και 3. να «στήσετε» τον διάλογο, που θα ενημερώσει τον αναγνώστη/θεατή.

Όταν τελειώσετε, διαβάστε αυτό τον διάλογο ξανά, ή και σε φιλικό πρόσωπο, για να δείτε αν ακούγεται φυσιολογικός.

Αν δυσκολεύεστε πολύ με αυτή τη Δραστηριότητα, μπορείτε να προχωρήσετε στην επόμενη. Είναι απλώς ένα είδος παιχνιδιού, που χρειάζεται βέβαια κάποιο κέφι και κάποια έμπνευ-



ση. Μπορεί να μην το έχετε αυτές τις ημέρες. Άλλωστε, δεν είμαστε όλοι δραματουργοί και ποιητές! Και θα πείτε: αν δεν είμαστε, δεν θα γίνουμε τώρα πια. Και θα έχετε δίκιο...



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 21

Μερικοί από σας μπορεί να καταλήξουν στο εξής συμπέρασμα: ωραία, άρα αυτά τα βοηθητικά πρόσωπα χρειάζονται κυρίως στην αρχή του δραματικού έργου, για να πιάσει το «κόλπο» με την εξιστόρηση της προϊστορίας σε μορφή φυσιολογικού διαλόγου. Τι τα κάναμε ύστερα; Ουσιαστικά δεν μας χρειάζονται πια και δεν χρειάζεται να ξαναπατήσουν στη θεατρική σκηνή.

Ερώτηση: μήπως έχουμε στην «Ερωφίλη» μια τέτοια περίπτωση;

Η τέχνη ενός δραματουργού της κλασικίζουσας δραματουργίας φαίνεται από τον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται την «έκθεση», δηλαδή με ποια τεχνάσματα δημιουργεί ένα δήθεν φυσιολογικό διάλογο, τοποθετώντας μέσα του, χωρίς να μας ενοχλεί ή χωρίς καν να το παρατηρήσουμε, τις αναγκαίες πληροφορίες για την προϊστορία, χωρίς τις οποίες η κατανόηση της υπόθεσης, που θα ξεκινήσει σε λίγο, είναι ανέφικτη.

Υπάρχει, ωστόσο, και μια άλλη δυνατότητα, την οποία ανάγει σε μεγάλη τέχνη το αστυνομικό μυθιστόρημα: οι πληροφορίες για το παρελθόν δίνονται σταδιακά κατά τη διάρκεια του έργου, οι πιο σημαντικές μάλιστα προς το τέλος. Αυτός ο τύπος του δραματικού έργου λέγεται αναλυτικό δράμα. Κορυφαίο παράδειγμα του είδους αυτού είναι ο «Οιδίπους Τύραννος» του Σοφοκλή.



### Δραστηριότητα 20

Να καταγράψετε σε μια σελίδα τις βασικές πληροφορίες που δίνει ο Σοφοκλής, σταδιακά, κατά τη διάρκεια της τραγωδίας, οι οποίες διαφωτίζουν τελικά την ταυτότητα του βασιλιά των Θηβών ως πατροκτόνου και αιμομίκτη. Αν δεν τις θυμάστε, μήπως είναι καιρός να ξαναδιαβάσετε το αριστούργημα αυτό της αρχαίας δραματολογίας που θεωρήθηκε, από την Αναγέννηση ως τον ρομαντισμό, το «καλύτερο» δράμα όλων των εποχών; Προσέξτε το παιχνίδι της πληροφόρησης στο οποίο εμπλέκεται και ο αναγνώστης/θεατής.



### Δραστηριότητα 21 (προαιρετική)

Μήπως θυμάστε και κάποιο άλλο θεατρικό έργο που ακολουθεί το σχήμα του «αναλυτικού δράματος»; Αν όχι, δεν πειράζει. Τα περισσότερα έργα του Henrik Ibsen (1828-1906) ακολουθούν αυτό το σχήμα. Αν δεν τα έχετε υπόψη σας, διαβάστε το έργο «Στη Χώρα Ίψεν» του Ι. Καμπανέλλη (στον 6ο τόμο «Θέατρο», εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1994, σ. 91-140), το οποίο αποτελεί μια «σπουδή» στους «Βρυκόλακες» του μεγάλου Νορβηγού δραματουργού του μοντέρνου θεάτρου.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 22

Μήπως υπάρχουν και στην «Ερωφίλη» στοιχεία που δεν αναφέρονται στην «έκθεση» αλλά παρουσιάζονται αργότερα, σημαντικές πληροφορίες που ρίχνουν ένα διαφορετικό φως στην όλη υπόθεση;

Το έργο βασίζεται λοιπόν σε μια συμμετρική τριγωνική δομή· στο καθένα από τα κύρια πρόσωπα αντιστοιχεί ένας έμπιστος. Στις τρεις πρώτες πράξεις, κάθε πρόσωπο εμφανίζεται και μόνο του: το ερωτικό ζεύγος ακόμα δεν αποτελεί μια ενότητα δράσης και σκέψης, γιατί οι αμφιβολίες του Πανάρετου για τη μελλοντική πίστη της Ερωφίλης (με την πιθανότητα να ενδώσει στις προτάσεις) διαλύονται μόνο στη σκηνή κατά την οποία εκείνη του ορκίζεται αιώνια αγάπη (Γ'β')· ο ρόλος του ως *postillon d' amour* (κωμιστής ερωτικών μηνυμάτων) περιέχει ισχυρούς τόνους τραγικής ειρωνείας. Από τη Γ' πράξη και εξής, οι εραστές γίνονται μία μονάδα στη δράση και έρχεται στην επιφάνεια η βασική αντίθεση του έργου: η αντίθεση ανάμεσα στους εραστές και τον Βασιλιά.

## Δραστηριότητα 22

Στη σελίδα με το σχήμα των διαπροσωπικών σχέσεων των σκηνικών χαρακτήρων ας βάλετε τον τίτλο «Α' μέρος της τραγωδίας». Μετά, γράψτε δίπλα «Β' μέρος της τραγωδίας» και σχηματίστε δύο ομάδες προσώπων τις οποίες θα χωρίζει μια διαχωριστική γραμμή, για παράδειγμα Β || Ε – Π. Η τριγωνική συμμετρία διαλύεται σε μία διπολική. Σκεφτείτε και τα δευτερεύοντα πρόσωπα που εξαρτώνται από τους πρωταγωνιστές. Μην πετάξετε τη σελίδα! Θα μας χρειαστεί ακόμα.



Οι εσωτερικές αμφιβολίες του Α' μέρους ακολουθούνται από εξωτερικές δυσκολίες στο Β' μέρος, καθώς ο Χορτάτσος σκηνοθετεί με μεγάλη δραματική δύναμη την καταστροφή του κάθε πρωταγωνιστή. Η πλάνη των ερωτικών αμφιβολιών (Πανάρετος) του Α' μέρους ακολουθείται, στο Β' μέρος, από την πλάνη μιας θετικής τροπής της κατάστασης (στην Ε'γ', τη σκηνή με το «βατσέλι» που περιέχει το μακάβριο γαμήλιο δώρο, η Ερωφίλη βρίσκεται σε τραγική πλάνη) και από την πλάνη της μακιαβελικής φιλοσοφίας της εξουσίας.

Niccolo Machiavelli: Ιταλός πολιτικός και συγγραφέας της Αναγέννησης. Συνέγραψε πραγματεία με τίτλο «Il Principe» («Ο Ηγεμόνας»), όπου αναπτύσσει τη θεωρία πως το ισχυρό και ικανό άτομο, ο πολιτικός, δεν δεσμεύεται από τους ηθικούς φραγμούς και τις αναστολές που ισχύουν για τους υπόλοιπους ανθρώπους. «Μακιαβελικός» σημαίνει ανήθικος, ασύστολος εξουσιαστής, που δεν σέβεται τα δικαιώματα των άλλων.

Η εσωτερική συμμετρία της τραγωδίας, από το Α' στο Β' μέρος, χαρακτηρίζεται από μία σειρά αντιθέσεις και επαναλήψεις· στο Α' μέρος βρίσκεται σε πλάνη ο Πανάρετος, στο Β' μέρος η Ερωφίλη, ενώ ο Βασιλιάς και στα δύο μέρη, αλλά σε διαφορετικού είδους πλάνη: στο Α' μέρος δεν γνωρίζει για τον κρυφό δεσμό, στο Β' δεν γνωρίζει τα όρια της δύναμής του (δεν μπορεί να καταστρέψει τον δεσμό, που διαρκεί και πέρα από τον θάνατο)· η νίκη του Βασιλιά κατά του Έρωτα αποκαλύπτεται ως καταπάτηση του δικαίου.

Η απόλυτη δύναμη του Έρωτα υπερβαίνει τις ταξικές διαφορές (παρ' όλο που αποκαλύπτεται ότι ο Πανάρετος είναι στην πραγματικότητα γιος βασιλιά). Η εξέ-

λιξη της πλοκής μπορεί να περιγραφεί ως η πορεία του Βασιλιά από το δίκαιο στο άδικο, από την ευτυχία στην καταστροφή, καθώς οι εραστές προχωρούν από την αμφιβολία και την ανομία στη βεβαιότητα και στη νομιμότητα.

**Α' μέρος**

**Β' μέρος**

δίκαιο → Βασιλιάς → άδικο  
 αμφιβολίες → Ερωφίλη + Πανάρετος → βεβαιότητα  
 παράνομος έρωτας → Ερωφίλη + Πανάρετος → νόμιμος έρωτας

Οι δύο ομάδες προσώπων συνδέονται και χωρίζονται από τους «μεσάζοντες»: τον Καρπόφορο (μόνο στην «έκθεση»), τη Νένα και τον Σύμβουλο. Ενώ οι τελευταίοι αρχικά είναι πιστοί στον Βασιλιά, όσο εκείνος έχει δίκιο στην αντίληψή του περί τιμής, καθώς η δράση εξελίσσεται βοηθούν ολοένα και περισσότερο τους εραστές, οι οποίοι δικαιώνονται επικαλούμενοι την απόλυτη επικράτηση του Έρωτα απέναντι στις κοινωνικές διακρίσεις (που αποδεικνύεται ότι, έτσι κι αλλιώς, δεν υπάρχουν), ώσπου η ίδια η Νένα με τον Χορό των κορασίδων καταστρέφουν τον άδικο τύραννο.

### Δραστηριότητα 23

Σχηματίστε τώρα τις δύο ομάδες προσώπων στην εξέλιξή τους από το Α' στο Β' μέρος. Στο Α' μέρος οι εραστές είναι μόνοι τους. Ο Σύμβουλος και η Νένα είναι με το μέρος του Βασιλιά (ο Καρπόφορος εξαφανίζεται πολύ γρήγορα για να παίξει ρόλο). Στο Β' μέρος, όμως, και η Νένα και ο Σύμβουλος έχουν πάρει το μέρος των εραστών. Ο Βασιλιάς έχει μείνει μόνος του.

Συμβαίνει λοιπόν κάτι πολύ χαρακτηριστικό για τη δραματουργική γραφή του Χορτάτη: πρόσωπα πολύ συμβατικά, που χρησιμοποιούνται σχεδόν μηχανιστικά μέσα στην υπόθεση, όπως η έμπιστη Νένα και ο Χορός των κορασίδων, αναλαμβάνουν στο Β' μέρος της τραγωδίας ενεργό ρόλο μέσα στη δράση, μάλιστα αφαιρούν τη ζωή από τον άδικο τύραννο και δίνουν τη λύση του δράματος. Αλλά το θέμα αυτό θα μας απασχολήσει αργότερα.

Σχετικά με τις βασικές ιδέες του έργου παρατηρούνται δύο διαφορετικά επίπεδα: από τη μια υπάρχει η «μνήμη θανάτου» που εκφράζει ο Χάρος, αλλά και η Ασκή του σκοτωμένου αδερφού, από την άλλη ο παντοδύναμος Έρωτας που ξεπερνά όλα τα κοινωνικά φράγματα, ενώνει τους ερωτευμένους ακόμα και στον θάνατο και τιμωρεί τον άδικο τύραννο που δεν τον σέβεται. Το ένα ανήκει στη μεσαιωνική φιλοσοφία, το άλλο στη φιλοσοφία της Αναγέννησης.

«Μνήμη θανάτου»: το βασικό σύνθημα δίνει ο ίδιος ο Χάρος, ως προσωποποίηση του θανάτου: τίποτε δεν μπορεί να αντισταθεί στη δύναμή του, ούτε τα πλούτη ούτε η δύναμη, ούτε η ευτυχία ούτε η σοφία:

*Τ' οψές edιάβη, το προχθές πλιο δεν ανιστοράται,  
 σπίθα μικρή το σήμερο στα σκοτεινά λογάται (Πρ. 75-76).*



Και στο τέλος του Προλόγου:

*Σα σπίθα σβήνει η δόξα σας, τα πλούτη σας σα σκόνη  
σκορπούσινε και χάνονται, και τ' όνομά σας λειώνει  
σα να 'το με τη χέρα σας γραμμένο σ' περιγιάλι,  
στη διάκριση τη θάλασσας, γη χάμαι στην πασπάλη (Πρ. 133-136).*

Η προσκόλληση στον πλούτο, την «μπόρεση» και τον παραδεδομένο νόμο είναι μέρος αυτής της μάταιης προσπάθειας:

*Ώφον, κακό μου ριζικό, κ' ίντά 'θελα τα πλούτη (B' 49).*

Το ίδιο τονίζουν τα τελευταία λόγια του χορού στο έργο:

*Γιατί όλες οι καλομοιριές του κόσμου και τα πλούτη  
μια μόνο ασκιά 'ναι στη ζωή την πρικαμένη τούτη,  
μια φουσκαλίδα του νερού... (E' 671-3).*

Ο Βασιλιάς, που κομπάζει για τα πλούτη (Γ' 344, 351) και τη δύναμή του, ζει σε μια πλάνη το τρίτο χορικό αρχίζει με μια καταδίκη του πλούτου:

*Του πλούτου αχορταγιά, τη δόξας πείνα,  
του χρουσαφιού ακριβειά καταραμένη,  
πόσα για σας κορμιά νεκρά απομείνα (Γ' 373-5).*

Η δυναμική της αστάθειας παρουσιάζεται με τη μεσαιωνική και αναγεννησιακή εικόνα του τροχού της Τύχης:

*...γη αν έν' κ' η τύχη σας τροχός δεν ήθελε γυρίζει,  
κ' εκείνους απού κάθονται ψηλά, να μη γκρεμνίζει (A 561-2).*

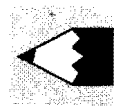
Μια άλλη πλευρά της ανθρώπινης αυταπάτης είναι η *περηφάνεια* (αλαζονεία, B' 504), σε αντίθεση με τη θεμελιώδη αρχή τού: *ασύστατή μου μοίρα* (Γ' 269). Η σκηνή Γ'ε', που περιέχει τον κομπαστικό μονόλογο του Βασιλιά (*ουδεμιά καλομοιριά με τη δική μου μοιάζει*, Γ' 357), ενώ τον τριγυρίζει η Ασκιά του δολοφονημένου αδελφού του, είναι εξαιρετικά διδακτική, με την μπαρόκ αντίθεση στο οπτικό σκηνικό πεδίο.

Ωστόσο, υπάρχει και μια αντίθεση βάθους, η οποία αφορά πλέον δυνάμεις πάνω από τον άνθρωπο: Έρωτας – Θάνατος. Η αναγεννησιακή φιλοσοφία της απόλυτης δύναμης του Έρωτα υπερβαίνει αυτή τη μεσαιωνική-μπαρόκ εμμονή στον θάνατο και στη ματαιότητα, ως αγάπη για τη ζωή, «βιοφιλία», που υμνείται από τον Χορό ήδη στο πρώτο χορικό.

## Δραστηριότητα 24

Ξαναδιαβάστε το σχετικό χορικό και σημειώστε τις έννοιες-κλειδιά και τις βασικές ποιητικές εικόνες, όπου ο Έρωτας θεωρείται ζωογόνος δύναμη στη Φύση.

Ο πραγματικός αντίπαλος του Θανάτου (της Μοίρας) είναι ο Έρωτας, που δεν αναγνωρίζει κοινωνικές διακρίσεις ή συμβάσεις. Ο Βασιλιάς συμπεριφέρεται άδικα όταν συγκρούεται με τους νόμους του παντοδύναμου Έρωτα (γίνεται όργανο του Χάρου) και οι κορασίδες του Χορού τον τιμωρούν για αυτή την παράβαση



Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Χορτάτης εμπλέκει ένα συμβατικό λογοτεχνικό στοιχείο, τον Χορό, προερχόμενο από την αρχαία τραγωδία, στην τεχνική της διέγερσης συναισθημάτων: από λογοτεχνική σύμβαση που είναι στις τρεις πρώτες πράξεις, ο Χορός αποκτά αποφασιστικό ρόλο στην πλοκή, στο τέλος του έργου.

Όμως, Έρωτας και Θάνατος δεν είναι μόνο αντιθέσεις αλλά σχηματίζουν και μια συμβολική ενότητα. Οι ερωτευμένοι, αφού ενώθηκαν στη ζωή, θα μείνουν ενωμένοι και στον θάνατο. Ο έρωτας των δύο βασιλοπαίδων, που βρήκε εμπόδια στη ζωή, θα είναι αιώνιος στον θάνατο. Για να αναδείξει αυτή την ουσιαστική ενότητα Έρωτα-Θανάτου ο Χορτάτης χρησιμοποιεί εξαιρετικά σύνθετα σύμβολα. Για παράδειγμα, στη σκηνή Ε'γ', το «γαμήλιο δώρο» για την Ερωφίλη: δώρο που θα έπρεπε να προάγει τη γονιμότητα και τη ζωή, γίνεται δώρο θανάτου με διπλή έννοια: περιέχει τα κομμένα μέλη του αγαπημένου και θα είναι η αιτία της αυτοκτονίας της ηρωίδας. Ο γάμος, στον οποίο ο Βασιλιάς προσποιείται πως θα ενδώσει, είναι τελικά ο γάμος της νύφης με τον Χάρο – μοτίβο γνωστό από το δημοτικό τραγούδι (για την κοπέλα που πεθαίνει ανύπαντρη). Και στο σημείο αυτό φανερώνεται η συνθετικότητα των συμβόλων που ενώνουν τελικά τις αντιθέσεις: ο γαμπρός της Ερωφίλης είναι ο Χάρος, ο πεθαμένος Πανάρετος, και όμως στον θάνατο ολοκληρώνεται και διαιώνεται ο εν ζωή έρωτάς τους, ο οποίος χαρακτηριζόταν από συναισθηματικές διακυμάνσεις, αμφιταλαντεύσεις, αμφιβολίες και εμπόδια· ο έρωτάς τους υπερβαίνει τα όρια ζωής και θανάτου, και έτσι ο θάνατος των ερωτευμένων αποτελεί ταυτόχρονα και την ουσιαστική ολοκλήρωση του έρωτά τους.

### Δραστηριότητα 25

Γνωρίζετε την τραγωδία «Ρωμαίος και Ιουλιέτα» του Σαίξπηρ; Αν ναι, κάντε έναν παραλληλισμό ανάμεσα στα δύο ερωτευμένα ζεύγη των δύο έργων· πού συμπίπτει και πού διαφοροποιείται η κατάσταση τους;

### Δραστηριότητα 26

Θα συμφωνούσατε σε μια σύνοψη της κεντρικής ιδέας των δύο έργων, πως ο έρωτας στην υπερβολή οδηγεί στον θάνατο, πως η υπερβολική δόση του δεν είναι πια ζωοποιός αλλά θανατηφόρα, πως το φάρμακο της ζωής γίνεται φαρμάκι και δηλητήριο; Ή θα προτιμούσατε μια άλλη διατύπωση, πως Έρωτας και Θάνατος είναι αντιθέσεις, στη μεγάλη ένταση όμως αρχίζουν και πλησιάζουν, και στον απόλυτο βαθμό ταυτίζονται; Αν δεν σας ικανοποιούν οι προτάσεις αυτές, προσπαθήστε να διατυπώσετε την άποψή σας με όση ακρίβεια μπορείτε. Έχει σημασία, όχι για το μάθημα, αλλά επειδή πρόκειται για μια από τις μεγάλες αλήθειες της ζωής.

### Δραστηριότητα 27

Προσπαθήστε να ανακαλέσετε στη μνήμη σας περιστάσεις της καθημερινής ζωής που επιβεβαιώνουν ή διαφοροποιούν την αλήθεια αυτή. «Μέτρον άριστον» έλεγαν οι αρχαίοι ημών πρόγονοι, αλλά με αυτό δεν γίνεται δραματικό έργο. Το δράμα χρειάζεται την υπερβολή και τη σύγκρουση.





## B) Σκηνικοί χαρακτήρες

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 23**

Ποιος έχει τον μεγαλύτερο σε έκταση ρόλο στο έργο;

Η ψυχογραφία των σκηνικών χαρακτήρων του παροιμιώδους σκληρότητας έργου είναι ευθύγραμμη και σχεδόν αμετάβλητη: η αιώνια πίστη της Ερωφίλης στον έρωτα του Πανάρετου, οι αμφιβολίες και αμφιταλαντεύσεις του τελευταίου στο πρώτο μέρος της τραγωδίας, που τον δείχνουν πιο μικρόψυχο και άστατο από τη βασιλοπούλα της Μέμφιδος, ενώ μόνο ο Βασιλέας φανερώνεται με μια απότομη ψυχική μετάπτωση από τη Γ' στη Δ' πράξη: από στοργικός πατέρας και σώφρων άρχοντας γίνεται, αφού πληροφορηθούμε πως είναι αδελφοκτόνος και σφετεριστής της εξουσίας και ύστερα από την αποκάλυψη του κρυφού δεσμού της κόρης του με τον Πανάρετο, περισσότερο εξαπατημένος αγαπητικός παρά οργισμένος πατέρας: το σατανικό σχέδιο της εκδίκησης και η σαδιστική χαρά για την εξολόθρευση των νέων δεν κινείται πια στα πλαίσια της αποκατάστασης της τιμής του, αλλά παίρνει σχεδόν ψυχοπαθολογικές διαστάσεις.

Και τα τρία βασικά πρόσωπα έχουν ονόματα με κάποιο συμβολικό νόημα: «Ερωφίλη» = φίλη του έρωτα, «Πανάρετος» = τελείως ενάρετος, ο Βασιλιάς λέγεται «Φιλόγονος» = φίλος γονιός, που αγαπάει τη γενιά του, το παιδί του, με την ειρωνική διαστρέβλωση της σημασίας στο αντίθετο, η Νένα «Χρυσόνομη» με τα συμφραζόμενα «χρυσός» και «νόμος», «Καρπόφορος» είναι αυτός που φέρνει καρπούς (αθέλητη ειρωνεία για το ότι δεν θα ξαναεμφανιστεί στο έργο). Τα άλλα πρόσωπα παραμένουν χωρίς όνομα.

Μια σημαντική παράμετρος στην εκτίμηση ενός ρόλου είναι η έκταση των ρησεών του: ο Πανάρετος εκφωνεί σχεδόν 700 στίχους (πάνω από το ένα πέμπτο του έργου), η Ερωφίλη γύρω στους 520 στίχους και ο Βασιλιάς γύρω στους 495. Θα έπρεπε το έργο να λέγεται «Πανάρετος»; Μάλλον όχι. Η ρητορική υπεροχή του Πανάρετου σχετίζεται με την απαραίτητη μετάδοση πληροφοριών στην «έκθεση», καθώς και με τους μονολόγους του που εκφράζουν αμφιβολίες για τον Έρωτα, τους οποίους απαγγέλλει στον ρόλο του ως «σύμβουλος» στο θέμα των γαμήλιων προτάσεων.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 24**


Καταγράψτε την αλληλουχία μονολόγων (Μ) και διαλόγων (Δ) στις σκηνές του έργου κατά πράξεις: Α'α' – Μ, Α'β' – Δ... Μη συγχέετε εκτεταμένες ρήσεις με μονολόγους! Για μονόλογο μιλάμε τότε μόνο, όταν αυτός καλύπτει μια ολόκληρη σκηνή. Όταν ολοκληρώσετε το σχήμα αυτό, παρατηρώντας την αλληλουχία μονολόγων και διαλόγων, τι ανακαλύπτετε;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 25**

Πόσοι από τους 13 μονολόγους του έργου (με τον Πρόλογο του Χάρου 14) αντιστοιχούν στον Πανάρετο και πόσοι στα άλλα πρόσωπα;



Η ρητορική υπεροχή του Πανάρετου αφορά όμως μόνο το πρώτο μέρος της τραγωδίας. Αυτό φαίνεται αμέσως όταν εξετάσουμε τον ρόλο του κατά πράξεις: Α': 341,5 στίχοι, Β': 168, Γ': 143, Δ': 35, Ε: 0. Συνολικά παίρνει τον λόγο 55 φορές μέσα στο έργο, ο μέσος όρος έκτασης των ρήσεων του είναι 12,5 στίχοι (σε σύγκριση με άλλα πρόσωπα είναι σχετικά ομιλητικός). Αντίστροφα κινείται η εξέλιξη των ρήσεων της Ερωφίλης: Α': 0, Β': 102, Γ': 99, Δ': 151,5, Ε': 166 στίχοι· ο ρόλος της ανέρχεται συνολικά σε 52 ομιλίες, με μέσο όρο σχεδόν 10 στίχους ανά ρήση (αν κανείς αφαιρέσει τον μονόλογο της αυτοκτονίας, είναι πολύ λιγότεροι).

 *Προσοχή! Μην προσπαθήσετε να απομνημονεύσετε τους αριθμούς. Δεν έχει νόημα και δεν θα σας χρειαστούν.*


Η Ερωφίλη εξελίσσεται και γίνεται, στο δεύτερο μέρος της τραγωδίας, ο πραγματικός αντίπαλος του Βασιλιά. Η παρουσία της στη σκηνή, παρά τα λιγότερα λόγια που λέει, είναι πιο αποτελεσματική δραματουργικά. Ορθώς το έργο έχει ως τίτλο το όνομά της. Σύμφωνα με την εξέλιξη της σύγκρουσης, ο ρόλος του Βασιλιά έχει επίσης ανοδική πορεία: Α': 26, Β': 62, Γ': 28, Δ': 189, Ε': 177,5 στίχοι· με 66 ομιλίες συνολικά (περισσότερες από κάθε άλλο πρόσωπο), ο μέσος όρος των δικών του ρήσεων είναι μόνο 6,7 στίχοι (το μισό από του Πανάρετου). Αυτοί οι αριθμοί αντανakλούν τα «δηκτικά» του σχόλια και τη «βουβή» μανία του στη Δ' και στην Ε' πράξη.

Όπως είδατε (βλ. Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 24 παραπάνω), οι σκηνές του έργου είναι 29, και 30 με τον Πρόλογο του Χάρου (Α': 4, Β': 7, Γ': 5, Δ': 7, Ε': 6). Από τις 29 σκηνές οι 13, δηλαδή το 45% όλου του έργου, είναι μονόλογοι.

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 26**

Μετρήστε τη συνολική έκταση των μονολόγων σε στίχους και βγάλτε τον μέσο όρο, διαιρώντας το αποτέλεσμα με τον αριθμό των μονολόγων.

Η τραγωδία χαρακτηρίζεται δηλαδή από σχετικά υψηλή μονολογικότητα. Αυτό διαφαίνεται και από άλλους υπολογισμούς, σχετικά με την ταχύτητα του διαλόγου. «Μονολογικότητα», υπενθυμίζω, δεν σημαίνει μόνο υψηλός αριθμός μονολόγων, αλλά και μεγάλος αριθμός εκτενών ρήσεων μέσα στον διάλογο. Η «Ερωφίλη» έχει μέσο όρο ταχύτητας διαλόγου 9,79 στίχους. Αυτός ο αριθμός προκύπτει από τη διαίρεση του αριθμού των συνολικών στίχων της τραγωδίας με τον αριθμό των συνολικών ρήσεων όλων των προσώπων μέσα στην τραγωδία.

 *Δεν σας το έβαλα ως Δραστηριότητα, για να μην κουραστείτε. Χρειάζομαι ακόμα την προσοχή σας, πριν μπούμε στο κεφάλαιο της ανάλυσης της γλώσσας και της στιχογραφίας.*

Στα έργα του κρητικού θεάτρου μόνο ο «Βασιλεύς Ροδολίνος» έχει μεγαλύτερες τιμές (13,87 στίχους μέσο όρο ρήσεως). Και αυτή η μέτρηση λοιπόν, της ταχύ-



τητας του διαλόγου, δείχνει τη σχετικά υψηλή μονολογικότητα της τραγωδίας. Αυτή η τιμή απαρτίζεται και από διακυμάνσεις στην ταχύτητα κατά πράξεις και σκηνές, οι οποίες στην «Ερωφίλη» είναι αρκετά σημαντικές: Α': 9,42, Β': 9,14, Γ': 16,9, Δ': 7,17, Ε': 6,3. Ιδίως η «ομαλή» τιμή της Α' πράξης, με την εκτενέστατη «έκθεση» στη σκηνή Α'β', δείχνει τη δραματουργική ικανότητα του Χορτάτση: παρά τον φόρτο της ανάγκης της εξιστόρησης όλης της προϊστορίας του κρυφού δεσμού από τον Πανάρετο, η μονολογικότητα της πράξης δεν έχει ανεβεί. Ειδικά αυτή τη σκηνή θα τη δούμε αργότερα αναλυτικότερα.

Ένα από τα μυστικά της επιτυχημένης δραματογραφίας είναι η εναλλαγή των ρυθμών, για την αποφυγή της μονοτονίας και της κούρασης του αναγνώστη/θεατή. Όπως είδαμε, ο Χορτάτση εναλλάσσει σχεδόν συμμετρικά μονολόγους και διαλόγους· έτσι κάνει και με τους ρυθμούς των διαλόγων.

## Δραστηριότητα 28

Η μονολογικότητα διαφαίνεται και από μια άλλη παράμετρο: οι διάλογοι στην «Ερωφίλη» είναι σχεδόν πάντα πραγματικοί «διά-λογοι» ανάμεσα σε δύο πρόσωπα. Να δείτε σε ποιες πράξεις και σε ποια τμήματα του έργου υπάρχουν και σκηνές με περισσότερα από δύο πρόσωπα – λίγες είναι πάντως.

- Οι επόμενες Δραστηριότητες απαιτούν λίγο περισσότερο χρόνο, είναι όμως εξαιρετικά διδακτικές για τις δυνατότητες των ποσοτικών αναλύσεων στη δραματουργική οικονομία. Μην παραξενεύεστε που δεσπάζουν τα μαθηματικά: οι τέχνες εν γένει –και το θέατρο ιδίως– πρέπει να έχουν καλές σχέσεις με τα μαθηματικά. Όλες οι τέχνες αντιμετωπίζουν το πρόβλημα της εναρμόνισης των μεγεθών, όπου τα μαθηματικά αποτελούν ένα απαραίτητο και χρήσιμο εργαλείο.

Περνάμε σε ένα άλλο εργαλείο της ανάλυσης, που έχει πολλαπλούς τρόπους εφαρμογής. Και με αυτό μπορούμε να αναδείξουμε τη σχετικά υψηλή μονολογικότητα της τραγωδίας. Εννοώ την *configuration matrix*, το σχήμα δηλαδή παρουσίας των σκηνικών προσώπων επί σκηνής, παρουσιαζόμενο κατά σκηνές του έργου. Το μοντέλο αυτό ανάλυσης επιτρέπει μια εξελιγμένη μορφή και μια δομική ανάλυση του έργου κατά σκηνές και κατά πρόσωπα. Αλλά ας αρχίσουμε από την αρχή.

- Αν είστε ήδη κουρασμένοι ή έχετε λίγο χρόνο στη διάθεσή σας, ας αναβάλετε τις Δραστηριότητες αυτές, γιατί είναι χρονοβόρες. Διαφορετικά, ολοκληρώστε μόνο το πρώτο βήμα και αφήστε την αποπεράτωση για αργότερα.

## Δραστηριότητα 29

Πάρτε μια κόλλα χαρτί, μεγαλύτερου σχήματος από αυτό του κανονικού μεγέθους του φύλλου γραφομηχανής· αν δεν έχετε, κολλήστε δύο φύλλα μαζί. Καλό είναι να είναι μακρόστενο, γιατί στην οριζόντια διάσταση θα χρειαστεί περισσότερος χώρος από ό,τι στην



κάθετη. Πάρτε και ένα χάρακα, για να τραβήξετε ίσιες γραμμές. Φτιάξτε στήλες οριζόντιες και κάθετες: στις οριζόντιες αναγράψτε, αριστερά στην άκρη, τα σκηνικά πρόσωπα: Βασιλιάς, Πανάρετος, Ερωφίλη, Σύμβουλος, Νένα, Καρπόφορος, Ασκή, Χάρος, Μαντατοφόρος, Χορός των κορασίδων, Χορός.

☛ *Ξέχασα τίποτε; Ναι, τους τρεις Δαίμονες που λένε μισό στίχο στο τέλος της Γ'ε'.*



### Δραστηριότητα 29 (συνέχεια)

Φτιάξτε τώρα τις κάθετες στήλες: χρειάζονται 29, μαζί με τον Πρόλογο του Χάρου 30: Πρόλογος, Α'α', Α'β', Α'γ', Α'δ', Β'α' κτλ., ανάλογα με τον αριθμό των σκηνών κατά πράξη. Τραβήξτε με στυλό και χάρακα τις οριζόντιες και κάθετες γραμμές, έτσι ώστε για κάθε σκηνικό πρόσωπο και κάθε σκηνή να μένει ένα τετράγωνο. Σύμφωνα; Ετοιμάστε και ένα μολύβι και μια γόμα.

Τώρα, ανοίγετε το κείμενο της «Ερωφίλης» και σημειώνετε στο οικείο τετράγωνο την παρουσία του κάθε σκηνικού προσώπου σε κάθε σκηνή **με μολύβι**: π.χ. για τον Πρόλογο του Χάρου θα σημαδέψετε στην πρώτη κάθετη στήλη σε εκείνη τη σειρά όπου αναγράφεται αριστερά «Χάρος», κάποιο σημάδι (ένα χ ή ένα 1), στην Α'α' στη στήλη του Πανάρετου το ίδιο, στην Α'β' στις στήλες του Πανάρετου και του Καρπόφορου κτλ.

Όταν θα έχετε ολοκληρώσει τον πίνακα ως το τέλος της Ε' πράξης, θα έχετε κάνει μια configuration matrix, που, όπως θα δείτε, είναι ένα πολύ χρήσιμο εργαλείο ανάλυσης.

☛ *Συγχαρητήρια! Εφαρμόσατε μία από τις τελευταίες μεθόδους της δραματουργικής ανάλυσης σε ένα ελληνικό έργο της κλασικίζουσας δραματουργίας και είστε από τους πρώτους στην Ελλάδα που πραγματοποιούν τέτοιες μεθόδους ανάλυσης.*

Ο πίνακας αυτός μας δείχνει σε ποια σκηνή ποια πρόσωπα βρίσκονται επί σκηνής. Η χρησιμότητα όμως του πίνακα αυτού υπόκειται σε ορισμένους περιορισμούς: αν ένα έργο είναι πολυπρόσωπο ή έχει πάρα πολλές σκηνές (όπως, για παράδειγμα, οι τραγωδίες του Σαίξπηρ), τα τετράγωνα είναι τόσα πολλά, που η ανάγνωση των αποτελεσμάτων γίνεται εξαιρετικά δυσχερής. Στα ολιγοπρόσωπα έργα της κλασικίζουσας δραματουργίας, αντίθετα, φαίνονται με μια ματιά διάφορες παράμετροι της δραματουργικής ανάλυσης.

- Πρώτα από όλα η γενική πυκνότητα των συναντήσεων των σκηνικών προσώπων επί σκηνής: στην «Ερωφίλη» αντιστοιχούν 277 ανεκμετάλλευτες ευκαιρίες για διάλογο σε 53 συναντήσεις των προσώπων επί σκηνής, δηλαδή μια αναλογία 5:1 (συνηθισμένη τιμή για κλασικίζουσα τραγωδία). Και εδώ, λοιπόν, διαφαίνεται μια «μονολογικότητα» του έργου. Κάπως πυκνώνουν οι συναντήσεις προς το τέλος του έργου, στη Δ' και στην Ε' πράξη.
- Βλέπουμε επίσης, με μια ματιά, ποια πρόσωπα παραμένουν πιο συχνά στη σκηνή, αποκτούν δηλαδή βαρύνουσα δραματουργική σημασία: αυτή η εικόνα είναι κάπως διαφορετική από την ανάλυση με βάση την έκταση του ρόλου: ο Βασιλιάς προηγείται εδώ με δώδεκα εμφανίσεις, ακολουθεί ο Πανάρετος με εννέα, η Νένα και ο Σύμβουλος με επτά ο καθένας και η Ερωφίλη μόνο με έξι. Σε αυτή

την «απόκρυψη» της ηρωίδας του τίτλου αποκαλύπτεται κάτι από τη δραματουργική ικανότητα του Χορτάση· η σκηνική της παρουσία είναι λιγότερο συχνή αλλά πιο αποτελεσματική.

- Βλέπουμε, επίσης, ποια πρόσωπα παραμένουν στη σκηνή για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα και επηρεάζουν με την παρουσία τους περισσότερο τα γεγονότα. Εδώ η Ερωφίλη κάνει σποραδικές μόνο εμφανίσεις χωρίς συνέχεια, ενώ ο Πανάρετος στη Β' πράξη έχει τέσσερις διαδοχικές σκηνές, ο Βασιλιάς και ο Σύμβουλος πέντε σκηνές ο καθένας στη Δ' πράξη, ενώ η Νένα έχει στη Β' πράξη τρεις.
  - Βλέπουμε ακόμα ποια πρόσωπα εμφανίζονται συχνά μαζί: εδώ κυριαρχεί ο Βασιλιάς μαζί με τον Σύμβουλο, που εμφανίζονται στη Δ' πράξη σε τρεις συνεχόμενες σκηνές μαζί.
  - Από τον πίνακα φαίνονται παραστατικά και οι εναλλαγές μονολόγων και διαλόγων, καθώς και οι ολιγοπρόσωπες συναντήσεις. Απουσιάζουν σχεδόν ολόκληρα σκηνές πλήθους ή πολυπρόσωποι διάλογοι.  
Ο πίνακας αυτός βέβαια ενέχει και κάποια προβληματικά στοιχεία, αν:
- 1) μια σκηνή δεν ορίζεται με σαφήνεια από την αλλαγή της σύστασης των σκηνικών προσώπων που βρίσκονται επί σκηνής (είσοδος, έξοδος) (βλ. Παράδειγμα 1),
  - 2) η σκηνή δεν αποτελεί ενιαίο χώρο απρόσκοπτης επικοινωνίας, αλλά παρουσιάζει δύο διαφορετικούς τόπους (βλ. Παράδειγμα 2).

### Παράδειγμα 1

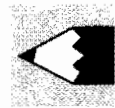
Στην Ε' στί' εμφανίζεται επί τέσσερις στίχους (Ε' 645-648) η Ασκή από τον Άδη, η οποία εκφράζει, πάνω από το πτώμα του σκοτωμένου βασιλιά, τη χαρά της για την εκδίκηση και εξαφανίζεται πάλι από την καταπακτή. Εδώ κανονικά έπρεπε να ανοιχτεί νέα σκηνή, γιατί έτσι φαίνεται στον πίνακά μας η Ασκή να συμμετέχει σε ολόκληρη τη σκηνή Ε' στί', ενώ αυτό δεν συμβαίνει.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 27

Έχουμε και άλλη περίπτωση σχεδόν στιγμιαίας εμφάνισης εξωσκηνικών προσώπων στο έργο, που δεν σηματοδοτούνται με την εισαγωγή μιας νέας σκηνής;

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 28

Γιατί, κατά τη γνώμη σας, οι εκδότες δεν προχώρησαν στη διαίρεση σε μια νέα σκηνή, αφού αυτός είναι ο κανόνας των εκδόσεων της κλασικίζουσας δραματουργίας; Επιλέξτε μία από τις απαντήσεις: Α) Δεν το πρόσεξαν. Β) Ακολούθησαν το χειρόγραφο του ποιητή. Γ) Κάτι τέτοιο θα οδηγούσε σε έναν ανεπιθύμητο κατακερματισμό των σκηνών σε μικροσκοπικές σκηνές, που καταστρέφει τη νοηματική ενότητα της σκηνής και δυσχεραίνει την ανάγνωση.



## Παράδειγμα 2

Στην Ε'γ' η σκηνή εκτυλίσσεται αρχικά στην κάμαρα της Ερωφίλης μαζί με τη Νένα, οι δυο τους μεταβαίνουν στην αίθουσα στέψης του Βασιλιά, εκείνος τις βλέπει που έρχονται και ακούει τελικά τι λένε, όταν έχουν πλησιάσει· ο Βασιλιάς διώχνει τη Χρυσόνομη και ξετυλίγεται η φρικτή σκηνή της αποκάλυψης του γαμήλιου δώρου. Εδώ, ο ενιαίος επικοινωνιακός χώρος χωρίζεται σε δύο διαφορετικούς τόπους, που αρχικά δεν επικοινωνούν μεταξύ τους. Η σκηνή έπρεπε κανονικά να χωριστεί σε δύο ή και τρεις σκηνές: Ερωφίλη-Νένα (Ερωφίλη-Νένα-Βασιλιάς), Ερωφίλη-Βασιλιάς. Γιατί έτσι η εμφάνιση των τριών προσώπων καθ' όλη τη σκηνή (και αυτό υποδηλώνει ο πίνακας) είναι πλασματική.

Ο πίνακας έχει και μια άλλη αδυναμία: οι σκηνές δεν υποδηλώνουν το μέγεθός τους, και έτσι ορισμένα συμπεράσματα σχετικά με τη διάρκεια της παραμονής προσώπων στη σκηνή είναι πλασματικά.




## Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 29

Έτσι, για παράδειγμα, όταν θέτουμε το ερώτημα πόσο «δεμένοι» είναι οι τρεις πρωταγωνιστές με τους «εμπιστεμένους» τους, ο πίνακας μας δείχνει την εξής εικόνα: ο Βασιλιάς και ο Σύμβουλος εμφανίζονται σε συνολικά τέσσερις σκηνές μαζί (Α'γ', Δ'γ'-ε'), η Ερωφίλη με τη Νένα σε δύο (Β'β', Ε'γ') και ο Πανάρετος με τον Καρπόφορο μόνο σε μία (Α'β').

- 1) Ανταποκρίνεται αυτή η εικόνα στην πραγματική διάρκεια ταυτόχρονης εμφάνισης στη σκηνή και διαλόγου;
- 2) Αν όχι, τι πρέπει να κάνουμε για να αποκατασταθεί η σωστή εικόνα;
- 3) Ποια είναι η πραγματική σειρά της διάρκειας ταυτόχρονης εμφάνισης στη σκηνή, στην περίπτωση των τριών πρωταγωνιστών και των εμπιστεμένων τους;

Η μέθοδος της configuration matrix μπορεί, όμως, να συνδυαστεί και με τις ποσοτικές αναλύσεις, οπότε γίνεται σαφώς πιο χρηστική.

 Η επόμενη Δραστηριότητα απαιτεί επίσης κάποιο χρόνο· αν έχετε κουραστεί ή δεν διαθέτετε αρκετό χρόνο (τουλάχιστον μία ώρα), αφήστε το για αύριο. Λέει η παροιμία: «ό,τι μπορείς να κάνεις σήμερα, μην το αναβάλλεις για αύριο». Βέβαια, αν το εφάρμοζαν πάντα οι άνθρωποι στην πράξη, δεν θα υπήρχε η παροιμία!



## Δραστηριότητα 30

Προσθέστε στις κάθετες και οριζόντιες στήλες ακόμα μία, δεξιά και κάτω, για τις συνολικές τιμές των κάθετων και οριζόντιων στηλών. Τώρα, θα αντικαταστήσουμε το σημάδι της παρουσίας κάθε ρόλου σε κάθε σκηνή με την έκταση των ρήσεών του ανά σκηνή σε αριθμούς στίχων. Θα σβήσετε λοιπόν ένα ένα τα σημάδια που έχετε κάνει με μολύβι και, πάλι με μολύβι (για τα πιθανά λάθη που μπορείτε να κάνετε), θα συμπληρώσετε τον αριθμό των στίχων που λέει ένας σκηνικός χαρακτήρας κατά τη διάρκεια μιας σκηνής. Με το κείμενο


στο χέρι θα μετρήσετε τον αριθμό στίχων σε καθεμία από τις ρήσεις του, ώσπου να ολοκληρωθεί η σκηνή. Θα σας βοηθήσει η στιχαρίθμηση της έκδοσης: μπορείτε να χρησιμοποιήσετε και κομπιουτεράκια για τις προσθέσεις. Να προσέξετε και τους μισούς στίχους: στην «Ερωφίλη» δεν υπάρχουν μικρότερες υποδιαιρέσεις στίχων, όπου μιλούν διαφορετικά σκηνικά πρόσωπα (όπως, για παράδειγμα, στις κρητικές κωμωδίες).

**Για την ορθότητα των μετρήσεων της έκτασης του κάθε ρόλου σε κάθε σκηνή υπάρχει ένας τελικός έλεγχος: αν κάνετε την πρόσθεση στις τελικές στήλες δεξιά και κάτω, όπου αναγράφονται οι τιμές της συνολικής έκτασης κάθε σκηνικού ρόλου (δεξιά) και της συνολικής έκτασης κάθε σκηνής (κάτω), στο τετράγωνο όπου η τελευταία δεξιά στήλη και η τελευταία κάτω στήλη διασταυρώνονται, πρέπει, τόσο στην κάθετη πρόσθεση όσο και στην οριζόντια, να βγει ο ίδιος αριθμός, δηλαδή η συνολική έκταση του έργου (3.205 στίχοι).**

Τα προτερήματα της μεθόδου αυτής είναι φανερά: με μια ματιά συλλαμβάνει κανείς την έκταση κάθε ρόλου και το πώς μοιράζεται σε πράξεις και σκηνές (οριζόντιες στήλες) και την έκταση κάθε σκηνής και το πώς μοιράζεται ο διάλογος στα σκηνικά πρόσωπα. Αντί του ισοπεδωτικού κριτηρίου παρουσία/απουσία παρουσιάζεται εδώ η διαβάθμιση της σκηνικής παρουσίας με ποσοτικά κριτήρια.

Προσοχή! Οι ποσοτικές αναλύσεις έχουν τη γοητεία των ακριβών αριθμών, ενέχουν όμως τον κίνδυνο του άκαμπτου φορμαλισμού: προσποιούνται συχνά μια ακρίβεια αποτελεσμάτων, η οποία εντέλει είναι πλασματική. Τα αποτελέσματά τους έχουν νόημα μόνο σε ένα πλαίσιο ποιοτικών αναλύσεων και ερμηνεύονται σωστά μόνο σε συνδυασμό με αυτές. Ωστόσο, παρέχουν ένα εργαλείο ανάλυσης, που φανερώνει τις δομές ενός δραματικού έργου με τρόπο παραστατικό κι εύληπτο.

Και να μην ξεχνάμε: ποσοτικές αναλύσεις έχουν νόημα μόνο σε έμμετρα έργα, όχι σε πεζά, συνήθως μόνο σε ολιγοπρόσωπα έργα της κλασικίζουσας δραματουργίας, αλλιώς οι σχετικοί πίνακες γίνονται τεράστιοι και χάνουν την προσανατολιστική τους λειτουργικότητα. Επίσης, το μοντέρνο δράμα με τους δήθεν διαλόγους (οι οποίοι είναι μονόλογοι που διασταυρώνονται), με την ανατροπή διάφορων δραματουργικών συμβάσεων, την κατάργηση της υπόθεσης, το μονό-δράμα κτλ. δεν προσφέρεται για τέτοιου είδους αναλύσεις.

 **Συγχαρητήρια θερμά! Δοκίμασα κάπως την αντοχή σας, ελπίζω όχι υπέρ το δέον. Αλλά κάνατε μια σπουδαία εργασία: εφαρμόσατε τη μετεξέλιξη μιας από τις πιο σύγχρονες μεθόδους της δραματουργικής ανάλυσης στο αριστούργημα του νεοελληνικού θεάτρου. Ο πίνακας που φιλοτεχνήσατε δεν έχει δημοσιευτεί ποτέ. Τέτοια configuration matrix δημοσίευσα μόνο για την «Πανώρια» του Χορτάτη, γιατί στο ολιγοπρόσωπο αυτό έργο με τις συμμετρικές υποθέσεις διαφαίνεται επίσης αμέσως η δομή του όλου έργου (Πούχνερ Β., Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο, Αθήνα 1991, σ. 254).**

Αν τα μέλη της οικογένειάς σας, συγγενείς, φίλοι και γείτονες σας ρωτήσουν τι είναι αυτό που φτιάχνετε εδώ, που μοιάζει με πίνακα αφίσσων και αναχωρήσεων λεωφορείων και τρένων, πείτε τους πως δεν έχουν ιδέα από νεοελληνικό θέατρο και πόσο σπουδαίο είναι σε σύγκριση με αυτό άλλων ευρωπαϊκών χωρών. Και αν θέλετε, κάντε μια ωραία επιγραφή ως τίτλο πάνω στον πίνακα, Ερωφίλη, συμπληρώστε τους αριθμούς με στυλό, αν έχετε βεβαιωθεί πως είναι σωστοί, βάλτε ένα πρόχειρο κάδρο γύρω από το φύλλο και κρεμάστε το ή κολλήστε το στον τοίχο του γραφείου σας ή στον χώρο όπου εργάζεστε, για να καμαρώνετε το έργο σας ως το τέλος του μαθήματος. Η εκτίμηση για σας στην οικογένειά σας, σε φιλικούς κύκλους και στη γειτονιά ή στον χώρο εργασίας θα βελτιωθεί ενδεχομένως αισθητά και θα σας περιβάλλει κάποιο μυστήριο. Εσείς, όμως, μπορείτε να περηφανεύεστε πως οι σπουδές σας πηγαίνουν περίφημα.

Αλλά τώρα ξεκούραση! Αύριο δεν θα κάνετε τίποτε. Απλώς θα καμαρώσετε το έργο σας. Από μεθαύριο πιάνουμε πάλι δουλειά! Πολύ απλή, όμως, και ευχάριστη.



### Δραστηριότητα 31 (προαιρετική)

Αναζητήστε και δείτε τη βιντεοταινία της «Ερωφίλης» σε σκηνοθεσία του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου το 1996 με νεαρούς ηθοποιούς. Δεν χρειάζεται ακόμα να προσέξετε τίποτε. Θα την ξαναδείτε! Αν δεν έχετε βίντεο στο σπίτι, πηγαίνετε σε φίλους και δείτε τη μαζί· ή πηγαίνετε σε ένα βιντεοκλάμπ. Δεν απαγορεύεται να παρακολουθήσει όλη η οικογένεια! Το γόητρο των σπουδών σας θα ανεβεί.

### Γ) Γλώσσα και στιχουργία

- ☛ Ξαναπιάνουμε το κείμενο του Χορτάτση στο χέρι, ανοίγουμε το βιβλίο και ψάχνουμε τη σελίδα όπου αρχίζει ο Πρόλογος του Χάρου (σ. 97). Καλή αρχή και πάλι!



### Δραστηριότητα 32

Προσπαθήστε να μάθετε απέξω την πρώτη φράση που λέει ο φοβερός Χάρος, ο οποίος έρχεται με αστραπές και βροντές από τον Άδη, δηλαδή από την καταπακτή (trabocchetto) του σκηνικού πατώματος. Αυτή απλώνεται σε έξι στίχους. Αν μέσα σε πέντε λεπτά δεν το κατορθώσατε, παρατήστε την προσπάθεια.

Όπως βλέπετε, δεν είναι και τόσο εύκολο! Τουλάχιστον όχι τόσο εύκολο όσο το δημοτικό τραγούδι.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 30

Σε τι νομίζετε πως οφείλεται αυτό;

- A) στην κρητική διάλεκτο·
- B) στο περίπλοκο συντακτικό της φράσης·
- Γ) στο κακό σας μνημονικό.



Αναλύοντας αυτούς τους έξι στίχους προσεκτικά, παρατηρούμε τα εξής:

- 1) Ο Χάρος περιγράφει τη δική του εμφάνιση, το θεατρικό κοστουμί που φοράει.
  - 2) Προφανώς έρχεται «από κάτω» στη σκηνή.
  - 3) Συντακτικά σχήματα που χαρακτηρίζονται από σφιχτή «δέση», όπως ουσιαστικό και επίθετο, τοποθετούνται σε διαφορετικούς στίχους (*γδυμνά μου/κόκκαλα*): το φαινόμενο αυτό λέγεται **διασκελισμός**.
  - 4) Στο περίτεχνο συντακτικό σχήμα συσσωρεύονται στην αρχή ουσιαστικά και επίθετα, και δευτερεύουσες φράσεις που συσχετίζονται με αυτά, χωρίς το κεντρικό ρήμα (*μπορούσι*) να διαφωτίζει το νόημα των στίχων· **η καθυστέρηση του ρήματος** δημιουργεί ένταση και δυσκολία μνημόνευσης της περιόδου.
  - 5) Παρουσιάζονται και αντιμεταθέσεις λέξεων ή ολόκληρων τμημάτων της φράσης, που δεν δίνονται με τη φυσιολογική σειρά· δημιουργούν ένα puzzle, το οποίο ο αναγνώστης/θεατής καλείται να συνθέσει για να κατανοήσει τη φράση· το φαινόμενο λέγεται **υπερβατόν**.
  - 6) Στη στιχουργία, φαίνεται να υπάρχουν προβλήματα στη μέτρηση των συλλαβών· στον δεύτερο στίχο, για παράδειγμα, στο πρώτο ημιστίχιο, που στον δεκαπεντασύλλαβο, **πολιτικό στίχο** (δηλαδή «κοινό» στίχο) μετράει οκτώ συλλαβές (ακολουθεί η τομή και το δεύτερο ημιστίχιο με επτά συλλαβές), μετράμε εννέα συλλαβές αντί οκτώ ως την τομή· το φαινόμενο εξηγείται από το γεγονός ότι στην περίπτωση που λέξεις οι οποίες τελειώνουν με ένα φωνήεν ακολουθούνται από άλλες που αρχίζουν επίσης με ένα φωνήεν, τότε συμπεφέρονται και ενώνονται (*δραπάνι-οπού*) σαν να ήταν μία συλλαβή· το φαινόμενο λέγεται **συνίζηση**.
  - 7) Αν όμως εφαρμόσουμε τον κανόνα αυτό στο πρώτο ημιστίχιο του πρώτου στίχου, τότε φτάνουμε μόνο σε επτά συλλαβές αντί οκτώ (*Η-άγρια κι-ανελύπητη*). Ενώ στη δεύτερη περίπτωση πρόκειται για συνίζηση, στην πρώτη το άρθρο δεν πρέπει να συμπεφέρεται, αλλά τα δύο φωνήεντα μένουν, κατ' ανάγκη, χωριστά, παρ' ότι γειτονεύουν (*Η άγρια*). Το φαινόμενο λέγεται **χασμωδία**.
  - 8) Οι στίχοι συνδέονται δύο δύο μαζί, σε δίστιχα, λόγω της ομοιοκαταληξίας, της **ρίμας**. Πρόκειται για **ζευγαρωτή** ομοιοκαταληξία.
  - 9) Η συνήχηση των δύο στίχων του δίστιχου προκαλείται από το γεγονός ότι τα φωνήεντα των δύο τελευταίων συλλαβών είναι ίδια, καθώς και το σύμφωνο (ή τα σύμφωνα) της τελευταίας συλλαβής. Αυτό λέγεται πλούσια ρίμα, ακούγεται ευχάριστα και αποστηθίζεται εύκολα.
  - 10) Έννοιες και λέξεις που συνδέονται στη ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία ξαφνιάζουν μερικές φορές, γιατί φαινομενικά τα νοήματά τους δεν ταιριάζουν: για παράδειγμα, *Ομάδι/Αδη*. Γι' αυτό τις κρατάει κανείς πιο καλά στη μνήμη του.
  - 11) Στον πρώτο στίχο δημιουργείται μια ιδιαίτερη ένταση με την τριπλή παράθεση επιθέτων για τη «θωριά» του Χάρου· το ρητορικό σχήμα της **επανάληψης** και της **κλιμάκωσης** δημιουργεί ανάταση και μέθεξη του αναγνώστη/θεατή στον ποιητικό λόγο του δραματουργού.
  - 12) Τα λόγια του Χάρου περιγράφουν μια οπτική παράσταση, εδώ τη σκηνική εμφάνιση του εαυτού του· το γεγονός ότι ένα νόημα (εδώ η ταυτότητα του Χάρου) αποδίδεται με κάποια οπτική παράσταση, που περιγράφεται, καλείται ποιητική **εικόνα**.
- Στη συνέχεια θα αναλύσουμε τα φαινόμενα αυτά, της γλώσσας και της στιχουργίας.

γίας, και θα εφαρμόσουμε τα συμπεράσματα και τις παρατηρήσεις μας στο σύνολο του κειμένου της «Ερωφίλης».

1) Ο Χάρος περιγράφει τη δική του εμφάνιση, το θεατρικό κοστούμι που φοράει.

Προφανώς πρόκειται για τη δυτική εμφάνιση του Χάρου ως σκελετού με το δρεπάνι, με το οποίο θερίζει τους ανθρώπους. Με αυτή τη μορφή αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο των «μακάβριων χορών» της μεσαιωνικής δραματουργίας, όπου χορεύει, πριν πάρει την ψυχή τους, με εκπροσώπους όλων των κοινωνικών τάξεων, από τον αυτοκράτορα ως τον ζητιάνο: στον θάνατο είναι όλοι ίσοι. Αυτή την αυτοπεριγραφή βρίσκουμε σε όλους τους προλόγους του κρητικού και επτανησιακού θεάτρου, όπου οι αλληγορικές αυτές προσωποποιήσεις (Χάρος και «Μελλούμενο» [Μοίρα] στην τραγωδία, Έρως και Τύχη στην κωμωδία) περιγράφουν πρώτα την εμφάνισή τους, ύστερα την «μπόρεσή» τους (τη δύναμή τους) και τη δράση τους στον κόσμο, ολέθρια ή ευεργετική. Η δράση αυτή, στην περίπτωση του Χάρου, περιγράφεται παραστατικά στους στίχους 9-22 του Προλόγου.

### Δραστηριότητα 33

Διαβάστε ξανά τους στίχους 9-22 του Προλόγου.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 31

Ποιοι άλλοι στίχοι του Προλόγου έχουν το ίδιο μοτίβο του βίαιου και σκληρού θανάτου, που θυμίζει ανάλογα χωρία από τα δημοτικά τραγούδια του Χάρου και του Κάτω Κόσμου;

Στους στίχους αυτούς αυτοπροσδιορίζεται ο Χάρος, λέει ποιος είναι: *Εγώ 'μαι εκείνος το λοιπόν* (στ. 9, επανάληψη στ. 11) και ακολουθεί μια μεγάλη σειρά κατηγοριών ανθρώπων που σκοτώνει (όπως στη θεατρική παράσταση του «μακάβριου χορού»). Από τον στίχο 23 και πέρα ακολουθεί μια «ιστορική» περιδιάβαση, με χρονολογική σειρά μάλιστα, που αποδεικνύει πως κανείς από τους δυνατούς της γης δεν έχει επιβιώσει, πως εκείνος είναι απόλυτος εξουσιαστής. Αυτό το «μάθημα» διαρθρώνει με ρητορικές ερωτήσεις του τύπου «Πού [είναι]», αργότερα και με «Πέτε μου [πού είναι]».

### Δραστηριότητα 34

Απολαύστε ξανά τους στίχους 23-58 του προλόγου.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 32

Σημειώστε πόσες φορές, ως τον στίχο 58, όπου κλείνει η ιστορική περιδιάβαση, χρησιμοποιεί ο Χορτάτης τη ρητορική ερώτηση «πού», πόσες φορές «πέτε», και σε ποιους στίχους.

Η ιστορική περιδιάβαση όμως έχει ένα απρόσμενο τέλος: ο Χάρος στρέφεται στο παρόν και απειλητικά επαναλαμβάνει δύο φορές ακόμα το φοβερό «πού», απευθυνόμενος στο ίδιο το κοινό, και ρωτώντας το πού είναι οι δικοί τους που χάσανε (στ. 61, 65). Με έμφαση και χτυπητές ποιητικές εικόνες εξαιρεί στη συνέχεια τη ματαιό-

τητα του κόσμου τούτου και την απεριόριστη και απαίσια δύναμή του (στ. 61-92).

### **Δραστηριότητα 35**

Ξαναδιαβάστε τους στίχους αυτούς δυνατά, στην οικογένειά σας ή σε φίλους.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 33**

Σημειώστε τα δίστιχα τα οποία περιέχουν μια πυκνή ποιητική εικόνα, με χτυπητή γλωσσική διατύπωση, που αποστηθίζεται εύκολα. Όχι παραπάνω από δύο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 34**

Θα έχετε προσέξει πως πολλοί στίχοι έχουν μια συμμετρική δομή και στηρίζονται σε μια αντίθεση, η οποία εκφράζεται συνήθως από το πρώτο ημιστίχιο στο δεύτερο. Μερικές φορές αυτή η αντίθεση εκδηλώνεται στο ίδιο το ημιστίχιο και επαναλαμβάνεται με άλλη αντίθεση στο δεύτερο, φτάνοντας σε εξαιρετική νοηματική και συντακτική συμπύκνωση του στίχου. Οι στίχοι 61-92 περιέχουν έναν τέτοιο στίχο, όπου η συμπύκνωση επιτυγχάνεται με ρήματα: ποιος είναι;

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 35**

Υπάρχει στο ίδιο χωρίο και ένας στίχος όπου η συμπύκνωση των αντιθέσεων επιτυγχάνεται με την τετραπλή επανάληψη ουσιαστικών. Ποιος στίχος είναι;

Η απειλητικότητα του Χάρου και η ένταση των ποιητικών εικόνων έχουν φοβίσει το κοινό και ο Χάρος καθησυχάζει τους θεατές, λέγοντας πως δεν ήρθε για τους ίδιους, για να τους πάρει (στ. 93-98), αλλά για τους πρωταγωνιστές της τραγωδίας, οι οποίοι («πριν περάσει η μέρα», στ. 101) θα καταλήξουν όλοι στον Άδη. Προσδιορίζει και τον σκηνικό τόπο («Μέμφη η Ξακουστή», στ. 113), το βασίλειο του Φιλόγονου, που γάμους λογαριάζει αλλά μόνο θάνατοι θα υπάρξουν.

### **Δραστηριότητα 36**

Απολαύστε ξανά τους στίχους 113-138. Προσέξτε το περίπλοκο συντακτικό σχήμα ορισμένων φράσεων.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 36**

Σημειώστε εκείνους τους στίχους στους οποίους η φιλοσοφία της ματαιότητας εκφράζεται με χτυπητό και αποφθεγματικό τρόπο ή με έξοχες ποιητικές εικόνες (δύο δίστιχα και ένα τετράστιχο).

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 37**

Στο χωρίο αυτό υπάρχει και ένα δίστιχο με εντυπωσιακή συμπύκνωση νοημάτων και εικόνων, αφού μέσα σε δύο στίχους ο ποιητής χρησιμοποιεί οκτώ ρήματα. Ποιο δίστιχο είναι;





### Δραστηριότητα 37

Προσπαθήστε να αποδώσετε με χειρονομίες τα ρήματα του δίστιχου αυτού, σαν να είστε ένας ηθοποιός που απαγγέλλει τους στίχους επί σκηνής: *Φτωχοί, τ' αρπάτε, φεύγουσι, τα σφίγγετε, πετούσι, /τα περμαζώνετε, σκορπού, τα κτίζετε, χαλούσι.* Πρόκειται για λόγο «δραστικό», που απαιτεί χειρονομίες.

Ακολουθεί, στους στίχους 137-138, η αναγγελία του σκηνικού προσώπου, μια δραματουργική τεχνική που θα μας απασχολήσει στη συνέχεια.

☛ *Μήπως δικαιούστε ένα διάλειμμα ή και διακοπή για σήμερα, για να συνεχίσετε αύριο; Ή έχετε ακόμα όρεξη για μια μικρή ενότητα, όπως η επόμενη;*

2) Προφανώς έρχεται «από κάτω» στη σκηνή.

Πρόκειται για μια συμβατικότητα του θεάτρου της Αναγέννησης και του μπαρόκ, όπου τα φαντάσματα του Κάτω Κόσμου έρχονται από μια καταπακτή στη σκηνή και εξαφανίζονται πάλι εκεί. Η τρομερή εμφάνιση του Χάρου συνοδεύεται από βροντές και αστραπές· μαζί με τα φοβερά λόγια που εκστομίζει, η εμφάνισή του πρέπει να ήταν αρκετά εντυπωσιακή. Πράγματι, ο Πρόλογος του Χάρου παρουσιάζει μια ιδιαίτερη απήχηση στον λαϊκό πολιτισμό της Κρήτης και του νησιώτικου χώρου. Αυτό όμως θα το δούμε στη συνέχεια.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 38

Υπάρχουν και άλλα πρόσωπα που έρχονται στο έργο από την καταπακτή στη σκηνή. Σημειώστε τα πρόσωπα και τους στίχους όπου αυτά εμφανίζονται.

☛ *Διακοπή. Πρέπει να γεμίσουν οι μπαταρίες πάλι!*

3) Συντακτικά σχήματα που χαρακτηρίζονται από σφιχτή «δέση», όπως ουσιαστικό και επίθετο, τοποθετούνται σε διαφορετικούς στίχους (*γδυμνά μου/κόκκαλα*): το φαινόμενο λέγεται **διασκελισμός**.

Το υφολογικό αυτό μέσο είναι ένα από τα αγαπητά στιχουργικά τεχνάσματα του Χορτάση. Δεν υπάρχουν σε τέτοια έκταση, για παράδειγμα, στον «Ερωτόκριτο» και δεν υπάρχουν σχεδόν καθόλου στο δημοτικό τραγούδι. Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι έχει στην πλειοψηφία του την ίδια μετρική δομή με την «Ερωφίλη» (δεκαπεντασύλλαβος με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία), μολοντούτο η γλώσσα του Χορτάση είναι πιο σύνθετη και η σύνταξη συχνά πιο στρουφνή. Η βασική πρώτη δυσκολία για να μάθουμε απέξω στίχους της «Ερωφίλης» έγκειται στους διασκελισμούς, οι οποίοι, από την άλλη μεριά, σπάνε και την κάποια ρυθμική μονοτονία που έχει ο «πολιτικός» στίχος. Ενώ στο δημοτικό τραγούδι μια νοηματική και φραστική ενότητα εκτείνεται σύμφωνα με τη δομή του στίχου (δηλαδή σε ένα ημιστίχιο, ένα στίχο ή ένα δίστιχο), στον Χορτάση συντακτική και στιχουργική δομή δεν

συμπίπτουν πάντα. Αυτό δίνει στη γλώσσα του ένα «λογιότερο» ύφος, το οποίο απομακρύνει το σύνθεμά του αρκετά από το δημοτικό τραγούδι.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 39

Βρείτε στον Πρόλογο του Χάρου και άλλες χτυπητές περιπτώσεις διασκελισμών, όπου ουσιαστικό και επίθετο τοποθετούνται στο τέλος και στην αρχή δύο συνεχόμενων στίχων.

4) Στο περίτεχνο συντακτικό σχήμα συσσωρεύονται στην αρχή ουσιαστικά και επίθετα, και δευτερεύουσες φράσεις που συσχετίζονται με αυτά, χωρίς το κεντρικό ρήμα (*μπορούσι*) να διαφωτίζει το νόημα των στίχων· **η καθυστέρηση του ρήματος** δημιουργεί ένταση και δυσκολία μνημόνευσης της περιόδου.

Η φράση έχει την εξής δομή: *Θωριά Α – άγρια Αα – ανελύπητη Αβ – σκοτεινή Αγ, δραπάνι Β – οπού βαστώ Β1, γδυμνά κόκκαλα Γ, βροντές και αστραπές Δ – οπού τη γην ανοίξαση Δ1 – κ' εβγήκα από τον Άδη Δ2* τώρα θα έπρεπε να ακολουθήσει το ρήμα *μπορούσι Ρ – να φανερώσου Ρ1 δίχως μιλιά Π[ροσθήκη], ποιος είμαι μοναχά τωνε Ρ2, σήμερα Ρ3, σ' όσους με συντηρούσι Ρ4*.

Η «ανωμαλία» δημιουργείται κυρίως στους στίχους 5-6, όπου η φυσιολογική σειρά θα ήταν: «μπορούσι (1) να φανερώσου (2) σήμερα (3), δίχως μιλιά (4), ποιος είμαι μοναχά τωνε (5), σ' όσους με συντηρούσι (6)». Ο ποιητής προτιμάει τη σειρά: 5-4-1-2-3-6. Μετά από τη συσσώρευση των τεσσάρων ουσιαστικών μαζί με επίθετα, προσδιοριστικές δευτερεύουσες φράσεις κτλ., ο αναγνώστης ανυπομονεί να ακούσει το ρήμα, που θα φωτίσει το νόημα και τη δομή της φράσης· ο ποιητής όμως, αντί να τον «λυτρώσει» στην αρχή του πέμπτου στίχου, παρεμβάλλει άλλα δύο φραστικά στοιχεία, που παραμένουν προς το παρόν ξεκρέμαστα και χωρίς σύνδεση με τη φράση, αυξάνοντας ακόμα περισσότερο την ένταση του αναγνώστη/θεατή, γιατί πρέπει να μνημονεύσει και να συγκρατήσει και αυτά, ώσπου στο τέλος του πέμπτου στίχου να του δώσει το βοηθητικό ρήμα, το οποίο ακόμα δεν δίνει νόημα στη φραστική περίοδο χωρίς το *να φανερώσου*, στην αρχή του έκτου στίχου. Το αποτέλεσμα του υφολογικού αυτού μέσου είναι ένα «σασπένς» για τον αναγνώστη/θεατή στην παρακολούθηση του συντακτικού σχήματος, μια προσπάθεια που πρέπει να καταβάλλει για να καταλάβει, μια μεγαλύτερη μέθεξη στο νόημα των λεγομένων και στην ποιητικότητά τους, μια ανακούφιση τελικά, όταν «πέφτει» επιτέλους το ρήμα, και ικανοποίηση εντέλει για την προσληπτική του ικανότητα.

Βέβαια, ο ποιητής δεν μπορεί να κάνει πολύ συχνή χρήση της στρατηγικής αυτής, γιατί κουράζει. Γι' αυτό την τοποθετεί στην αρχή του Προλόγου, όταν η προσοχή του αναγνώστη/θεατή είναι ακόμα ακέραια, και δεν ξαναχρησιμοποιεί σε όλο τον Πρόλογο ένα τόσο περίτεχνο σχήμα.

### Δραστηριότητα 38

Διαβάστε τους στίχους Ε' 375-392, οι οποίοι αποτελούν μια φράση, τρεις φορές, ώσπου να κατανοήσετε τη δομή της φράσης. Είναι η μεγαλύτερη σχεδόν φραστική περίοδος που υπάρχει στο έργο· 18 σίχοι!





### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 40

Σε ποιο στίχο βρίσκεται η κύρια φράση της περιόδου, με τα βασικά ρήματα που διαφωτίζουν το νόημα;



### Δραστηριότητα 39

Διαβάστε τους στίχους Γ' 442-445, την τελευταία στροφή του τρίτου χορικού, και προσπαθήστε να κατανοήσετε τη δομή της φράσης.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 41

Αποκαταστήστε τη σωστή σειρά των λέξεων στη φράση αυτή. Καταγράψτε τη σε μια σελίδα.

5) Παρουσιάζονται και αντιμεταθέσεις λέξεων ή ολόκληρων τμημάτων της φράσης που δίνονται με τη φυσιολογική σειρά· δημιουργούν ένα puzzle, το οποίο ο αναγνώστης/θεατής καλείται να συνθέσει για να κατανοήσει τη φράση· το φαινόμενο λέγεται **υπερβατόν**.

Και αυτό αποτελεί ένα υφολογικό μέσο, που δημιουργεί ένα «λογιότερο» ύφος. Σε άλλα θεατρικά κείμενα, κυρίως του αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου, παρουσιάζεται πιο συχνά και πιο έντονα από ό,τι στην «Ερωφίλη».



### Δραστηριότητα 40

Διαβάστε ξανά τη σκηνή Α'α'.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 42

Εντοπίστε ένα στίχο με χτυπητό υπερβατό.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 43

Υπάρχει και ένα παράδειγμα στον Πρόλογο του Χάρου. Ποιο είναι;

Και αυτό το μέσο μπορεί να φτάσει σε εξαιρετικά σύνθετες φραστικές περιόδους, που πρέπει να τις διαβάσει κανείς δύο και τρεις φορές ώσπου να τις καταλάβει. Για παράδειγμα, η τελευταία στροφή του πρώτου χορικού αποδίδει το εξής νόημα: «Έρωτα (1), δώσε (2) του (3) χάρη (4), να στρέψει ξοπίσω (5) τούτη (6) την κακή (7) τύχη (8), και σε (9) παρακαλώ (10), ο ουρανός (11), σα θέλει (12), να μην του πέσει (13) καμιά (14) άλλη δυσκολιά» (15). Ο Χορτάτης μερδεύει τη σειρά ως εξής: 6-8-1-5-7-4-3-2-11-14-13-12-15-10-9, δημιουργώντας ένα εξαιρετικά σύνθετο φραστικό κατασκευάσμα: *τούτην την τύχην, Έρωτα, να στρέψει/ξοπίσω την κακή, χάρη του δώσε, / και πλιο ουρανός κιαμιά μηδέν του πέσει, /σα θέλει, δυσκολιά, παρακαλώ σε (Α' 648-651).*



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 44

Δεν θα σας ταλαιπωρήσω όμως με τόσο δύσκολα πράγματα! Υπάρχει στη Δ' πράξη μια

σκηνή στην οποία, στο πρώτο δίστιχο ήδη, έχουμε μια σχετικά απλή περίπτωση υπερβατού. Ποια είναι η σκηνή αυτή;

6) Στη στιχουργία φαίνεται να υπάρχουν προβλήματα στη μέτρηση των συλλαβών· στον δεύτερο στίχο, για παράδειγμα, στο πρώτο ημιστίχιο, το οποίο στον δεκαπεντασύλλαβο, **πολιτικό στίχο** (δηλαδή «κοινό» στίχο), μετράει οκτώ συλλαβές (ακολουθεί η τομή και το δεύτερο ημιστίχιο με επτά συλλαβές), μετράμε εννέα συλλαβές αντί οκτώ ως την τομή· το φαινόμενο εξηγείται από το γεγονός ότι στην περίπτωση που λέξεις οι οποίες τελειώνουν με ένα φωνήεν ακολουθούνται από άλλες που αρχίζουν επίσης με ένα φωνήεν, τότε συμπροφέρονται και ενώνονται (*δραπάνι-οπού*) σαν να ήταν μια συλλαβή· το φαινόμενο λέγεται **συνίζηση**.

Η συνίζηση δίνει στον στίχο περισσότερες ηχητικές αποχρώσεις· το σωστό μέτρο μπορεί να αποκατασταθεί και με *έκθλιψη* ή *απαλοιφή*, δηλαδή τη χρήση αποστροφού: «δραπάν' οπού».

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 45

Να βρείτε στον Πρόλογο του Χάρου δύο περιπτώσεις διπλής συνίζησης όπου, αν δεν λειτουργούσε η συνίζηση, θα είχαμε ένα πρώτο ημιστίχιο με 10 συλλαβές!

Βέβαια, η απανωτή χρήση της μπορεί να μπερδέψει τον αναγνώστη. Για παράδειγμα, στην *κάμερά μου έλα, εύρε με* (Γ' 186), που διαβάζεται στην *κάμερά μου έλα-εύρε με* (ή «στην κάμερά μ' ελ' εύρε με»), αλλιώς δημιουργείται **υπέρμετρος** στίχος (στην αντίθετη περίπτωση ο στίχος είναι *ελλιπής* ή *χωλαίνει*). Παλαιότεροι εκδότες προτίμησαν την *έκθλιψη* ή *απαλοιφή* («στην κάμερά μ' ελ' εύρε με»), φτωχαίνοντας όμως την ομορφιά του κειμένου. Άλλωστε, υπάρχουν περιπτώσεις όπου δεν μπορεί να γίνει, για παράδειγμα, *Μα γη όμορφή 'μαι γη άσκημη*, που διαβάζεται *Μα γη-όμορφή 'μαι γη-άσκημη*, όπου το διαζευκτικό «ή» έχει πάρει το -γ-, για να εμποδίσει τη συνίζηση με την προηγούμενη λέξη. Με τον ίδιο σκοπό χρησιμοποιείται συχνά το τελικό -ν-.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 46

Δημιουργούνται, όμως, και νέοι γλωσσικοί τύποι. Αυτό συμβαίνει στους στίχους Δ' 285 και Δ' 312. Τι ακριβώς έχει γίνει εκεί;

Η συνίζηση είναι η κυριότερη στρατηγική αποφυγής υπέρμετρων στίχων και ένα από τα βασικά μέσα του ποιητή, που του δίνει μεγαλύτερη ελευθερία στη δημιουργία του στίχου.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 47

Ο Χορτάσης είναι μεγάλος δεξιότηχνης της στιχουργίας. Ωστόσο, πού και πού υπάρχουν και στίχοι όχι σωστοί. Για παράδειγμα, στον Πρόλογο του Χάρου υπάρχει ένας στίχος



υπέρμετρος. Για να μην ψάξετε πολλή ώρα, αφού ίσως δεν έχετε εξοικειωθεί με τη στιχουργική ακόμα, θα σας βοηθήσω: αφορά το πρώτο ημιστίχιο, όπου αναφέρεται κάποιος αρχαίος λαός. Ποιος είναι αυτός ο στίχος;

Εργασία ενός κριτικού εκδότη είναι να αποκαταθιστά τέτοιους στίχους, οι οποίοι «νοσούν», όπως λέμε.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 48

Γιατί, στην προκειμένη περίπτωση, δεν έγινε αποκατάσταση του σωστού μέτρου από τους εκδότες; Α) Δεν το είδαν. Β) Δεν είναι δυνατόν να αποκατασταθεί. Γ) Κάθε επέμβαση οδηγεί σε αισθητικά ή νοηματικά μη ικανοποιητικά αποτελέσματα.

Στην προκειμένη περίπτωση μια λύση αποκατάστασης θα ήταν ο **παρατονισμός**. Αλλά επιτρέπεται;



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 49

Στον Πρόλογο του Χάρου υπάρχει δύο φορές ένας χτυπητός παρατονισμός. Ίσως τον έχετε ήδη εντοπίσει, διαβάζοντας τα σχετικά χωρία για άλλες Ασκήσεις. 1) Για ποια λέξη μιλάω, 2) σε ποιους στίχους βρίσκεται και 3) γιατί είναι παρατονισμένη: α) από απροσεξία του ποιητή, β) από απροσεξία των εκδοτών, γ) το απαιτεί ο ρυθμός του στίχου, δ) άλλες απαντήσεις. Σχόλια θα βρείτε στο Παράρτημα 2, στο τέλος του κεφαλαίου.

Όπως βλέπετε, η εργασία μιας κριτικής έκδοσης είναι λεπτή υπόθεση, η οποία απαιτεί αποφάσεις σε ζητήματα όπου τα πράγματα δεν είναι τόσο ξεκάθαρα, και άλλος εκδότης θα έφτανε εδεχομένως σε άλλα συμπεράσματα.

7) Αν εφαρμόσουμε αυτό τον κανόνα στο πρώτο ημιστίχιο του πρώτου στίχου, τότε φτάνουμε σε επτά συλλαβές μόνο αντί οκτώ (*Η-άγρια κι-ανελύπητη*). Ενώ στη δεύτερη περίπτωση πρόκειται για συνίζηση, στην πρώτη το άρθρο δεν πρέπει να συμπροφέρεται, αλλά τα δύο φωνήεντα μένουν χωριστά, παρ' ότι γειτονεύουν (*Η άγρια*). Το φαινόμενο λέγεται **χασμωδία**.

Η χασμωδία μπορεί να δημιουργηθεί από απροσεξία ή να χρησιμοποιηθεί ενσυνείδητα, δίνοντας στις δύο λέξεις, που δεν συνδέονται, μεγαλύτερη αυτονομία ή και προκαλώντας μια μικρή παύση στην απαγγελία. Στην περίπτωση του άρθρου και του ουσιαστικού που αρχίζει με φωνήεν, η χασμωδία θεωρείται «νόμιμη». Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι, σε αντίθεση με άλλα έργα του κρητικού θεάτρου, στην «Ερωφίλη» η χασμωδία είναι εξαιρετικά σπάνια. Εμφανίζεται και στην περίπτωση όπου ο ποιητής πρέπει να αποφύγει μια διπλή συνίζηση.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 50

Ψάξτε για μια τέτοια περίπτωση. Θα σας βοηθήσω. Διαβάστε από τη μοναδική σκηνή των δύο ερωτευμένων Γ'β' τους στίχους 139-150 και εντοπίστε ένα στίχο όπου υπάρχει φαινομενικά διπλή συνίζηση, αλλά τελικά είναι μονή, γιατί χρησιμοποιείται και χασμωδία.



8) Οι σίχοι συνδέονται δύο δύο μαζί, σε δίσιχα, λόγω της ομοιοκαταληξίας, της **ρίμας**. Πρόκειται για **ζευγαρωτή** ομοιοκαταληξία.

Στα χορικά, ωστόσο, συναντούμε άλλη μορφή ομοιοκαταληξίας, την **πλεκτή**.

### Δραστηριότητα 41

Σημαδέψτε τις ομοιοκαταληξίες με γράμματα του αλφαβήτου στη σειρά, π.χ. α-α, β-β, γ-γ κτλ., στο κείμενο του Προλόγου. Διαβάστε τώρα το πρώτο χορικό και σημαδέψτε ανάλογα τις ομοιοκαταληξίες. Θα δείτε ότι πλεκτή ομοιοκαταληξία δεν σημαίνει οπωσδήποτε α-β-α-β, όπως θα μπορούσε να είναι στην τετράστιχη στροφή. Οι τρίστιχες στροφές συνδέονται και μεταξύ τους με ένα αρκετά περίπλοκο σχήμα. Διαβάστε το κείμενο του χορικού, ώσπου να βεβαιωθείτε πως το σχήμα σας ακολουθείται σταθερά. Εφαρμόστε το και στα τρία άλλα χορικά.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 51

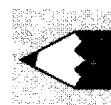
Ποιο είναι το σχήμα αυτό; Βεβαιωθείτε ότι το έχετε σημειώσει σωστά, ανατρέχοντας στο Παράρτημα 2, στο τέλος του κεφαλαίου.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 52

Τώρα που διαβάζετε τα χορικά, προσδιορίστε σε ποιο μέτρο είναι αυτά. Έχουμε στο έργο και άλλους σίχους που δεν είναι 15σύλλαβοι; Οι σελίδες στο Παράρτημα 2 θα έχουν ήδη μαυρίσει, τόσο συχνά που τις συμβουλευστείτε.

9) Η συνήχιση των δύο σίχων του δίσιχου προκαλείται από το γεγονός ότι τα φωνήεντα των δύο τελευταίων συλλαβών είναι ίδια, καθώς και το σύμφωνο (ή τα σύμφωνα) της τελευταίας συλλαβής. Αυτό λέγεται **πλούσια** ρίμα, ακούγεται ευχάριστα και αποστηθίζεται εύκολα.

Η ομοιοκαταληξία στην «Ερωφίλη» είναι πολύ προσεγμένη και δύσκολα θα εντοπίσετε μια ατελή ρίμα. Η ρίμα καθορίζεται αρχικά από τη γλώσσα – στα ελληνικά είναι σχετικά εύκολο να σχηματίσεις ομοιοκαταληξία· ωστόσο, δεν παρατηρείται η χρήση της ρίμας πριν από τον 15ο αιώνα· τα πρώτα έργα της κρητικής λογοτεχνίας (τα ποιήματα του Σαχλίκη και του Δελλαπόρτα, 15ος αιώνας) δεν έχουν ομοιοκαταληξία· αυτή εισάγεται από τη δυτική λογοτεχνία. Αν εξετάσουμε τη συχνότητα με την οποία υπάρχει σε ορισμένες ρίμες, φτάνουμε σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα: 1) υπάρχουν ρίμες που ριζώνουν στις γλωσσικές συμβάσεις της εποχής και στις ίδιες τις δομές της γλώσσας: για παράδειγμα, «άλλη/πάλι» (πέντε φορές στην «Ερωφίλη»), «μεγάλη/άλλη» (16 φορές), «μεγάλη/πάλι» (8), «μεγάλο/άλλο» (11) κτλ., αλλά και «τώρα/χώρα» (10), τιμές που μπορούν να συγκριθούν και με άλλα έργα της κρητικής λογοτεχνίας, όπου εμφανίζονται επίσης συχνά· 2) υπάρχουν ρίμες που είναι χαρακτηριστικές για ένα ορισμένο δραματικό είδος, όπως είναι η «μάχη/λάχη» για την «Ερωφίλη» (πιο χαρακτηριστικό είναι αυτό για την κωμωδία, όπου στον «Κατζούρμπο» έχουμε 12 φορές τη ρίμα «τορνέσα/μέσα», η οποία αναφέρεται στα χρήματα)· 3) υπάρχουν και ρίμες αγαπητές σε κάποιο



δραματουργό: ο Χορτάτσης, για παράδειγμα, χρησιμοποιεί τη ρίμα «αζάπη/αγάπη» (το αραβικό *azar* σημαίνει καημένος· τρεις φορές στην «Ερωφίλη», πέντε στην «Πανώρια» και δύο στον «Κατζούρμπο», ενώ δεν υπάρχει στα άλλα έργα του κρητικού θεάτρου).

Οι συχνές ρίμες της «Ερωφίλης» είναι και οι «χέρα/θυγατέρα» (3 φορές), «ημέρα θυγατέρα» (6), που αναφέρονται υπαινικτικά στον θάνατο του Πανάρητου και της Ερωφίλης, «πλούτη/τούτη» (4 φορές) για το μοτίβο του καταραμένου πλούτου, «τόση/γνώση» (5), «γνώση/δώση» (2) κτλ. Υπάρχουν, ωστόσο, και ρίμες που είναι μοναδικές και περιορίζονται σε ένα έργο μόνο, όπως «Ερωφίλη/χειίλη» (3 φορές) και «Ερωφίλη/σκύλοι» (Ε' 150-151). Ειδική περίπτωση αποτελούν οι ρίμες «κρίνω/εκείνο» (9 φορές) και «κρίνω/αυτείνο» (3 φορές), γιατί πρόκειται για ένα παρεμβαλλόμενο στο τέλος του στίχου ρήμα, μετά από κόμμα, το οποίο εμφανίζεται σε άλλα έργα του Χορτάτση και στο κρητικό θέατρο εν γένει πολύ λιγότερο (αλλά 10 φορές στον «Ροδολίνο»). Πρόκειται για ένα τέχνασμα του Χορτάτση, όπου με ένα «υπερβατόν» δημιουργείται μια εύκολη δυνατότητα ρίμας. Η συχνή χρήση στην «Ερωφίλη» (12 φορές) δημιουργεί κάτι σαν ηχητικό γνώρισμα της τραγωδίας.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 53

Μη φοβάστε! Δεν θα σας βάλω να κάνετε το ριμαριό (στατιστική κατάσταση όλων των ομοιοκαταληξιών του έργου) της «Ερωφίλης» (το έχει κάνει ήδη η Ντία Φιλιππίδου στο computer). Για να κατανοήσετε ωστόσο σωστότερα το τέχνασμα του Χορτάτση, εντοπίστε και καταγράψτε τις ομοιοκαταληξίες με «κρίνω».

10) Έννοιες και λέξεις που συνδέονται στη ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία ξαφνιάζουν μερικές φορές, γιατί φαινομενικά τα νοήματά τους δεν ταιριάζουν: για παράδειγμα, «ομάδι/Αδη». Γι' αυτό τις κρατάει κανείς πιο καλά στη μνήμη του.

Δεν ταιριάζουν φαινομενικά, ενώ σχηματίζουν μια κρυφή νοηματική ενότητα που παραπέμπει στην ουσία του έργου. Στην εύρεση και χρήση τέτοιων ομοιοκαταληξιών ο Χορτάτσης αποδεικνύεται μεγάλος ποιητής και δραματουργός. Η ρίμα «ομάδι/Αδη» είναι χαρακτηριστική για τον Χορτάτση και το έργο, γιατί παραπέμπει κατευθείαν στην τελική ένωση των ερωτευμένων στον θάνατο.



### Δραστηριότητα 42

Εντοπίστε τους στίχους στους οποίους ο Χορτάτσης χρησιμοποιεί τη ρίμα «ομάδι/Αδη» και καταγράψτε τους (για να βοηθηθείτε: είναι 12 φορές). Παραλείψτε τις άλλες εκδοχές «ομάδι/βράδυ», «ομάδι/σημάδι» κτλ. Σημειώστε επίσης ποιος τη λέει, σε ποια συμφραζόμενα (με ποια ευκαιρία, μαζί με ποια άλλα θέματα) και σε ποιο σημείο της υπόθεσης. Συγκρίνετε τις παρατηρήσεις σας με την ανάλυση που ακολουθεί. Αν τα έχετε εντοπίσει σωστά, θα τα δείτε επίσης στη συνέχεια.


Το «ομάδι/Αδη» αποτελεί ένα από τα κύρια μοτίβα της «Ερωφίλης»: το ζεύγος των πρωταγωνιστών είναι ένα, ακόμα και στον θάνατο. Τα ζοφερά συμφραζόμενα

διατυπώνει πρώτος ο Χάρως στον Πρόλογό του, αν και το μοτίβο δεν αναφέρεται ακόμα στο ζεύγος των ερωτευμένων: στο Πρ. 3-4 χαρακτηρίζει απλώς τον ερχομό του από τον Κάτω Κόσμο, στο Πρ. 57-58 αναφέρεται πως «ομάδι» βρίσκονται όλα τα αθάνατα ονόματα της ανθρώπινης ιστορίας στον Άδη. Ο Χορτάτης ακόμα «παιζει» με την αγαπημένη του ρίμα. Ακολουθεί το Α' 369-370: ο Πανάρετος εξιστορεί την προϊστορία της σχέσης του με την Ερωφίλη και περιγράφει την εξομολόγηση της αγάπης του προς αυτήν αμέσως μετά τη «γκιόστρα» (κονταροχτύπημα), στην οποία βγήκε νικητής. Για πρώτη φορά δηλώνεται το απαράβατο των αισθημάτων του και η διάρκειά τους και πέρα από τη ζωή. Ο έρωτας, στην πορεία του προς το απόλυτο, αποσυνδέεται από τη ζωή και γίνεται συνώνυμος με τον θάνατο. Στο Β' 113-114 είναι η Ερωφίλη που εξομολογείται στη Νένα τον έρωτά της, τα σφοδρά της αισθήματα και τα ζοφερά της προαισθήματα. Η ρίμα εδώ δεν συνδέεται ακόμα άμεσα με τα συμφραζόμενα του μοτίβου Έρωτας-Θάνατος, αλλά ο προσεκτικός αναγνώστης/θεατής έχει συνηθίσει ήδη τον ηχηρό συνδυασμό των λέξεων και τις νοηματικές συνυποδηλώσεις (δευτερεύουσες σημασίες που μπορεί να έχει μια λέξη), που δημιουργεί το leit-motiv της τραγωδίας. Στο Β' 480/482 το σύμπλεγμα «ομάδι/Άδη» εμφανίζεται στη σταυρωτή ομοιοκαταληξία του χορικού, άλλα ανεξάρτητα από τα ουσιαστικά του συμφραζόμενα. Η επανάληψη σε φαινομενικά άλλα συμφραζόμενα προετοιμάζει στο επίπεδο του υποσυνειδήτου ένα δραματικό μέσο, το οποίο εμφανίζεται προς το τέλος του έργου με ιδιαίτερο δυναμισμό και ιδιαίτερη ένταση. Στο Γ' 321-322 είναι η Ασκιά του αδερφού του Βασιλιά που χρησιμοποιεί τη ρίμα. Βέβαια, ο ίδιος έρχεται κατευθείαν από τον Άδη και έτσι οι συνυποδηλώσεις της ρίμας εμπλουτίζονται με μία ακόμα απόχρωση, χωρίς η ίδια να φανερώνει τη δραματουργική της σκοπιμότητα, η οποία ωστόσο έχει καθιερωθεί στην Α' πράξη. Και το Δ' 419-420 δεν επιφέρει ακόμα την τελική λειτουργικότητα της ρίμας: η Ερωφίλη ικετεύει τον Βασιλιά για τη ζωή του Πανάρετου και φωνάζει, στην απελπισία της, τη μητέρα της στον Άδη.

Στην Ε' πράξη η ρίμα εμφανίζεται πέντε φορές. Τις δύο πρώτες τη χρησιμοποιεί η Νένα, όταν οι δυο τους ξεκινούν για τον Βασιλιά, όπου θα γίνει η αποκάλυψη του φρικτού «βατσελιού»: η παραμάνα προσπαθεί να ηρεμήσει τη βασιλοπούλα, η οποία έχει ζοφερά προαισθήματα, λέγοντας ότι «ομάδι» θα καταλήγανε στον «Άδη», αν συνέβαινε τίποτε κακό (Ε' 309-310). Εδώ λοιπόν κατονομάζεται ήδη η σχέση δύο ανθρώπων πέρα από τον θάνατο, δεν σχετίζεται όμως ακόμα με το ζεύγος των ερωτευμένων. Στην ίδια δραματική κατάσταση γίνεται η δεύτερη αναφορά της ρίμας, Ε' 315-316, όπου το πρώτο μέρος της ομοιοκαταληξίας λέγεται από τη Νένα (η ίδια θα βρισκόταν πριν από τη «θυγατέρα» της στον Άδη), το δεύτερο μέρος λέει, σαν ημιστίχιο, ο Βασιλιάς, που ακούσια κρυφακούει (*Ω πώς συγκλαίσι ομάδι*). Το Ε' 521-522, το προτελευταίο δίστιχο του μονολόγου της αυτοκτονίας της Ερωφίλης, επαναλαμβάνει το βασικό μοτίβο της Α' πράξης και το ολοκληρώνει τελεολογικά: είτε κόλαση είτε παράδεισος, «ομάδι» θα είναι μαζί με τον Πανάρετο στον «Άδη». Εδώ τελειώνει η θεματική ενότητα έντασης (βλ. στη συνέχεια), η οποία είχε αρχίσει στο Α' 369-370, με τον πρώτο όρκο αιώνιας αγάπης (και πέρα του θανάτου) που τον έκανε ο Πανάρετος. Οι επαναλήψεις του ομοιοκαταληκτικού γλωσσότυπου κράτησαν τη ρίμα ζωντανή στη μνήμη του αναγνώ-

στη/θεατή, χωρίς όμως να επαναφέρουν τα αρχικά του συμπραζόμενα, το αρχικό του νόημα: το ταυτόσημο του έρωτα και του θανάτου. Έτσι, δημιουργήθηκε μια βαθμιαία ένταση (για το τι απέγινε το αρχικό νόημα), η οποία κορυφώνεται και λύνεται τώρα στην αυτοκτονία της βασιλοπούλας με την επιβεβαίωση της αρχικής έννοιας της ρίμας: η Ερωφίλη κάνει πράξη τα αρχικά λόγια του Πανάρετου. Αλλά ο Χορτάτης ξαναχρησιμοποιεί ακόμα δύο φορές την απλή ρίμα, που σημαδεύει το τραγικό νόημα του έργου, σαν απόηχο των τραγικών γεγονότων, του ταραγμένου συναισθηματισμού των θεατών. Στο Ε' 577-578 η Νένα θίγει το μοτίβο στον θρήνο της: μαζί με τον εαυτό της η Ερωφίλη έχει θανατώσει και τις χαρές της που είναι τώρα μαζί της στον Άδη. Και άλλη μια φορά χρησιμοποιεί ο μεγάλος Ρεθύμνιος δραματουργός τη «φόρμουλα» αυτή, που τόσο έχει φορτιστεί με συναισθηματισμό, στο τελευταίο κορύφωμα της τραγωδίας, τη φρικτή εκδίκηση του Χορού των κορασίδων στον «άπονο» βασιλιά. Το Ε' 641-642 αποτελεί την κραυγή της εκδίκησης του Χορού: όλες μαζί να κάνουν τον *απονότατο να καταβεί στον Άδη*. Εδώ ο Χορτάτης δίνει στον ομοιοκαταληκτικό αυτό γλωσσότυπο, του οποίου η συναισθηματική φόρτιση έχει τώρα κάπως εξασθενήσει, μια νέα διάσταση, η οποία ωστόσο παραπέμπει στη θεμελιακή διδακτική του έργου: κανείς δεν μπορεί να παραβιάσει ατιμώρητος τα δεσμά του έρωτα.

Σε κανένα άλλο έργο της κρητικής και επανησιακής δραματουργίας δεν εμφανίζεται μια τόσο έλλογη και υπολογισμένη εφαρμογή της ρίμας, δεμένης με την υπόθεση και τις τροπές της και οδηγημένης σε αυξημένη ένταση και συναισθηματική και οπτική φόρτιση μέσω των επαναλήψεων, που αποτελεί με τις αναβολές και τροποποιήσεις των συμπραζομένων της και των συνυποδηλώσεών της, καθώς και την τελική επιβεβαίωση του αρχικού της νοήματος, μια ολόκληρη θεματική ενότητα συναισθηματικής έντασης – μια περίπλοκη εφαρμογή της ρίμας που φαίνεται να είναι μοναδική σε όλη τη νεοελληνική θεατρική ιστορία.

 *Αρχίζετε να καταλαβαίνετε, ή να καταλαβαίνετε καλύτερα, γιατί ο Χορτάτης δεν είναι μόνο μεγάλος ποιητής αλλά και σπουδαίος δραματουργός – ίσως ο σπουδαιότερος.*

Θα δώσω ακόμα δύο παραδείγματα για τη χρήση της ρίμας ως μέσου της δραματουργικής υφής.

**Η ρίμα είναι εκείνο το σημείο ενός δίστιχου που εγγράφεται πιο εύκολα στη μνήμη, γιατί η συνήχηση είναι ευχάριστη· αν κατορθώσει ο ποιητής να εγγράψει νοήματα και σύμβολα σε αυτήν, τότε περισσεύουν οι πολλές «εξηγήσεις» και η προσοχή του αναγνώστη/θεατή είναι εξασφαλισμένη για μεγάλο χρονικό διάστημα.**



### **Δραστηριότητα 43**


Σημειώστε κατά παρόμοιο τρόπο τους στίχους όπου εμφανίζεται η ρίμα «κάμω/γάμο»· είναι συνολικά πέντε φορές. Σημειώστε ανάλογα και το πρόσωπο που μιλάει, τα συμπραζόμενα

μενα και το σημείο της εξέλιξης της υπόθεσης. Συγκρίνετε τις παρατηρήσεις σας με την ακόλουθη ανάλυση.

Τώρα μπορούμε να προβούμε και σε μια άλλη σημαντική διαπίστωση, που εν μέρει την κάναμε ήδη: ο Χορτάτης χρησιμοποιεί στοιχεία συμβατικά, συνηθισμένα, της δραματουργικής τεχνικής, όπως είναι η ομοιοκαταληξία, με νέο τρόπο, πιο οργανικό και πιο οργανωμένο, δίνοντάς τους πρόσθετη λειτουργικότητα στην εξυπηρέτηση των σκοπών του.

Η ρίμα «κάμω/γάμο» εμφανίζει λιγότερες επαναλήψεις (5 φορές), αλλά παρόμοια δραματουργική αποτελεσματικότητα. Στην τελευταία σκηνή της Δ' πράξης –ο Πανάρετος οδηγείται «καδενωμένος» μπροστά στον Βασιλιά–, το κείμενο ξεκινάει με ένα σαρκαστικό δίστιχο που περικλείει και εκφράζει παραστατικά όλη την «πρίκα» του Βασιλιά, ο οποίος αισθάνεται εξαπατημένος: *Καλώς τον άξο μου γαμπρό, καλώς τονε, να κάμω/καθώς τυχαίνει σήμερα τον όμορφό του γάμο* (Δ' 647-648). Αυτός ο γάμος βέβαια θα είναι γάμος με τον Χάρο, το γαμήλιο δώρο θα είναι το κομμένο κεφάλι, η καρδιά και τα χέρια του ίδιου. Η ανάγλυφη παραστατικότητα του δίστιχου αυτού συντέλεσε ώστε η ρίμα αυτού του διαφορούμενου δίστιχου να έχει μια σημαντική ιστορία επίδρασης: εμφανίζεται στον «Ροδολίνο», 3 φορές στον «Κατζούρμπο», 7 φορές στον «Φορτουνάτο», 6 φορές στην «Ιφιγένεια» (1720), 2 φορές στην «Κωμωδία των Ψευτογιατρών» (1745), αλλά και στο επτανησιακό λαϊκό θέατρο («Κρίνος») και στις κρητικές παραλογές της «Ερωφίλης»· ακόμα, σε παροιμίες της προφορικής παράδοσης από τη Νάξο («Καλώς τονε τον απατά το άξιο παλλικάρι, που άμ' ακούση σαματά, κρύβγεται σ' το πιθάρι», και, το ίδιο, πιο σύντομα: «Καλώς τονε τον απατά, το φαρφουμένο μαστραπά» για ανεπιθύμητο επισκέπτη), οι οποίες δεν αναπαράγουν πια την ίδια ρίμα αλλά τη δομή του δίστιχου και το ειρωνικό περιεχόμενο. Μαρτυρεί και ο Αλέξης Σολομός πως, τόσο στην παράσταση της «Ερωφίλης» το 1934 από τη Λαϊκή Σκηνή όσο και το 1961 στο Ηρώδειο, οι θεατές, στην αρχή αυτής της αγωνιώδους και συναισθηματικά φορτισμένης σκηνής, στο άκουσμα του ειρωνικού δίστιχου του Βασιλιά, ξέσπασαν σε γέλια. Αυτή η δραματουργική αποτελεσματικότητα του δίστιχου, που προκαλεί στην αρχή μιας νέας σκηνής τέτοιες αντιδράσεις και εγγράφεται στη μνήμη, είναι δραματουργικά προετοιμασμένη προ πολλού. Την πρώτη φορά εμφανίζεται στο Α' 401-402, όταν ο Πανάρετος πληροφορεί τον Καρπόφορο για τον κρυφό «γάμο» του με την Ερωφίλη. Εδώ καθιερώνονται τα βασικά συμφραζόμενα της ρίμας: η κρυφή σχέση («γάμος») των ερωτευμένων. Η αρχή της θεματικής ενότητας έντασης (βλ. στη συνέχεια) ξεκινάει στο Α' 545-546, όταν ο Βασιλιάς πληροφορεί τον σύμβουλό του για την απόφασή του να παντρεύει την κόρη του σύμφωνα με ένα από τα δύο προξενιά. Τώρα, πρέπει να φανερωθεί η κρυφή σχέση των πρωταγωνιστών. Αλλά ήδη υπάρχει εδώ μια διαφορά ανάμεσα στο Είναι και στο Φαίνεσθαι, διαφορά που προκαλεί την ειρωνεία: ο Βασιλιάς αισθάνεται ολόκαρδα τη χαρά για τον γάμο της κόρης του, αισθάνεται ευτυχισμένος. Και γι' αυτό δεν πληροφορεί σε εισαγωγικό δίστιχο σε σκηνή της Β' πράξης (Β' 365-366) κανέναν άλλ-

λο παρά τον Πανάρετο, τον κρυφό «γαμπρό», και του αναθέτει να βοηθήσει την Ερωφίλη στη δύσκολή της επιλογή: *Τόσα με σφίγγει η πεθυμιά κ' η όρεξη να κάμω/τούτ' από μένα τον πολλά πεθυμημένο γάμο.* Για τον Πανάρετο είναι μια σκηνή έντονης τραγικής ειρωνείας, για τον Βασιλιά ένα αποκορύφωμα φαινομενικής μόνο ευτυχίας, γιατί η κόρη του είναι ήδη «παντρεμένη». Στην επόμενη συνάντησή του με τον Πανάρετο, αυτή τη φορά αλυσοδεμένο, θα ξεσπάσει η άμετρη απογοήτευσή του πάνω του, ακριβώς με την ίδια ρίμα και πάλι σε δίστιχο στην αρχή της σκηνης (Δ' 647-648). Αλλά αυτή την οριστική τροπή στα συμφραζόμενα της ρίμας την αναβάλλει ο Χορτάσης ως τη Δ' πράξη· στη μεγάλη ερωτική σκηνή της Γ' πράξης είναι ο Πανάρετος που χρησιμοποιεί τον ομοιοκαταληκτικό αυτό γλωσσότυπο (Γ' 99-100): από τη δική του οπτική γωνία δεν πρόκειται για τον πολλά πεθυμημένο γάμο, αλλά για τον πικραμένο γάμο· φοβάται άλλωστε, κρυφά, μήπως ενδώσει η Ερωφίλη στα επίσημα προξενιά. Έτσι λοιπόν, όταν πει ο Βασιλιάς στη Δ' πράξη τη σαρκαστική «φόρμουλα» του χαιρετισμού του γαμπρού, ένα ολόκληρο δίκτυο από συνυποδηλώσεις γύρω από τη ρίμα «κάμω/γάμο» έχει ήδη δημιουργηθεί· είναι η τελευταία φορά που βλέπουμε τον Πανάρετο ζωντανό. Ο γάμος του είναι ένας γάμος με τον Χάρο.

 *Αν δεν καταλάβατε, ξαναδιαβάστε όλα τα σχετικά χωρία και τα συμφραζόμενά τους. Η ποιότητα ενός λογοτεχνικού έργου φανερώνεται μόνο στη μικροανάλυση. Κουραστήκατε; Στα δραματικά έργα η ποιότητα έγκειται στη ζυγισμένη χρήση των μεγεθών, στην προετοιμασία των τροπών της υπόθεσης, στο παιχνίδι με τα συναισθήματα και στις προσδοκίες του θεατή. Εντάξει. Κάντε ένα διάλειμμα ή αφήστε το τελευταίο από τα όμορφα αυτά παραδείγματα για αύριο.*

#### **Δραστηριότητα 44**

Σημειώστε κατά παρόμοιο τρόπο τους στίχους στους οποίους εμφανίζεται η ρίμα «ψυχή [ψη] μου/κορμί μου»· είναι συνολικά πέντε φορές. Σημειώστε ανάλογα και το πρόσωπο που μιλάει, τα συμφραζόμενα και το σημείο της εξέλιξης της υπόθεσης. Συγκρίνετε τις παρατηρήσεις σας με την ακόλουθη ανάλυση.


Η τρίτη ρίμα, που και συμβολικό βάθος και συναισθηματική φόρτιση έχει, είναι: «ψυχή μου/κορμί μου»· η ρίμα αυτή τονίζει την ψυχοσωματική ενότητα του ανθρώπου, ιδιαίτερα μάλιστα της γυναίκας (μόνο η Ερωφίλη λέει τη ρίμα αυτή), και είναι μια κάπως τολμηρή διατύπωση στον αιώνα της Αντιμεταρρύθμισης, βασισμένη στην κρυφή αλλά θεμελιακή σχέση ανάμεσα στον έρωτα και τον θάνατο, η οποία αποτελεί ένα νοηματικό άξονα όλου του έργου. Σε άλλα έργα του κρητικού θεάτρου η ρίμα εμφανίζεται λιγότερο, αλλά κυρίως δεν έχει τη συμβολική χρήση και τη δραματουργική εμπέδωση με την οποία χρησιμοποιείται στην «Ερωφίλη». Η «φόρμουλα» αυτή για το ενιαίο της ψυχής και του σώματος συναντιέται συνολικά πέντε φορές στην τραγωδία και, κάθε φορά, χρησιμοποιείται αποκλειστικά από την Ερωφίλη. Για πρώτη φορά εμφανίζεται στο αποκορύφωμα της ερωτικής σκηνης, στη Γ' πράξη, όταν η βασιλοπούλα αποκρούει τους ερωτικούς ρητορι-

σμούς του Πανάρετου, που εγκωμιάζει την ομορφιά της, με μια απλή και χτυπητή διατύπωση των συναισθημάτων της: *Μα γη όμορφή 'μαι γη άσκημη, Πανάρετε ψυχή μου, /για σέναν εγεννήθηκε στον κόσμο το κορμί μου* (Γ' 149-150). Αυτή η υπέροχη εξομολόγηση της αγάπης από το στόμα της βασιλοπούλας –πολλά χρόνια θα περάσουν στην ιστορία της ελληνικής δραματολογίας, ώσπου να ξανακούσουμε τέτοια τολμηρά και ειλικρινή λόγια από χείλη γυναίκας– παραμερίζει τις τελευταίες αμφιβολίες του Πανάρετου σχετικά με τα προξενιά και τους φόβους του μήπως τον εγκαταλείψει. Το ζευγάρι είναι έτοιμο για τις έσχατες δοκιμασίες. Από αυτό το σημείο ξεκινάει μια θεματική ενότητα ισχυρής έντασης, η οποία τελειώνει με τον θάνατο των ερωτευμένων· η ένταση αυτή είναι τόσο ισχυρή, που πέρασε και στη μνήμη της προφορικής παράδοσης. Οι επαναλήψεις της ρίμας δεν αναφέρονται προς το παρόν στο θεμελιακό αυτό μοτίβο, αλλά το αναβάλλουν, εμπλουτίζοντας τα συμφραζόμενα και τις σημασιολογικές της συνυποδηλώσεις. Όλα αυτά διαδραματίζονται βέβαια ήδη στην Ε' πράξη. Στην αρχή της σκηνής του «βατσελιού» (Ε' γ'), όταν οι δύο γυναίκες ξεκινούν για να φτάσουν στον Βασιλιά, η Ερωφίλη χρησιμοποιεί τον ομοιοκαταληκτικό αυτό γλωσσότυπο για να περιγράψει τον ψυχικό της φόβο, ο οποίος εκδηλώνεται και σωματικά (Ε' 269-270 «ψη μου/κορμί μου»). Έστερα, η ρίμα ξαναεμφανίζεται στον μονόλογο της αυτοκτονίας της: *...ψυχή μου, /για σένα μόνο θάνατον επήρε το κορμί μου.* (Ε' 465-466). Τα λόγια αυτά λέει δήθεν ο νεκρός Πανάρετος στην Ερωφίλη. Εδώ η ρίμα συσχετίζεται άμεσα με το βασικό της νόημα, όπως διατυπώθηκε στην ερωτική εξομολόγηση της β' σκηνής της Γ' πράξης: γι' αυτόν, για τον οποίο γεννήθηκε το σώμα αυτό, και θα πεθάνει (πρόκειται δηλαδή για νύξη για την επερχόμενη αυτοχειρία της). Η διαλεκτική του απόλυτου έρωτα συμπεριλαμβάνει ζωή και θάνατο εξίσου.

Και η τελευταία κραυγή της άτυχης και δύστυχης βασιλοπούλας, που είναι παράδοση στον έρωτα και στον θάνατο μαζί, χρησιμοποιεί και πάλι τον ομοιοκαταληκτικό αυτό γλωσσότυπο: *Πανάρετε, Πανάρετε, Πανάρετε, ψυχή μου, /βούθηθα μου τση βαρόμοιρης [και δέξου το κορμί μου]* (Ε' 523-524). Είναι πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι στο χειρόγραφο του Birmingham, το αυτόγραφο του Φόσκολου, το τελευταίο ημιστίχιο δεν ολοκληρώνεται (εδώ σε αγκύλες): το δίστιχο τελειώνει με την κραυγή για βοήθεια και με μία παύση που, με τρόπο παραστατικό, δείχνει ότι ο θάνατος έχει επέλθει, ενώ είναι πολύ εύκολο για τον αναγνώστη/θεατή να ολοκληρώσει τη σχετική ρίμα, η οποία έχει εντυπωθεί στη μνήμη του. Η τελευταία ένωση, η οποία δεν γνωρίζει πια χωρισμό, έχει συντελεστεί. Πάλι εμφανίζεται επιβλητικά το μοτίβο του γάμου με τον Χάρο. Μακάβρια απόληξη στη χρήση της ρίμας αποτελεί το δίστιχο Ε' 645-646, όπου εμφανίζεται από την καταπακτή η Ασκιά του αδερφού του Βασιλιά για να παραλάβει την ψυχή του «άπονου» και να την πάρει στον Άδη. Και η δεύτερη, η αρνητική αντιπλοκή του έργου τερματίζεται με τη ρίμα αυτή.

Συνοψίζουμε: η ομοιοκαταληξία αποτελεί το μέρος εκείνο του στίχου που μένει περισσότερο στη μνήμη και αντιστέκεται περισσότερο στη λήθη. Έτσι, η χρήση χτυπητής ρίμας σε δραματουργικές κορυφώσεις και οι επαναλήψεις της (σε παρόμοια ή και διαφορετικά συμφραζόμενα) υφαίνει ένα δίκτυο από σημασιολογικές

και συναισθηματικές συνυποδηλώσεις και στηρίζει θεματικές ενότητες ισχυρής έντασης, βασικές για την αρχιτεκτονική του δραματουργικού έργου· τέτοιες ρίμες αντικαθρεφτίζουν συνοπτικά και επιγραμματικά, συχνά όμως και με ποικίλες σημασιολογικές αποχρώσεις, το όλο νόημα του δίστιχου. Το γεγονός ότι ένα συντακτικά περίπλοκο διαλογικό έργο (με τις αβεβαιότητες στην ένδειξη του ομιλούντος προσώπου, που προκύπτουν στην προφορική παράδοση) της έντεχνης λογοτεχνίας μπόρεσε να γίνει κτήμα της λαϊκής και προφορικής λογοτεχνίας –και αυτή είναι η περίπτωση της «Ερωφίλης» (βλ. στη συνέχεια)– οφείλει οπωσδήποτε ένα μέρος της δυνατότητας της δύσκολης αυτής μεταφοράς στην επεξεργασμένη τεχνική της χρήσης της ρίμας του, στη δημιουργία ενός δικτύου από λεκτικά σταθερά μοτίβα, τα οποία τοποθετούνται στα νευραλγικά σημεία της δραματουργίας. Και από αυτή την άποψη ο Χορτάτσης είναι δάσκαλος ολόκληρης της νεοελληνικής δραματουργίας και η «Ερωφίλη» πρότυπο δραματουργικής τεχνικής.

 Από εδώ και μπρος θα είμαστε πιο συνοπτικοί. Η αναζήτηση της λεπτομέρειας ωστόσο είναι αναγκαία, η τέχνη βρίσκεται στη λεπτομέρεια, όπως και ο πολιτισμός.

11) Στον πρώτο στίχο δημιουργείται μια ιδιαίτερη ένταση με την τριπλή παράθεση επιθέτων για τη «θωριά» του Χάρου· το ρητορικό σχήμα της επανάληψης και της κλιμάκωσης δημιουργεί μια ανάταση και μέθεξη του αναγνώστη/θεατή στον ποιητικό λόγο του δραματουργού.

Τον Πρόλογο του Χάρου τον εξετάσαμε ήδη από την άποψη αυτή, φτάνοντας στο συμπέρασμα πως η επανάληψη και κλιμάκωση είναι ένα άριστο ρητορικό μέσο δόμησης μεγάλων ρήσεων και μονολόγων, το οποίο σπάει τη μονοτονία και εμπλέκει συναισθηματικά τον αναγνώστη/θεατή. Υπάρχουν και άλλα τέτοια χωρία στο έργο.

## **Δραστηριότητα 45**

Διαβάστε ξανά τη σκηνή Β'ε', στ. 305-364.

Ο μονόλογος του Πανάρετου, των 60 στίχων, εμφανίζει σε ορισμένα σημεία έντονα τα στοιχεία της επανάληψης και της κλιμάκωσης, ακόμα και της ρητορικής ερώτησης.

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 54**

Σημειώστε ποιες λέξεις χρησιμοποιούνται στην τεχνική αυτή, πόσες φορές επαναλαμβάνονται και σε ποιους στίχους.

## **Δραστηριότητα 46**

Προσπαθήστε να θυμηθείτε σε ποιες άλλες περιστάσεις, ακόμα και του καθημερινού βίου, συναντούμε την επανάληψη και την κλιμάκωση ως ρητορικά μέσα.





**12)** Τα λόγια του Χάρου περιγράφουν μια οπτική παράσταση, εδώ τη σκηνική εμφάνιση του εαυτού του· το γεγονός ότι ένα νόημα (εδώ η ταυτότητα του Χάρου) αποδίδεται με κάποια οπτική παράσταση, που περιγράφεται, καλείται ποιητική **εικόνα**.

Στις εικόνες αυτές συχνά παρατηρεί κανείς δύο στοιχεία: την **παραδοξολογία**, όπου δύο πράγματα αντίθετα ενώνονται στην ίδια κατάσταση, και το **αδύνατον**, όπου πράγματα που δεν είναι δυνατόν να γίνουν χρησιμοποιούνται για τον χαρακτηρισμό μιας κατάστασης. Όπως καταλαβαίνετε, ήδη, αυτά χαρακτηρίζουν κυρίως την αμφίρροπη εσωτερική κατάσταση του Πανάρετου στο πρώτο μέρος της τραγωδίας και οι μεγάλοι μονόλογοί του δίνουν την ευκαιρία στον ποιητή να επιδοθεί στην ανάπτυξη τέτοιων ποιητικών εικόνων.

### Δραστηριότητα 47

Διαβάστε ξανά τους στίχους Γ' 215-224.

Το παράδοξο της ψυχικής κατάστασης του Πανάρετου εκδηλώνεται με μια σειρά από αντιθετικές εικόνες, που εκδηλώνονται σε ένα στίχο ή και ημιστίχιο: φως – σκοτίδι, πλούτος – φτωχάινει, πρίκα – χαρά, δρόσος – ξεραίνει, πύργος [α]δυνατός – τρέμει σαν καλάμι, δειλιώ – αποκοτώ, γελώ – κλαίγω, περβόλι – φυλακή, λιμάνι – άγριος καιρός, στην κορυφή του τροχού της τύχης – βλέπει τα βάθη της κακοριζικιάς, παιδωμή/ζάλη – Παράδεισος. Το σχήμα αυτό είναι παλαιό και μαρτυρείται και στη χριστιανική υμνολογία.

### Δραστηριότητα 48


Εντοπίστε και άλλους τέτοιους στίχους μέσα στο έργο και σημειώστε τα ζεύγη των αντιθέσεων.

Παρόμοια λειτουργεί, ως έκπληξη και κάποια επιτήδευση (δηλαδή στοιχεία **μανιεριστικά**), και το «αδύνατον».

### Δραστηριότητα 49

Διαβάστε ξανά τους στίχους Ε' 23-26.

Ο Μαντατοφόρος εξηγεί στα κορίτσια του Χορού πως του είναι αδύνατον να αφηγηθεί αυτό που έχουν δει τα μάτια του (το μαρτύριο του Πανάρετου) και χρησιμοποιεί δύο παρομοιώσεις «αδύνατες»: αν είχε γλώσσες στο στόμα όσα μαλλιά στην κεφαλή, και αν έβγαναν «σιδερή την εμιλιά», πάλι δεν θα μπορούσε να πει σωστά τον καημό του. Και εδώ παρατηρείται πάλι η έντεχνη καθυστέρηση του ρήματος.

 *Νομίζω πως τελειώσαμε με αυτή την ενότητα, η οποία ήταν αρκετά μεγάλη. Ελπίζω και διαφωτιστική. Ομολογώ, για μένα τουλάχιστον, και γοητευτική. Εσείς, τι λέτε;*



### Δ) Δραματουργικές συμβάσεις

Οι τεχνικές και στρατηγικές της κλασικίζουσας δραματουργίας αποτελούν ένα σύστημα τεχνασμάτων, τα οποία επιτρέπουν να στηθεί σε μονοτοπική σκηνή και σε χρόνο συνετό (της μιας ημέρας) μια υπόθεση λογικοφανής, με τέτοιο τρόπο ώστε ο θεατής να μπορεί να παρακολουθήσει χωρίς κόπο, με ευχαρίστηση, γιατί είναι πάντα καλύτερα πληροφορημένος από τα σκηνικά πρόσωπα.

Ο σκηνικός χώρος της μονοτοπικής σκηνής προϋποθέτει, ως αξίωμα, ότι η επικοινωνία είναι ενιαία και απρόσκοπτη για όλους και σε όλα τα σημεία της σκηνής. Αυτό το αξίωμα καταστρατηγείται μερικές φορές για τη δημιουργία πρόσθετων εφέ, που σχετίζονται με την ανάγκη πρόσθετης πληροφόρησης του θεατή.

Κρίσιμα σημεία της πληροφόρησης είναι επίσης οι στιγμές εισόδων και εξόδων ορισμένων σκηνικών προσώπων: στις εισόδους κάποιος επί σκηνής τούς αναγγέλλει, στις εξόδους πρέπει να προσδιορίσουν πού πηγαίνουν, τι κάνουν και, ενδεχομένως, πότε θα ξαναεμφανιστούν. Ένα πρόσθετο πρόβλημα της πληροφόρησης είναι η προϊστορία της υπόθεσης, η οποία τοποθετείται στον διάλογο της «έκθεσης».

Τα ζητήματα, λοιπόν, τα οποία θα πραγματευτούμε σε αυτή την ενότητα είναι: **1)** η πιθανοφάνεια του διαλόγου της «έκθεσης», **2)** οι γλωσσότυποι εισόδου και εξόδου και **3)** οι στρατηγικές πρόσθετης πληροφόρησης, όπου για λίγο διακόπτεται το αξίωμα της ενιαίας επικοινωνίας σε όλη την σκηνή: αυτές είναι βασικά τρεις: οι σκηνές κρυφακούσματος, οι καταστάσεις μειωμένης σκηνικής επικοινωνίας και το «κατ' ιδίαν» (aparte, aside).

Η σκηνική επικοινωνία κινείται σε δύο επίπεδα: ως επικοινωνία ανάμεσα στα σκηνικά πρόσωπα (ενδοδραματική) και ως επικοινωνία ανάμεσα σε ηθοποιούς (θεατρικούς ρόλους) και θεατές (εξωδραματική). Τα δύο επίπεδα διασταυρώνονται στον ηθοποιό, ο οποίος παίζει τον θεατρικό ρόλο: ως ηθοποιός μιλάει στον θεατή, ως σκηνικό πρόσωπο μιλάει στους άλλους σκηνικούς χαρακτήρες. Τα δύο επίπεδα επικοινωνίας μπορεί και να εναλλάσσονται: ο δραματουργός πάντως πρέπει να δώσει, στην κλασικίζουσα δραματουργία τουλάχιστον, το προβάδισμα στην επικοινωνία με τον θεατή. Ουσιαστικά μιλάει ο συγγραφέας με τον αναγνώστη διαμέσου των σκηνικών ρόλων και στο πλαίσιο μιας πλαστής σκηνικής πραγματικότητας.

Τέτοιες σκέψεις μάς βοηθούν να κατανοήσουμε το «πληροφοριακό» πρόβλημα του δραματουργού, που δεν πρέπει, μέσα στο παιχνίδι με τους ρόλους, να χάσει από τα μάτια του τον αναγνώστη/θεατή του. Μια παράμετρος αυτής της πληροφόρησης είναι η έντασή της, που εκδηλώνεται ωστόσο διαφορετικά στα δύο επίπεδα επικοινωνίας: στην εξωδραματική, υψηλή ένταση επικοινωνίας υπάρχει στον μονόλογο, όταν ο ηθοποιός μιλάει αποκλειστικά στο κοινό, ενώ στο ενδοδραματικό επίπεδο εκδηλώνεται με την πυκνή ανταλλαγή ρήσεων, για παράδειγμα, στη *στιχομυθία* (κάθε σκηνικός χαρακτήρας λέει εναλλάξ ένα στίχο) ή στην *αντιλαβή* (μοίρασμα του στίχου σε δύο πρόσωπα).

## Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 55

Πόσες αντιλαβές συναντούμε στο κείμενο της «Ερωφίλης»;

Η υψηλή μονολογικότητα ενός έργου διευκολύνει τον δραματουργό, γιατί περνά εύκολα τις απαραίτητες πληροφορίες στο κοινό, η υψηλή διαλογικότητα τον δυσκολεύει, αλλά εντείνει την πιθανοφάνεια της σκηνικής πραγματικότητας και την απόλαυση των θεατών, επειδή ταυτίζονται πιο εύκολα με τον κόσμο της σκηνής και συμμετέχουν συναισθηματικά και νοητικά. Το κρίσιμο σημείο του ζυγίσματος ανάμεσα στις δύο αυτές τάσεις και ανάγκες είναι η «έκθεση», όπου ο δραματουργός πρέπει να περάσει μεγάλα «πακέτα» πληροφοριών σε έναν, όσο γίνεται, φυσιολογικό διάλογο. Και εδώ ο Χορτάσης δείχνει μεγάλη δραματουργική μαεστρία.

### 1) Η πιθανοφάνεια του διαλόγου της «έκθεσης»

Στην «Ερωφίλη» η «έκθεση» γίνεται σε δύο δόσεις: α) είναι η επίσημη «έκθεση» των ανδρών στη σκηνή Α'β', και β) η ανεπίσημη στον κόσμο των γυναικών, στη σκηνή Β'β'. Η πρώτη είναι τεράστια και λεπτομερειακή (στ. 41-514, με περίπου 470 στίχους, σχεδόν η μεγαλύτερη σκηνή όλου του κρητικού θεάτρου), η δεύτερη πιο σύντομη και διαταραγμένη (στ. 23-184, και μας μυεί σε ένα διάλογο, ο οποίος έχει αρχίσει πριν ακούσουμε εμείς). Η πιθανοφάνεια ενός διαλόγου εξαρτάται λοιπόν από την ένταση της επικοινωνίας: εκφράζεται με τις τιμές της έκτασης των ρήσεων και της ταχύτητας του διαλόγου.

## Δραστηριότητα 50

Για την ανάλυση αυτής της κρίσιμης σκηνής, της σχεδόν μεγαλύτερης της κρητικής δραματολογίας, θα κάνετε το εξής: σε ένα φύλλο χαρτί γράφετε στη σειρά την έκταση των ρήσεων του Καρπόφορου (Κ) και του Πανάρητου (Π) από την αρχή – Κ 14/ Π 2... κτλ. Μισοί στίχοι αναγράφονται ως 0,5, 1,5 κτλ. Για τον έλεγχο της άσκησης, σας πληροφορώ πως οι ρήσεις της σκηνής είναι συνολικά 57, ενώ η άρθρωση του αριθμού στίχων από όλες τις ρήσεις πρέπει να φτάσει στους 474 στίχους. Παρατηρείτε τώρα την εναλλαγή των ρυθμών σε αυτή την τεράστια σκηνή, η οποία είναι ουσιαστικά μια αφήγηση του Πανάρητου, χωρίς να το καταλάβουμε.


Η σκηνή αυτή με τις 57 ρήσεις μπορεί να χωριστεί σε τρία διαφορετικά μέρη: στο πρώτο τρίτο περίπου προχωρεί σχετικά γρήγορα (μέσος όρος ταχύτητας 4,94), στο δεύτερο τρίτο με πολύ βραδύ ρυθμό (μέσος όρος των ρήσεων 10,84 στίχοι), ενώ στο τρίτο μέρος κυλά με κάπως μεγαλύτερη επιτάχυνση (9,16), στις τελευταίες μάλιστα 10 ρήσεις αρκετά γρήγορα (5,2).

## Δραστηριότητα 51

Δεν θα σας βάλω να κάνετε όλες αυτές τις αριθμητικές πράξεις. Πιο παραστατικό θα ήταν αν διατυπώνατε τις αλλαγές της ταχύτητας του διαλόγου σε ένα καμπυλωτό διάγραμμα,




ως εξής: παίρνετε ένα μεγάλο κομμάτι χαρτί και φτιάχνετε έναν πίνακα, όπου πάνω σημειώνετε τις κάθετες γραμμές για 57 ρήσεις, και αριστερά τις τιμές των ρήσεων, ίσως καλύτερα αρχίζοντας με το 1 πάνω και το 36 κάτω, έτσι ώστε η υψηλή ταχύτητα διαλόγου να είναι πραγματικά «υψηλή» και όχι χαμηλή. Ύστερα, σημειώνετε τις τιμές σε κάθε γραμμή, συνδέετε μεταξύ τους με μολύβι τις τιμές σε κάθε γραμμή και, ύστερα, με μαρκαδόρο, συνδέετε καμπυλωτά τα σημεία αυτά, για να φαίνεται πιο ωραία. Αν δεν καταλάβατε, ξαναδιαβάστε προσεκτικά.

 *Συγχαρητήρια! Αποκτήσατε άλλο ένα από τεκμήριο της υψηλής ποιότητας των σπουδών σας, το οποίο μπορείτε να δείξετε. Δώστε του τον τίτλο: Ταχύτητα διαλόγου στην «έκθεση» της «Ερωφίλης». Όσοι σας ειρωνεύτηκαν για την επιλογή των σπουδών σας, τώρα σας σέβονται!*

Ερμηνεύοντας το διάγραμμα, παρατηρούμε το εξής: στο πρώτο τρίτο της σκηνής υπάρχει μια σχετικά μεγάλη εισαγωγική ταχύτητα, που απορροφά το ενδιαφέρον των θεατών, οι οποίοι μπαίνουν ξεκούραστοι και ανυποψίαστοι στη μεγάλη αφήγηση· ακολουθεί μια σημαντική επιβράδυνση για το επόμενο μισό περίπου της σκηνής («έκθεση») και μια επάνοδος στην αρχική ταχύτητα για το υπόλοιπο ένα έκτο της σκηνής. Η διακύμανση της ταχύτητας έγκειται στη δραματουργική ανάγκη της «έκθεσης» της προϊστορίας, την οποία εκτελεί ο Πανάρετος στο κέντρο της σκηνής, ενώ ο Καρπόφορος είναι απλώς ένα δραματουργικό τέχνασμα, που δίνει, με τις ερωτήσεις και επεμβάσεις του έμπιστου φίλου, ευκαιρίες στον Πανάρετο να μιλήσει και να πληροφορήσει το κοινό για τα συμβάντα· άλλωστε, όπως σημειώσαμε ήδη, ύστερα τον «ξέχασε» ο Χορτάσης. Αυτή η λειτουργικότητα διαφαίνεται και από την ανάλυση της συνολικής έκτασης των ρήσεων κατά ρόλο: ενώ στη συνολική σκηνή αναλογούν στον Πανάρετο 301,5 στίχοι και στον Καρπόφορο 172,5 στίχοι, ένα δραματουργικά αρκετά εξισορροπημένο αποτέλεσμα (στην ανάλογη «έκθεση» της τραγωδίας του «Βασιλέα Ροδολίνου» από τους 498 στίχους της σκηνής στον Ροδολίνο αναλογούν 340 και στον έμπιστο Ερμίνιο 158). Η αναλογία αυτή αντιστρέφεται στο πρώτο τρίτο της σκηνής (Πανάρετος 33,5, Καρπόφορος 60,5) –ο φίλος ρωτάει και πιέζει τον ήρωα να εξηγήσει τους λόγους της στενοχώριας του–, ανατρέπεται με θεαματικό τρόπο στο αντίθετο κατά το δεύτερο τρίτο (Πανάρετος 158, Καρπόφορος 48) –ο πρωταγωνιστής εκθέτει την προϊστορία του έργου–, για να εξισορροπηθεί, πλησιάζοντας την αναλογία της συνολικής σκηνής (περ. 5:3), στο τελευταίο μέρος (Πανάρετος 110, Καρπόφορος 64).

Η δεύτερη «έκθεση», στη σκηνή Β'β' ανάμεσα στην Ερωφίλη και στη Νένα, παρουσιάζει μια παρόμοια αναλογία: ο ρόλος της Ερωφίλης έχει έκταση 102 στίχων, της πιστής Νένας 60. Ο ρευστός ανήσυχος διάλογος (μέσος όρος ταχύτητας στα πρώτα τρία τέταρτα 4,77) συμπυκνώνεται μόλις στο τελευταίο τέταρτο (12,66), όπου η Ερωφίλη διηγείται το προφητικό όνειρο (για σύγκριση, στον «Ροδολίνο» η Αρετούσα έχει στην ανάλογη σκηνή 152 στίχους, η τροφός της μόνο 58). Στις διακυμάνσεις της ταχύτητας του διαλόγου κατά τη διάρκεια μιας σκηνής γίνονται έκδηλες και αισθητικές δομές της προσωπικής γραφής κάθε δραματικού ποιητή.

 Τα έχουμε αναλύσει και παραπάνω. Δεν χρειάζεται εδώ να επαναληφθούν. Ξεκουραστείτε λίγο.

## 2) Οι γλωσσότυποι εισόδου και εξόδου

Το τέλος μιας σκηνής και η αρχή μιας νέας, με εξόδους και εισόδους, αποτελούν στιγμές αυξημένης προσοχής για τον δραματογράφο και τους θεατές. Γι' αυτό συνήθως προετοιμάζονται δραματουργικά· στο κρητικό και επτανησιακό θέατρο παρατηρούνται ορισμένοι γλωσσότυποι («φόρμουλες») που έχουν τη λειτουργικότητα αυτή: για παράδειγμα, *Μα τον Πανάρετο θωρώ κ' έρχεται σα θλιμμένο*, που βασίζονται συνήθως σε προσωπική παρατήρηση κάποιου προσώπου που βρίσκεται επί σκηνής και διατυπώνεται ως «μα τον (την) ... θωρώ/συντηρώ/βλέπω» (ή «μα δω θωρώ το [βασιλιά]») ή ως προσφώνηση ή έκκληση ή ερώτηση ή αιτιολόγηση ή εντάσσεται σε μεγαλύτερη φραστική περίοδο. Για ξαφνική είσοδο, που έχει ήδη συντελεστεί, χρησιμοποιείται: «[Μα] Εν τον εδώ που πρόβαλε» (κυρίως στην κωμωδία).

## Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 56

Συγκεντρώστε από το κείμενο της «Ερωφίλης» αυτές τις «φόρμουλες» και καταγράψτε στίχους και διατύπωση. Προσοχή! Δεν είναι ανάγκη να διαβάσετε όλο το κείμενο! Προσέξτε κυρίως το τέλος των σκηνών. Αν δεν κατορθώσετε να συλλέξετε όλα τα σχετικά χωρία, δεν πειράζει (είναι 16 συνολικά).

Θα επανέλθουμε στο θέμα. Υπάρχουν και ανάλογες «φόρμουλες» εξόδου, που συνήθως έχουν τους γλωσσότυπους «Ας πηαίνωμε το λοιπονίς» («να πάμε», «πάγω», «ας πα», «έλα να πάμε» κτλ.), «άγωμε» ή, ως έκκληση, «πήγαινε», «σύρε», «κόπιασε», «τόπο μας δος», «επάρετέ τον» ή, ως διαπίστωση, «μισσεύγει» κτλ. Για να μην κουραστείτε περισσότερο, θα σας δώσω τα σχετικά στοιχεία: Α' 511-512, Α' 513-514, Α' 549-550, Β' 181-182, Β' 202-203, Β' 427, Γ' 189-190, Γ' 359-360, Δ' 97-98, Δ' 99-100, Δ' 605-606, Δ' 705, Δ' 707, Ε' 224-226, Ε' 328-329, Ε' 330, Ε' 434, Ε' 659-660.

## Δραστηριότητα 52

Ανατρέξτε στο κείμενο και μελετήστε κάθε περίπτωση. Διατυπώστε τα σχόλια σας γραπτώς. Συγκρίνετέ τα με την ανάλυση που ακολουθεί.

Η δραματουργική αναγκαιότητα των γλωσσότυπων της εξόδου προκύπτει από τις συμβάσεις της κλασικίζουσας δραματουργίας, κυρίως την αιτιολογημένη και τεκμηριωμένη υπόθεση, τη μονοτοπική σκηνή και τη συνοχή του σκηνικού χρόνου. Η φόρμουλα εξόδου χρησιμοποιείται στην «Ερωφίλη» αρκετά περίτεχνα, όταν συνδυάζεται η έκκληση για έξοδο με τη διαπίστωση της εξόδου από δύο διαφορετικά πρόσωπα (Α' 511-512, 513, Β' 303-304, Γ' 189-190, Δ' 97-98, 99-100, Ε' 329-330, 331). Η έκκληση ή διαπίστωση της εξόδου συνδυάζεται συχνά με την αιτιολό-



γηση της: γιατί φεύγει το σκηνικό πρόσωπο, τι σκοπεύει να κάνει κατά την απουσία του και, ίσως, πότε θα ξαναεμφανιστεί (Α' 511-512, Α' 549-550, Δ' 97-100). Εν γένει, όμως, στην «Ερωφίλη» δεν δείχνει τη λειτουργική και μορφολογική ποικιλία που φανερώνει η τεχνική στις κωμωδίες.

Επανερχόμαστε στις εισόδους.




### Δραστηριότητα 53

Μελετήστε τις 16 περιπτώσεις του γλωσσότυπου εισόδων και κάντε τις παρατηρήσεις σας. Σημειώστε, επίσης, σε πόσους στίχους (ή δίστιχα) θα εμφανιστεί πραγματικά το αναγγελλόμενο πρόσωπο στη σκηνή, πράγμα που σημειώνεται με τον νέο σκηνικό τίτλο.

Εδώ παρατηρούμε ήδη μια αξιοσημείωτη ποικιλία: ενώ η αναγγελία εισόδου ενός προσώπου στη σκηνή γίνεται συνήθως στο τελευταίο δίστιχο πριν από την αλλαγή της σύστασης των σκηνικών προσώπων, υπάρχει και η περίπτωση «καθυστερήσεων»: αργεί για δύο δίστιχα (Ε' 223-224) ή και τρία (Α' 35-36)· αλλού μεσολαβούν τέσσερα δίστιχα ως την είσοδο (Ε' 595-596) ή σε μία περίπτωση ακόμα και πέντε, όταν στο Δ' 233-234 ο Σύμβουλος του Βασιλιά σταματάει την ομιλία του, γιατί βλέπει στα παρασκήνια την Ερωφίλη που πλησιάζει μαζί με τις κορασίδες· φοβισμένη και στενοχωρημένη η Ερωφίλη προχωρεί πολύ αργά, έτσι φτάνει στη σκηνή μετά από πέντε ολόκληρα δίστιχα. Στο Γ' 61-62 έχουμε ακόμα και επτά δίστιχα, αλλά λόγω της μειωμένης σκηνικής επικοινωνίας δεν πρόκειται ακριβώς για αναγγελία προσώπου (βλ. στη συνέχεια).

Η αναγγελία βρίσκεται συνήθως στο τέλος της σκηνής, αλλά μπορεί να τοποθετηθεί και στην αρχή ή στη μέση της (Β' 371-372, Ε' 147, Ε' 321-322). Όσον αφορά τις δραματουργικές λειτουργικότητες, το υλικό θα μπορούσε να κατηγοριοποιηθεί ως εξής: 1) απλή αναγγελία του εισερχόμενου προσώπου (Δ' 147)· 2) πληροφόρηση για την κοινωνική θέση του εισερχόμενου προσώπου και για τη σχέση μαζί του (Α' 35-36, Β' 371-372, Γ' 329-300, Ε' 265-266)· 3) πληροφόρηση για τις μελλοντικές πράξεις και τη μοίρα του (Πρ. 137-138, Ε' 265-266, Ε' 595-596)· 4) περιγραφή των αισθημάτων και αντιδράσεων του προσώπου που αναγγέλλει (Β' 363-364, Γ' 329-330, Δ' 135-136, Δ' 233-234, Δ' 645-646, Ε' 223-224, Εν 595-596)· 5) πληροφόρηση για την εσωτερική κατάστασή του (έκφραση του προσώπου, ενδυμασία κτλ.) (Β' 235-236, Β' 257-258, Γ' 45-46, Γ' 61-62, Δ' 135-136, Ε' 321-322). Αυτές οι κατηγορίες επικαλύπτονται βέβαια εν μέρει.

 *Προς Θεού! Μην προσπαθήσετε να μάθετε απέξω τη στιχαρίθμηση. Δίνω τα στοιχεία αυτά για να μπορέσετε να ανατρέξετε στο ίδιο το κείμενο και να βεβαιωθείτε.*

Παρατηρούμε, με την πρώτη ματιά, την τάση του Χορτάτση να δίνει σύνθετες πληροφορίες με την τεχνική της αναγγελίας: κατ' αυτό τον τρόπο ο δραματουργός πληροφορεί τον θεατή εκ των προτέρων για ό,τι θα ακολουθήσει, καθώς επίσης δημιουργεί την ατμόσφαιρα για την επικείμενη συνάντηση των προσώπων. Αυτοί

οι «αρμοί» των σκηνών γίνονται στιγμές πυκνής έμμεσης μετάδοσης πληροφοριών για συμβάντα στοχαστικής και συναισθηματικής φύσεως. Η πολλαπλή λειτουργικότητα της δραματικής τεχνικής, προερχόμενη από την Αρχαιότητα και εφαρμοσμένη σε όλες τις μορφές κλασικίζουσας δραματοουργίας, φανερώνεται όμως ακόμα πιο επιβλητικά, κυρίως στον Χορτάση, μετά από ενδελεχέστερη ανάλυση. Κάθε αναγγελία νέου σκηνικού προσώπου, ιδίως στην «Ερωφίλη», πρέπει να αναλυθεί χωριστά και να ενταχθεί στο συνολικό δίκτυο θεματικών εντάσεων (βλ. στη συνέχεια), στα διάφορα επίπεδα καλής ή μειωμένης πληροφόρησης για τα σκηνικά γεγονότα, στις συναισθηματικές ή νοητικές νύξεις και αποκαλύψεις για την προϊστορία της υπόθεσης ή για μελλοντικές εξελίξεις, στις προοπτικές και οπτικές γωνίες από τις οποίες το κάθε σκηνικό πρόσωπο βλέπει τους άλλους ή και το σύνολο της υπόθεσης. Αυτό το ζήτημα διαφωτίζεται μόνο με παραδείγματα:

### Παράδειγμα 3

*Μα τον Πανάρετο θωρώ κ' έρχεται σα θλιμμένο  
και το μαντάτο το πρικό θε να 'χει μαθημένο...*

(Γ' 45-46)

Το χωρίο αυτό αποτελεί το τέλος του μονολόγου της Ερωφίλης για τις χαρές και λύπες του έρωτα και σημαδεύει την αρχή της μεγάλης ερωτικής σκηνής της Γ' πράξης, της μοναδικής όπου οι δύο εραστές συναντιούνται επί σκηνής. Από άποψη πληροφόρησης υπάρχει μια διαφοροποιημένη κατάσταση: η Ερωφίλη πιστεύει ότι ο Πανάρετος έμαθε για τα προξενιά, πράγμα που ανταποκρίνεται στην αλήθεια. Αλλά ο Πανάρετος έχει και άλλους λόγους για να στενοχωριέται, λόγους που γνωρίζουν μόνο οι θεατές: 1) την αποστολή που του ανέθεσε ο Βασιλιάς, να συζητήσει με την Ερωφίλη τα προξενιά, στοιχείο έντονης τραγικής ειρωνείας, αφού ο ίδιος ο έραστής της πρέπει να εκτελέσει τέτοια εντολή και 2) τον φόβο του (που τον εξέφρασε κατά τη Β' πράξη) μήπως η Ερωφίλη ενδώσει και τον εγκαταλείψει. Ο θεατής, που μόλις πληροφορήθηκε από τον μονόλογο της Ερωφίλης την αφοσίωσή της στον Πανάρετο, δεν συμμερίζεται αυτούς τους φόβους και γνωρίζει ότι είναι ανυπόστατοι. Υπάρχει λοιπόν μια κλιμάκωση στην πληροφόρηση, με τρία επίπεδα: ο θεατής που είναι ο καλύτερα πληροφορημένος → ο Πανάρετος που κρύβει και δικούς του φόβους → και η Ερωφίλη που στενοχωριέται απλώς για τα μαντάτα. Στην επόμενη σκηνή, ο Πανάρετος, ο οποίος δεν αντιλαμβάνεται αμέσως την παρουσία της Ερωφίλης (τεχνική που χρησιμοποιείται συχνά στην κλασικίζουσα δραματοουργία, γιατί δίνει την ευκαιρία στον ποιητή να ενημερώσει το άλλο σκηνικό πρόσωπο για τις πιο ενδόμυχες σκέψεις και φόβους, τα πιο κρυμμένα αισθήματα του δήθεν μονολογούντος και, συγχρόνως, ενημερώνει και τον θεατή, βλ. στη συνέχεια), εξηγεί σε έξι δίστιχα την ψυχολογική του κατάσταση και φανερώνει τις σκέψεις του για αυτοκτονία. Η Ερωφίλη ακούει με τρόμο τις ζοφερές σκέψεις του αγαπημένου της (αντιλαμβάνεται τη μερική της άγνοια), εκφράζει την έκπληξή της σε ένα δίστιχο (Γ' 59-60) και τρέχει, όπως προκύπτει από το επόμενο δίστιχο (του Πανάρετου),

ξεσπώντας σε δάκρυα προς τον Πανάρετο:

*Μα την κερά μου συντηρώ κ' έρχεται προς εμένα,  
κ' έχει το πρόσωπο κλιτό, τ' αμμάτια θαμπωμένα (Γ' 61-62).*

Έτσι, προετοιμάζεται με τρόπο περίτεχνο η δραματουργική έναρξη της μεγάλης ερωτικής σκηνής, η οποία οδηγεί την Ερωφίλη στον όρκο αιώνιας πίστης και πέρα από τον θάνατο, στην αρχή μιας θεματικής έντασης για τον θεατή, ο οποίος φοβάται μήπως δοκιμαστεί πραγματικά αυτός ο όρκος, και στο τέλος μιας άλλης θεματικής ενότητας έντασης σχετικά με τους φόβους του Πανάρετου, μήπως η Ερωφίλη τον εγκαταλείψει και παντρευτεί, φόβους που ξεκίνησαν με τη διάδοση των προξενιών. Τώρα τα συναισθήματα των πρωταγωνιστών είναι ξεκαθαρισμένα (θέμα του πρώτου μισού της τραγωδίας): το υπόλοιπο του έργου ξετυλίγει τον συναισθηματικό κόσμο του Βασιλιά. Η ερωτική σκηνή καλύπτει κατ' αυτό τον τρόπο μια αμφοτερόπλευρη άγνοια, η οποία είχε οδηγήσει πρωτίτερα και τους δύο πρωταγωνιστές σε εσφαλμένους συλλογισμούς, που δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα: φανερώνει στην Ερωφίλη τους βαθύτερους λόγους της απελπισίας του Πανάρετου και μπορεί να διασκεδάσει τους φόβους του σχετικά με την πίστη της σε αυτόν. Ο δόλος της μοίρας να διαλέξει τον Πανάρετο ως μαντατοφόρο των προξενιών δεν έπιασε: οι εσωτερικές συγκρούσεις του πρώτου μισού της τραγωδίας απαλύνονται και μετατρέπονται σε έρωτα, ενώ οι εξωτερικές συγκρούσεις του δεύτερου μισού του έργου οδηγούν στην καταστροφή και στον θάνατο των δύο πρωταγωνιστών (παραλληλισμός Έρωτα-Θανάτου).

#### Παράδειγμα 4

**[Βασ.] Μίλειε, τι στέκεις και θωρείς;**

**[Σύμβ.] Αφέντη, την κερά μου**

**βλέπω κλιτή πως έρχεται και σφάζει την καρδιά μου.**

**(Δ' 233-234)**

Ο Σύμβουλος διακόπτει τη ρήση του, με την οποία προσπάθησε (μάταια) να καταπραΰνει τον θυμό του Βασιλιά, ο οποίος ανακάλυψε την κρυφή σχέση των νέων, και κοιτάζει προς τα παρασκήνια. Ο Βασιλιάς έχει αντιληφθεί μόνο την αφύσικη παύση στη ρήση του Συμβούλου και τον αποπαίρνει ρωτώντας τον τι βλέπει εκεί που κοιτάζει. Αυτός όμως βλέπει την Ερωφίλη να έρχεται μαζεμένη και στενοχωρημένη, για να προσπαθήσει, για τελευταία φορά, να μεταβάλει τη γνώμη του Βασιλιά και να σώσει τον Πανάρετο. Έρχεται όμως πολύ αργά (σημάδι στενοχωρίας): μετά από οκτώ ολόκληρους στίχους θα φτάσει μαζί με τις νέες στη σκηνή. Το τελευταίο ημιστίχιο δεν εκφράζει παραστατικά μόνο τα συναισθήματα του Συμβούλου ενόψει της τραγικής κατάστασης, αλλά δίνει και μια ζοφερή νύξη για την έκβαση της επόμενης σκηνής (Ε'δ'): ο Βασιλιάς δεν θα εισακούσει τα παρακάλια της. Με τέτοιες άμεσες και ακατέργαστες εκφράσεις βαθύτερων αισθημάτων, όπως αυτές του Συμβούλου στην όψη της σκυμμένης βασιλοπούλας που προσπαθεί



να σώσει τον αγαπημένο της, συνδυάζονται καμιά φορά και υποψίες και οράματα για την παραπέρα πορεία των πραγμάτων, οι οποίες βέβαια μπορεί να διαψευστούν ή να επαληθευτούν. Σε κάθε περίπτωση, όμως, δημιουργούν ένταση για το τι θα γίνει και κεντρίζεται το ενδιαφέρον του θεατή για τις επόμενες εξελίξεις.

Η αναγγελία νέου προσώπου χρησιμοποιείται όμως και για την έκφραση εκτιμήσεων ή και απόψεων που διαψεύδονται, στη συνέχεια, από τα ίδια τα γεγονότα. Αν αυτές οι λανθασμένες προγνώσεις συνδυαστούν με μια ανώτερη βαθμίδα πληροφορησης του θεατή (που διαβλέπει ήδη τις περιπλοκές της υπόθεσης), τότε δημιουργούνται καταστάσεις τραγικής ειρωνείας.

## Παράδειγμα 5

**[Νένα] γιατί θωρώ το βασιλιά στο θρόνο καθισμένο**

**κι ολόχαρος σε καρτερεί κ' εις έγνοια πλιο δε μπαίνω.**

**(Ε' 321-322)**

Τα λόγια αυτά λέει η Νένα στην αρχή της σκηνής της αποκάλυψης του περιεχομένου του «βατσελιού» (Ε'3) με το φρικτό γαμήλιο δώρο. Η σκηνή αυτή ξεκινά με μια εκτεταμένη κατάσταση περιορισμένης σκηνικής επικοινωνίας (54 στίχοι): στη σκηνή βρίσκεται ο Βασιλιάς (μαζί με το δοχείο που περιέχει το κεφάλι, την καρδιά και τα χέρια του σκοτωμένου Πανάρετου), ο θεατής είναι πληροφορημένος για τα απαίσια σχέδιά του· η Ερωφίλη, που αναγγέλλεται από τον ίδιο κατά την αλλαγή της σκηνής (Ε' 265-266), εμφανίζεται με τη Νένα και έχει κακά προαισθήματα (Νένα, τα πρικαμένα μου μέλη γροικώ κομμένα Ε' 267· τα πρώτα της λόγια δίνουν ήδη μια νύξη για τα κομμένα μέλη του Πανάρετου, για τα οποία δεν γνωρίζει τίποτε, γνωρίζει όμως ο θεατής)· οι δυο τους κατευθύνονται προς τον Βασιλιά, ο οποίος με έκπληξη ακούει τον διάλογό τους και πιστεύει πως ο μαρτυρικός θάνατος του Πανάρετου αποκαλύφθηκε ήδη στις γυναίκες. Το σχόλιο του Βασιλιά (Ε' 316-317) ακούγεται από τη Νένα που, μολονότι δεν κατάλαβε τα λόγια του, αντιλαμβάνεται την παρουσία του· συμβουλεύει ακόμα την Ερωφίλη να τακτοποιήσει τα μαλλιά της και να ηρεμήσει, γιατί βλέπει τον Βασιλιά *περίσσα μερωμένο* (όπως γράφουν οι τυπωμένες εκδόσεις· το χειρόγραφο Β έχει άλλη εκδοχή, βλ. παραπάνω) και την περιμένει ολόχαρος· η όψη του διασκεδάει τους φόβους της. Αμέσως μετά ο Βασιλιάς θα διώξει τη Νένα, για να ξεκινήσει η φρικτή σκηνή με την απατηλή ελπίδα της Ερωφίλης για μια τελικά αίσια έκβαση των πραγμάτων, ενώ ο πατέρας της και ο θεατής γνωρίζουν ήδη τι την περιμένει μέσα στο «βατσέλι»· το φρικτό γαμήλιο δώρο που, αντί για νύφη του αγαπημένου της, θα την κάνει νύφη ενός νεκρού και, στη συνέχεια, νύφη του ίδιου του Χάρου (αυτοκτονία). Τα διαφορετικά επίπεδα της πληροφορησης ανάμεσα στον θεατή, τον Βασιλιά και την Ερωφίλη εκμεταλλεύεται ο ποιητής σε αυτή τη σκηνή, αισθητικά και δραματουργικά, στο έπακρο και δίνει τον κυρίαρχο τόνο σε αυτή ως την αποκάλυψη του περιεχομένου του δοχείου. Σε αυτή την απατηλή στροφή των πραγμάτων προς μian αίσια τάχα έκβαση, οι παρατηρήσεις της Νένας αποτελούν την εισαγωγή και την πρώτη βάση και χρησιμοποιούνται περίτεχνα ως συναισθηματικό αντίβαρο στα (σωστά) κακά προαισθήματα

της Ερωφίλης. Έτσι, στο πρώτο μέρος της σκηνής διαχωρίζεται το υποσυνείδητο της πρωταγωνίστριας από την πραγματικότητα, την οποία σχεδίασε και σκηνοθετεί ο Βασιλιάς και της οποίας είναι και πρωταγωνιστής, ώσπου να αποκαλυφθεί η τραγική πραγματικότητα που διαψεύδει τις προσδοκίες της πρώτης. Η παρατήρηση της Νένας βασίζεται σε μια παμπάλαια θεατρική σύμβαση: η έκφραση του προσώπου είναι πιστός καθρέφτης της εσωτερικής κατάστασης. Μόνο ο διαχωρισμός της πραγματικότητας σε ένα εξωτερικό «φαίνεσθαι» και σε ένα εσωτερικό «είναι» κάνει εφικτή την έντονη τραγική ειρωνεία της σκηνής αυτής. Ο Χορτάτσος «παίζει» ήδη με τις παραδομένες λογοτεχνικές και θεατρικές συμβάσεις.

Από τα τρία αυτά παραδείγματα διαφαίνεται ήδη ότι ο Χορτάτσος δεν χρησιμοποιεί τη σύμβαση της αγγελίας εισερχόμενου σκηνικού προσώπου με τρόπο μηχανικό, αλλά την εντάσσει με δεξιοτεχνία στον διάλογο και στην πορεία της υπόθεσης και την τροφοδοτεί με ουσιαστικές έμμεσες πληροφορίες που μπορούν, σε ορισμένες περιπτώσεις, να αποβούν καταλυτικές για την εξέλιξη των πραγμάτων. Εκτός από τη βασική της λειτουργικότητα – να είναι η αγγελία αυτή ένα είδος έμμεσης σκηνικής οδηγίας στο κύριο κείμενο του δράματος, η οποία σημαδεύει την επακόλουθη αλλαγή στη σύσταση των σκηνικών προσώπων – η φόρμουλα αυτή εξυπηρετεί και μια σειρά από λειτουργικότητες σχετικές με τη «δραματοουργία των συναισθημάτων» και τη «στρατηγική του σασπένς», που εκδηλώνονται με ένα πυκνό δίκτυο συσχετισμών από νύξεις, προαναγγελίες μελλοντικών γεγονότων, παραπομπές σε περασμένα κτλ., τόσο στον συναισθηματικό τομέα όσο και σχετικά με την αιτιολόγηση της υπόθεσης, και μαρτυρούν την υψηλή αισθητική ποιότητα της δραματουργικής αρχιτεκτονικής της τραγωδίας. Τα αισθητικά μέσα της δημιουργίας άνισης πληροφόρησης και της τοποθέτησης ερεθισμάτων σε διάφορες θεματικές ενότητες συναισθηματικής και διανοητικής έντασης δίνουν στη σχετικά απλή δομή του έργου (περιορισμένος αριθμός σκηνικών προσώπων, χαμηλή «πυκνότητα» συναντήσεων) πλούσιες συναισθηματικές αποχρώσεις, που ωθούν τον θεατή άλλοτε σε ταύτιση και άλλοτε σε αποστασιοποίηση και εξασφαλίζουν, σε όλες τις φάσεις της πορείας της υπόθεσης, και παρά το γεγονός ότι η έκβαση προεξοφλείται από τον Πρόλογο του Χάρου, ζωηρό ενδιαφέρον εκ μέρους των θεατών. Δεν είναι τυχαίο ότι η «Ερωφίλη» είχε τη μεγαλύτερη απήχηση (βλ. στη συνέχεια) τόσο στον λαϊκό όσο και στον λόγιο πολιτισμό. Σημαντικούς αγωγούς στη διαμόρφωση της συνεχώς μεταβαλλόμενης κατάστασης στην πληροφόρηση των σκηνικών προσώπων και των θεατών αποτελούν οι γλωσσότυποι της αγγελίας εισερχόμενου σκηνικού προσώπου, οι οποίοι τοποθετούνται σε στρατηγικά σημεία της δραματουργίας, στην αρχή ή στο τέλος μιας σκηνής.

### 3) Οι στρατηγικές πρόσθετης πληροφόρησης

Η δημιουργία της τραγικής ειρωνείας, στην οποία κατεξοχήν βασίζεται η τραγωδία και η οποία δημιουργεί τη συναισθηματική μέθεξη του θεατή, εξαρτάται από μια διαφοροποιημένη κατάσταση πληροφόρησης ανάμεσα στα σκηνικά πρόσωπα και στον αναγνώστη/θεατή (κάτι παρόμοιο ισχύει για την κωμική ειρωνεία στην κωμωδία). Στην κλασικίζουσα δραματοουργία ο θεατής είναι ο καλύτερα πληροφορημένος, διαβλέπει τα πράγματα πιο καλά από τα σκηνικά πρόσωπα και δια-

κρίνει το «φαίνεσθαι» των απόψεών τους. Αν δημιουργηθεί και ανάμεσα στα σκηνικά πρόσωπα μια διαφορά στην πληροφόρηση, τότε η τραγική ειρωνεία προτρέπει τον θεατή στη συναισθηματική ταύτιση με το «θύμα», αν ο σκηνικός χαρακτήρας που ζει στην πλάνη είναι καλός (π.χ. Ερωφίλη), ή τον διδάσκει τη σχετικότητα των πραγμάτων, τη ματαιότητα των επιδιώξεων και την «ασυστασιά» της Τύχης, αν ο σκηνικός χαρακτήρας είναι κακός (π.χ. Βασιλιάς).

Για τη δημιουργία αυτής της διαφοροποιημένης κατάστασης πληροφόρησης η κλασικίζουσα δραματολογία έχει επεξεργαστεί διάφορα τεχνάσματα πρόσθετης ενημέρωσης του θεατή. Σπεύδω να διευκρινίσω ότι οι τεχνικές αυτές είναι χαρακτηριστικές κυρίως για την κωμωδία όπου, λόγω της περιπλοκότητας της υπόθεσης και τις ραγδαίες εξελίξεις της, η αναγκαιότητα συνεχούς πληροφόρησης (και διπλής και τριπλής) είναι πολύ μεγαλύτερη από ό,τι στην τραγωδία, όπου τα πρόσωπα είναι λίγα και οι υποθέσεις ευθύγραμμες. Έτσι, δύο από τις βασικές αυτές τεχνικές, τη σκηνή κρυφακούσματος και το «κατ' ιδίαν» (aside, aparte) δεν θα τις συναντήσουμε στην «Ερωφίλη».

- Η σκηνή κρυφακούσματος σημαδεύεται συνήθως στο κρητικό θέατρο με μια σκηνική οδηγία: «στη μπάντα» ή «εις μια μερ[ι]ά»· προϋποθέτει πως ένα ή περισσότερα σκηνικά πρόσωπα «κρύβονται» στη σκηνή· το «αόρατο» του κρυμμένου προσώπου παριστάνεται με κάποιο συμβατικό τρόπο, δηλαδή το πρόσωπο βρίσκεται στην αριστερή ή δεξιά μπροστινή άκρη της σκηνης, ορατό για το κοινό. Η επικοινωνία με το κοινό δεν διακόπτεται, γιατί το πρόσωπο στον «κρυψώνα» συχνά σχολιάζει τα λεγόμενα επί σκηνης· κατ' αυτό τον τρόπο ο θεατής αποκτά και ένα δεύτερο αγωγό πληροφόρησης, μάλιστα με πληροφορίες υψηλής ποιότητας, γιατί διαφοροποιούν τις πληροφορίες που αντλεί από τα ορατά σκηνικά πρόσωπα. Η κάπως αφύσικη αυτή κατάσταση παρατηρείται συνήθως στην αρχή της σκηνης και τερματίζεται μετά από 10-20 στίχους, είτε επειδή ο άλλος ή οι άλλοι ανακαλύπτουν τον κρυμμένο (ή ακούν τα σχόλιά του) είτε επειδή ο ίδιος αυτοαποκαλύπτεται (για παράδειγμα, γιατί δεν μπορεί να συγκρατήσει τον θυμό του κτλ.). Μόνο στην «Κωμωδία των Ψευτογιατρών» (1745) έχουμε καταστάσεις όπου ο κωμικός πρωταγωνιστής κρύβεται επί σκηνης ολόκληρες και σχολιάζει από τον κρυψώνα του.

Όπως είναι φανερό, το τέχνασμα αυτό από τη μια πλευρά είναι αναγκαίο για την πρόσθετη πληροφόρηση του θεατή και για τη δημιουργία διαφοροποιημένης πληροφοριακής κατάστασης ανάμεσα στα σκηνικά πρόσωπα, από την άλλη μεριά όμως αντιβαίνει στην αρχή της πιθανοφάνειας της σκηνικής πραγματικότητας και τίθεται εκτός λειτουργίας μια βασική αρχή της μονοτοπικής σκηνης, ότι δηλαδή ο σκηνικός χώρος, από την άποψη της δυνατότητας της επικοινωνίας, είναι ενιαίος και αδιατάρακτος.

- Τα σχόλια του κρυμμένου κάνουν χρήση μιας άλλης στρατηγικής πρόσθετης πληροφόρησης, του «κατ' ιδίαν». Και αυτή την τεχνική, τόσο προσφιλή στην κωμωδία, δεν θα τη συναντήσουμε στην «Ερωφίλη». Στο «κατ' ιδίαν» ο σχολιαστής δεν είναι κρυμμένος, αλλά βρίσκεται σε ανοιχτό διάλογο με άλλο σκηνικό πρόσωπο, το οποίο σχολιάζει, στρεφόμενος προς το κοινό. Στην τεχνική αυτή η αρχή της ενιαίας επικοινωνίας επί σκηνης ταλαιπωρείται ακόμα πιο βά-

ναυσα, γιατί ο «παρτνέρ» του διαλόγου, με τον οποίο μόλις προηγουμένως επικοινωνήσε ανεμπόδιστα, υποτίθεται πως δεν ακούει τα σχόλιά του· τα ακούει μόνο ο θεατής. Η αρχή της αληθοφάνειας του σκηνηκού κόσμου στραπατσάρεται ακόμα περισσότερο – γι' αυτό τέτοια σχόλια είναι συνήθως πολύ σύντομα. Όπως είναι φανερό, ο κυριότερος χώρος εφαρμογής αυτής της μεθόδου είναι το ειρωνικό σχόλιο στην κωμωδία.

- Ωστόσο, υπάρχει και μια άλλη στρατηγική, κάπως «φυσιολογικότερη», η οποία συνδυάζει τις δύο προηγούμενες, αλλά είναι πιο σύνθετη: την έχω ονομάσει «κατάσταση μειωμένης σκηνηκής επικοινωνίας». Συμβαίνει το εξής: ένα σκηνηκό πρόσωπο γίνεται ακούσιος ακροατής ενός άλλου, χωρίς να κρύβεται, απλώς επειδή το άλλο σκηνηκό πρόσωπο δεν αντιλαμβάνεται την παρουσία του και νομίζει πως είναι μόνο. Η κατάσταση αυτή παραλληλίζεται λοιπόν με τη σκηνή κρυφακούσματος, αλλά δεν έχει «κρυψώνα» και δήθεν κρυμμένους (θα μπορούσε να αποκαλείται ακούσιο κρυφάκουσμα) και παραλληλίζεται και με το «κατ' ιδίαν», γιατί δίνει επίσης τη δυνατότητα του σχολιασμού. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται κυρίως ως εισαγωγή σε σκηνές δραματικών συγκρούσεων, κατά την οποία ένα από τα δύο σκηνηκά πρόσωπα δέχεται πληροφορίες που δεν είναι για αυτό, πληροφορίες οι οποίες συνήθως αποτελούν και το θέμα του διαλόγου που ακολουθεί κάθε φορά. Τη στιγμή που ο ένας αντιλαμβάνεται τον άλλο τη σημαδεύει συνήθως ο καθορισμένος γλωσσότυπος εισόδου (βλ. παραπάνω) ή και, αντίστροφα, η είσοδος του εισερχόμενου προσώπου, που νομίζει ότι είναι μόνο του στη σκηνή, αναγγέλλεται με τη φόρμουλα αυτή.

Ειδική περίπτωση αποτελεί ο διπλασιασμός της τεχνικής, όπου και τα δύο πρόσωπα, ανεξάρτητα από τη στιγμή και τη διαδοχή της εμφάνισής τους, δεν αντιλαμβάνονται το ένα το άλλο. Ο μονόλογος που εκφωνείται κατά τη διάρκεια της μειωμένης σκηνηκής επικοινωνίας περιέχει συνήθως πληροφοριακό υλικό, υψηλής ποιότητας, για τις ενδόμυχες σκέψεις και τα κρυφά αισθήματα αυτού που μιλάει· η μειωμένη του αντιληπτικότητα, η απροσεξία και η ενασχόληση με τον εαυτό του είναι συγχρόνως και μέσα χαρακτηρισμού ή εμφανή σημεία για την τωρινή του διάθεση. Με ιδιαίτερη προτίμηση και μεγάλη μαεστρία χρησιμοποιεί (σχεδόν αποκλειστικά) την τεχνική αυτή ο Χορτάσης στα έργα του (κυρίως στην «Πανώρια»).

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 57

Ποια από τις τρεις τεχνικές πρόσθετης πληροφόρησης εφαρμόζεται, για ποιες καταστάσεις: Α) Βρίσκομαι σε διάλογο με κάποιον άλλο και θέλω να πληροφορήσω τον θεατή πως αυτά που του λέω είναι ψέματα. Β) Ακούω ένα διάλογο και θέλω να πληροφορήσω τον θεατή πως ο ένας λέει ψέματα.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 58

Εντοπίστε στο κείμενο της «Ερωφίλης» τις καταστάσεις μειωμένης σκηνηκής επικοινωνίας, σημειώστε τον αριθμό του στίχου όπου αρχίζει αυτή η κατάσταση και τον αριθμό του στίχου όπου τελειώνει (δηλαδή αποκαθίσταται η κανονική επικοινωνία), ποιος είναι αυτός που δεν βλέπει και ποιος είναι αυτός που δεν τον αντιλαμβάνεται ο άλλος. Σημειώστε τα σε ένα χαρτί, για να τα αντιπαραβάλλετε με την ανάλυση που θα ακολουθήσει. Μην τρομά-



ξετε! Ο εντοπισμός είναι πιο εύκολος από ό,τι νομίζετε, γιατί η τεχνική αυτή παρατηρείται μόνο στην αρχή νέας σκηνής. Εκεί πρέπει απλώς να προσέξετε αν αυτός που μπήκε ή αυτός που ήταν στη σκηνή νομίζει πως είναι μόνος του. Το τέλος της κατάστασης αυτής σημειώνεται συχνά με τους γλωσσότυπους αγγελίας εισόδου (για να σας διευκολύνω: οκτώ φορές εφαρμόζεται η τεχνική αυτή στην «Ερωφίλη»).

Κατά τις οκτώ καταστάσεις σύγχρονης σκηνικής παρουσίας σκηνικών προσώπων με μειωμένη επικοινωνία στην «Ερωφίλη», είναι μία φορά ο Καρπόφορος που νομίζει ότι είναι μόνος του στη σκηνή ενώ δεν είναι, δύο φορές ο ερωτευμένος Πανάρετος, τρεις φορές ο Βασιλιάς και μία φορά η Νένα μόνη της και μία φορά μαζί με την Ερωφίλη.

Στη σκηνή Α'β' ο Καρπόφορος μπαίνει μιλώντας, χωρίς να βλέπει τον Πανάρετο, ο οποίος βρίσκεται επί σκηνής, ούτε ακούει το πρώτο σχόλιό του (Α' 55-56) ούτε το δεύτερο (Α' 65-66): τον ανακαλύπτει μόνος του (*Εν' τον επά: Πανάρετε, καλημερίσματά σου Α' 71*).

Στη σκηνή Β'δ' βρίσκεται η Νένα επί σκηνής, ο Πανάρετος μπαίνει και μονολογεί για τα προξενιά και τον ρόλο του σε αυτά, ως *postillon d' amour*, ενώ η Νένα σχολιάζει στο μεταξύ τη στενοχωρημένη «όψη» του (Β' 249-250, 257-258). Το τελευταίο της σχόλιο (Β' 277-278) το ακούει ο Πανάρετος (*την εμιλιάν εργοίκησα της νένας τση κεράς μου Β' 279*), αν και δεν καταλαβαίνει τι είπε.

Η σκηνή Β'στ' δείχνει τον Πανάρετο επί σκηνής: Ο Βασιλιάς, που θέλει να του μιλήσει σχετικά με τον γάμο της κόρης του, εμφανίζεται και εκφράζει τις σκέψεις και τις εκτιμήσεις του για τον γάμο αυτό (Β' 365-370), χωρίς να αντιληφθεί τον Πανάρετο. Αυτό το είδος της μειωμένης επικοινωνίας ανάμεσα σε σκηνικά πρόσωπα εμφανίζεται συνήθως μετά από κάποια αλλαγή στη σύσταση των σκηνικών προσώπων (συνήθως είσοδο) και σηματοδοτεί συχνά τη μετάβαση από μονόλογο σε διάλογο (μονόλογο στην προηγούμενη σκηνή, διάλογο μετά την αποκατάσταση της επικοινωνίας).

Το ίδιο συμβαίνει και στη μεγάλη ερωτική σκηνή Γ'β': η Ερωφίλη, μόνη της στη σκηνή, έχει μονολογήσει για τα βάσανα και τις χαρές του έρωτα (Γ'α'), όταν μπαίνει ο Πανάρετος, απασχολημένος με τις σκέψεις του περί αυτοκτονίας (γ' 47-58), χωρίς να δει την Ερωφίλη. Μόλις, μετά το τρομαγμένο της σχόλιο (Γ' 59-60), την αντιλαμβάνεται, η επικοινωνία ανάμεσά τους αποκαθίσταται: κατ' αυτό τον τρόπο δημιουργείται η εισαγωγή στη μεγάλη ερωτική σκηνή της Γ' πράξης, η οποία αποτελεί ένα δραματικό κορύφωμα του έργου.


Η σκηνή Γ'ε' είναι μια διδακτική σκηνή οπτικοποιημένων αντιθέσεων, όπως συνηθίζεται στο θέατρο του μπαρόκ. Η σκιά του σκοτωμένου αδελφού του Βασιλιά μόλις έχει εκφωνήσει ένα μονόλογο εκδίκησης και έχει προφητεύσει τον χαμό του άδικου αδελφού του, όταν αυτός εμφανίζεται και επαινεί την τύχη του και θριαμβολογεί: θεωρεί ότι βρίσκεται στο ζενίθ της ανθρώπινης ευτυχίας και εξουσίας, χωρίς να βλέπει τον νεκρό αδερφό του, δίπλα του (Γ' 333-360). Αυτή η χτυπητή αντίθεση, ο παραλληλισμός των αντιθέσεων, μια οπτική σχεδόν «φόρμουλα», έχει προγραμματική θέση στο ιδεολογικό επίπεδο του έργου, όπου συνδυάζονται η αναγεννησιακή φιλοσοφία της Τύχης (*η ασυστασά τση τύχης*) και η μεσαιωνική

ιδέα της ματαιότητας των εγκοσμίων, ένας συνδυασμός ιδιαίτερα αγαπητός και επίκαιρος την εποχή του μπαρόκ. Βέβαια, εδώ, η τεχνική εφαρμόζεται κάπως διαφορετικά, γιατί η επικοινωνία δεν αποκαθίσταται στη σκηνή αυτή· απλώς ο ζωντανός δεν «βλέπουν» τις σκιές των νεκρών.

Στη Δ'α' η ταραγμένη Νένα (ο Βασιλιάς ανακάλυψε τον δεσμό των νέων) δεν βλέπει τον Σύμβουλο που μπαίνει, αλλά και αυτός μιλάει πρώτα μόνος του (Δ' 9-11), ώσπου να την αντιληφθεί (Δ' 12)· εκείνη συνεχίζει τον θρήνο της, ενώ ο Σύμβουλος αποφασίζει να πλησιάσει και να τη ρωτήσει (Δ' 15-16), πράγμα που υλοποιεί στη συνέχεια (στ. 21).

Στη Δ'γ' ο λόγος για τον οποίο ο Βασιλιάς δεν αντιλαμβάνεται αμέσως τον Σύμβουλό του είναι άλλος (Δ' 137-146): ο άμετρος θυμός, η μανία που τον τυφλώνει, καθώς και το σχέδιο της εκδίκησης για να ξεπλύνει τη ντροπή της κόρης του που τον απασχολεί. Τη μετάβαση σε μια κανονική σκηνή διαλόγου τη σημαδεύει ένας από τους συνηθισμένους γλωσσότυπους της αγγελίας εισόδου (βλ. παραπάνω).

Η σκηνή Ε'γ' είναι σύνθετη και παραλλάσσει πλέον τις συμβάσεις της μονοτοπικής σκηνης (βλ. στη συνέχεια)· θα έπρεπε ίσως να υποδιαιρεθεί. Στη σκηνή βρίσκεται ο Βασιλιάς, ενώ η Νένα με την Ερωφίλη πηγαίνουν προς αυτόν (πιθανώς από την άλλη πλευρά της σκηνης), βυθισμένες στη συζήτηση για τα άσχημα προαισθήματα της βασιλοπούλας (Ε' 267-316). Αυτό τον διάλογο ακούει ο Βασιλιάς (σχόλιο Ε' 305-306), ο οποίος όμως παρερμηνεύει τα λεγόμενα της κόρης του και νομίζει ότι τα σχέδιά του έχουν φανερωθεί. Άλλο σχόλιό του (Ε' 316-318) αφορά το ίδιο θέμα –αναρωτιέται αν η Ερωφίλη έχει μάθει για τον θάνατο του Πανάρετου– και αυτό ακούγεται από τη Νένα, η οποία αντιλαμβάνεται τώρα την παρουσία του Βασιλιά, αλλά δεν ακούει και τη βασική πληροφορία, ότι ο Πανάρετος είναι ήδη νεκρός και κάθε σχετική ελπίδα μάταια. Έτσι, ερμηνεύει την ήρεμη όψη του Βασιλιά ως καλό σημάδι (Ε' 318-322, βλ. και παραπάνω) και δημιουργεί στην Ερωφίλη ελπίδες για την τελικά καλή έκβαση της υπόθεσης, ελπίδες που θα διαψευστούν σε λίγο με το άνοιγμα του γαμήλιου δώρου του Βασιλιά, το οποίο περιέχει την κομμένη κεφαλή, την καρδιά και τα χέρια του άτυχου νεαρού. Η σύμβαση κατά την οποία ένα σχόλιο ενός κρυμμένου μπορεί να ακουστεί από κάποιο άλλο σκηνικό πρόσωπο, χωρίς να κατανοείται όμως και το περιεχόμενό του, χρησιμοποιείται εδώ ως αποτελεσματικό μέσο έντονης τραγικής ειρωνείας· με την ελπίδα της Ερωφίλης για αίσιο τέλος και τον ποθητό γάμο με τον αγαπημένο της δημιουργείται ακόμα μια φορά, παρά τα ζοφερά δεδομένα που γνωρίζει ο θεατής, μια αλλαγή του συναισθηματικού κλίματος, αλλά μόνο για να καταποντιστεί βαθύτερα στην τελική απελπισία της βασιλοπούλας. Η καταστροφή του τέλους φαίνεται έτσι ακόμα χειρότερη· η απανθρωπιά του Βασιλιά, ο οποίος προσποιήθηκε για λίγο τον στοργικό πατέρα, ακόμα πιο τερατώδης.

 *Πώς πάνε τα κέφια; Το κάναμε φύλλο και φτερό το έργο! Αλλά αξίζει. Με την «Ερωφίλη» στο χέρι ανακαλύπτουμε πολλά από τα μυστικά της δραματουργίας. Και από το παιχνίδι που παίζει ο δραματογράφος με τον θεατή του. Πώς στρώνει τα δίχτυα του, πώς τον εμπλέκει, πώς τον φέρνει με το μέρος του, πώς τον οδηγεί και τον καλοπιάνει, πώς του εκμαιεύει τα συναισθήματά του, τις αγωνίες*

*του, τα γέλια και τα δάκρυα – και όλα αυτά μόνο και μόνο για να τον ευχαριστήσει. Μεγάλη τέχνη το δράμα· και πολλές οι τεχνικές.  
Μια μικρή ασκησούλα ακόμα. Μετά είστε ελεύθεροι!*

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 59

Γιατί η τελευταία σκηνή δεν είναι σκηνή κρυφακούσματος;

#### Ε) Το σύστημα της πληροφόρησης

Πολύς λόγος έχει γίνει ήδη για την πληροφόρηση. Από την άποψη αυτή, ένα δραματικό έργο δεν είναι τίποτε άλλο από ένα πρόβλημα πληροφόρησης: πώς ο δραματουργός πληροφορεί τον αναγνώστη/θεατή για την υπόθεση που ξετυλίγεται επί σκηνής. Στην ποίηση και στην πεζογραφία ο συγγραφέας είναι ελεύθερος να το κάνει όπως θέλει, είναι απόλυτος κυρίαρχος του πληροφοριακού παιχνιδιού. Στο δραματικό έργο υπάρχει ο περιορισμός πως αυτή η πληροφόρηση πρέπει να γίνει διαμέσου των σκηνικών προσώπων· ο όγκος των πληροφοριών διασπάται και μοιράζεται σε διαφορετικά πρόσωπα, των οποίων οι οπτικές γωνίες και προοπτικές διαφέρουν και συγκρούονται και τα οποία παραποιούν πληροφορίες ή τις τοποθετούν σε άλλα συμφραζόμενα – κοντολογίς δεν συμφωνούν οπωσδήποτε μεταξύ τους. Ο δραματουργός πρέπει να ενημερώσει τον θεατή του εντάσσοντας τις πληροφορίες του σε ένα σκηνικό κόσμο που έχει αληθοφάνεια και βάζοντάς τες στο στόμα σκηνικών χαρακτήρων που έχουν ζωντάνια και ανθρώπινη υπόσταση. Τις όποιες αντιφάσεις, λανθασμένες πληροφορίες, διορθώσεις, αποκαλύψεις, πλάνες κτλ. που απορρέουν από το δραματικό κείμενο, που διαθλώνται επί σκηνής στα σκηνικά πρόσωπα και ενώνονται πάλι στον εγκέφαλο του θεατή, ο οποίος εγγράφει και καταγράφει συνεχώς κατά τη διάρκεια της παράστασης όλα τα μηνύματα όλων των σκηνικών προσώπων, τις όποιες προγραμματισμένες ασυμφωνίες και τροποποιήσεις πρέπει να τις οργανώσει ο δραματογράφος με τέτοιο τρόπο, ώστε να συγκεντρώνονται στο μυαλό και στην καρδιά του θεατή αβίαστα –και στο τέλος και ευχάριστα–, δημιουργώντας μια πληροφοριακή αρμονία και αποκαλύπτοντας την καταληπτή τάξη του σκηνικού κόσμου, το αναγνώσιμο νόημα του έργου και την αισθητική ομορφιά του όλου βιώματος. Αυτό γίνεται τουλάχιστον στην παραδοσιακή δραματουργία, όχι οπωσδήποτε στο δράμα του μοντερνισμού.

Αυτή την εύθραυστη διαδικασία της παρακολούθησης της παράστασης εκ μέρους του θεατή πρέπει να έχει συνεχώς υπόψη του ο δραματογράφος: να δώσει τις σωστές πληροφορίες τη σωστή στιγμή, ή να τις καθυστερήσει, δημιουργώντας κατ' αυτό τον τρόπο ένταση (σασπένς), ή να τοποθετήσει και μία λάθος πληροφορία, που θα αποκαλυφθεί αργότερα και θα διορθωθεί κτλ. Ο δραματογράφος στήνει ένα παιχνίδι για τον θεατή, το οποίο πρέπει να τον ευχαριστήσει, δημιουργώντας του την ψευδαίσθηση πως αυτό που βιώνει, εν μέρει τουλάχιστον, είναι πραγματικό. Γι' αυτό χρειάζεται η αληθοφάνεια ή πιθανοφάνεια της σκηνικής πραγματικότητας.

Στην προσληπτική του πορεία ο θεατής καθοδηγείται όμως από τον δραματοουργό, ο οποίος ορίζει τη ροή των πληροφοριών και τον χρόνο της. Η ποσότητα



της πληροφόρησης ρυθμίζεται στην κλασικίζουσα δραματολογία από δύο αρχές: ο θεατής δεν πρέπει να είναι υπερπληροφορημένος, δηλαδή να τα ξέρει όλα από την αρχή, γιατί τότε χάνει το ενδιαφέρον του, και ο θεατής δεν πρέπει να είναι υποπληροφορημένος, δηλαδή να μην κατανοεί τι γίνεται, γιατί τότε χάνει επίσης το ενδιαφέρον του. Στη σωστή δοσολογία της μερικής πληροφόρησης έγκειται το μυστικό της δραματογραφίας, γιατί ενεργοποιεί τη φαντασία του θεατή, την περιέργειά του, την αγωνία για την έκβαση, τη συμπόνια για τα θύματα και το γέλιο για τα κορόιδα, το εγκεφαλικό παιχνίδι των προβλέψεων και προγνώσεων. Μια σπουδαία παράμετρος της δραματολογικής ανάλυσης είναι οι επιμέρους θεματικές ενότητες συναισθηματικής ή διανοητικής έντασης (το σασπένς), όπου η ετοιμότητα του θεατή για μερική ή ολική ταύτιση και μέθεξη σε γεγονότα και καταστάσεις είναι αυξημένη.

Στην κλασικίζουσα δραματολογία ο θεατής βρίσκεται πάντα στην ευχάριστη θέση να είναι καλύτερα πληροφορημένος από όλα τα σκηνικά πρόσωπα. Σαν μικρός θεός διαβλέπει τα γεγονότα και τις πλάνες, συμπαθεί και αντιπαθεί όπως θέλει, και απολαμβάνει την προνομιούχο θέση του, αφού βρίσκεται πάνω από όλους. Αυτή η ελευθερία του όμως είναι φαινομενική, γιατί ο δραματογράφος προσπαθεί να τον εμπλέξει, συναισθηματικά και νοητικά, και το κάνει με την άδειά του. Με το σύστημα της ροής των πληροφοριών τον οδηγεί όπου θέλει εκείνος, σε καταστάσεις και γεγονότα, αποσπώντας του συναισθήματα και σκέψεις, γέλιο και δάκρυα.

Χωρίς αυτή τη μέθεξη δεν υπάρχει και «κάθαρση» (με την έννοια του έντονου βιώματος, που μας ελευθερώνει από τον φόρτο των συναισθημάτων), η απόλαυση έγκειται στη σχετική ελευθερία, με την οποία συμμετέχουμε ως θεατές στο παιχνίδι αυτό, να ζούμε τάχα σε πλαστές διαφορετικές πραγματικότητες. Ο δραματογράφος κάνει το παν για να μας εμπλέξει, ακόμα και σε οδυνηρά βιώματα, όπως στην περίπτωση της τραγωδίας. Η τραγική ειρωνεία, η οποία προκύπτει, όπως είδαμε, από έλλειψη πληροφόρησης («πλάνη») κάποιου σκηνικού προσώπου (το «θύμα»), ενέχει μια πικρία, μια αγωνία, αλλά και μια σοφία, μια αλήθεια, ένα δίδαγμα, το οποίο μπορούμε να το απολαύσουμε γιατί δεν μας αφορά άμεσα, μας αφορά μόνο στον βαθμό που έχουμε ταυτιστεί, ας πούμε, με την Ερωφίλη. Αλλά, πάλι, είμαστε σε θέση να ρυθμίσουμε την ένταση του αισθήματος ανάλογα με τις προσωπικές μας προτιμήσεις. Είμαστε στα δίχτυα του δραματογράφου, αλλά με τη θέλησή μας· απελευθερωνόμαστε όποτε θέλουμε. Συνήθως όμως δεν θέλουμε· μας αρέσει η περιπέτεια αυτή.

Το δράμα προσποιείται και παρουσιάζει άμεσο παρόν και προτρέπει σε συμμετοχή χωρίς αποστάσεις. Διαβάζοντας ένα δραματικό έργο είμαστε και εμείς ένα σκηνικό πρόσωπο που παρακολουθεί επί σκηνής. Είναι χαρακτηριστικό πως η σκηνική υλοποίηση του δραματικού έργου, η θεατρική παράσταση, δεν νοείται χωρίς θεατές. Η παραγωγή της και η πρόσληψή της γίνονται ταυτόχρονα και στον ίδιο χώρο. Αλλά και ως ανάγνωσμα το δράμα σκηνοθετείται στον εγκέφαλο και στη φαντασία του αναγνώστη. «Θέατρο του εγκεφάλου» το έλεγε ο Παλαμάς, «*mental theatre*» ο λόρδος Βύρων. Χωρίς τους μηχανισμούς της ταύτισης, χωρίς τη συναισθηματική και νοητική μέθεξη, η ανάγνωση ενός δραματικού έργου ή η παρακολούθηση μιας θεατρικής παράστασης θα ήταν ασχολία ανιαρή και ανόητη:



στο δράμα κάποιος συγγραφέας προσποιείται πως δεν γράφει αυτός αλλά δήθεν λένε κάποιοι άλλοι κάτι μεταξύ τους, στην παράσταση μάλιστα γίνεται μια δημόσια απάτη, όπου κάποιιοι προσποιούνται πως είναι άλλοι και κάποιιοι άλλοι το δέχονται, έχουν πληρώσει μάλιστα εισιτήριο και χειροκροτούν τους απατεώνες.

Χωρίς μέθεξη και ταύτιση ο σκηνικός κόσμος είναι απλώς ψεύδος και ο ηθοποιός υποκριτής, όχι με την αρχαία σημασία αλλά απλώς με τη σημερινή έννοια. Η «Ερωφίλη» χωρίς αυτές είναι μια απίθανη και αποκρουστική ιστορία, αντιπαιδαγωγική και ανόητη, ακόμα και ανήθικη, με φόνους και παράνομους έρωτες, κτηνωδίες και δολοφονίες. Γιατί συγκινεί η τραγωδία του Χορτάση; Η συγκίνηση είναι ο δείκτης της ταύτισης, του ενδιαφέροντος, της προσοχής. Ο Ρεθύμνιος ποιητής ως σπουδαίος δραματουργός, πέρα από τη μαγεία της γλώσσας και της στιχουργίας του, με την οποία μας σαγηνεύει και μας παρασύρει, έχει εξυφάνει ένα λεπτό και πυκνό δίκτυο από εντάσεις, θεματικές ενότητες και μοτίβα που δημιουργούν και διατηρούν την ένταση, από την αρχή ως το τέλος του έργου, που κρατούν αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή. Αυτές οι θεματικές ενότητες (ή μοτίβα) στηρίζονται στο σύστημα της πληροφόρησης και τροφοδοτούνται από αυτό.

### Δραστηριότητα 54

Τι είναι αυτό που, κατά τη γνώμη σας, δημιουργεί και διατηρεί το ενδιαφέρον του αναγνώστη/θεατή στην τραγωδία του Χορτάση; Οι χαρακτήρες είναι απλοϊκοί και, για τη σημερινή ψυχολογία, χωρίς ιδιαίτερο ενδιαφέρον· η υπόθεση είναι ευθύγραμμη, μοιάζει κάπως με παραμύθι, και σε καμιά περίπτωση δεν έχει το σασπένς ενός αστυνομικού μυθιστορήματος. Τι είναι αυτό που κινεί το ενδιαφέρον μας; Προπαθήστε να απομονώσετε ορισμένες θεματικές ενότητες ή μοτίβα που προκαλούν ιδιαίτερη συγκίνηση ή ενδιαφέρον ή αγωνία. Εντοπίστε επίσης πότε ακριβώς, σε ποια σκηνή, ξεκινούν και πότε σταματούν. Σημειώστε τα στοιχεία αυτά σε μια σελίδα και αντιπαραβάλετέ τα με την ανάλυση που θα ακολουθήσει.

Αν θέλουμε να προχωρήσουμε σε μια ανάλυση των δομών της έντασης στην «Ερωφίλη», όπως τις βιώνει ο αναγνώστης/θεατής, πρέπει να κατονομάσουμε τις επιμέρους θεματικές ενότητες που τις προκαλούν και να εντοπίσουμε την τοποθέτησή τους μέσα στο έργο. Οι κυριότερες είναι οι εξής: (1) Η προφητεία του Χάρου στον Πρόλογο ότι «σήμερα» (η αριστοτελική ενότητα του χρόνου, βλ. στη συνέχεια) όλοι οι πρωταγωνιστές θα κατεβούν μαζί του στον Άδη (Πρόλογος – Ε'στ')· με αυτή προδιαγράφεται ήδη το μακάβριο τέλος της τραγωδίας και το ενδιαφέρον του θεατή μεταφέρεται από το «τι» στο «πώς». (2) Η επιθυμία της Ασκιάς του αδελφού του Βασιλιά για εκδίκηση (Γ'δ' – Ε'στ'). (3) Ο κρυφός έρωτας του ζευγαριού και η αποκάλυψή του (Α'β' – Δ'α'). (4) Η δευτερεύουσα υπόθεση των προξενιών με δύο μοτίβα: (α) η απατηλή χαρά του Βασιλιά για τον επικείμενο γάμο της Ερωφίλης (Α'γ' – Δ'α'· ακόμα και στη σκηνή Δ'ζ' ο Βασιλιάς καλωσορίζει τον Πανάρετο, σαρκαστικά, σαν «άξιο γαμπρό») και (β) ο τελείως ανεδαφικός φόβος του Πανάρετου μήπως η Ερωφίλη ενδώσει (Β'στ' – Γ'β', όρκος της αιώνιας αγάπης). (5) Το μοτίβο της βασιλικής καταγωγής του Πανάρετου (Α'β', όπου ο Καρπόφορος τον



καθησυχάζει λέγοντάς του να μη φοβάται την αποκάλυψη του δεσμού του με τη βασιλοπούλα, γιατί ο ίδιος είναι από βασιλική γενιά – Δ'ζ', όπου ο Βασιλιάς στην εκδικητική του μανία δεν το πιστεύει). (6) Το προφητικό όνειρο της Ερωφίλης και η πραγματοποίησή του (Β'β' – Ε'δ', η αυτοκτονία της). (7) Το ενδιαφέρον του θεατή για το σταδιακό πέρασμα της Νένας από τον άτολμο δισταγμό στην ανιδιοτελή θυσία (Β'β' – Ε'στ'). (8) Η ένταση από τις μανιακές αντιδράσεις του Βασιλιά, λόγω της αποκάλυψης του κρυφού έρωτα των δύο εραστών (Δ'α' – Ε'α'). (9) Ο μαρτυρικός θάνατος του Πανάρετου και το φρικτό γαμήλιο δώρο (Ε'α' – Ε'γ'). (19) Και ένα «τυφλό» μοτίβο: η υπόσχεση του Καρποφόρου να βοηθήσει τον φίλο του (Α'β' – άπειρον· ο Καρπόφορος δεν εμφανίζεται πια στο έργο).

Αυτές οι θεματικές ενότητες προκαλούν ένταση και συγκίνηση κυρίως στην αρχή, στην κλιμάκωση και προς τη λύση τους, αλλά και σε όλη τη διάρκεια της εξέλιξής τους.



### Δραστηριότητα 55

Και τώρα θα φιλοτεχνήσουμε μια γραφική αναπαράσταση της δομής των εντάσεων του έργου, όπως τις βιώνει ο θεατής. Πιάστε ένα αρκετά μεγάλο χαρτί, τραβήξτε στη μέση της μακράς πλευράς δύο γραμμές από τη μια άκρη ως την άλλη (με απόσταση μεταξύ τους περίπου έναν πόντο). Αυτό είναι το έργο. Σχηματίστε τώρα με δύο κάθετες γραμμές, σε μικρή απόσταση, στην άκρη αριστερά τον Πρόλογο (Πρ.) και στην άκρη δεξιά την τελευταία σκηνή (Ε'στ'). Και ανάμεσα τους, σε τακτές αποστάσεις, τις σκηνές εκείνες που αναφέρονται στην ανάλυση και αποτελούν αρχή ή τέλος των διάφορων θεματικών ενότητων έντασης (Α'β', Α'γ', Β'β', Β'στ', Γ'β', Γ'δ', Δ'α', Δ'ζ', Ε'α', Ε'γ', Ε'δ'). Με βάση την προηγούμενη ανάλυση σχηματίστε τώρα τις δέκα «καμπύλες της έντασης» (ουσιαστικά 11, γιατί το 4 έχει 4α και 4β), συνδέοντας με μια ελλειψοειδή ή και κυκλική γραμμή (δεν επεμβαίνουν στα γούστα σας), τη σκηνή εκκίνησης μιας θεματικής ενότητας έντασης με τη σκηνή τερματισμού. Για να διαχωριστούν οι καμπύλες κάπως καθαρά, μην τις βάλετε όλες σε μία μόνο πλευρά, αλλά τοποθετήστε, για παράδειγμα, τις καμπύλες 1, 5, 3, 4α και 4β στην επάνω μεριά και τις υπόλοιπες στην κάτω μεριά. Προσοχή! Οι καμπύλες που διανύουν τη μεγαλύτερη απόσταση (π.χ. το 1 στην πάνω μεριά, που πάει από τον Πρ. στο Ε'στ') πρέπει να ανεβαίνουν περισσότερο από τις άλλες, οι οποίες σχηματίζουν πιο μικρές ενότητες. Το 10 οδηγεί με τόξο έξω από το φύλλο, στην κάτω μεριά.

Αν δεν τα καταφέρετε με την πρώτη, δεν πειράζει. Χρησιμοποιήστε την πρώτη αυτή προσπάθεια ως πρόχειρο και κάντε μια νέα δοκιμή. Είναι το τρίτο σχήμα δραματουργικής ανάλυσης που φτιάχνετε μόνοι σας!

Με τον πιο παραστατικό τρόπο διαφαίνονται τώρα οι δομές της συγκινησιακής διάρθρωσης του έργου, το δίκτυο μέθεξης που εξυφαίνει ο δραματουργός. Δίπλα σε θεματικές ενότητες έντασης μεγάλης διάρκειας (μάλιστα το 1 είναι για όλο το έργο) υπάρχουν και μερικές πολύ μικρής διάρκειας (4β, 8, 9), οι περισσότερες όμως είναι μεσαίας διάρκειας (τρεις με τέσσερις πράξεις). Επίσης, φαίνεται καθαρά πως το πρώτο μέρος της τραγωδίας (ως την εμφάνιση της Ασκιάς) συνδέεται με τουλάχιστον πέντε ισχυρές καμπύλες με το δεύτερο μέρος, διατηρώντας την ένταση του θεατή στα ύψη.

Όπως η εναλλαγή και η ποικιλία των ρυθμών του διαλόγου, ένα από τα μυστικά της δραματογραφίας είναι και η ποικιλία των θεματικών ενοτήτων της έντασης, η οποία εξασφαλίζει μια ποικιλία διαφορετικών διαδικασιών ταύτισης και μέθεξης, με εναλλασσόμενα συναισθήματα και πνευματική εγρήγορση, με ποικιλία στην ένταση και ποιότητα των βιωμάτων. Η «δραματοουργία των αντιδράσεων» ξαναγράφει το έργο από την οπτική γωνία του θεατή.

☛ *Και πάλι τα καταφέρατε! Αν οι καμπύλες που σχηματίσατε και το όλο διάγραμμα δεν σας ικανοποιούν αισθητικά, δεν είστε υποχρεωμένοι να τα δείξετε παντού. Πάντως, οι μετοχές των σπουδών σας ανεβαίνουν κι άλλο! Έχετε κερδίσει τον σεβασμό του περιβάλλοντός σας. Σε λίγο θα σας ρωτήσουν μερικοί, δειλά δειλά, αν νομίζετε πως θα μπορούσαν κι εκείνοι... αν είναι δύσκολο... αν χρειάζεται πολύ κουράγιο... Και εσείς θα τους απαντήσετε, με τόνο σοφά μετριασμένης αυτοπεποίθησης, ότι... Αλλά, ξέρετε εσείς! Δεν χρειάζεται να σας το πω εγώ.*

### ΣΤ) Ο σκηνικός χώρος

Η μονοτοπική σκηνή της «Ερωφίλης» πρέπει να δείξει, ως σκηνικό, μια πανοραμική θέα της Μέμφιδος της Αιγύπτου· το απαιτεί το ίδιο το χειρόγραφο του Birmingham που είναι γραμμένο με λατινικούς χαρακτήρες: *I schigni rapresentari ti Chora ci Memfis*, αν και το σημείωμα αυτό δεν είναι υποχρεωτικά του Χορτάτση, γιατί το χειρόγραφο, όπως αναφέραμε ήδη, είναι μεταγενέστερη αντιγραφή του Φόσκολου, ο οποίος επαναλαμβάνει στον πρόλογο του «Φορτουνάτου» ακριβώς τα ίδια: *Η σκηνή ραπρεξεντάρει το Κάστρο τση Κρήτης*. Το τι βλέπουμε πραγματικά στη σκηνή το αποκαλύπτει σταδιακά το ίδιο το κείμενο της τραγωδίας· ο Χάρος αναφέρει στον Πρόλογο: *τούτες σας τσι πυράμιδες* (Πρ. 54), *τούτο το ψηλό κ' ευγενικό παλάτι* (Πρ. 99), και εξηγεί στους Κρήτες θεατές: *Τούτ' η ναι η Μέμφη η ξακουστή, τόσα 'νοματισμένη/για τσ' άξες τσι πυράμιδες* (Πρ. 113-114). Αλλά και η Ασκιά, στη Γ' πράξη, περιγράφει πιο λεπτομερειακά το σκηνικό: *βοννά και κάμπους συντηρώ* (Γ' 257), *τούτο το σπίτι το ψηλό* (Γ' 261), *τούτες... τσι πόρτες* (Γ' 265-266), *τούτα τα θροιά* (Γ' 266)· ακόμα, στη Δ' πράξη ο Σύμβουλος αναφέρεται, ρητορικά μάλλον, στο σκηνικό: *Τα τείχη τούτα συντηρώ, τσι πόρτες, τσι κολόνες,/(τα) θέατρα, τσι ψηλούς ναούς, και τω θεώ τσ' εικόνες...* (Δ' 583-584). Το σκηνικό παραμένει σαφώς στο συμβατικό πλαίσιο της αναγεννησιακής σκηνής, με την πανοραμική θέα μιας πόλης, στο βάθος τις πυραμίδες, στο κέντρο ένα δρόμο ή μια πλατεία σε κεντροαξονική προοπτική, στο βάθος το παλάτι του Βασιλιά.

Αλλά η μονοτοπική αυτή σκηνή χρειάζεται κάποιον, αόριστο βέβαια, διαχωρισμό. Για την παράσταση της «Ερωφίλης» απαιτούνται βασικά τρεις τόποι: ένας δημόσιος, στο κέντρο, η piazza ή ο δρόμος μπροστά από το παλάτι (για τις σκηνές Α'α', β', Β'γ', δ', ε' ζ', Γ'δ', ε', Δ'α', β', Ε'α', γ'), ένας που παραπέμπει στο εσωτερικό του παλατιού με τον θρόνο του Βασιλιά (και ένα τραπέζι για το «βατσέλι»), πιθανώς στην αριστερή ή δεξιά μεριά της σκηνής, όπου η ζωγραφισμένη στα τελάρα αρχιτεκτονική δεν δείχνει πια προοπτική αλλά βρίσκεται σε παραλληλία με τη ράμπα (βλ. τους πίνακες του Serlio στη συνέχεια), και ένας τόπος απέναντι, στην

άλλη άκρη της σκηνης, που δηλώνει την κάμαρα της Ερωφίλης (για τις σκηνές Β'β', Γ'α', β', γ', Ε'γ') Αυτοί οι τόποι είναι περισσότερο συμβολικοί παρά ρεαλιστικοί στη σκηνογραφική απόδοση και επισήμανση και σημαδεύονται μόνο με συμβολικά αντικείμενα (το θρονί του Βασιλιά). Δεν διασπάται ακόμα η συμβατικότητα της μονοτοπικής σκηνης· χρησιμοποιούνται οι ίδιες δραματουργικές της τεχνικές στην αιτιολόγηση και γλωσσική διατύπωση των εισόδων και εξόδων των σκηνικών χαρακτήρων (βλ. παραπάνω).

Η ανάγκη αυτού του λανθάνοντος διαχωρισμού της σκηνης σε τρεις σημασιολογικές ζώνες (συμβολικούς χώρους) προκύπτει και από τις σκηνές όπου κάποιος κρυφακούει (λείπουν στην «Ερωφίλη») ή ο ένας δεν αντιλαμβάνεται τον άλλο επί σκηνης (προσωρινή διακοπή της επικοινωνίας μέσα στον ενιαίο σκηνικό χώρο). Προκύπτει όμως κυρίως από τη σκηνή Ε'γ', στην οποία η Νένα και η Ερωφίλη ξεκινούν από την κάμαρα της βασιλοπούλας για να συναντήσουν τον Βασιλιά και διασχίζουν, με πολλές στάσεις, την ριάτσα της σκηνης· ο Βασιλιάς τις βλέπει (*Τι πράμα συντυχαίνουσι κι αργούσι να σιμώσου;* Ε' 305), ύστερα ακούει τι λένε (Ε' 307-319), κάνει ένα σχόλιο (Ε' 320-321) που ακούγεται όμως από τη Νένα (Ε' 322 κ.ε.), η οποία τελικά τον βλέπει (Ε' 325-326), ένδειξη πως έχουν φτάσει στον προορισμό τους.

Κατά τα άλλα, όμως, τηρούνται οι συμβατικότητες της μονοτοπικής σκηνης· χρειαζόμαστε δύο εξόδους, στην αριστερή και δεξιά άκρη της σκηνης, ο Χάρος, η Ασκή και οι δαίμονες μπαινοβγαίνουν από μια καταπακτή στο κέντρο της σκηνης. Τα απαιτούμενα σκηνικά αντικείμενα (requisits) είναι τρισδιάστατα, ενώ τα αρχιτεκτονήματα είναι ζωγραφισμένα. Για τον τύπο της σκηνης σύμφωνα με τον Serlio βλ. στη συνέχεια.

### **Z) Ο σκηνικός χρόνος**

Τα έργα της κλασικίζουσας δραματουργίας εκτυλίσσονται, κατά τις ποιητικές της ιταλικής Αναγέννησης που ερμηνεύουν τα σχετικά χωρία του Αριστοτέλη, σε μια μέρα, συχνά ξεκινώντας το πρωί και τελειώνοντας το βράδυ. Στον Πρόλογο του Χάρου υπάρχει μια σαφής ένδειξη γι' αυτό: *μά 'ρθα σε τούτο το ψηλό κ' ευγενικό παλάτι... για να σκοτώσω, ως θέλετε δει, πριν περάσει η μέρα* (99, 101) και τους τρεις πρωταγωνιστές. Αυτή είναι η «ημέρα» της αριστοτελικής ενότητας του σκηνικού χρόνου. Δεν υπάρχουν άλλες ενδείξεις για τον σκηνικό χρόνο μέσα στο έργο.

### **Βιβλιογραφικός Οδηγός**

*Χειρόγραφα και πρώτες εκδόσεις*

1. Η *editio princeps* (πρώτη έκδοση) του 1637 (ανατύπωση 1648) από τον Ματθαίο Κιγάλα, από άγνωστο χειρόγραφο με λατινικούς χαρακτήρες·
2. Η δεύτερη έκδοση του 1676 από τον Ματθαίο Κιγάλα (ανατυπώνεται ως τον 19ο αιώνα), από χειρόγραφο με τα τέσσερα ιντερμέδια·
3. cod. graec. 590 της Κρατικής Βαυαρικής Βιβλιοθήκης του Μονάχου, παρεφθαρμένο χειρόγραφο του 17ου αιώνα από την Κεφαλλονιά (χρησιμοποιήθηκε από τον Bursian· βλ. στη συνέχεια)·
4. χειρόγραφο της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος στην Αθήνα (Θ 62 [16]), με λατινικούς χαρακτήρες, αλλά κολοβό (χωρίς αρχή και τέλος· θα το εκδώσει ο Legrand, βλ. στη συνέχεια)·

5. το χειρόγραφο του Birmingham (13/i/17) από το χέρι του Μ.Α. Φόσκολου (το ακολουθούν σε πολύ μεγάλη έκταση οι Αλεξίου και Αποσκήτη).

Εκδόσεις: **Σάθας Κ.**, *Κρητικόν θέατρον, ή συλλογή αγνώστων και ανεκδότην δραμάτων, εν Βενετία* 1879, σ. 268-467 (ακολουθεί μια ανατύπωση του 1772)· **Legrand E.**, *Bibliothèque grecque vulgaire*, τόμος 2, Παρίσι 1881, σ. 335-399 (εκδίδει το χειρόγραφο των Αθηνών, βλ. παραπάνω, με λατινικούς χαρακτήρες)· **Βέης Ν.**, *Ερωφίλη. Μεσαιωνική τραγωδία*, Αθήνα 1926 (ακολουθεί την έκδοση του Σάθα, με σημειώσεις για τις διαφορετικές γραφές του Legrand)· την πρώτη κριτική έκδοση προσφέρει ο **Σ. Ξανθουδίδης**, *Ερωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτζη (1600) εκδομένη εκ των αρίστων πηγών μετ' εισαγωγής και λεξιλογίου*, Αθήνα 1928 (Texte und Forschungen zur Byzantinisch-Neugriechischen Philologie 9)· **Σολομός Α.**, *Γεωργίου Χορτάτζη Ερωφίλη*, Αθήνα 1961 (ανατύπωση της έκδοσης του Σάθα, με δική του εισαγωγή· επανέκδοση 1966· η τρίτη έκδοση του 1969, ακολουθεί όμως το κείμενο του Ξανθουδίδα, ανατυπώνεται το 1971)· παραλείπω άλλες εκδόσεις, για να σταθώ στην τελευταία, η οποία λαμβάνει υπόψη τις γραφές του νέου, καλύτερου χειρογράφου του Birmingham: *Ερωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτζη*, επιμέλεια **Αλεξίου Σ.– Αποσκήτη Μ.**, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1988, 2η έκδοση 1996.

Τα βασικότερα μελετήματα: **Bursian C.**, «*Erophile, vulgärgriechische Tragödie von Georgios Chortatzes aus Kreta*», *Abhandlungen der Kaiserlichen Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften* 5:7, Leipzig 1870, σ. 549-635 (εντοπίζει και το ιταλικό πρότυπο)· **Psichari J.**, *Essais de grammaire historique néo-grecque*, τόμος 2, Παρίσι 1889, σ. 52-57, 259-286 (η «Ερωφίλη» ως γλωσσικό μνημείο της δημοτικής στους γλωσσικούς αγώνες)· **Embiricos A.**, «*Critique comparée d' Erophile et d' Orbecche*», *L' Hellénisme contemporain*, τεύχος 10, 1956, σ. 330-360· **Kriaras M.**, «*Noms propres de provenance italienne dans le théâtre crétois. Degré d'érudition des auteurs*», *Revue des Études Sud-Est Européennes* 7, 1969, σ. 133-141 (ανατύπωση στον τόμο *Μεσαιωνικά μελετήματα. Γραμματεία και γλώσσα*, Θεσσαλονίκη 1988)· **Pecoraro V.**, «*Le fonti dei cori della Ερωφίλη*», *Ελληνικά* 22, 1969, σ. 370-376 (επιδράσεις των χορικών από τη «Sofonisba» του G.G. Trissino και τον «Aminta» του T. Tasso)· **Spadaro G.**, «*Un'altra ignota fonte dell' Erophili di Chortatsis*», *Serta Neograeca* 1, 197), σ. 82-88 (από το αναγεννησιακό έπος «Orlando Furioso»)· **Bancroft-Marcus R.E.**, *Georgios Chortatsis, 16th-century Cretan playwright*, διδακτορική διατριβή, Oxford 1978· της ίδιας, «*Georgios Chortatsis and his works: a critical review*», *Μαντατοφόρος* 16, 1980, σ. 13-46 (της «Altile» του Giraldi Cinthio)· **Πηδώνια Κ.**, *Τα λόγια γλωσσικά στοιχεία στα έργα του Χορτάτζη*, Ιωάννινα 1977· τα σχετικά μελετήματα μαζεμένα στον τόμο: **Πούχνης Β.**, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, και, του ίδιου, «*Τραγωδία*», στον τόμο: **Holton D.** (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1997, σ. 157-193, 355-360 (Βιβλιογραφικός Οδηγός). Παραλείπονται τα καθαρά φιλολογικά και γλωσσολογικά μελετήματα, τα οποία διορθώνουν χωρία του κειμένου.

☛ *Να θυμάστε: μελετητές και τίτλους μελετημάτων από τους Βιβλιογραφικούς Οδηγούς που παρεμβάλλονται στο κείμενο δεν μαθαίνουμε απέξω. Παρατίθενται απλώς για να πάρετε μια ιδέα για τις έρευνες που γίνονται στον χώρο. Σύμφωνοι;*

Αυτή ήταν η μεγαλύτερη και λεπτομερέστερη ανάλυση που θα κάνουμε σε αυτό το μάθημα. Και γίνεται στο έργο που αξίζει περισσότερο. Είναι άλλωστε το έργο που είχε τη μεγαλύτερη επίδραση από όλα τα άλλα δραματικά έργα του νεοελληνικού θεάτρου. Με το θέμα των απηχίσεων, όμως, θα ασχοληθούμε μετά το διάλειμμα – δηλαδή αύριο.

## Η απήχηση της «Ερωφίλης»

Η «Ερωφίλη» θεωρήθηκε, από τον 17ο αιώνα, κορυφαίο έργο της ποίησης και είχε τεράστια επιτυχία στον καιρό της. Το μαρτυρούν οι πηγές της εποχής (βλ. στη συνέχεια), ενώ η προσφώνηση της δεύτερης έκδοσης από τον Γραδενίγο, το 1676, αποκαλεί τον Χορτάση «εις τούτο το γένος ο κορυφαίος των ποιητών». Και δεν υπάρχει σχεδόν κανένα λογοτεχνικό έργο του 17ου και του πρώτου μισού του 18ου αιώνα που να μην έχει κάποια ίχνη επιδράσεων της τραγωδίας του Χορτάση. Η τελευταία άμεση απήχηση βρίσκεται στην κωμωδία «Χάσης», του Δημ. Γουζέλη (1790/95, βλ. στη συνέχεια).

- Ο γνωστός Χιώτης λόγιος και βιβλιοθηκάριος του Βατικανού Λέων Αλλάτιος μνημονεύει την «Ερωφίλη», το 1651, σε βιβλίο του για την κομική γλώσσα της.
- Ο Νικόλαος Κομνηνός Παπαδόπουλος, που γεννήθηκε το 1651 στον Χάνδακα, αναφέρει στη λατινικά γραμμένη ιστορία του πανεπιστημίου της Πάδοβας πως, όπως θυμάται, η «Ερωφίλη» είχε εκδοθεί και είχε παρασταθεί συχνά στον Χάνδακα και πάντα άρεσε (*Edita est ac, ut memini, saepe in urbe Creta publice data semper placuit*): άρα αυτό πρέπει να έχει γίνει ανάμεσα στο 1655 και στο 1669.
- Ο Μαρίνος Τζάνες Μπουνιαλής αναφέρει την τραγωδία του Χορτάση σε ένα αλληγορικό ποίημα, το «Φιλονικία Χάνδακος και Ρεθέμνου», στο οποίο οι δύο πόλεις καυχώνται για τα τέκνα τους και το Ρέθυμνο κατονομάζει τον «Γεώργιο Χορτάκιο» ως ένα από τα διάσημα τέκνα του, και αναφέρει την «Ερωφίλη» μαζί με την «Πανώρια» και τον «Κατζάραπο» («Κατζούρμπο»).

Η ύπαρξη τουλάχιστον τριών χειρογράφων μέσα στον 17ο αιώνα και δύο διαφορετικών εκδόσεων του έργου μαρτυρούν μια εξαιρετική επιτυχία. Την ίδια εικόνα δίνουν, άλλωστε, οι επιδράσεις της σε άλλα έργα της κρητικής λογοτεχνίας: για παράδειγμα, το αποφθεγματικό δίστιχο: *Τα γέλια με τα κλαήματα, με την χαράνη πρίκα/μιαν ώρα επαρθήκασι, κι ομάδαι εγεννηθήκα* (Γ' 1-2) βρίσκεται ελαφρά παραλλαγμένο στον «Ερωτόκριτο» (Εν 755-756) και στον «Ζήνωνα» (Ε' 59-60): ο στίχος-κλειδί για σέναν εγεννήθηκε στον κόσμο το κορμί μου (Γ' 150) υπάρχει απaráλλακτος στον «Ερωτόκριτο» (Γ' 1400). Ισχυρότατες είναι οι απηχίσεις στον «Βασιλέα Ροδολίνο», στις κωμωδίες «Στάθης» και «Φορτουνάτος», στον «Πιστικό Βοσκό» και στον «Ζήνωνα». Στην επτανησιακή δραματουργία η απήχηση αυτή φανερώνεται ίσως και στην «Ευγένια» του Μοντσελέζε (1646) ή και στον «Πρόλογο εις Έπαινον της Νήσου Κεφαλληνίας» (γύρω στο 1650), σίγουρα όμως, και έντονα, στην «Ιφιγένεια» και στον «Θυέστη» του Πέτρου Κατσαίτη (1720/21). Οι απηχίσεις δεν περιορίζονται μόνο στο δραματικό έργο: ανιχνεύονται και στο επτανησιακό έμμετρο αφήγημα «Ιστορία του Αθέσθη» (1729) και σε ποίημα της συλλογής «Άνθη Ευλαβείας» (1708).

Σαφείς είναι οι επιδράσεις στη χιώτικη θρησκευτική δραματουργία, κυρίως στο «Ελεάζαρος και οι Επτά Παίδες Μακκαβαίοι» του Μιχαήλ Βεστάρχη (μεταξύ 1642-1662) και στο «Δράμα του Γεννηθέντος Τυφλού» του Γαβριήλ Προσοψά (τέλη του 17ου αι.). Ενώ στο πρώτο η γνώση του προτύπου λειτουργεί συνειρμικά και υποσυνείδητα, στο δεύτερο η χρήση του Προλόγου του Χάρου είναι συνειδητή και σκόπιμη: αλλάζει το κείμενο μόνο σε εκείνα τα σημεία που δεν ταιριάζουν με την υπόθεση του δικού του δράματος. Κατά την περίοδο της θεατρικής δραστηριότητας του Κατσαίτη, το 1728 για την ακρίβεια, δόθηκε μια παράσταση της τραγωδίας στο σπίτι ενός πατρικίου στη Ζάκυνθο. Από τη Νάξο του 17ου αιώνα σώζεται εικόνα που δείχνει τον Χάρο να κρατά μια περγαμηνή, όπου αναγράφονται οι πρώτοι στίχοι του Προλόγου του. Μία εγγραφή στα νοταριακά αρχεία της Λευκάδας του έτους 1771 αναφέρει ότι υπήρχε εκεί μια «φυλλάδα» με τίτλο «Ερωφίλη και Πανάρατος», πράγμα που ίσως ήδη δείχνει μια μετατροπή της τραγωδίας σε «ομιλία» στα Επτάνησα.

«Ομιλία» λέγεται η σύντομη λαϊκή θεατρική παράσταση στα Επτάνησα, η οποία οργανώνεται κατά το καρναβάλι, παίζεται με μισή προσωπίδα και τραγουδιστό μακρόσυρτο ύφος, βασίζεται συνήθως σε γραπτά κείμενα, διασκευές λαϊκών αναγνωσμάτων κτλ. Μεταξύ άλλων και τα έργα του κρητικού θεάτρου έχουν παιχτεί σε τέτοιες διασκευές.

Αυτή η παράδοση παραστάσεων της «Ερωφίλης» σε λαϊκές διασκευές στα Επτάνησα μαρτυρείται αξιόπιστα από τις πηγές ως τα τέλη του 19ου αιώνα, τα ίδια τα κείμενα όμως δεν σώθηκαν. Ως «Πανάρατος» παίζονται λαϊκές διασκευές της «Ερωφίλης» έως σήμερα στη Δυτική Ελλάδα.

Οι αποδεδειγμένες παραστάσεις της τραγωδίας στα Επτάνησα του 18ου αιώνα οδηγούν και σε άλλες απηχήσεις στην επτανησιακή δραματουργία: στην «Κωμωδία των Ψευτογιατρών» (1745), ενώ προς το τέλος του αιώνα παρωδείται ακόμα ένα δίστιχο της «Ερωφίλης», στον «Χάση» του Δημήτρη Γουζέλη (*Γερόλυμε, Γερόλυμε, Γερόλυμε βαπτίσου! Έβγαλε τα δαιμόνια μέσα από το κορμί σου*, δεν είναι τίποτε άλλο από παρωδία του τελευταία λόγου της Ερωφίλης πριν από την αυτοκτονία: *Πανάρετε, Πανάρετε, Πανάρετε ψυχή μου/βουήθα μου τση βαρόμοιρης και δέξου το κορμί μου*, βλ. παραπάνω). Σε μερικές επτανησιακές «ομιλίες» δεν υπάρχουν μόνο ισχυρές αντιστοιχίες στην υπόθεση (σε συμφυρμό με τον «Ερωτόκριτο»), αλλά αναπαράγονται και ορισμένοι σκηνικοί γλωσσότυποι, οι οποίοι ήταν χαρακτηριστικοί για το κρητικό θέατρο (βλ. παραπάνω). Η «Ερωφίλη» ταξίδεψε και στη Ρουμανία, όπου υπάρχουν διασκευές της.

## Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Οικονομίδης Δ.Β.**, «Ελληνικά επιδράσεις επί την δημόδη ρουμανική λογοτεχνίαν. Α'. Η "Ερωφίλη" και η ρουμανική διασκευή του "Ερωτόκριτου"», *Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου* 4, 1952/53, σ. 332-340 (επίσης *Ελληνική Δημιουργία* 12, 1953, σ. 75-87)· **Μαστορόπουλος Γ.Σ.**, «Μια ναξιακή εικόνα του ΙΖ' αι. με επιδράσεις από την κρητική ποίηση», *Επετηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών ΙΑ'*, 1979-84, σ. 546-548· Αλεξίου-Αποσκήτη, Ερωφί-

λη, ό.π., σ. 72-83· **Πούχνερ Β.**, «Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σ. 178-196· του ίδιου, «Απηχήσεις της Ερωφίλης στη νεοελληνική λογοτεχνία», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σ. 251-284 (με την παλαιότερη βιβλιογραφία).

Η επιβίωση της τραγωδίας στη λαϊκή παράδοση είναι ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον φαινόμενο: το έργο πέρασε στην παράδοση της κρητικής παραλογής, καθώς και στο παραδοσιακό λαϊκό θέατρο της δυτικής και κεντρικής Ελλάδας (πιθανώς μέσω των Επτανήσων, βλ. παραπάνω).

### 1) Η κρητική παράδοση

Γνωρίζουμε σήμερα τουλάχιστον δέκα κρητικές παραλογές με θέμα την «Ερωφίλη». Έχουν το ίδιο μετρικό σχήμα με την τραγωδία του Χορτάτη και είναι, στο μεγαλύτερο μέρος τους, σε διαλογική μορφή (με πρόσθετα αφηγηματικά χωρία, συχνά παρμένα από άλλα δημοτικά τραγούδια). Η σχέση μεταξύ των παραλλαγών είναι σύνθετη. Η πλοκή ξεκινά σε όλες τις περιπτώσεις με το προφητικό όνειρο της βασιλοπούλας, που προοιωνίζει την απαίσια έκβαση των γεγονότων (Β' 147 κ.ε.). Άλλα καιρία σημεία που έμειναν στις περισσότερες παραλλαγές είναι το μήνυμα του Βασιλιά (Ε' 277-278), ο ρόλος μεσάζοντα που ανατίθεται στον Πανάρετο (Γ' 95 κ.ε.), η διακήρυξη του έρωτα (Γ' 149-150), η σύγκρουση με τον Βασιλιά (Δ' 647-648), τμήματα της αφήγησης του Μαντατοφόρου για τον βασανισμό και τον θάνατο του Πανάρετου (Ε' 113, 118, 193 κ.ε.), η σκηνή με το «βατσέλι» ανάμεσα στην Ερωφίλη και τον Βασιλιά (Ε' 325 κ.ε., 329 κ.ε., 331 κ.ε., 367 κ.ε., 385 κ.ε., 393 κ.ε., 417 κ.ε.), η αποκήρυξη του Βασιλιά από την Ερωφίλη (Ε' 435 κ.ε.) και η αυτοκτονία της (Ε' 523-524), καθώς και ο φόνος του Βασιλιά σε ορισμένες παραλλαγές (Ε' 642 κ.ε.).

## Δραστηριότητα 56

Εντοπίστε όλα αυτά τα χωρία και ξαναδιαβάστε τα.

Παραθέτω εδώ ένα από τα σύντομα κείμενα· οι περισσότερες παραλλαγές κινούνται ανάμεσα στους 40-55 στίχους. Προέρχεται από το χωριό Μέλαμπες της επαρχίας Αγ. Βασιλείου Ρεθύμνης και καταγράφηκε το 1971:

*Δυο περιστέρια πλουμιστά, περίσσα πλουμισμένα,  
εις ωραιότατο κλαδί ήσανε φωλεμένα.*

*Ο σκύλος αφού τα 'βλεπεν ήτονε αφορεσμένος  
και ξέσκισέν τα κ' έφαν τα ο τρισκαταραμένους...*

5 – *«Ο κύρης μου μου μήνυσε με τον αρμένιο κρίνο,  
απού δεν έχομεν οχτρό χειρότερο από κείνο».*

– *«Άμε και σα σου μήνυσε να ιδείς είντα σε θέλει.*

*Που του κυρού σου τη βουλή ποτέ σου νε μην βγαίνεις».*

– *«Εμήνυσές μου, κύρη μου, κ' ήρθα στον ορισμό σου,*

10 *θέλω να μάθω και να δω είντά 'ναι στο λεγένι».*

*«Ξεσκέπασέ τον τον πελτέ αφού 'ναι στο λεγένι».*

*Και ξεσκεπάζω και θωρώ η κακομοιριασμένη.*

– *«Τίνος είναι η κεφαλή αφού 'ναι στο λεγένι;»*



15 «Του φίλου σου του μπιστικού και πιάσ' τηνε και δε τη  
και βγάλε απ' τα ματάκια σου νερό και ξέπλυνέ τη».

– «Κύρη μου δε σε λέω μπλιό, κύρη μου δε σε λέω,  
μα και στο μοιρολόϊ μου σκύλο θε να σε λέω.  
Κύρη μου δε σε λέω μπλιό, κύρη δε σ' ονομάζω  
μα και στο μοιρολόϊ μου δράκο θα σε φωνιάζω».

(Δετοράκης Θ. 1976, σ. 102)

Σχόλια: 5 με τον αρμένιο κρίνο – Μάλλιος γιατί μου μήνυσε με τον Αρμόδι, κρίνω Ε' 277 το παρεμβαλλόμενο κρίνω δεν κατανόησε ο λαϊκός τραγουδιστής και το μετέτρεψε σε ουσιαστικό || 10 το πωτό, ο λόγος, η παραγγελία || τον πελτέ, τον μπερντέ. Η παραλλαγή παρουσιάζει μεγάλα χάσματα και, κυρίως προς το τέλος, έχει φθαρεί τελείως από την προφορική παράδοση. Αλλά ακριβώς γι' αυτό τον λόγο είναι καλό παράδειγμα της ανάλυσης.

Σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις υπάρχουν έντονα συγκινησιακά χωρία για το κοινό (θεατές/ακροατές/αναγνώστες) ή επιγραμματικές διατυπώσεις που μένουν εύκολα στη μνήμη. Από την άποψη της «συναισθηματικής δραματουργίας» (δραματουργίας των αντιδράσεων) πρόκειται συχνά για την αρχή ή το τέλος μιας σημαντικής θεματικής ενότητας νοηματικής ή συγκινησιακής έντασης μέσα στη δραματουργική δομή του έργου.

## Δραστηριότητα 57

Σημειώστε δίπλα από τα χωρία που αναφέρθηκαν και που διατηρούνται μέσα στο τραγούδι της «Ερωφίλης» τη σκηνή του έργου στην οποία απαντά το χωρίο. Συγκρίνετε τώρα τις αναγραφόμενες σκηνές με το τελευταίο σχήμα που φιλοτεχνήσατε σχετικά με τις καμπύλες έντασης. Θα διαπιστώσετε πως σε πολλές περιπτώσεις, σχεδόν σε όλες, οι σκηνές συμπίπτουν. Άρα, στο ερώτημα γιατί ορισμένοι στίχοι πέρασαν στην προφορική παράδοση και άλλοι όχι μπορεί να δοθεί η απάντηση πως αυτοί οι στίχοι απαντούν σε δραματουργικές κορυφώσεις της υπόθεσης, όταν η ένταση και η προσοχή είναι μεγάλες.

Η τεταμένη προσοχή (αγωνία) και η συναισθηματική εμπλοκή μέσω των ερεθισμάτων που δίνονται, για να ταυτιστεί κανείς με τα πρόσωπα, φαίνονται βασικές προϋποθέσεις για τη διαδικασία της απομνημόνευσης στην προφορική παράδοση. Η διαδικασία απομνημόνευσης ρυθμίζεται επίσης από το μέτρο και τη δύναμη της ομοιοκαταληξίας (όμοια, σε αυτή την περίπτωση, στο δράμα και στο δημοτικό τραγούδι): ωστόσο, η σύνθετη σύνταξη του Χορτάση κατατεμαχίζεται συχνά και, τότε, ο στίχος αναπαράγεται στην ανόθευτη μορφή του μόνο όπου η συντακτική και νοηματική μονάδα καλύπτει το πολύ ένα στίχο ή ένα δίστιχο. Διαφορετικά, βρισκουμε λίγο πολύ επιτυχημένες ανακατασκευές του στίχου, περιπτώσεις στις οποίες πρόκειται συχνά για την αρχή του στίχου ή για κάποιο βασικό ουσιαστικό, σημαντικό για το νόημα, που επιβιώνει ή –ακόμα συχνότερα– για την πρωτότυπη ομοιοκαταληξία. Τέτοιες αναπλάσεις, που και πάλι περνούν μέσα από το μέτρο και τη δύναμη της ομοιοκαταληξίας, μπορεί επίσης να ενσωματώνουν στίχους από άλλα δημοτικά τραγούδια γνωστά στον τραγουδιστή: κάποτε αυτό καταλήγει σε



σοβαρές παρεκκλίσεις από την πλοκή, οι οποίες μπορεί να οδηγήσουν σε λογικές ασυνέπειες ή, με τη σειρά τους, να δημιουργήσουν την ανάγκη για περισσότερες μετατοπίσεις και διορθώσεις.

Εκτός από αυτή τη συγκεκριμένη παράδοση των παραλογών, ίχνη της «Ερωφίλης» απαντούν και σε κρητικά ιστορικά τραγούδια, σε μαντινάδες και παροιμίες: τμήματα του Προλόγου του Χάρου έχουν παρεμβληθεί και σε μοιρολόγια.

## Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Πούχχερ Β.**, «Η "Ερωφίλη" στη δημόδη παράδοση της Κρήτης», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σ. 127-190· **Δετοράκης Θ.**, «Τρεις ανέκδοτοι δημόδεις παραλλαγαί της Ερωφίλης», *Κρητικά Χρονικά*, τόμος 26, 1974, σ. 54-64· του ίδιου, «Δημόδεις κρητικές παραλλαγές της "Ερωφίλης"», *Κρητικά Χρονικά*, τόμος 26, 1980, σ. 262-278 (εκεί και τα υπόλοιπα κείμενα).

### 2) Η επτανησιακή – ρουμελιώτικη παράδοση

Από την παράδοση λαϊκών παραστάσεων της «Ερωφίλης» στη δυτική και κεντρική Ελλάδα που, από ό,τι φαίνεται, μεταφέρθηκε από τα Επτάνησα κατά τον 19ο αιώνα, είναι γνωστές και έχουν δημοσιευτεί έξι διασκευές με τον τίτλο «Πανάρατος», οι οποίες χρονολογούνται από το 1880 περίπου ως σήμερα και εκτείνονται από 86 ως 313 στίχους. Προέρχονται από την Αμφιλοχία (132 στίχοι), τα Γιάννενα (141), την Άρτα (73), την περιοχή του τ. Δήμου Μακρυνείας Μεσολογγίου (125), το Φανάρι Καρδίτσας (86) και το Καρπενήσι (260 και 313). Πρόκειται για καταγραφές από την προφορική παράδοση ή και χειρόγραφες επιτομές, που έχουν δεχτεί προσθετικές παρεμβάσεις από τους αντιγραφείς των χειρογράφων. Άλλωστε, υπάρχουν και πιο συντομές εκδοχές, για παράδειγμα από το Καρπενήσι, οι οποίες πλησιάζουν το αποκριάτικο δρώμενο. Η σύντομη παραλλαγή του Καρπενησίου (γύρω στο 1920) έχει ως εξής:

<i>Βασιλιάς:</i>	<i>Πανάρατε, το σκέφτηκες κι ήρθες στο παλάτι με δόλο και απάτη; Δεν είσαι βασιλόπουλο κι από γενιά μεγάλη, Μόν' είσαι ένας άσημος κι ήρθες να με πικράνης. Έδωσα τώρα διαταγή για να σας θανατώσουν εσένα και την κόρη μου, το σόι μου να σώσω! Έλα τζελάτη, πάρε τους και κόφ' τους το κεφάλι για να τ' ακούσουν οι άρχοντες κι όλοι οι Βασιλιάδες.</i>
<i>Χάρος:</i>	<i>Στρατός και στρατηγοί εις προσοχήν σταθείτε! Ο Χάρος επλησίασε και μην παραδρομείτε.</i>
<i>Υπασπιστής:</i>	<i>Ω ουρανέ, πώς δεν μαυρίζεις, και συ ήλιε, πώς δεν πηγαίνεις εις την οδόν σου! Αφέντη βασιλέα μου κι αφέντη βασιλιά μου, τι κακό που έκαμες σήμερα στην κυρά μου; Αφέντη βασιλέα μου κι αφέντη βασιλιά μου λάβε και συ τον θάνατον μαζί με την κυρά μου!</i>

(Κώνστας Κ.Σ., 1966)

Στην παράσταση συμμετέχουν γύρω στα 20 άτομα, ανάμεσά τους ο Βασιλιάς, η Κόρη (Ερωφίλη), ο Πανάρατος, ο Υπασπιστής της Κόρης και ο Χάρος.

Είναι σαφείς οι επιδράσεις της προφορικής παράδοσης, ο πληροφοριοδότης σαφώς δεν θυμάται όλους τους στίχους. Ωστόσο, είναι φανερό η τάση το «έργο» να εντάσσεται στα συνηθισμένα αποκριάτικα δρώμενα και τις σχετικές μεταμφιέσεις: Ερωφίλη-Πανάρατος τείνουν να γίνουν Νύφη-Γαμπρός, Βασιλιάς-Νένα, Πατέρας-Μητέρα ή Παραμάνα, Χορός-κορασίδες της Ερωφίλης. Ο Χάρος, στον πρόλογο του οποίου δίνεται συνήθως μεγάλη σημασία, τρομάζει τον κόσμο, όπως ο Αράπης των αποκριάτικων μεταμφιέσεων, που κρατάει και την τάξη. Αλλού εκτελεί μάλιστα χρέη γιατρού (!), ο οποίος στα αποκριάτικα δρώμενα ανασταίνει με αστείες «κούρες» τον γαμπρό που έχει σκοτωθεί από τον Αράπη. Τόσο μεγάλη είναι η δύναμη του εθιμικού πλαισίου, ώστε στην παραλλαγή της Μακρύνειας, μετά τον θάνατο του Πανάρατου και την αυτοκτονία της Ερωφίλης (σε άλλες παραλλαγές αυτή αποκεφαλίζεται μαζί με τον εραστή της) και την προπάθεια του Συμβούλου (αλλού του Υπασπιστή) να σκοτώσει τον Βασιλιά (σε άλλες παραλλαγές πραγματικά θανατώνεται), το «νεκρό» ζευγάρι ανασταίνεται (!) από τον Χάρο (!), *όστις με ολίγην μυρωδιάν εις ένα μπουκαλάκι μυρίζει και ανασταίνει λέγοντας:*

*Και παρευθύς εβγήκε από τον Άδη με δύο ψυχάς στο χέρι  
Ν' αναστήσω αυτούς τους δύο νεκρούς.*

Εδώ, η θεατρική παράσταση της «Ερωφίλης» αναπαράγει το βασικό τελετουργικό σχήμα των δρώμενων του κύκλου Θάνατος/Ανάσταση, που είναι από τα πιο διαδεδομένα στον λαϊκό πολιτισμό.

Σε ποιο βαθμό μπορούσε να είναι ενταγμένη στα αγεργμικά έθιμα (από όμιλο που περιφέρεται από σπίτι σε σπίτι) της Αποκριάς η παράσταση της «Ερωφίλης», το δείχνει μια περιγραφή από την ορεινή Βίτσα στα Ζαγοροχώρια, όπου δεν υπάρχει καν η συνείδηση πως πρόκειται για θεατρική παράσταση και το έθιμο τελείται σε κάθε σπίτι. Η καταγραφή σε τοπική διάλεκτο έγινε το 1975: *Όλα τα ιθίματα τα κάναμαν τ' Τυρ'νή. Ντιόμασταν καρναβάλια κι γυρίζαμαν τα σπίτια. Είμασταν παρείς-παρείς. Ήταν τότε πού 'μουν ιγώ κουπέλα (προ 60 ετών). Πήγγιναν στα σπίτια. Ου ένας μι χουντρή φουνή για να μην καταλάβουν ποιος είν' ήλιγι στον άλλουν: «Πανάρατε, Πανάρατε, Πανάρατε, παιδί μου, /έχω δυο λόγια να σου πω, δυο λόγια να σου κρίνω. /Ο βασιλιάς, πατέρας σου, ζητεί να σου μιλήσει». Ικείνους πό 'κανι τον Πανάρατου, πήγγι σ' έναν άλλουν πό 'κανι του βασ'λιά. Ου βασ'λιάς ήλιγι: «Σκύψε πάρι αυτό του βουτσέ και μη φοβείσαι», και μόλις ικείνους έσκυβι να τον πάρ' ου βασ'λιάς έκανι πως τον σκότουνι. Τότ' οι άλλ' έπιφταν απάνου στου βασ'λιά κι τον σκότουναν κι εκείνου. Αυτό τό 'καναν σε κάθι σπít' κι τις έδ'ναν λιφτά κι γλυκά (Πολυμέρου-Καμηλάκη Αικ., 1976/77, σ.230). Εδώ, η πρωταγωνίστρια δεν υπάρχει καν. Το αριστούργημα του Χορτάτη μετατράπηκε στο γνωστό πανελλήνιο δρώμενο του φόνου του γαμπρού από τον Αράπη (όπου καμιά φορά σκοτώνεται και ο Αράπης), τελείται μάλιστα από σπίτι σε σπίτι, για το καλό του σπιτιού και για την καλοχρονιά· διατηρείται επίσης το αρχαϊκό απόρρητο της με-*



ταμφίσεως (ο «ηθοποιός» ή καλαντιστής δεν πρέπει να αναγνωριστεί).

### Δραστηριότητα 58

Συγκλονιστικό, δεν είναι; Σημειώστε τις εντυπώσεις σας. Γράφοντας, ξεκαθαρίζουν οι σκέψεις μας περισσότερο.

Η «Ερωφίλη» λειτούργησε πολλαπλά ως συνδυετικός κρίκος ανάμεσα στον λόγο και στον λαϊκό πολιτισμό. Δίπλα σε αυτό το παράδειγμα των λαϊκών παραστάσεων της τραγωδίας, που έχουν ενταχθεί πλέον στον εθιμικό κύκλο της Αποκριάς, συναντούμε και ένα φαινόμενο, αρκετά σπάνιο, την «επανατελετουργοποίηση» (reritualisation) του θεάτρου, που τόσο αναζητούσε το θέατρο του 20ού αιώνα στην Ευρώπη και στην Αμερική και αναγκαστικά απέτυχε να έχει μεγαλύτερη κοινωνική απήχηση, γιατί τις τελετές με κοινωνικό κύρος δεν μπορεί να τις δημιουργήσει κανείς. Πρέπει να υπάρχουν. Στην περίπτωση της «Ερωφίλης» συναντούμε ένα έργο υψηλής ποιότητας και δραματουργίας που εντάσσεται στην προφορική παράδοση, ακόμα και στις αποκριάτικες μεταμφιέσεις. Σε αυτό βέβαια «βοήθησε» η Τουρκοκρατία, που σταματάει τη δραματική παραγωγή στην Κρήτη, και η συντηρητικότητα του λαϊκού πολιτισμού της Τουρκοκρατίας, στην οποία στηρίζεται η ύπαρξη και λειτουργία της προφορικής παράδοσης.

Οι αναπτυγμένες παραλλαγές ανάγονται συνήθως στη χειρόγραφη παράδοση και παίζονται από νεαρούς τις Αποκριές. Η πλοκή αρχίζει συνήθως με τον Πρόλογο του Χάρου – ο Χάρος είναι συχνά ντυμένος όπως ο Αράπης του ελληνικού αγροτικού καρναβαλιού, στολισμένος με κουδούνια και με μαυρισμένο πρόσωπο, και κρατάει επίσης σε τάξη το κοινό. Το πρόσωπο του φίλου, του Καρπόφορου, διασπάται σε έναν προδότη, τον Καρπόφορο, και έναν εκδικητικό αξιωματούχο, τον Τρισκατάρατο, ο οποίος, αντί για τη Νένα και τον Χορό των κορασίδων (στο έργο), που δεν υπάρχουν εδώ, θα σκοτώσει τελικά τον σκληρό Βασιλιά. Η αλλαγή του χώρου σημαίνεται από συμβολικές αλλαγές θέσης· ο αποκεφαλισμός γίνεται με σκύψιμο του κεφαλιού (η Ερωφίλη, που ονομάζεται συνήθως «βασιλοπούλα» ή καμιά φορά απλώς «νύφη», αποκεφαλίζεται κι αυτή από τον Βασιλιά). Όπως αναφέρθηκε, σε μια παραλλαγή ανασταίνεται το ζευγάρι από τον Χάρο, αντιστρέφοντας τη λειτουργία και την αποστολή του.

Τα δάνεια από την τραγωδία του Χορτάτση είναι διαφορετικά και δεν ακολουθούν οπωσδήποτε τις στιγμές υψηλότερης έντασης. Σε αυτό συνηγορεί η παρατήρηση πως πρέπει να υπήρχε μάλλον μια ενιαία επτανησιακή διασκευή. Είχαμε επισημάνει ήδη το γεγονός ότι στα κατάστιχα του Αναστασίου Κόνδαρη, στο Αρχαιοφυλάκειο Λευκάδας από το 1771, αναφέρεται *μια παλαιόφλαδα* [παλαιά φυλλάδα, έντυπο δηλαδή] της *Ερωφίλης και Πανάρετου, έτζη ονομαζόμενη*: ο μελετητής που βρήκε την ένδειξη, ο Παναγιώτης Μουλλάς, πιστεύει πως πρόκειται για άγνωστη έκδοση της «Ερωφίλης», ίσως ολιγοσέλιδη και λαϊκή. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι στη βιβλιοθήκη του Κρητικού λογίου Φραγκίσκου Zeno (+1680) υπήρχαν δύο χειρόγραφα με τίτλο: *Panaratos opera Greca και Erofigli opera Greca*. Ο εκδότης της μαρτυρίας Νικ. Παναγιωτάκης πιστεύει πως ο «Πανάρατος» είναι «άγνωστος απο-

λεσθείσα κρητική τραγωδία ή κωμωδία», με το σκεπτικό ότι ο Ζενο είχε υπόψη του το έργο του Χορτάτση (που είχε ήδη τυπωθεί), και δεν θα μπορούσε να δώσει από τη μια μεριά τον τίτλο «Ερωφίλη» και από την άλλη «Πανάρατος». Προκαλεί πάντως εντύπωση το γεγονός ότι ο τύπος του ονόματος του βασιλόπουλου δεν αναφέρεται με την εκδοχή που δίνει ο ίδιος ο Χορτάτσης, Πανάρετος, αλλά «Πανάρατος» όπως τον λένε όλες οι διασκευές των λαϊκών παραστάσεων. Τι να υποθέσουμε; Ίσως υπήρξε ήδη στον 17ο αιώνα μια πιο λαϊκότεροπη εκδοχή της «Ερωφίλης», με τον τίτλο αυτό. Η επτανησιακή καταγωγή των λαϊκών παραστάσεων της δυτικής και κεντρικής Ελλάδας, ωστόσο, φαίνεται σίγουρη.

### Δραστηριότητα 59

Εσείς τι πιστεύετε; Διατυπώστε μια αιτιολογημένη υπόθεση, συνδυάζοντας τα στοιχεία που αναφέρθηκαν προηγουμένως. Γιατί το όνομα της βασιλοπούλας της Μέμφιδος εξαφανίζεται από τις λαϊκές παραστάσεις της τραγωδίας του Χορτάτση; Μην αφιερώσετε πάνω από 10 λεπτά· 3-4 φράσεις αρκούν.



### Βιβλιογραφικός Οδηγός


Για το θέμα της καταγωγής: **Παναγιωτάκης Ν.**, «Έρευναι εν Βενετία», *Θησαυρίσματα*, τόμος 5, 1968, σ. 45-188, ιδίως σ. 102 κ.ε.· **Μουλλάς Π.**, «Άγνωστη έκδοση της "Ερωφίλης"», *Ο Εραμιστής*, τόμος 5, 1964, σ. 190-192.

Οι παραλλαγές: **Φωτόπουλος Κ.Ι.**, «Επιτομή της "Ερωφίλης" του Γεωργίου Χορτάτση όπως παίζονταν στα Γιάννινα το 1897», *Ηπειρωτική Εστία*, τόμος 26, 1977, τεύχος 297/298, σ. 55-76 (επίσης Σαλαμάγκα Δ., «Το Γιαννιώτικο στιχοπλόκι και οι παράγοντές του. Ζ'. Οι Αποκριές», *Ηπειρωτική Εστία*, τόμος ΣΤ', 1957, τεύχος 60/61, σ. 335 κ.ε.· **Βασταρούχα Γ.**, «Αποκρία στην παλιά Άρτα», *Σκουφάς*, τόμος 4, 1975, σ. 182-187· **Ζώρας Γ.Θ.**, «Πανάρατος. Νέα λαϊκή διασκευή της Ερωφίλης», *Παρνασσός*, τόμος ΙΖ', 1975, σ. 435-445· **Κώνστας Κ.Σ.**, «Κρητικές απηχήσεις στη Δυτική Ρούμελη», *Νέα Εστία*, τόμος 80, 1966, σ. 1541-1543 και, του ίδιου, «"Ο Πανάρατος" της Δυτικής Ρούμελης», *Μιοχώρι*, τόμος Ζ', 1976, τεύχος 8, σ. 12-14· **Ζώρας Γ.Θ.**, «Πανάρατος, μονόπρακτος λαϊκή διασκευή της Ερωφίλης», *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, τόμος ΚΖ', 1957, σ. 110-126 (και αυτοτελώς)· **Πολυμέρου-Καμηλάκη Α.**, «"Πανάρατος". Λαϊκή διασκευή και παράσταση της Ερωφίλης στη Δυτ. Ρούμελη», *Επετηρίς Εταιρείας Στερεοελλαδικών Μελετών*, τόμος 6, 1976/77, σ. 225-249 (ανατύπωση στον τόμο της ίδιας, *Θεατρολογικά μελετήματα για το λαϊκό θέατρο. Από το κρητικό θέατρο στα δρώμενα της νεοελληνικής αποκριάς*, Αθήνα 1998, σ. 169-205)· της ίδιας, «Θεατρική παράσταση λαϊκής διασκευής της Ερωφίλης στο Φανάρι Καρδίτσας», *Θεσσαλικά Χρονικά*, τόμος ΙΓ', 1980, σ. 183-206 (ανατύπωση στα *Θεατρολογικά μελετήματα*, ό.π., σ. 135-167)· για μια εκτενέστερη παραλλαγή του Καρπενησίου, της ίδιας, «Λαϊκό θέατρο στο Καρπενήσι. Παραστάσεις "Πανάρατος", της λαϊκής επιτομής της "Ερωφίλης" του Γεωργίου Χορτάτση», *Επετηρίς Εταιρείας Ευρυτανών Επιστημόνων*, τόμος 1, 1990-91, σ. 377-413 (στον ίδιο τόμο, σ. 207-262).

Βασικά μελετήματα: **Πούχνερ Β.**, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, Λαογραφία, παράρτημα 9, Αθήνα 1985 σ. 64-67, 72 κ.ε.· του ίδιου, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Αθήνα 1989, σ. 196-206· **Πολυμέρου-Καμηλάκη Α.**, «Πανάρατος – Ερωφίλη. Συγκριτική μελέτη των λαϊκών διασκευών της "Ερωφίλης" προς το λόγιο έργο», στον τόμο: *Θεατρολογικά μελετήματα*, ό.π., σ. 11-133.


Η τραγωδία του Χορτάτση δεν έχει σημειώσει πολλές παραστάσεις. Μερικές ωστόσο είναι ιστορικές:

- Το 1934 στη Λαϊκή Σκηνή του Καρόλου Κουν, σε σκηνοθεσία του ίδιου, σκηνογραφία του Γ. Τσαρούχη στο σιλ του λαϊκού εξπρεσιονισμού· τον Φιλόγονο έκανε ο Παντελής Ζερβός, τον Πανάρετο ο Λυκούργος Καλλέργης, την Ερωφίλη η Φρόσω Κοκκόλα· Μανταντοφόρος ήταν ο ίδιος ο Κουν.
  - 1950 στο Σπουδαστήριο της Νέας Ελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, σε διδασκαλία του Λίνου Πολίτη, σκηνικό και ενδυμασίες του Γιάννη Τσαρούχη. Τον Μαντατοφόρο εδώ έκανε ο Δημ. Μαρωνίτης.
  - Το 1961 από το Εθνικό Θέατρο, στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού, σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού, σκηνογραφία Κλ. Κλώνη, ενδυμασίες του Αντ. Φωκά, επιλογή κρητικής μουσικής Σιμ. Καρρά. Τον Φιλόγονο έκανε ο Λυκούργος Καλλέργης, την Ερωφίλη η Βάση Μανωλίδου, τον Πανάρετο ο Δημ. Παπαμιχαήλ, τη Χρυσόνομη η Δέσπω Διαμαντίδου.
  - Το 1966 από τον Εταιρικό Θίασο Άρμα Θέσπιδος, δραματική συμπύκνωση του Νότη Περγιάλη, σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη. Παίχτηκαν και τα τέσσερα ιντερμέδια.
  - Το 1978 από την Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, σε σκηνοθεσία του Γιώργου Μιχαηλίδη και μουσική του Νίκου Μαμαγκάκη. Παίχτηκαν και τα ιντερμέδια.
  - Το 1987 από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης, σε σκηνοθεσία του Νίκου Χαραλάμπους, με τρεις διαφορετικές Ερωφίλες.
  - Το 1990 από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, σε σκηνοθεσία και δραματολογική προσαρμογή του Δημ. Έξαρχου.
  - Το 1992 στο Δημοτικό Θέατρο Γλυφάδας, σε σκηνοθεσία του Γιάννη Νικολαΐδη.
  - Το 1996 στο Αμφι-Θέατρο του Σπ.Α. Ευαγγελάτου, σε συμπαραγωγή με το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης, σε σκηνοθεσία του Ευαγγελάτου.
- Άρχισε η εκτίμηση. Πρώτος ο Παλαμάς, στον πρόλογο της «Τρισεύγενης» (1903), έχει αποκαλέσει τον Χορτάτση πατέρα της νεοελληνικής δραματολογίας.

 *Αποχαιρετούμε την άτυχη βασιλοπούλα, η οποία για τόσες εβδομάδες μας κράτησε συντροφιά.*

### **Δραστηριότητα 60 (προαιρετική)**

Πριν την εγκαταλείψουμε, όμως, δείτε ξανά το βίντεο από την παράσταση του Αμφι-Θεάτρου. Εσείς, που γνωρίζετε τώρα πολύ καλά το κείμενο, είστε σε θέση να επισημάνετε πού έχει επέμβει ο σκηνοθέτης. Ο Ευαγγελάτος παρέλειψε περίπου 1.500 στίχους, για να συντομεύσει το έργο. Αλλά έκανε και άλλες επεμβάσεις. Σημειώστε τες. Αναφέρετε αν το έργο σας αρέσει καλύτερα ή όχι στη διασκευή του Αμφι-Θεάτρου και τεκμηριώστε την άποψή σας.

 *Από εδώ και εμπρός θα αλλάξει κάπως ο χαρακτήρας του εγχειριδίου, γιατί σε κανένα άλλο έργο δεν θα σταθούμε τόσο αναλυτικά. Θα προχωρήσουμε με πιο γρήγορα και θαρραλέα βήματα. Είστε έτοιμοι;*

## Οι άλλες τραγωδίες

Η τραγωδία «Βασιλεύς ο Ροδολίνος» (3.232 δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι) του Ιωάννη Ανδρέα Τρωΐλου από το Ρέθυμνο πρέπει να ήταν στην εποχή της αρκετά γνωστή, αλλά κατά τον 18ο αιώνα λησμονήθηκε· γράφτηκε γύρω στο 1640, στην Κρήτη, και εκδόθηκε το 1647 στη Βενετία.

Η υπόθεση, που ακολουθεί στη δομή της την «Ερωφίλη», αν και οι σκηνικοί χαρακτήρες είναι διαφορετικοί, εκτυλίσσεται επίσης στη Μέμφιδα της Αιγύπτου. Βασίζεται στη σύγκρουση ανάμεσα στον έρωτα και στη φιλία. Η προϊστορία της είναι αρκετά μεγάλη: ο βασιλιάς της Καρχηδόνας Αρέτας είχε διοργανώσει μια «γκιόστρα» (κονταροχτύπημα), για να αναδειχτεί ο νικητής, γαμπρός της μοναδικής κόρης του Αρετούσας, που θα έπαιρνε εκδίκηση από τον Τρωσίλο, τον βασιλιά της Περσίας, για τη λεηλασία της χώρας. Ο ίδιος ο Τρωσίλος είχε πάρει μέρος, μεταμφιεσμένος, στο κονταροχτύπημα και είχε νικήσει. Αποχωρώντας δεν είχε αποκαλύψει την ταυτότητά του, αλλά ερωτεύτηκε την όμορφη κόρη του βασιλιά. Όταν θα ζητήσει αργότερα με μαντατοφόρους το χέρι της νέας, ο πατέρας της θα αρνηθεί να τη δώσει στον εχθρό του. Έτσι, στέλνει τον φίλο του Ροδολίνο, βασιλιά της Αιγύπτου, να τη ζητήσει εκείνος δήθεν για τον εαυτό του και να του την παραδώσει ύστερα, όπως και έγινε. Αλλά στην επιστροφή οι νέοι αλληλοερωτεύονται και, όταν ένα ναυάγιο τους απομονώνει σε ένα νησί, ο βασιλιάς υποκύπτει στην επιθυμία του και κάνει την Αρετούσα δική του. Η υπόθεση περιστρέφεται τώρα γύρω από τις τύψεις του Ροδολίνου, τις απορίες της Αρετούσας, που της φέρεται ψυχρά, γύρω από το σχέδιο τελικά να δώσουν στον Τρωσίλο την αδερφή του βασιλιά Ροδοδάφνη, η οποία όμως δεν θέλει να παντρευτεί, αλλά πείθεται τελικά από τη μητέρα της Αννάζια. Όταν ο Τρωσίλος στέλνει γαμήλια δώρα στην Αρετούσα και ο Ροδολίνος της εκμυστηρεύεται κάπως έμμεσα πως προορίζεται για εκείνον (της αποκρύπτει και τον θάνατο του πατέρα της), η νέα δηλητηριάζεται και αυτοκτονεί. Ύστερα από την εξομολόγηση του έρωτά του αυτοκτονεί και ο Ροδολίνος. Η Ροδοδάφνη πεθαίνει από τη λύπη της και στο τέλος, διαβάζοντας επιστολή που του άφησε ο Ροδολίνος, αυτοκτονεί και ο Τρωσίλος. Ως τραγική μορφή μένει η Αννάζια, που πρόσμενε τον διπλό γάμο των παιδιών της και τους βλέπει τώρα όλους νεκρούς.

Το έργο αυτό, το πιο εκτεταμένο του κρητικού θεάτρου, αποτελεί διασκευή της τραγωδίας «Il Re Torrismondo» του Torquato Tasso (1544-1595). Ο τόπος της δράσης έχει μεταφερθεί από τη Σκανδιναβία στη Μεσόγειο, η αδελφική αιμομιξία έχει απαλειφθεί και έχει προστεθεί η μορφή της αδελφής του βασιλιά, της Ροδοδάφνης, που θυμίζει τον αμαζονισμό της «Πανώριας», όπως και η αυτοκτονία του Τρωσίλου, που αυξάνει τα επί σκηνης «πτώματα» σε τέσσερα. Κατά τα άλλα η πλοκή ακολουθεί αρκετά πιστά το πρότυπό της. Το έργο δεν έχει ιντερμέδια. Οι ως τώρα αισθητικές αποτιμήσεις εξαίρουν συνήθως τις ποιητικές ικανότητες της στιχουργίας και τις δραματουργικές αδυναμίες της πλοκής και της εξέλιξής της. Από την έκδοση του 1647 σώζεται σήμερα μόνο ένα αντίτυπο στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη· από αυτό έγινε το 1976 φωτομηχανική ανατύπωση, από τον Μ.Ι. Μανούσακα, και το 1987 κριτική έκδοση από τη Μάρθα Αποσκήτη.

Η δραματουργική δομή μοιάζει αρκετά με αυτή της «Ερωφίλης», αν και το σύστημα συσχετίσεων των σκηνικών προσώπων είναι κάπως διαφορετικό. Το τρίγωνο (στην «Ερωφίλη», αλλά και στο ιταλικό πρότυπο) αμβλύνεται με την εισαγωγή της Ροδοδάφνης, που προορίζεται για νύφη-αντικαταστάτης για τον Τρωσίλο, και προσανατολίζεται σε ένα τετράγωνο (δύο δυαδικά σχήματα), το οποίο επιστεγάζεται από την τραγική μορφή της μητέρας του βασιλιά, Αννάζια: αντί του διπλού γάμου (όπως στην «Πανώρια») θρηνεί την τετραπλή αυτοκτονία των παιδιών της. Σε μια ιδεολογική αντιπαράθεση με τη Ροδοδάφνη (Β' πράξη, δ' σκηνή), η οποία είναι οπαδός του αμαζονισμού και δεν θέλει να παντρευτεί καθόλου, καθρεφτίζονται μερικά επιχειρήματα από την ανάλογη σκηνή του ποιμενικού δράματος του Χορτάση «Πανώρια» (Γ' πράξη, α' σκηνή, κυρα-Φροσύνη και Πανώρια). Το βασικό μοτίβο όμως, το οποίο συνεχώς επανέρχεται, είναι η εσωτερική διχογνωμία του πρωταγωνιστή Ροδολίνου ανάμεσα στον έρωτα και στη φιλία, ψυχολογική σύγκρουση που αναπτύσσεται με ατελείωτους ρητορισμούς και παραμένει, δραματουργικά, χωρίς βαθύτερα τεκμηριωμένη αναγκαιότητα, οδηγεί ωστόσο στην κάπως υπερβολική τετραπλή αυτοχειρία.

Το έργο έχει πολλούς μονολόγους και εκτενείς ρήσεις: η ταχύτητα του διαλόγου είναι ιδιαίτερα χαμηλή (μέσος όρος έκτασης των ρήσεων 13.87 στίχοι). Δραματουργικά υπερβολικός συγκεντρωτισμός στον βασικό ήρωα, ο οποίος σε αρκετά σημεία μοιάζει με τον Πανάρετο, φανερώνεται και από την έκταση των ρόλων: ο Ροδολίνος επωμίζεται, με 714 στίχους, το 1/4 σχεδόν του έργου. Αυτός αναλαμβάνει και το κύριο βάρος της «έκθεσης» της προϊστορίας της υπόθεσης. Η λύση (dénouement) της εκούσιας αυτοκτονίας των πρωταγωνιστών είναι δοσμένη ήδη στη Δ' πράξη (μαζί με τη δραματουργικά σχεδόν ολότελα ατεκμηριώτη αυτοκτονία της Ροδοδάφνης, την οποία μάλιστα η Αννάζια στον θρήνο της δεν την αναφέρει καθόλου), οπότε στην Ε' πράξη ακολουθεί πλέον μόνο η (ακόμα λιγότερο αιτιολογημένη) αυτοκτονία του Τρωσίλου. Στην «έκθεση» βοηθάει σημαντικά και ο Σύμβουλος του βασιλιά Ερμήνος (όπως ο Καρπόφορος στην «Ερωφίλη»). Χωρίς άλλο, ο Τρώιλος μιμείται την τεχνική της «έκθεσης» του Χορτάση, αλλά δεν τα καταφέρνει όπως εκείνος: ο ρόλος του βασιλιά στην αφήγηση της προϊστορίας τονίζεται εδώ περισσότερο. Και η ανάπτυξη της σκηνής είναι διαφορετική: ο Ροδολίνος αρχίζει αμέσως με τα προβλήματά του (ενώ εδώ λείπει η δραματουργικά έξυπνα τοποθετημένη πίεση του Συμβούλου να αποκαλύψει το μυστικό του) και ο Ερμήνος, κατά το τέλος της σκηνής, με τις μακροσκελείς συμβουλές του, πραγματοποιεί μεγαλύτερες ρήσεις από εκείνον. Η αντίστοιχη σκηνή «έκθεσης» των γυναικών (εδώ, αμέσως, στην Α' β'), ανάμεσα στην Αρετούσα και στη Σωφρόνια, ακολουθεί την ίδια τεχνική με την «έκθεση» των ανδρών: η Αρετούσα αποκαλύπτει αμέσως, χωρίς πιεστικές ερωτήσεις από τη μεριά της συμβούλου της, τα προβλήματά της: η άμεση διαδοχή των δύο σκηνών «έκθεσης» δείχνει και κάποια σπουδή του δραματουργού να «ξεμπερδέψει» με την «έκθεση» και να δώσει διαμιάς όλες τις απαραίτητες πληροφορίες για την προϊστορία.

Η υψηλή μονολογικότητα του έργου ευνοεί την ανάπτυξη λυρικών παρεκβάσεων από την πλοκή. Στον «Ροδολίνο» βρίσκουμε στίχους μεγάλης ποιητικής αξίας, ιδίως στα χορικά. Το έργο δεν φαίνεται να έχει παρασταθεί: ο ίδιος ο ποιητής



αναφέρει στην προσφώνηση «Προς αρετοστολισμένους αναγνώστεις»: *σε θέατρα δεν άφηκα να βγαίνει να γυρίζει.*

Παρά την κλασικιστική δομή του, το έργο ανήκει εν μέρει ήδη στο μπαρόκ. Ο ζοφερός, στοχαστικός χαρακτήρας του βασιλιά, η εσωτερική του διχογνωμία, η παγερή συμπεριφορά του απέναντι στην ερωμένη του κτλ. δεν βρίσκονται πια στον αστερισμό του παντοδύναμου έρωτα της αναγεννησιακής φιλοσοφίας, αλλά ανήκουν σαφώς στην ψυχοπαθολογία του ανθρώπου του μπαρόκ. Ήδη στον πρόλογο, τον οποίο κάνει το «Μελλούμενο», αναφέρονται τα βασικά μοτίβα του έργου: «memento mori» (μνήμη θανάτου), η κατάρα του χρήματος, η προφητεία του θανάτου των τεσσάρων βασιλοπαιδών. Η όλη τραγωδία χαρακτηρίζεται από μια τάση στοχασμού, περισυλλογής εις βάρος της πλοκής, καθώς και φιλοσοφικής εξέτασης πριν από την πράξη. Ο αναποφάσιτος, ενδοστρεφής, σχεδόν «σχιζοφρενικός» χαρακτήρας του πρωταγωνιστή παρεμποδίζει την αξιοποίηση των πολλών δυνατών και απλών λύσεων του προβλήματός του, που του δημιούργησαν οι απερίσκεπτες πράξεις του παρελθόντος. Ζει σε μια εφιαλτική μοναξιά, στην οποία διαφαίνεται πότε πότε και το υποσυνείδητό του· η ψυχογραφία του είναι αρκετά μοντέρνα: ο «Ροδολίνος» πλησιάζει το «ψυχόδραμα» του μπαρόκ. Δεν υπάρχουν εξωτερικοί εχθροί, όλοι αγαπούν όλους και όμως όλοι καταστρέφονται. Οι δύο φίλοι δεν συναντιούνται ποτέ, και όμως ναυαγούν στη σύγκρουσή τους. Σε αυτό τον κόσμο των λεπτεπίλεπτων, «διαθλασμένων» χαρακτήρων, η μητέρα του βασιλιά Αννάζια είναι ο μόνος ευθύγραμμος χαρακτήρας, που ξέρει τι θέλει, ο μόνος πραγματικός αντίπαλος της μοίρας: είναι αυτή που βρίσκεται περισσότερο στην «ψευδαισθήση» του επικείμενου διπλού γάμου των παιδιών της και η «πτώση» της στην πραγματικότητα γίνεται ακόμα τραγικότερη, με το να επιζήσει η ίδια και όχι τα παιδιά της.

Οι επιδράσεις που άσκησε η τραγωδία του Τρωίλου αφορούν σχεδόν αποκλειστικά την αφιέρωση του έργου στον Νικόλαο Φιορέντζα: σε ένα σημείο τη μιμείται ο Φόσκολος, στον «Φορτουνάτο» (1655), καθώς και ο Τζάνε Μπουνιαλής στον «Κρητικό Πόλεμο» (εκτενές ποίημα που περιγράφει την πτώση του Χάνδακα, το 1669). Τον αντιγράφει σχεδόν εξολοκλήρου ο Γαβριήλ Προσοπιάς στο «Δράμα περί του Γεννηθέντος Τυφλού»: αλλάζει το κείμενο στα σημεία τα οποία τα δεδομένα δεν ανταποκρίνονται στη δική του περίπτωση (βλ. στη συνέχεια).

## Βιβλιογραφικός Οδηγός

Εκδόσεις: Βενετία 1647, φωτοστατική ανατύπωση, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1976· κριτική έκδοση της Μάρθας Αποσκήτη, *Ροδολίνος, τραγωδία Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου (17ου αιώνα)*, πρόλογος Στ. Αλεξίου, Αθήνα 1987. Βασικά μελετήματα: Lowe C.G., «The Rhodolinos of Joannes Andreas Troilos», *Εις μνήμην Σπυρίδωνος Λάμπρου*, Αθήνα 1935, σ. 190-198· Βάλασας Μ., «Βασιλεύς ο Ροδολίνος, τραγωδία του Ιωάννου Ανδρέα Τρωίλου», *Κυπριακά Γράμματα*, τόμος 17, 1952, σ. 269-290· Μανούσκακας Μ.Ι., «Η τραγωδία "Βασιλεύς ο Ροδολίνος" συγκρινομένη προς το ιταλικόν της πρότυπον», *Αθηνά*, τόμος 59, 1955, σ. 343 κ.ε.

Μελετήματα για τον ποιητή της: Μανούσκακας Μ.Ι., «Ανέκδοτα βενετικά έγγραφα (1618-1639) για τον Ιωάννη-Ανδρέα Τρωίλο, τον ποιητή του "Ροδολίνου"», *Θησαυρίσματα*, τόμος 2, 1963, σ. 63-77· Δόκου Κ., «Νέαι ειδήσεις περί του Ιωάννου-Ανδρέα Τρωίλου, Θησαυρί-

σματα, τόμος 8, 1971, σ. 274-282. Αισθητικές αποτιμήσεις απαντούν στον Τύπο, έπειτα από παράσταση του έργου, στο Εθνικό Θέατρο, το 1962.



### Δραστηριότητα 61

Αποδώστε σχηματικά τις βασικές διαπροσωπικές σχέσεις των πρωταγωνιστών και των βοηθητικών προσώπων, όπως κάναμε στην περίπτωση της «Ερωφίλης». Και εδώ υπάρχει μια συμμετρία, αλλά διαφορετική. Σχετικά με την ιεράρχηση των προσώπων θα τοποθετήσετε πάνω πάνω τη βασιλομήτορα. Για τις διασυνδέσεις των προσώπων μεταξύ τους μπορείτε να χρησιμοποιήσετε τα ίδια σύμβολα (= ερωτική σχέση/γάμος – συγγενική σχέση, μη συγγενική σχέση).

Η τρίτη τραγωδία του κρητικού θεάτρου, γραμμένη ίσως από Κρητικό στα Επτάνησα (σε 2.195 ομοιοκατάληκτους δεκαπεντασύλλαβους και άλλα μέτρα) αποτελεί μια ιστορική τραγωδία δράσης και θεάματος («Haupt- und Staatsaktion» στην κεντρική Ευρώπη, «κύρια και κρατική πλοκή») του μπαρόκ και αποκλίνει, στη δραματουργική της δομή, από τις δύο άλλες τραγωδίες. Πραγματεύεται ένα βυζαντινό θέμα, με πηγή τους Βυζαντινούς χρονογράφους, τη διακυβέρνηση και πτώση του αυτοκράτορα Ζήνωνα (474-491), και έχει πρότυπο τη λατινική τραγωδία «Zeno» του Άγγλου ιησουίτη Joseph Simons (1595-1671). Ο συγγραφέας της είναι άγνωστος: είναι πιθανό να βρίσκεται ανάμεσα στους αποφοίτους του Κολεγίου του Αγίου Αθανασίου της Ρώμης, γιατί το λατινικό πρότυπό του παιζόταν επί δεκαετίες ως παράσταση-υπόδειγμα στο Αγγλικό Κολέγιο της Ρώμης. Το 1683 φαίνεται πως η ελληνική εκδοχή έχει παρασταθεί στη Ζάκυνθο, όπως συμπεραίνεται από την αναφορά ιστορικών προσώπων στο εγκώμιο του προλόγου.

Το περιεχόμενο της τραγωδίας περιγράφει τις ραδιουργίες και τα εγκλήματα του Βυζαντινού αυτοκράτορα Ζήνωνα και του ανιψιού του και συμβασιλέα Λογγίνου, για να κατακτήσουν και να εξασφαλίσουν την εξουσία. Πρώτα εκθρονίζεται ο συμβασιλέας Βασιλίσκος, παιδί ακόμα· μετά, ο πατέρας του, ο νικηφόρος στρατηγός Αρμάκιος, δολοφονείται με το τέχνασμα της ψεύτικης κατηγορίας για επανάσταση· τέλος, ο πατριόσιος Πελάγιος κατηγορείται για ειδωλολατρία, δικάζεται και αποκεφαλίζεται. Ύστερα, όμως, γυρίζει ο τροχός της τύχης: ο αυλικός Αναστάσιος δωροδοκεί τον στρατό και κυριεύει, κατά τη διάρκεια ενός συμποσίου, το παλάτι. Ο Λογγίνος δραπετεύει, σκοτώνεται όμως από τα φαντάσματα των νεκρών, για τον θάνατο των οποίων ευθύνεται. Ο Ζήνων μεθυσμένος χιτίζεται ζωντανός στο μνήμα του.

Η τραγωδία φρίκης ακολουθεί αρκετά πιστά το λατινικό της πρότυπο, με εξαίρεση τις λεπτομερειακές σκηνικές διδασκαλίες, οι οποίες απλοποιούνται, και τις σκηνές παντομίμας που τοποθετούνται στον πρόλογο (στο πρότυπο βρίσκονται στο συμπόσιο της Ε' πράξης). Το λατινικό πρότυπο ήταν μια γνωστή ιησουιτική τραγωδία, υπόδειγμα δραματογραφίας του 17ου αιώνα (έξι εκδόσεις), η οποία υπάρχει και σε μία γερμανική διασκευή, μία αγγλική και δύο ιταλικές. Το ελληνικό κείμενο βρίσκεται στην παλαιά έκδοση του Σάθα (1878) και σε νέα κριτική έκδοση των Σ. Αλεξίου και Μ. Αποσκήτη. Η σχετική έρευνα για το κείμενο έχει κα-

ταλήξει στο συμπέρασμα ότι η ελληνική διασκευή φιλοτεχνήθηκε ανάμεσα στο 1631 (πρώτη παράσταση του προτύπου στο St. Omer της Μάγχης) και το 1683 (παράσταση στη Ζάκυνθο, στις αρχές του χρόνου).

Το έργο δεν ακολουθεί την κλασικίζουσα δομή των δύο άλλων τραγωδιών, αλλά αρχίζει να καταργεί ακόμα και τις πιο ουσιαστικές συμβάσεις του είδους: ο πρόλογος διαλύεται σε έναν προλογικό διάλογο, η ενότητα του σκηνικού χώρου διαθλάται, τα χορικά στο τέλος των πράξεων λείπουν πλέον. Επίσης, δεν προβλέπονται πια ιντερμέδια ανάμεσα στις πράξεις. Η τραγωδία είναι έργο δράσης και θεάματος, δεν έχει λυρικό-ρητορικό χαρακτήρα. Ένα πλήθος από πρόσωπα δρα σε σχετικά σύντομες σκηνές, η πλοκή δεν είναι πια ευθύγραμμη και ενιαία, αλλά κινείται σε διάφορα επίπεδα. Η δραματουργική δομή της μεγάλης ιστορικής τραγωδίας του μπαρόκ έχει πολλά κοινά με την πρόιμη τραγωδία του ελισαβετιανού αγγλικού θεάτρου (τέλη του 16ου αι., πρώτες τραγωδίες του Σαίξπηρ): πολλαπλές εμφανίσεις φαντασμάτων, αιματηρά και φρικιαστικά γεγονότα επί σκηνής, παντομικά dumb-shows (βουβά αλληγορικά δρώμενα), επουράνιες εμφανίσεις, ο μάγος και οι προφητείες του. Τα πολυάριθμα σκηνικά πρόσωπα είναι αποκλειστικά ανδρικά, όπως προβλέπει το πρόγραμμα εκπαίδευσης των ιησουιτών για τα κολέγια τους και τις θεατρικές τους παραστάσεις στα πλαίσια αυτά (βλ. στη συνέχεια).

Η ταχύτητα του διαλόγου είναι πολύ μεγαλύτερη (σχεδόν επτά στίχοι), σκηνές με πολλά πρόσωπα είναι τώρα συχνές. Στα 30 ομιλούντα πρόσωπα προστίθενται και οι χοροί των ορφανών, μπαλέτα και χορευτικά νούμερα, φύλακες και στρατιώτες, καθώς και πολίτες. Χρειάζονται και αλλαγές σκηνικών. Ιδιαίτερη προσοχή αξίζει η χρήση του προλόγου, που επιδέξια επωμίζεται ήδη ένα μέρος της «έκθεσης», τροποποιώντας αρκετά ελεύθερα τις συμβάσεις της κλασικίζουσας δραματουργίας. Μετά από ένα μονόλογο του Άρη (στ. 1-166) ακολουθεί μία συνομιλία ανάμεσα στις τρεις θεές του Άδη (στ. 107-162), στην οποία παρεμβαίνει και ο Διόνυσος (στ. 163-202). Ο πρόλογος επεκτείνεται άλλωστε και στις σκηνές «έκθεσης» της Α' πράξης (Α' 1-50), γιατί ο μονόλογος της σκιάς του σκοτωμένου Βασιλίσκου έχει ακόμα τη λειτουργικότητα του προλόγου (όπως αργότερα και στις τραγωδίες του Κατσαίτη).

Η γλώσσα και η στιχουργία του «Ζήνωνα» δεν έχουν την ποιότητα και την κομψότητα των δύο άλλων κρητικών τραγωδιών, πράγμα που έχει τονιστεί πολλές φορές από τη σχετική έρευνα. Σπάνιες είναι όμως οι θεατρικές αρετές του έργου. Η τραγωδία αυτή κερδίζει την αισθητική της οντότητα κατά τη θεατρική παράσταση. Το δεσπόζον αισθητικό μέσον έκφρασης δεν είναι η γλώσσα, αλλά το θεαματικό στοιχείο, το θεατρικό, η δράση, η μουσική, ο χορός, η παντομίμα, διάφορα σκηνικά εφέ, μάχες, συρράξεις επί σκηνής κτλ. Η αισθητική ενότητα του «Ζήνωνα» δεν φανερώνεται σε μια φιλολογική εξέταση της γλώσσας, δεν φαίνεται στην ανάγνωση, αλλά στη σκηνική παράσταση. Η τραγωδία αυτή είναι περισσότερο θέαμα παρά ποίημα (σε αντίθεση με τις δύο άλλες).

Ο διασκευαστής του λατινικού προτύπου ήταν, σε κάθε περίπτωση, έμπειρος θεατράνθρωπος. Αυτό προκύπτει από ανάλυση των σκηνικών οδηγιών σε σύγκριση με το λατινικό πρότυπο. Το σκηνικό της τραγωδίας δεν μπορεί πια να είναι το στερεότυπο σκηνικό του Serlio (βλ. στη συνέχεια): χρειάζονται αλλαγές ή μία πο-

λυτοπική σκηνή, όπως αυτή του Αγγλικού Κολεγίου της Ρώμης, όπου παιζόταν το πρότυπο: μία τριπλή σκηνή με ενιαίο προσκήνιο. Το ζήτημα αυτό, όμως, απαιτεί ακόμα περισσότερη μελέτη.

Ενώ στην «Ερωφίλη» και στον «Ροδολίνο» λείπουν οι σκηνές κρυφακούσματος, ο άγνωστος συγγραφέας του «Ζήνωνα» τις χρησιμοποιεί ως μέσο χαρακτηρισμού, και μάλιστα με τρόπο οπτικό-διδασκτικό, ακολουθώντας τις δραματικές αρχές του ιησουιτικού θεάτρου. Ο Λογγίνος, για παράδειγμα, κρυφακούει στην ε' σκηνή της Α' πράξης στην αίθουσα του βασιλικού συμβουλίου, όπου ο Ζήνων προσπαθεί να εκθρονίσει τον μικρό συμβασιλέα του Βασιλίσκο και να ανεβάσει στον θρόνο τον Λογγίνο (Α' 251-366): οι επίσημες ρήσεις σχολιάζονται από τον κρυμμένο Λογγίνο (Α' 257, 287-8), ο οποίος αντιδρά στις κατηγορίες των εχθρών του μανιωδώς, ώσπου στο τέλος (Α' 367-8) δεν μπορεί πια να συγκρατηθεί και ορμάει από τον κρυψώνα του, με γυμνό σπαθί, στην αίθουσα. Η διαδικασία του κρυφακούσματος, εδώ, συσχετίζεται με την πονηρία και τη μοχθηρία του κρυμμένου: τα σχόλιά του και η αυτοαποκάλυψή του φανερώνουν τον άκρατο θυμό του και τη δειλία του μπροστά στην κριτική. Καταστάσεις μειωμένης σκηνικής επικοινωνίας, που χρησιμοποιεί τόσο επιδέξια ο Χορτάσης, δεν βρίσκουν καμιά εφαρμογή.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 60

Θα μπορούσαν οι αντιδράσεις του Λογγίνου να αποδοθούν σε αυτή τη σκηνή και με την τεχνική του «κατ' ιδίαν»;

Ο συγγραφέας της τραγωδίας διαθέτει οπωσδήποτε θεολογική μόρφωση (βλ. τον τρίτο στίχο του προλόγου: *εκείνος όπου τσ' ορανούς κινά, μα δεν κινάται*). Η ζοφερή μελλοντολογία της αναπόφευκτης μοίρας μοιάζει κατά τα λοιπά με τις άλλες τραγωδίες, ίσως είναι ακόμα πιο διδακτική. Αμαρτία, υπερηφάνεια και μανία της εξουσίας τιμωρούνται. Το έργο συνδέεται ίσως περισσότερο με το θρησκευτικό θέατρο του ορθόδοξων και καθολικών στο Αιγαίο Πέλαγος, παρά με το καθαυτό κρητικό θέατρο.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Εκδόσεις: **Σάθας** 1879 (και στον τόμο *Κρητικόν Θέατρον*, ό.π., σ. 1-102). Κριτική έκδοση: *Ζήνων. Κρητοεπτανησιακή τραγωδία (17ου αιώνα)*, επιμ. Στ. Αλεξίου-Μ. Αποσκήτη, Αθήνα 1991. Βασικά μελετήματα: **Manoussacac M.I.**, «État présent des études sur le "Théâtre Crétois" en XVII siècle», *L'Hellénisme contemporain*, τόμος 6, 1952, σ. 461-470· **Μπουμπουλίδης Φ.**, «Λαϊκά στοιχεία εν τω "Ζήνωνι"», *Κρητικά Χρονικά*, τόμος 7, 1953, σ. 127-137· του ίδιου, «Το πρότυπον του "Ζήωνος"», *Κρητικά Χρονικά*, τόμος 9, 1955, σ. 7-71 (και αυτοτελώς, μαζί με το δεύτερο μέρος, Ηράκλειον 1956· βιβλιοκρισία του Ν.Μ. Παναγιωτάκη στο *Αθηνά*, τόμος 59, 1955, σ. 309-318)· **Ευαγγελάτος Σ.Α.**, «Χρονολόγηση, τόπος συγγραφής του "Ζήωνος" και έρευνα για τον ποιητή του», *Θησαυρίσματα*, τόμος 5, 1968, σ. 177-203· **Martini L.**, «Considerazioni e proposte sullo Zenone», *Miscellanea*, τόμος 1, Padova 1978, σ. 33-51· **Πούχνερ Β.**, «Θεατρολογικές έρευνες για το πρότυπο του "Ζήωννα"», *Θησαυρίσματα*, τόμος 17, 1980, σ. 206-284 (και διευρυμένο στον τόμο *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σ. 215-297).

## Οι κωμωδίες

Ενώ στις κρητικές τραγωδίες παρατηρείται το φαινόμενο καθεμία να έχει και από ένα συγκεκριμένο ιταλικό πρότυπο, το οποίο διασκευάζει, στις κωμωδίες δεν υπάρχει κάτι ανάλογο: αποτελούνται από ένα μωσαϊκό κοινών και συμβατικών σκηνών, που παρατηρούνται σε ένα χώρο της ιταλικής αναγεννησιακής λογοτεχνίας, ο οποίος δεν έχει διερευνηθεί με τρόπο εξαντλητικό, συγκεκριμένα στον χώρο της λόγιας ιταλικής κωμωδίας, της *commedia erudita*. Από εκεί προέρχονται οι στερεότυποι τύποι της κρητικής κωμωδίας:

- ο ερωτευμένος γέρος, συνήθως με το όνομα *Pantalone*,
- ο λογιότατος δάσκαλος (*dotto*, στα ιταλικά ο νομικός) με τα ακαταλαβίστικα λατινικά του,
- ο οπλισμένος κομπορρήμων και δειλός στρατιώτης (*capitano*, *bravo*),
- οι φαγάδες και πονηροί δούλοι (*zanni*),
- οι μεσίτρες και ιερόδουλες (*tuffiane*),

που ολοκληρώνουν το πανδαιμόνιο κωμικών τύπων γύρω από την υπόθεση, η οποία αναφέρεται στερεότυπα στον δεσμό ενός νέου με μια νέα, δεσμό που τον απειλούν οι ορέξεις κάποιου γέρου εραστή που επιδιώκει να παντρευτεί τη νέα. Οι ίδιοι τύποι υπάρχουν και στην αυτοσχεδιαζόμενη *commedia dell' arte* («κωμωδία της τέχνης»), η οποία παριστάνεται από τα μέσα του 16ου αιώνα από επαγγελματίες ηθοποιούς.

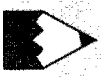
Η κρητική κωμωδία, όμως, δεν φαίνεται ακόμα επηρεασμένη από την *commedia dell' arte*, γιατί δεν παρουσιάζει τον λεκτικό αυτοσχεδιασμό, δεν κινείται μέσα στο υποκριτικό πλαίσιο των τυποποιημένων δρωμένων (*lazzi*) και δεν παίζεται με ημιπροσωπίδα. Άλλωστε, οι Κρητικοί ηθοποιοί δεν πρέπει να ήταν επαγγελματίες, γιατί θα ήταν δύσκολο να επιβιώσει ένας πολυάριθμος θίασος στις πόλεις της Κρήτης του 17ου αιώνα (βλ. στη συνέχεια). Και για τον «**Κατζούρμπο**», π.χ., απαιτούνται, όπως δείχνει η τελευταία σκηνή με όλους τους ηθοποιούς επί σκηνής, 15 πρόσωπα, δηλαδή ένας θεατρικός θίασος μεγάλος και δυσκολοσυντήρητος για την εποχή εκείνη. Η *commedia dell' arte* θα ασκήσει σαφείς επιδράσεις αργότερα, στην επτανησιακή δραματουργία του 18ου αιώνα.

1) Η πρώτη κρητική κωμωδία, χρονολογικά, είναι πιθανώς ο «**Κατζούρμπος**» του Χορτάση, γραμμένος στα τελευταία χρόνια του 16ου αιώνα, ίσως και νωρίτερα. Είναι ένα έργο μεγαλοφυές αλλά και ανοικονόμητο, με πληθώρα σκηνικών προσώπων, μικρών σκηνών και έντονη δράση. Αποτελεί το πρότυπο για τις άλλες κρητικές κωμωδίες. Άλλωστε, μοιάζουν και οι υποθέσεις τους. Στις κωμωδίες, τον πρόλογο κάνει συνήθως ο Έρωτας ή η Τύχη.

Ο νεαρός «σκολίτης» Νικολός αγαπάει την Κασσάντρα, ψυχοκόρη της «ρουφιάνας» Πουλισένας, που θέλει να την εκδώσει στον γέρο Αρμένη. Για τον σκοπό αυτό παίρνει από τον πλούσιο γέρο χρήματα και πολύτιμα φορέματα. Ο Νικολός, όμως, βρίσκει και αυτός χρήματα: η ίδια η Κασσάντρα του πετάει κάτι χρυσά βραχιόλια, τα οποία στέλνει στην Πουλισένα, και τότε αυτή μαζί με τη γριά Αρκολιά καταστρώνουν ένα σχέδιο για να ξεγελάσουν τον γέρο ερωτιάρη. Άλλη γριά μεσίτρα όμως, η Αννέζα «του στενού», τα

μαρτυράει όλα στον πατέρα του Νικολού, τον μισέρ-Γιάκουμο, και στη γυναίκα τού Αρμένη. Στο τέλος, αποκαλύπτεται πως η Κασσάντρα είναι η χαμένη κόρη του Αρμένη και της Αρμένισσας, την οποία είχαν αρπάξει οι Τούρκοι όταν ήταν μικρή. Έτσι, αποτρέπεται η απειλούμενη αιμομιξία και ο νεαρός παντρεύεται τη φίλη του.

Οι κωμικές καταστάσεις και οι κωμικοί τύποι είναι συμβατικοί. Δεν υπάρχουν ακόμα σκηνικοί χαρακτήρες, με τη σημερινή έννοια, αλλά στερεότυπες φιγούρες, οι οποίες εκφράζουν είτε την κοινωνική πραγματικότητα είτε μια λογοτεχνική σύμβαση που προέρχεται από τη λατινική κωμωδία και τον Μένανδρο. Έτσι, υπάρχει και εδώ ο ερωτευμένος γέρος, παντρεμένος μάλιστα, οι amorosi ή innamorati, δηλαδή το νεαρό ζευγάρι, ο σχολαστικός δάσκαλος, ο μπράβος κομπορημών Κουστουλιέρης, αγαπητικός της Πουλισένας, οι τρεις εταίρες και μεσίτρες Πουλισένα, Αρκολιά και Αννέζα, οι φαγάδες δούλοι, Κατζάραπος, Κατζούρμπος και Μούστρουχος, και οι «φαμέγιες» (υπηρέτριες) Αννούσα στο σπίτι της Πουλισένας και Αννίτσα στο σπίτι της Αρμένισσας. Το σκηνικό δείχνει τα δύο σπίτια, του Αρμένη και της Πουλισένας, και ανάμεσά τους «το στενό».



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 61

Σε ποιον αντιστοιχεί ο δάσκαλος στην ιταλική κωμωδία: α) στον dottore, β) στον Pantalone, γ) στον capitano; Σε ποιον αντιστοιχεί ο Αρμένης στην ιταλική κωμωδία: α) στον bravo, β) στον dottore, γ) στον Pantalone; Σε ποιον αντιστοιχεί ο Κουστουλιέρης στην ιταλική κωμωδία: α) στον capitano, β) στον dottore, γ) στον bravo;

Το έργο σώζεται σε ένα μοναδικό χειρόγραφο της Εθνικής Βιβλιοθήκης, μαζί με την «Πανώρια». Μερικές σκηνές του συνδέονται με αντίστοιχες από τον χώρο της ιταλικής λόγιας κωμωδίας. Το έργο είναι πεντάπρακτο, πολυπρόσωπο, δραματολογικά κάπως ανοικονόμητο, αθυρόστομο, σχεδόν αριστοφανικό. Τρεις τυποποιημένες σκηνές του, ανάμεσα στον μπράβο, στον υπηρέτη και στον δάσκαλο, χρησιμοποιούνται στο ίδιο χειρόγραφο και ως ιντερμέδια στην «Πανώρια». Μία από αυτές τις σκηνές, μαζί με άλλα αποσπάσματα, βρίσκουμε στα κωμικά «Διλούδια» (ιντερμέδια) της «Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου», που παίχτηκε το 1723 στη Νάξο.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Κριτική έκδοση: Πολίτης Λ., *Γεωργίου Χορτάτση*, Κατζούρμπος. *Κωμωδία*, κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Λίνος Πολίτης, Ηράκλειο Κρήτης 1964· Κακλαμάνης Σ., σε θεατρικό πρόγραμμα της Νέας Σκηνής, χωρίς κριτικό υπόμνημα και σημειώσεις (Γεωργίου Χορτάτση, *Κατσούρμπος*, Η Νέα Σκηνή, Μάιος 1993, σ. 145-232). Βασικά μελετήματα: Vincent A.L., «Μια πηγή του "Κατζούρμπου"», *Κρητικά Χρονικά*, τόμος 20, 1966, σ. 7-16· Δεδούση Χ., «Ο Κατζούρμπος και η λατινική κωμωδία. Συμβολή στην έρευνα της κρητικής κωμωδίας», *Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, τόμος 10, 1968, σ. 241-280· Παπατριανταφυλλίδου-Θεοδωρίδη Ν., «Ομοιότητες ανάμεσα στον "Πιστικό Βοσκό" και τον "Κατζούρμπο"», *Ελληνικά*, τόμος 24, 1971, σ. 374-378· Κα-

**κλαμάνης Σ.**, *Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάση*, Ηράκλειο 1993· **Μαρκομιχελάκη Α.**, «Κατζούρμπος και πρώιμη κρητική λογοτεχνία. Οι Συμβουλές του Σαχλίκη και η αντιστροφή τους», *Θησαυρίσματα*, τόμος 26, 1996, σ. 241-254.

2) Η δεύτερη χρονολογικά κωμωδία, ο «**Στάθης**», γραμμένη από άγνωστο ποιητή (μερικοί μελετητές πιστεύουν ότι πρόκειται για τον Χορτάση), σώζεται μόνο σε μία τρίπρακτη επτανησιακή διασκευή με χάσματα και ελλείψεις.

Η υπόθεση είναι περίπου η ίδια, μόνο που το ζευγάρι των ερωτευμένων νέων διπλασιάζεται. Τον πρόλογο κάνει επίσης ο Έρωτας. Πρόκειται μάλιστα για τον μονόλογο του Έρωτα από την Ε' πράξη της «Πανώριας» του Χορτάση. Ο μαθητής Χρυσίππος αγαπάει τη Λαμπρούσα, ο φίλος του Πάμφιλος τη Φαίδρα. Η ίδια ανταποκρίνεται κρυφά στα αισθήματά του, αλλά τον συγχέει με τον Χρυσίππο. Ο πατέρας της, ο φιλάργυρος Στάθης, θέλει να την παντρέψει με τον πλούσιο Ντοτόρε, ο οποίος δεν είναι γιατρός αλλά νομικός. Η άφιξη του Γαβρήλη, θετού πατέρα του Χρυσίππου και φίλου του Στάθης, φωτίζει την κάπως μπερδεμένη υπόθεση, γιατί ο θετός γιος του αποκαλύπτεται παιδί του Στάθης. Ο πραγματικός Πάμφιλος παντρεύεται τώρα τη Φαίδρα και ο αδελφός της Χρυσίππος τη Λαμπρούσα, κόρη του Ντοτόρε. Αυτή η περίπλοκη υπόθεση διανθίζεται με κωμικούς τύπους: τον σχολαστικό δάσκαλο, τον μεγαλόστομο μπράβο, τους λαίμαργους δούλους Αρέτα, Φόλα και Πετρούτσο και τις πονηρές μεσείτρες Φλουρού και Αλεξάντρα.

Η χρονολόγηση δεν είναι τελείως βέβαιη· μπορεί να έχει γραφτεί πριν από τον «Κατζούρμπο». Η συγκριτική φιλολογία μπόρεσε να εντοπίσει ως πρότυπα μόνο τυποποιημένες σκηνές, από διάφορες ιταλικές λόγιες κωμωδίες.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Εκδόσεις: **Σάθας 1879**, **Martini L.**, *Στάθης. Κρητική κωμωδία*, κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και λεξιλόγιο. Lidia Martini, Θεσσαλονίκη 1976, διασκευή του **Σ.Α. Ευαγγελάτου** για παράσταση στο Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης (1988, κείμενο στο θεατρικό πρόγραμμα). Βασικά μελετήματα: **Μανούσκακας Μ.Ι.**, «Ζητήματα του Κρητικού θεάτρου. II. Η κρητική κωμωδία "Στάθης" και η χρονολογία της», *Κρητικά Χρονικά*, τόμος 1, 1947, σ. 55-73· του ίδιου, «Τα χάσματα της κρητικής κωμωδίας "Στάθης"», *Κρητικά Χρονικά*, τόμος 8, 1954, σ. 291-305· **Pontani F.M.**, «Coniectanea in Cretensem fabulam quae Στάθης inscribitur», *Maia*, τόμος 19, 1967, σ. 67 κ.ε.· **Βασιλείου Π.**, «Η Μαργαρίτα της κρητικής κωμωδίας "Στάθης"», *Ελληνικά*, τόμος 27, 1974, σ. 154-160· **Ευαγγελάτος Σ.Α.**, «Η χρονολόγηση του "Στάθης"», *Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμος Β'. Αθήνα 1974, σ. 84-93.

3) Με βεβαιότητα χρονολογείται όμως ο «**Φορτουνάτος**», που γράφτηκε στον ήδη πολιορκημένο Χάνδακα το 1655, από τον γαιοκτήμονα και ευγενή Μάρκο Αντώνιο Φόσκολο, ο οποίος πέθανε επτά χρόνια αργότερα, το 1662.

Η υπόθεση του έργου είναι παραλλαγή της υπόθεσης του «Κατζούρμπου», πιο οργανωμένη όμως και πιο λογική. Τον πρόλογο κάνει η Τύχη. Η προϊστορία βασίζεται στο γεγονός ότι ο μισέρ-Γιαννούτσος βρήκε τον Φορτουνάτο μικρό παιδάκι σε ένα καράβι κουρσάρων και τον ανέθρεψε. Ο νεαρός

τώρα ερωτεύεται περιπαθώς την όμορφη Πετρονέλλα, κόρη της χήρας Μηλιάς, η οποία όμως σκοπεύει να την παντρεύει με τον πλούσιο γέρο γιατρό Λούρο, από το Ληξούρι. Ο Γιαννούτσος αποφασίζει να παντρεύει τον θετό του γιο και ζητάει βοήθεια από τον φίλο του Θόδωρο, ο οποίος συμβουλεύεται την προξενήτρα Πετρού, για να βρει κατάλληλη νύφη. Μαθαίνει πως ο Λούρος είχε ένα μικρό παιδί που του το πήραν οι πειρατές πριν από 16 χρόνια. Αποκαλύπτεται ότι το παιδί αυτό είναι ο Φορτουνάτος, ο πατέρας παραχωρεί τη νύφη στον γιο και, μετά την «αναγνώριση», ακολουθεί ο γάμος των νέων: *Πάμενε να δειπνήσωμε, άρχοντες, στην υγεία σας, κι αν έχετε, δειπνήσετε κι εσείς, πάλι α δε, ξα σας* («στην εξουσία σας», κάντε ό,τι θέλετε) αρχίζει ο επίλογος. Η υπόθεση αυτή εμπλουτίζεται με κωμικούς τύπους: τον καπετάν Τζαβάρα, που τον ξυλοφορτώνει ο σωματώδης Φράρος (καθολικός μοναχός), τον υπηρέτη του Μπερναμπούτσο, τη ρουφιάννα Πετρού, τον υπηρέτη Μποζίκη, την πονηρή Αυγουστίνα, καθώς και τον δάσκαλο με τις λατινικότητες του.

Από τις τρεις κρητικές κωμωδίες, ο «Φορτουνάτος» είναι η πιο οργανωμένη δραματουργικά, διαθέτει ηθικοδιδασκικά στοιχεία και κινείται σε ένα αξιοπρεπέστερο, αστικό πλέον περιβάλλον. Βρισκόμαστε ήδη στα μέσα του αιώνα της Αντιμεταρρύθμισης (17ος αι.).



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 62

Σε ποια μορφή της ιταλικής κωμωδίας αντιστοιχεί ο Λούρος: α) στον *dottore* ή β) στον *Pantalone*;

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Κριτικές εκδόσεις: Ξανθουδίδης Σ. 1922· Vincent A., Μάρκου Αντωνίου Φώσκολου, Φορτουνάτος, κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Alfred Vincent, Ηράκλειον Κρήτης 1980· διασκευή του Σ.Α. Ευαγγελάτου στο πρόγραμμα του Αμφι-Θεάτρου (1985). Βασικά μελετήματα: Vincent A.L., «Ο ποιητής του "Φορτουνάτου"». Ανέκδοτα έγγραφα για το Μάρκο Αντώνιο Φώσκολο», *Θησαυρίσματα*, τόμος 4, 1967, σ. 53-84· του ίδιου, «Νέα στοιχεία για το Μάρκο Αντώνιο Φώσκολο. Η διαθήκη του και άλλα έγγραφα», *Θησαυρίσματα*, τόμος 5, 1968, σ. 119-174.

### Ποιμενικά δράματα

Η μεγάλη άνθηση της ποιμενικής μόδας στο ιταλικό θέατρο ξεκινάει με τον «Αμύντα» του Torquato Tasso, το 1573. Το έργο διασκευάζεται αργότερα, τον 18ο αιώνα, και στα ελληνικά, από τον Γεώργιο Μόρμορη (Βενετία 1745). Αλλά το αποκορύφωμα των βουκολικών ειδυλλίων στη σκηνή αποτελεί το έργο «Pastor Fido» («Πιστός Βοσκός») του Giambattista Guarini, το οποίο τυπώνεται το 1590 και μεταφράζεται ύστερα σε όλες τις ευρωπαϊκές γλώσσες. Υπάρχει και μία κρητική μετάφραση, άγνωστου ποιητή –μερικοί μελετητές υποθέτουν πως είναι ο Χορτάτσος– με τον τίτλο «Ο Πιστικός Βοσκός». Η πλοκή σε όλα αυτά τα έργα,



των οποίων η δράση τοποθετείται στους μυθικούς βοσκότοπους της αρχαίας Αρκαδίας, είναι παρόμοια: από το τόξο του Έρωτα χτυπημένοι βοσκοί, που σπαράζουν από πόθο και πόνο, και δυσκατάκτητες παρθένες που, αντί να φυλάνε τα πρόβατα, κυνηγούν σαν αμαζόνες στα δάση και λατρεύουν την Άρτεμη· δεν θέλουν να μπουν στον ζυγό του γάμου. Σάτυροι και Νύμφες συμπληρώνουν την πλοκή γύρω από τον απελπισμένο έρωτα των βοσκών, οι οποίοι επιχειρούν να αυτοκτονήσουν, όταν επεμβαίνει η θεά Αφροδίτη με τον μικρό Έρωτα και διορθώνει την αφύσικη αυτή κατάσταση.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Εκδόσεις: **Joannou P.**, Ο Πιστικός Βοσκός. *Der treue Schäfer. Der Pastor Fido des G.B. Guarini von einem Anonymus im 17. Jahrhundert in kretische Mundart übersetzt*, Berlin 1962.  
 Βασικά μελετήματα: **Παπατριανταφύλλου-Θεοδωρίδη Ν.**, «Ομοιότητες ανάμεσα στον Πιστικό Βοσκό και τον Κατζούρμπο», *Ελληνικά*, τόμος 24, 1972, σ. 419-427· της ίδιας, «Ο Πιστικός Βοσκός και τα έργα του Χορτάτση», *Θησαυρίσματα*, τόμος 15, 1978, σ. 80-97 – υποστηρίζεται η πιθανότητα να είναι ο Χορτάτσης ποιητής της μετάφρασης/διασκευής.

Το μόνο πρωτότυπο ποιμενικό έργο του κρητικού θεάτρου, δίπλα στην ιταλική «L' Amogosa Fede» («Η Πιστή Ερωμένη»), είναι η «Πανώρια» του Χορτάτση, που παλαιότερα είχε τον τίτλο «Γύπαρης», κατά τον ανδρικό πρωταγωνιστικό ρόλο. Δεν φαίνεται να έχει συγκεκριμένο ιταλικό πρότυπο, γιατί ο καμβάς των ποιμενικών υποθέσεων είναι παντού περίπου ο ίδιος. Καινούριο είναι όμως ότι ο Χορτάτσης ειρωνεύεται με λεπτό χιούμορ τη νεοφερμένη ποιμενική μόδα των ιταλικών αυλών.

Και εδώ έχουμε δύο ερωτευμένους βοσκούς, τον Γύπαρη και τον Αλέξη, που ποθούν δύο βοσκοπούλες αντίστοιχα, οι οποίες είναι όμως, όπως το απαιτεί η βουκολική σύμβαση, θεραπεινίδες της Άρτεμης και οπαδοί του αμαζονισμού και δεν θέλουν να παντρευτούν. Η άρνησή τους σπρώχνει τους ερωτευμένους, ύστερα από θρηνώδεις μονολόγους, σε απόπειρα αυτοκτονίας (στο δεύτερο ζευγάρι επαναλαμβάνεται η ίδια υπόθεση με πιο κωμικούς τόνους), και μόνο η επέμβαση της θεάς Αφροδίτης με τον μικρό Έρωτα, ο οποίος τοξεύει τελικά τις άσπλαχνες βοσκοπούλες, προκαλεί αίσιο τέλος με διπλό γάμο.

Η ερωτική προσήλωση χωρίς ανταπόκριση σε ένα και μοναδικό πρόσωπο και ο αμαζονισμός των κοριτσιών αποκαλύπτονται από τον ποιητή ως «φιλοσοφήματα», μυθολογικά στοιχεία, κυρίως με την αντιδιαστολή της «νεολαίας» προς το προσγειωμένο ζευγάρι του κυρ-Γιαννούλη (πατέρα της Πανώριας) και της μεσίτρας κυρα-Φροσύνης, η οποία αναλαμβάνει να βοηθήσει τους νέους πηγαίνοντάς τους στον ιερέα της θεάς του Έρωτα. Στις σκηνές ανάμεσά τους –ο γέρος ορέγεται ακόμα την κυρα-Φροσύνη, εκείνη θρηνεί για τα χαμένα νιάτα της– πλησιάζουμε στον ρεαλισμό και στον πανερωτισμό της αναγεννησιακής κωμωδίας και το άκαιρο των ερωτικών επιδιώξεων του γέρου σατιρίζει ακόμα περισσότερο τον αποπροσανατολισμό της νέας γενιάς, που ακολουθεί τις «ιδεολογικές» συνταγές μιας λογοτεχνικής σύμβασης. Οι πραγματικοί βοσκότοποι της Ίδας αντιπαρά τίθενται στα μυθολογικά και λογοτεχνικά σχήματα του αρκαδισμού. Ανάμεσα στη μυζή-

θρα, στο πρόβατο που έφαγε ο λύκος, στις ερωτικές ορέξεις των γερόντων και στις έγνοιες για την προίκα των κοριτσιών και την περιουσία των γαμπρών, η μυθολογική Αρκαδία των ιταλικών αυλών και του μανιερισμού, οι ιδεολογίες του αμαζονισμού και του πλατωνικού έρωτα φαίνονται κάπως εξωτικές και γίνονται στόχος ειρωνείας από τον ποιητή. Στον Χάνδακα οι βοσκοί δεν ήταν λογοτεχνική σύμβαση· ήταν ζωντανή πραγματικότητα.

## Δραστηριότητα 62

Κάντε το σχήμα των διαπροσωπικών σχέσεων, που στην περίπτωση αυτή είναι σχεδόν συμμετρικό.

Το έργο σώζεται σε τρία χειρόγραφα με σημαντικές αποκλίσεις μεταξύ τους, κυρίως στις σκηνικές οδηγίες. Έχουν επίσης διαφορετικούς προλόγους και διαφορετικά ιντερμέδια. Πρόκειται για επτανησιακές αντιγραφές που προορίζονταν για θεατρική παράσταση. Η «Πανώρια» προηγείται χρονολογικά της «Ερωφίλης»: στην αφιέρωση προς τον Μαρκαντώνη Βιάρο ο Χορτάτης γράφει: *Άμε λοιπό, Πανώρια μου, μη στέκης, μη φοβάσαι/στη δούλεψη τ' αφέντη μας του Βιάρου πάντα νά 'σαι/κ' εισέ λιγούτσικο καιρό γδέχουν την αδερφή σου/να 'ρθη να σ' εύρη, συντροφιά να 'ναι με το κορμί σου./Και μη βαραίνης εις εμέ, γιατί βασιλιοπούλα/εκείνη έκαμα κ' εσέ στην 'Ιδα βοσκοπούλα.* Ο υπαινιγμός για την «Ερωφίλη» είναι σαφής.

Η «Πανώρια» άσκησε σημαντική επίδραση στη λογοτεχνία του 17ου και του 18ου αιώνα. Την αναφέρει ήδη ο Τζάνες Μπουνιαλής στον «Κρητικό Πόλεμο», απόηχοί της υπάρχουν στην «Ευγένια» του Μοντσελέζε από τη Ζάκυνθο (1646), αλλά και στον «Θυέστη» του Πέτρου Κατσαίτη (1721). Ο μονόλογος του Έρωτα χρησιμοποιείται ως πρόλογος του «Στάθη». Κατά λέξη παράθεμα εντοπίζεται και στο ποιμενικό δράμα «Καλλίμαχος και Ροδάμνη» (από την Πάρο, προς τα τέλη του 17ου αι.), από το οποίο σώζεται μόνο ο πρόλογος και ο πρώτος στίχος της Α' πράξης. Χωρία της «Πανώριας» εμφανίζονται και σε ζακυνθινά δίστιχα, σε χειρόγραφο της συλλογής του Μαρίνου Σιγούρου (1801), ενώ αντιστοιχίες με την α' σκηνή της Γ' πράξης παρουσιάζει το «Ιντερμέδιο της κυρα-Λιας», του Σαβόγια Ρούσμελη (1784).

## Βιβλιογραφικός Οδηγός

Το έργο υπάρχει σε τρία διαφορετικά χειρόγραφα: 1) στον Νανιανό κώδικα, 2) σε χειρόγραφο της Εθνικής Βιβλιοθήκης (μαζί με τον «Κατζούρμπο») και 3) στην κατοχή του πατέρα Μάριου Δαπέργολα, στην εκκλησία του Ακαθίστου στην Αιξωνή (Γλυφάδα). Για το τελευταίο χειρόγραφο βλ. **Οικονόμου Μ.**, «Άγνωστο χειρόγραφο του *Γύπαρη*. Αποκαλύπτει το όνομα του ποιητή και τον πραγματικό τίτλο του δράματος», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχος 17, 1963, σ. 516-528· **Κρίaras Ε.**, «Der Beitrag einer neuen Handschrift zur endgültigeren Wiederherstellung des Gyparistextes von G.Chortatsis», *Zeitschrift für Balkanologie*, τόμος 2, 1964, σ. 88-112 και **Μανούσας Μ.Ι.**, «Ο Μαρκαντώνιος Βιάρος (1542-μετά το 1604)



και ο χρόνος συγγραφής των δραμάτων του Γεωργίου Χορτάση», *Κρητικά Χρονικά*, τόμος 17, 1963, σ. 261-282. Εκδόσεις: **Σάθας 1879· Κριαράς 1940· Κριαράς Ε., Γεωργίου Χορτάση, Πανώρια**, κριτική έκδοση με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο Εμμανουήλ Κριαρά, Θεσσαλονίκη 1975. Βασικά μελετήματα: **Σαχίνης Α.**, «Κριτικές παρατηρήσεις στη *Θυσία του Αβραάμ* του Κορνάρου», *Βυζαντινά*, τόμος 5, 1980, σ. 59-86 (και ανατύπωση στον τόμο *Μελέτες για την Κρητική λογοτεχνία*, Αθήνα 1995, σ. 13-64)· **Κριαράς Ε.**, «Έλεγχος παρατηρήσεων του Α. Σαχίνη στην *Πανώρια του Χορτάση*», *Ελληνικά*, τόμος 28, 1975, σ. 425-431· **Bancroft/Marcus R.**, «The editing of Panoria and The Prologue of Apollo», *Κρητολογία*, τεύχος 10-11, 1980, σ. 135-163· **Βασιλείου Π.**, «Λογικές "ασυνέπειες" και χάσματα στην πλοκή της *Πανώριας* του Γ. Χορτάση», *Αφιέρωμα στον Εμμανουήλ Κριαρά. Πρακτικά Επιστημονικού συνεδρίου* (3 Απριλίου 1987), Θεσσαλονίκη 1988, σ. 143-60.

- ☛ **Υπενθύμιση:** οι *Βιβλιογραφικοί Οδηγοί που παρεμβάλλονται στο κείμενο δεν αποτελούν ύλη προς μάθηση αλλά οδηγούς προς τους ενδιαφερομένους για περαιτέρω μελέτη.*

## Θρησκευτικό δράμα

Στην κρητική δραματολογία δεν υπάρχουν ανάλογες παραδόσεις με τη Δύση όσον αφορά το θρησκευτικό θέατρο, γεγονός που συνδέεται με την ανυπαρξία θρησκευτικού θεάτρου στο Βυζάντιο. Υπάρχουν μόνο δύο διαλογικά Πάθη του Χριστού: το ένα είναι ένας διαλογικός θρήνος της Παναγίας («Θρήνος εις τα Πάθη και την Σταύρωση του Κυρίου και Θεού και Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού», του Μαρίνου Φαλιέρου (π. 1395-1474), όπου τα δύο τρίτα των 404 στίχων καταλαμβάνουν οι θρήνοι της Θεοτόκου, ενώ το δεύτερο μοιάζει κάπως περισσότερο με θέατρο («Λόγοι Παρακλητικοί εις τα Τίμια και Άγια Πάθη του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού και Θρήνος της Υπεραγίας Θεοτόκου»), όπου οι 112 στίχοι συνδυάζουν διαλογικές ρήσεις ομιλούντων προσώπων με έναν αφηγητή, που παραθέτει τα γεγονότα κυρίως κατά το κατά Ματθαίον ευαγγέλιο, το οποίο ακολουθεί αρκετά δουλικά.

## Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Μανούσκακας Μ.Ι.**, «Ελληνικά ποιήματα για τη Σταύρωση του Χριστού», *Mélanges Octave et Melro Merlier*, τόμος Β', Αθήνα 1956, σ. 49-60· **Μανούσκακας Μ.Ι.-Parlangeli Ο.**, «Άγνωστο κρητικό "Μυστήριο των Παθών του Χριστού"», *Κρητικά Χρονικά*, τόμος 8, 1954, σ. 109-123.

Από τα πιο δημοφιλή έργα του κρητικού θεάτρου είναι όμως το βιβλικό δράμα «*Η Θυσία του Αβραάμ*», το οποίο έχει σχετικά μικρή έκταση (1.144 δεκαπεντασύλλαβους στίχους, οργανωμένους σε ομοιοκατάληκτα δίστιχα) και δεν ακολουθεί το συνηθισμένο πεντάπρακτο σχήμα. Πολλοί μελετητές το αποδίδουν στον Βιτσέντσο Κορνάρο, τον ποιητή του «*Ερωτόκριτου*», αλλά η σχετική έρευνα δεν έχει καταλήξει με βεβαιότητα σε κάποιο οριστικό συμπέρασμα. Χρονολογείται είτε γύρω στο 1600 είτε στο 1635, όπως αναγράφεται στο χειρόγραφο του Νανιανού

κώδικα στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας (που μπορεί να είναι χρονολογία συγγραφής ή και αντιγραφής). Αποτελεί σημαντική εκδοτική επιτυχία ως λαϊκό βιβλίο κατά τον 18ο, αλλά και κατά τον 19ο αιώνα. Βέβαια, οι τυπογράφοι της Βενετίας επενέβησαν στο αρχικό κείμενο και μετέτρεψαν το θεατρικό έργο σε ψυχωφελές ανάγνωσμα. Σε αυτούς οφείλονται και οι λίγες σκηνικές οδηγίες που υπάρχουν. Το έργο δεν επιβιώνει μόνο ως λαϊκό ψυχωφελές ανάγνωσμα αλλά και ως θεατρική παράσταση στο πλαίσιο των επτανησιακών «ομιλιών» (βλ. στη συνέχεια), όπου η «Θυσία» παίζεται ακόμα ως τις αρχές του 20ού αιώνα.

Η υπόθεση ακολουθεί τη σχετική περικοπή της Παλαιάς Διαθήκης, δίνει όμως ιδιαίτερη έμφαση στον ρόλο της Σάρας (που δεν εμφανίζεται καθόλου στη Γραφή). Ένας Άγγελος ξυπνάει τον Αβραάμ και του μεταφέρει τη θεία βούληση: πρέπει να θυσιάσει τον μοναδικό του γιο, τον Ισαάκ, σε βουνό. Ο γηραιός Αβραάμ καταθλίβεται, προθυμοποιείται όμως να εκτελέσει τη θεία βουλή. Η Σάρα τον αναγκάζει να ομολογήσει τις προθέσεις του και θρηνεί το παιδί της σε σπαρακτικές ρήσεις, ώσπου να ενδώσει στη θεία βουλή: *Κι ως τάξη δεν το γέννησα, μηδ' είδα το ποτέ μου, /μα να 'ν κερίν αφτούμενο εκράτουν κι ήσβησέ μου.* Οι δυο τους το ξυπνάνε και ο Αβραάμ ξεκινάει με δύο δούλους για το βουνό, αφήνοντας πίσω τη Σάρα με δύο υπηρέτριες. Στον δρόμο οι δούλοι προσπαθούν να μεταπείσουν τον Αβραάμ, αυτός όμως μένει σταθερός στην απόφασή του. Μαζί με τον γιο του ανεβαίνουν στο βουνό, όπου φανερώνει στο παιδί του τη θείκη εντολή. Ο μικρός αντιστέκεται στην αρχή, όταν όμως πληροφορείται πως η μητέρα του γνωρίζει για τη θυσία δίνει τη συγκατάθεσή του να τον δέσει ο Αβραάμ. Την τελευταία στιγμή επεμβαίνει ο Άγγελος, συγχαίρει τον Αβραάμ για την πίστη του, φανερώνει πως ο Θεός άλλαξε βουλή και τους παρουσιάζει έναν κριό για θυσία. Δοξολογώντας ξεκινούν πατέρας και γιος και φτάνουν στους δούλους, στους πρόποδες του βουνού, από τους οποίους ένας τρέχει να ειδοποιήσει τη Σάρα που περιμένει εναγωνίως στο σπίτι. Τέλος, επιστρέφουν όλοι και δοξάζουν τον Κύριο.

Το διαλογικό αυτό στιχούργημα αποτελεί ποιητικό αριστούργημα του κρητικού θεάτρου. Συγκινεί με την ανθρωπιά του, την οικογενειακή αγάπη και θέρμη, το ενδιαφέρον του ενός για τον άλλο, πράγμα που δεν παρατηρείται σε παρόμοια βιβλικά δράματα στη δυτική Ευρώπη, ούτε στο άμεσο πρότυπό του, το «Lo Isach» («Ο Ισαάκ») του Luigi Groto (1586). Τα περισσότερα από τα έργα αυτά είναι θεολογικά διδάγματα για την απόλυτη πίστη στον Θεό, τα οποία εξυμνούν την υπακοή του Αβραάμ ως «αθλητή» της θείκης βούλησης. Αντίθετα, το κρητικό δράμα κινείται στη σφαίρα του ουμανισμού, όπου το ενδιαφέρον για τον άνθρωπο και την ψυχολογία του είναι έκδηλο. Το ότι ο Αβραάμ, και μαζί του όλη η οικογένεια, δεν δέχονται αδιαμαρτύρητα κι αγόγγυστα την απάνθρωπη διαταγή του Θεού, αλλά παλεύουν με τον εαυτό τους και τους άλλους (ο Αβραάμ μόνος του, ο Αβραάμ με τη Σάρα, ο Ισαάκ με τον Αβραάμ, ακόμα και οι δούλοι με τον Αβραάμ), δίνει στο έργο και ένα ξεχωριστό φιλοσοφικό βάθος: επειδή ο καθένας φτάνει μετά από αγώνα στην απόφαση να συμμορφωθεί με τη θείκη βούληση και να πράξει αυτοβούλως τη θυσία, αυτή δεν χρειάζεται πια να γίνει στην πραγματικότητα, γιατί την

έχει πράξει ο καθένας μέσα του. Έτσι, η θεόσταλη δοκιμασία δεν εκτελείται με τυφλή υπακοή, αλλά σε ένα ψυχολογικό επίπεδο, με πλήρη αυτοσυνείδηση και ευθύνη. Αυτό το ψυχικό βάθος, όπως και η υπέροχη ποίηση και στιχουργική απομακρύνουν το έργο από τα αντίστοιχα θεολογικά διδακτικά έργα της Δύσης.

Το έργο δεν μπορεί να παρασταθεί στη μονοτοπική σκηνή της κλασικίζουσας δραματουργίας. Αυτό ισχύει και για άλλα έργα του θρησκευτικού θεάτρου της εποχής (π.χ. την «Ευγένια» του Μοντσελέζε· βλ. στη συνέχεια). Ωστόσο, υπάρχει στην Ιταλία ένα συμβατικό σκηνικό που ταιριάζει στη «Θυσία» και τεκμηριώνεται από τις *sacre rappresentazioni* («ιερές αναπαραστάσεις») του μεσαιωνικού θρησκευτικού θεάτρου ως την *commedia dell' arte* του 17ου αιώνα: «il monte che si apre» («το βουνό που ανοίγει»). Αυτό το στέρεα κατασκευασμένο σκηνικό «βουνό», όταν «ανοίξει», δείχνει στην πρόσοψη μια σπηλιά. Στην κλειστή του μορφή χρησιμοποιήθηκε ως το όρος του Θαβώρ ή ως το όρος των Ελαιών· με την ανοιχτή σπηλιά εμφανίζεται σε παραστάσεις της Γέννησης του Χριστού, χρησιμοποιείται και ως Τάφος και ως Άδης. Τις σκηνικές μηχανές του βουνού που ανοίγει σκιστάρει ο Leonardo da Vinci (1452-1519, ο διάσημος Ιταλός ζωγράφος, γλύπτης, αρχιτέκτονας, μηχανικός και εφευρέτης) για την παράσταση του «Orfeo» του A. Poliziano (π. 1505). Η σκηνογραφία αυτή είναι ακόμα σε χρήση τον 17ο αιώνα, όπως μας αποδεικνύουν τα σκίτσα στα σενάρια της συλλογής Corsini. Στη «Θυσία» εφαρμόζεται ως εξής: το σπίτι του Αβραάμ με τις δύο κρεβατοκάμαρες αριστερά και δεξιά βρίσκεται στο μεγάλο άνοιγμα του βουνού, το οποίο, με την αποχώρησή του από το σπίτι, κλείνει, για να ανοίξει πάλι στην επιστροφή του· η σκηνή της θυσίας διαδραματίζεται πράγματι στην κορυφή του σκηνικού βουνού. Η μεγάλη πορεία του Αβραάμ γίνεται μπροστά και πλάι από το κλειστό βουνό. Ο Άγγελος, ο οποίος εμφανίζεται τρεις φορές στο έργο, απαγγέλλει τους στίχους του από την κορυφή του βουνού που είναι, ταυτόχρονα, και η στέγη του σπιτιού του Αβραάμ.

Από το έργο υπάρχουν δύο χειρόγραφα, το ένα όμως προέρχεται από την έντυπη παράδοση. Το άλλο φέρει τη χρονολογία 1635 (βλ. παραπάνω). Οι πρώτες έντυπες εκδόσεις ξεκινούν από το 1696, η πρώτη σωζόμενη έκδοση έχει τυπωθεί στη Βενετία το 1713. Ακολουθούν πολυάριθμες επανεκδόσεις. Έχει μεταφραστεί τρεις φορές στα «καραμανλίδικα» (τούρκικα τυπωμένα με ελληνικά στοιχεία, για τους ορθόδοξους πληθυσμούς της Μικράς Ασίας), στα σερβικά και στα ουγγρικά. Υπήρξε έργο με μεγάλη απήχηση, όπως φανερώνουν οι παραστάσεις στο πλαίσιο των επτανησιακών «ομιλιών», καθώς και οι λαϊκές διασκευές που μαρτυρούνται από τον χώρο της Νάξου.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Εκδόσεις: Μέγας 1943, 1954· Τσαντσάνογλου 1970· Bakker W.–Gemert A. van, *Η Θυσία του Αβραάμ*, κριτική έκδοση Wim F. Bakker, Arnold F. van Gemert, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1996, μικρή έκδοση Ηράκλειο 1998. Μελέτες: Bakker W., «Θρησκευτικό δράμα», στον τόμο: D. Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, ό.π., σ. 223-252· Πούχγερ Β., «Ο σκηνικός χώρος στο Κρητικό θέατρο», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σ. 153-178, ιδίως σ. 168-17. Από την παλαιότερη βιβλιογραφία βλ. κυρίως: Bakker W., *The Sacrifice of Abraham. The Cretan*

*biblical drama Η Θυσία του Αβραάμ and Western European and Greek tradition*, Birmingham 1978, καθώς και **Σαχίνης Α.**, «Κριτικές παρατηρήσεις στη Θυσία του Αβραάμ του Κορνάρου», στον τόμο: *Γύρο στο κρητικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 55-117 και αναδημοσιεύεται στον τόμο *Μελέτες για την Κρητική λογοτεχνία*, Αθήνα 1995. Όλη η παλαιότερη βιβλιογραφία στην πρόσφατη έκδοση **Bakker W.- Gemert A. van**, *Η Θυσία του Αβραάμ. Κριτική έκδοση*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1996.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 63

Μπορεί η «Θυσία του Αβραάμ» να παρασταθεί και σε πολυτοπική σκηνή; Απιολογήστε την απάντησή σας.



### Δραστηριότητα 63

Για επανάληψη, γράψτε τους τίτλους των σωζόμενων ολόκληρων ελληνικών δραματικών έργων του κρητικού θεάτρου, τους (πιθανούς) συγγραφείς τους, το δραματικό είδος στο οποίο ανήκουν και τις ενδεικτικές χρονολογίες τους. Ποια από τα έργα αυτά υπάρχουν σε έντυπη μορφή; Ελέγξτε τις απαντήσεις σας στα οικεία κεφάλαια.

### Τα ιντερμέδια

Τα ιντερμέδια (*intermedium, interludium, intermezzo*) είναι «ενδιάμεσες παραστάσεις» που παίζονται ως ανεξάρτητα μικρά δράματα, ανάμεσα στις πράξεις μιας κανονικής παράστασης ή και σε ξεχωριστές παραστάσεις. Το είδος αυτό εξελίσσεται κυρίως στην Ιταλία του 16ου αιώνα και αποτελεί το κύτταρο από το οποίο θα προέλθει η όπερα, προς τα τέλη του αιώνα. Τα έργα αυτά, συνήθως περιορισμένης έκτασης, έχουν μικρή υπόθεση και πλαισιώνονται από πολεμικά μπαλέτα (χορευτικές συγκρούσεις με ξιφομαχία, *mojesca* – «μαυριτανικός χορός») και σκηνικές μάχες, έντονη χρήση φωνητικής και ενόργανης μουσικής και οπτικών στοιχείων, όσον αφορά τη σκηνογραφία, που απαιτούν πλέον κάποιες σκηνικές μηχανές. Και στα ιντερμέδια του κρητικού θεάτρου κυριαρχεί το θεαματικό στοιχείο, η έντονη χρήση της μουσικής και του σκηνικού χορού. Τα θέματα των έργων αυτών είναι ανεξάρτητα από τα δράματα στα οποία ανήκουν, μερικές φορές σχηματίζουν και μια θεματική ενότητα ανά τέσσερα, όπως τα ιντερμέδια της «Ερωφίλης». Όπως και οι πρόλογοι, έτσι και τα ιντερμέδια γράφονται για συγκεκριμένες παραστάσεις, αποτελούν ένα ανεξάρτητο ρεπερτόριο και μπορούν, στο ίδιο έργο, να αλλάξουν από χειρόγραφο σε χειρόγραφο. Η χρονολόγησή τους είναι δύσκολη, γιατί σχηματίζουν μια ξεχωριστή δραματολογία, ανεξάρτητη από τα έργα στα οποία προστίθενται. Από ό,τι φαίνεται, τα τέσσερα ιντερμέδια της «Ερωφίλης» προέρχονται από τον ίδιο τον Χορτάση· το τέσσερα ιντερμέδια του «Φορουνάτου» είναι σίγουρα του Φόσκολου (1655), εφόσον το χειρόγραφο είναι αυτόγραφο, και πιθανολογείται ότι τα τρία ιντερμέδια της «Πανώριας» στο χειρόγραφο Δαπέργολα είναι επίσης του Χορτάση.

Υπάρχουν διάφοροι τρόποι να κατηγοριοποιήσει κανείς τα 18 ιντερμέδια που σώζονται σε διάφορα χειρόγραφα έργων του κρητικού θεάτρου. Μπορούν να καταταχθούν Α) κατά θεματολογικό κύκλο (ελληνική μυθολογία, Τρωικός Πόλεμος,

Σταυροφορίες), Β) κατά το ιταλικό πρότυπο («Metamorfosi d' Ovidio» του Dell' Anguillara, 1561, το γνωστό έπος «Gerusalemme Liberata» του Tasso, 1561, και «Adone» του Marino, 1616) και Γ) κατά το δραματουργικό τύπο, ανάλογα με την έκτασή τους και τη δραματική και ποιητική τους υφή: 1) ένα λυρικό ρητορικό τύπο, χωρίς σκηνικές απαιτήσεις και 2) ένα θεαματικό, με έντονη σκηνική δράση. Η έκταση των ιντερμέδιων ποικίλλει ανάμεσα σε 34 και 224 στίχους. Στον θεαματικό τύπο υπάρχουν αξιοσημείωτα μηχανικά εφέ, όπως το «νέφαλο» (σκηνικό νέφος που ανεβοκατεβαίνει) στον μαγικό κήπο της Αρμίδας, ο Δούρειος Ίππος, για τον οποίο πρέπει να χαλάσουν οι στρατιώτες την πύλη της Τροίας, φωτιστικά εφέ για την πυρπόληση της Τροίας και τον χαλασμό του παραδεισένιου κήπου της Αρμίδας, όπου κρατούν τον σταυροφόρο Ρινάλδο μακριά από τα πεδία της μάχης, σκηνικά θηρία που βγάζουν φλόγες από το στόμα (ένα που κυνηγά τη Θίσιβη και ένα που σκοτώνει ο Περσέας) κ.ά.

Τα ιντερμέδια μοιράζονται σε διάφορα έργα και χειρόγραφα: τα τέσσερα ιντερμέδια της «Ερωφίλης» είναι σταθερά και συνδέονται μεταξύ τους: «Ο Μαγεμένος Κήπος», «Η Διάσωση του Ρινάλδου», «Η Προσφυγή της Αρμίδας», «Η Απελευθερωμένη Ιερουσαλήμ» όλα προέρχονται από το έπος «Απελευθερωμένη Ιερουσαλήμ» του Torquato Tasso· τα οκτώ ιντερμέδια που συνδέονται με τα τρία χειρόγραφα της «Πανώριας» και τον «Κατζούρμπο» δεν είναι σταθερά (στην περίπτωση του βουκολικού δράματος διαφέρουν από χειρόγραφο σε χειρόγραφο) και δεν συνδέονται μεταξύ τους: «Σωφρόνια και Ολίντος», «Γλαύκος και Σκύλλα», «Ιάσοντας και Μήδεια», «Η Θυσία της Πολυξένης», «Πολίταρχος και Νερίνα», «Πύραμος και Θίσιβη», «Περσέας και Ανδρομέδα», «Η κρίση του Πάρη» – εκτός από το πρώτο και τον «Πολίταρχο», που προέρχονται από το έπος του Tasso, όλα τα άλλα προέρχονται από τις «Μεταμορφώσεις» του Λατίνου ποιητή Οβίδιου στην ιταλική μετάφραση του Anguillara.

*Προσοχή: μην προσπαθήσετε να μάθετε απέξω τους τίτλους των ιντερμέδιων του κρητικού θεάτρου! Δεν θα σας χρειαστούν. Φτάνει να θυμηθείτε τους θεματικούς κύκλους και τους άλλους χαρακτηρισμούς. Οι σπουδές αυτές δεν παρέχουν στείρα γνώση αλλά φιλοδοξούν να ακονίσουν την κρίση σας.*

Δύο ιντερμέδια προέρχονται από την κωμωδία «Στάθης»: «Ο Τσελεπής και οι Χριστιανοί» και «Πρίαμος και Μενέλαος» και τέσσερα από τον «Φορτουνάτο»: «Το Μήλο της Έριδος», «Η Κρίση του Πάρη», «Η Καταδίωξη της Ελένης» και «Ο Δούρειος Ίππος» – τα πρώτα από τον «Adone» του Marino (1616).

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 64

Γιατί στο χειρόγραφο που σώζει το κείμενο της κωμωδίας «Στάθης» παραδίδονται μόνο δύο ιντερμέδια;

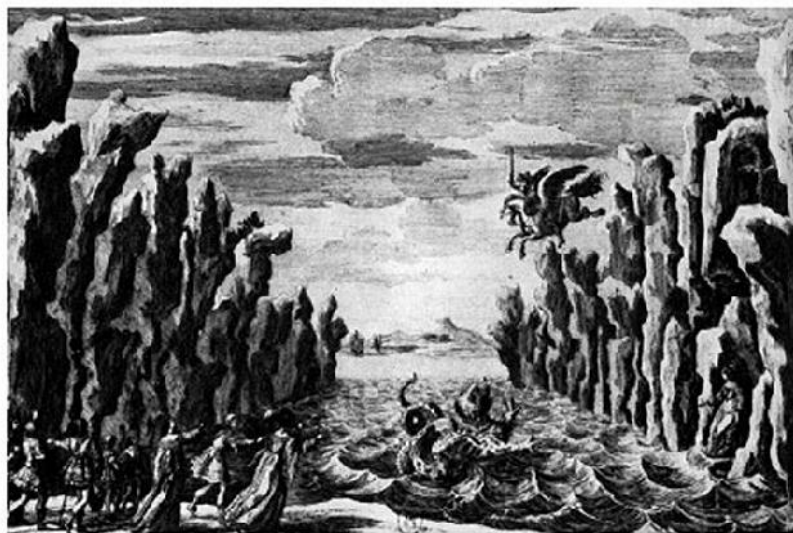
### Δραστηριότητα 64

Θυμάστε τι είναι τα «καραμανλίδικα», εκτός από κτήματα της οικογένειας Καραμανλή; Αν δεν το βρείτε αμέσως, ανατρέξτε παραπάνω στο «Θρησκευτικό δράμα».



Ωστόσο, φαίνεται πως υπήρχαν και άλλες δυνατότητες: για παράδειγμα, μονοδιάστατα ντεομέδρια ή ντεομέδρια με απαγγελία ποιημάτων ή εκτέλεση ασμάτων. Τέτοια περιπτώση φαίνεται πως αποτελεί το κείμενο του «Φαλλίδου του Πτωχού», σαιτιρικού κρητικού ποιήματος, του οποίου το ιταλικό πρότυπο προοριζόταν σκηνικά για απαγγελία ανάμεσα στις πράξεις μιας θεατρικής παράστασης.

Επίσης, παρουσιάσεις ντεομέδριων φαίνεται πως υπήρχαν στη βενετοκρατούμενη Κρήτη και εκτός του πλαισίου μιας κανονικής θεατρικής παράστασης. Μαρτυρούνται, για παράδειγμα, σε ένα ιταλικό ποίημα («La Nobilissima Barriera della Canea») του Gian Carlo Persio, το οποίο περιγράφει λεπτομερώς μια «γκιόπτρα» (ένα εορταστικό κονταροχτύπημα, όπως αυτό που συναντάμε στο δεύτερο μέρος του «Ερωτόκριτου») στα Χανιά το 1594, όπου για την προηγούμενη βραδιά, πριν αρχίσει το αγώνισμα ανάμεσα στους με ταμπερισμένους «πτότες», μαρτυρούνται πομπές ασμάτων με ζωντανές εικόνες (tableaux vivants), που δε έχουν το δάσος των Αρδεννών, το φρούριο της Πάλμας, το ηφαίστειο Αίθνα με το αιδηροοργέιο του Ήρως και τον ίδιο τον κρητικό Ψηλορείτη. Κατά τους ακόνες παραστάθηκε το ντεομέδριο «Περσέας και Ανδρομέδα»: ο ήρωας ορμά από τον αέρα με το κεφάλι της Μέδουσας, βλέπει την όμορφη Ανδρομέδα δεμένη γυμνή σε ένα βράχο στο πέλαγος, ενώ το θαλάσσιο τέρας έρχεται να την καταβροχθίσει το πολεμάει από αέρα και θάλασσα και τελικά το σκοτώνει, ενώ ο Χρόνος και οι Τέσσερις Εποχές νύχουν την απελευθερωμένη νύφη και ο Χρόνος απαγγέλλει αλληγορικό ποίημα.



Εικόνα 1

Σκηνογραφία του Torelli από παράσταση του ομώνυμου έργου του Κορνήλιου, που παίχτηκε στο Petit-Bourbon το 1650. Δεξιά κάτω η δεμένη Ανδρομέδα, στο κέντρο το θαλάσσιο τέρας και πάνω ο Περσέας στον Πήγασο, ο οποίος κρέμεται από σκηνικά και μετακινείται με τη βοήθειά τους (H. Kindermann, Theatergeschichte Europas, τόμος Δ', Salzburg 1961, ειμ. 14, σ. 129)



## Δραστηριότητα 65

Παρατηρήστε την Εικόνα1. Κάτω από το θαλασσινό κήτος διακρίνεται ένας τροχός, με τον οποίο μετακινείται το μηχάνημα. Πώς νομίζετε ότι δημιουργείται η εντύπωση της κυματώδους θάλασσας;

## Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 65

Το θαλασσινό κήτος βρίσκεται ακριβώς στην ίδια γραμμή με την αλυσοδεμένη στο βράχο Ανδρομέδα. Θα μπορούσε να βρίσκεται και πιο πίσω, στο βάθος της σκηνής;

Το ιντερμέδιο αυτό ρίχνει ένα χαρακτηριστικό φως στις σκηνογραφικές δυνατότητες και στη χρήση απλών σκηνικών μηχανών που υπήρχαν τότε, προφανώς, στην Κρήτη. Επίσης, υποδηλώνει σε ποιο βαθμό ψευδαίσθησης θα μπορούσαν να φτάσουν τέτοιες παραστάσεις: το μυθολογικό αλληγορικό θέμα με τις προσωποποιήσεις είναι ένα στοιχείο του μπαρόκ. Σε αυτό και στην Αντιμεταρρύθμιση πρέπει να συγκαταλεχθεί και ο θεματικός κύκλος των Σταυροφοριών, όπου το θρησκευτικό στοιχείο παίζει έναν κυρίαρχο ρόλο. Ακόμα, το έντονο μουσικό και χορευτικό στοιχείο, η αυξημένη θεαματικότητα και τα σκηνικά εφέ μαρτυρούν πως τα ιντερμέδια λειτουργούσαν ως «υποκατάστατα» της όπερας στη Μεγαλόνησο, η οποία κατά τα άλλα δεν φαίνεται να μεταφέρθηκε από την Ιταλία, παρ' όλο που υπάρχει εκεί από τα τέλη του 16ου αιώνα.

## Βιβλιογραφικός Οδηγός

Εκδόσεις ιντερμεδίων: στις εκδόσεις του «Φορτουνάτου» (Vincent 1980) και του «Στάθη» (Martini 1976), καθώς και τα ιντερμέδια της «Ερωφίλης» ξεχωριστά (Γεωργίου Χορτάτση, *Η ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ (Τα Ιντερμέδια της Ερωφίλης)*, επιμ. Αλεξίου Σ.– Αποσκήτη Μ., Αθήνα 1992· τα υπόλοιπα ιντερμέδια των χειρογράφων της «Πανώριας» και του «Κατζούρμπου» έχει εκδώσει ο Μ.Ι. Μανούσκακας («Ανέκδοτα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου», *Κρητικά Χρονικά*, τόμος 1, 1947, σ. 525-580 και «Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», *Πεπραγμένα του ΣΤ’ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμος Β΄, Χανιά 1991, σ. 317-342). Τον «Θρήνο του Φαλλίδου του Πτωχού» έχει εκδώσει εκ νέου ο Ν.Μ. Παναγιωτάκης («Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού», *Θησαυρίσματα*, τόμος 23, 1993, σ. 222-288), ενώ το ιταλικό ποίημα που περιγράφει το ιντερμέδιο του «Περσέα και της Ανδρομέδας» έχει εκδώσει ο Ιταλός νεοελληνιστής C. Luciani (Gian Carlo Persio, *La nobilissima barriera della Canea*, poema cretese del 1594. Introduzione, testo critico e commento a cura di Cristiano Luciani, Venezia 1994). Βασικά μελετήματα: Pecoraro V., «Contributi allo studio del teatro cretese. I. I prologhi e gli intermezzi», *Κρητικά Χρονικά*, τόμος 24, 1972, σ. 367-413· Bancroft-Marcus R., «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», *Κρητολογία*, τεύχος 5 (Ιουλ.-Δεκ. 1977), σ. 5-44· της ίδιας, «Ιντερμέδια», στον τόμο του D. Holton, *Κοινωνία και λογοτεχνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, ό.π., σ. 195-222· Πούχγερ Β., «Τα ιντερμέδια στη νεοελληνική δραματουργία. Η εξέλιξη της ενδιάμεσης παράστασης», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σ. 231-249, ιδίως σ. 240 κ.ε. Για τη μουσική στο κρητικό θέατρο βλ. Πούχγερ Β., «Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό θέατρο», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σ. 179-210.



## Άγνωστα έργα

Από το κρητικό θέατρο σώζεται μόνο ένα μικρό δείγμα της πραγματικής δραματουργικής του παραγωγής. Γι' αυτό υπάρχουν αρκετά ισχυρές ενδείξεις (βλ. στη συνέχεια). Ένα από τα δείγματα αυτά είναι οι δύο τελευταίες σκηνές μιας άγνωστης κωμωδίας, πιθανώς με τίτλο «Φιορεντίνος και Ντολτσέτα», με βάση τα ονόματα των δύο πρωταγωνιστών, διαλογικές σκηνές που σώζονται στην προφορική παράδοση της Κρήτης και των νησιών του Αιγαίου, αντικαθιστώντας το τέλος του παραμυθιού της «Ξεχασμένης Νύφης». Στις περισσότερες από 100 παραλλαγές του παραμυθιού αυτού που έχουν καταγραφεί έως σήμερα, προς το τέλος, εμφανίζονται σίχοι· σε αρκετές παραλλαγές της Κρήτης οι σίχοι αυτοί είναι διαλογικοί και κυμαίνονται από 50 έως 132, σχηματίζοντας, στις πιο εξελιγμένες μορφές, δύο θεατρικές σκηνές· στις παραλλαγές από τα νησιά του Αιγαίου, όπου το παραμύθι είναι επίσης πολύ διαδομένο, οι σίχοι είναι από 20 έως 50, αλλά ο διαλογικός χαρακτήρας εν μέρει χάνεται. Επειδή το θέμα του παραμυθιού υπάρχει και ως *νουβέλα* (μικρό διήγημα) στην αναγεννησιακή ιταλική λογοτεχνία, φαίνεται πως έχει μεταφερθεί στην κρητική λογοτεχνία ως μετάφραση ή διασκευή και από εκεί σε ένα άγνωστο σε εμάς θεατρικό έργο, προφανώς κωμικό. Το κείμενο της παράστασης αυτής –σχετική τυπωμένη μορφή λείπει– έχει μεταφερθεί, όπως και στην περίπτωση της «Ερωφίλης» και του «Ερωτόκριτου», στην προφορική παράδοση του λαϊκού πολιτισμού και έχει αντικαταστήσει, όπως σημειώθηκε, το τέλος της λαϊκής αφήγησης (του παραμυθιού) για την Ξεχασμένη Νύφη. Πρόκειται για μια σκηνή δικαστηρίου, όπου το βασιλόπουλο αναγνωρίζει πάλι τη μηστή του, με την οποία δραπέτευσε από τον μάγο πατέρα της, ο οποίος ήθελε να γιατρέψει την κασίδα του με το αίμα του· η κατάρα της μάνας της, όμως, έκανε το βασιλόπουλο να την ξεχάσει μόλις τον φίλησε η μητέρα του· γι' αυτό, δεν αποκλείεται η σκηνή αυτή να έχει παιχτεί μεμονωμένα κατά το καρναβάλι, όπου σκηνές δικαστηρίου είναι συχνές, όπως συμβαίνει στη δυτική Ελλάδα με την «Ερωφίλη» (βλ. παραπάνω), και κατ' αυτό τον τρόπο να έχει περάσει στην προφορική παράδοση του λαού.

Για τη δυνατότητα επιβίωσης ενός λογοτεχνικού κειμένου από τη Βενετοκρατία ως τον 20ό αιώνα μέσω της προφορικής παράδοσης της Μεγαλονήσου υπάρχουν και άλλα παραδείγματα. Η περίπτωση παράδοσης αποσπάσματος θεατρικού έργου από στόμα σε στόμα μέσα σε 10 και πλέον γενεές είναι, όμως, αρκετά μοναδική.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Manusakas M.I.–Puchner W.**, *Die vergessene Braut. Bruchstücke einer unbekanntes kretischen Komödie des 17. Jahrhunderts in den griechischen Märchenvarianten vom Typ AaTh 313c*, Wien 1984 (με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία).

## 2.2.3 Οι δραματουργοί

Γνωστά είναι τα ονόματα τριών Κρητικών δραματουργών: ο Γεώργιος Χορτάτσης είναι βεβαιωμένα ο ποιητής της «Ερωφίλης», της «Πανώριας» και του «Κα-

τζούρμπο», ο Ιωάννης Ανδρέας Τρώιλος είναι ο δημιουργός του «Βασιλέα Ροδολίνου» και ο Μάρκος Αντώνιος Φόσκολος ο συγγραφέας της κωμωδίας «Φορτουνάτος». Αν ο Χορτάτσης είναι και ο ποιητής του «Στάθη» και της μετάφρασης του «Πιστικού Βοσκού», όπως πιστεύεται από ένα μέρος των ερευνητών, καθώς και ο Βισέντος Κορνάρος, ο ποιητής του «Ερωτόκριτου» και ο δημιουργός της «Θυσίας του Αβραάμ», όπως διατείνεται κυρίως η παλαιότερη έρευνα, δεν έχει ακόμα αποδειχθεί με τρόπο αναμφίβολο.

Ποιοι είναι, λοιπόν, αυτοί οι τρεις δραματουργοί;

- Ο **Γεώργιος Χορτάτσης** είναι ο επιφανέστερος των Κρητικών δραματουργών της εποχής του, αν και δυστυχώς σήμερα γνωρίζουμε ελάχιστα πράγματα για αυτόν. Τον αναφέρει ο Μαρίνος Τζάνες Μπουνιαλής προς τα τέλη του 17ου αιώνα στο ποίημα «Φιλονικία Χάνδακος και Ρεθύμνου», όπου οι προσωποποιήσεις των δύο Κρητικών πόλεων καυχώνται για τους σπουδαιότερους «γιους» τους, ως διάσημο τέκνο του Ρεθύμνου, που έχει γράψει την «Ερωφίλη», την «Πανώρια» και τον «Κατζάραπο» (= «Κατζούρμπο»). Ο γνωστός Χίος λόγιος και βιβλιοθηκάριος του Βατικανού Λέων Αλλάτιος, το 1651, βεβαιώνει πως ο Χορτάτσης είναι ο ποιητής της «Ερωφίλης». Και ο δεύτερος εκδότης του κειμένου, ο Αμβρόσιος Γραδενίγος, αναφέρει στην προσφώνηση προς τους αναγνώστες, το 1676, πως ο Χορτάτσης «εστάθη εις τούτο το γένος ο κορυφαίος των ποιητών».

Ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος ταύτισε τον ποιητή, ανάμεσα στους δέκα Γεώργιους Χορτάτσηδες που αναφέρονται την εποχή εκείνη στα νοταριακά έγγραφα της Κρήτης, με κάποιον αστό Γεώργιο Χορτάτση του Ιωάννη, ο οποίος έζησε από το 1542 περίπου ως το 1610 και ήταν, από το 1565-1571, γραμματικός του ευγενούς Ματθαίου Καλλέργη· αποδείχθηκε όμως ότι τα στοιχεία αυτά δεν ευσταθούν και το όλο ζήτημα παραμένει προς το παρόν ανοιχτό. Ο Αλεξίου αποφαινεται πως η οικογένειά του ανήκε μάλλον στους ευγενείς (Nobili Cretensi). Υπάρχει κάποια πιθανότητα να ήταν μέλος της Ακαδημίας των Vini (των «ζωηρών») του Ρεθύμνου, που είχε ιδρυθεί το 1562 και ίσως είχε και αυτή ανάλογες θεατρικές δραστηριότητες με τους Stravaganti του Χάνδακα. Όλα αυτά, όμως, παραμένουν εικασίες.

## Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Ευαγγελάτος Σ.Α.**, «Γεώργιος Χορτάτσης (ci. 1545-1610)», *Θησαυρίσματα*, τόμος 7, 1970, σ. 182-227· **Ελευθερίου Σ.** [=Σ. Κακλαμάνης], «Γεώργιος Χορτάτσης (1550-1610 περ.). Η ζωή και το έργο του», *Διαβάζω*, τεύχος 27, 1980, σ. 54-65· **Bancroft-Marcus R.**, «Georgios Chortatsis and his works: a critical review», *Μαντατοφόρος*, τόμος 16, 1980, σ. 13-46· **Μαυρομάτης Γ.Κ.**, «Ποιο ήταν το τοπωνύμιο “Μερκούρι” που αναφέρεται στον “Κατζούρμπο” του Χορτάτση;», *Θησαυρίσματα*, τόμος 17, 1980, σ. 285-289· **Κακλαμάνης Σ.**, *Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάτση*, Ηράκλειο 1993· **Αλεξίου Σ.**, 2η έκδοση της «Ερωφίλης», Αθήνα 1996, σ. 42 κ.ε.

- Ο **Ιωάννης Ανδρέας Τρώιλος** γεννήθηκε γύρω στο 1590/1600 και πέθανε μετά το 1648. Ο Τρώιλος ανήκει σε γνωστή αστική οικογένεια του Ρεθύμνου και, πριν από το 1645, υπήρξε αρκετά σημαντικός αξιωματούχος των βενετικών αρχών της πόλης. Μετά την άλωση του Ρεθύμνου από τους Τούρκους, το 1646, τον

βρίσκουμε στη Βενετία, όπου το 1647 τύπωσε την τραγωδία του, την οποία ίσως είχε συγγράψει νωρίτερα, γύρω στο 1640. Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα πότε πέθανε.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Μανούσκακας Μ.Ι.**, «Ανέκδοτα Βενετικά έγγραφα (1618-1639) για τον Ιωάννη-Ανδρέα Τρωίλο, τον ποιητή του Ροδολίνου», *Θησαυρίσματα*, τόμος 2, 1963, σ. 63-77· **Ντόκος Κ.**, «Νέαι ειδήσεις περί του Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου εξ ανεκδότων βενετικών εγγράφων», *Θησαυρίσματα*, τόμος 8, 1971, σ. 274-282. Τα σχετικά δεδομένα συνοψίζει η Μαρία Αποσκήτη, στην έκδοση του «Ροδολίνου» 1987, σ. 15-17.

- Ο **Μάρκος Αντώνιος Φόσκολος** γεννήθηκε γύρω στο 1597 και πέθανε στο Κάστρο (τον Χάνδακα) στις αρχές Μαρτίου του 1662. Είχε κτήματα στο Καινούριο Χωριό, δεκαπέντε χιλιόμετρα νοτιοανατολικά από την πόλη, όπου έχουν σωθεί ίχνη της οικογενειακής κατοικίας. Είχε σπίτι, βέβια, και στην πρωτεύουσα της Κρήτης. Παρ' όλο που δεν κατείχε τον τίτλο του Βενετού ευγενούς, ήταν μέλος της φεουδαλικής τάξης. Η οικογένειά του ήταν βενετικής καταγωγής και ασπαζόταν το καθολικό δόγμα. Μολοντούτο, γλωσσικά και πολιτισμικά φαίνεται πως είχε αφομοιωθεί από την ελληνόφωνη πλειονότητα. Κατά τη διάρκεια της πολιορκίας του Χάνδακα ο Φόσκολος αποκόπηκε από τα κτήματά του. Έφυγε από την Κρήτη για ένα διάστημα, επέστρεψε όμως το 1652 για να περάσει τα τελευταία του χρόνια στην πολιορκημένη πόλη. Σε αυτή την περίοδο έπαιξε ενεργό ρόλο στο Συμβούλιο των Φεουδαρχών, ανέλαβε διάφορες διοικητικές θέσεις, έγραψε την κωμωδία του και αντέγραψε την «Ερωφίλη» του Χορτάση.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Vincent A.L.**, «Ο ποιητής του "Φορτουνάτου". Ανέκδοτα έγγραφα για το Μάρκο Αντώνιο Φόσκολο», *Θησαυρίσματα*, τόμος 4, 1967, σ. 53-84· του ίδιου, «Νέα στοιχεία για το Μάρκο Αντώνιο Φόσκολο. Η διαθήκη του και άλλα έγγραφα», *Θησαυρίσματα*, τόμος 5, 1968, σ. 119-176· του ίδιου, «A manuscript of Chortatses' "Erophile" in Birmingham», *University of Birmingham Historical Journal*, τόμος 12/2, 1970, σ. 261-267· του ίδιου, Εισαγωγή στην έκδοση του «Φορτουνάτου» 1980, σ. ιδ'-κδ'· **Αλεξίου Σ.**, «Ο πύργος του ποιητή Μαρκαντώνιου Φόσκολου στο Καινούριο Χωριό Πεδιάδας», *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τομος Β', Ηράκλειο 1985, σ. 9-13.

Και οι τρεις δραματουργοί ανήκουν στην ανώτερη τάξη, είναι μορφωμένοι και καλλιεργημένοι άνθρωποι –έχουν την ουμανιστική ιταλική-λατινική μόρφωση της εποχής–, συνεργάζονται με τη βενετική διοίκηση και παρακολουθούν με άνεση όσα συμβαίνουν στην ιταλική λογοτεχνία της εποχής. Φαίνεται πως έχουν γνώση όχι μόνο της σύγχρονης με αυτούς ιταλικής δραματογραφίας αλλά και των σύγχρονων θεωριών της κωμωδίας και της τραγωδίας.

### 2.2.4 Η θεατρική ζωή

Όπως επισημάνθηκε ήδη, ενώ από τα σωζόμενα έργα του κρητικού θεάτρου προκύπτει με σαφήνεια πως προοριζόνταν για θεατρική παράσταση, για τις ίδιες τις θεατρικές παραστάσεις διαθέτουμε μόνο πενιχρές πηγές. Εννοώ *άμεσες πηγές*, γιατί από την ανάλυση των ίδιων των έργων προκύπτουν αρκετές *έμμεσες πηγές*.

Άμεση πηγή αποκαλούμε ένα τεκμήριο το οποίο αποδεικνύει με τρόπο αδιάψευστο ένα γεγονός, γιατί το περιγράφει, το κατονομάζει, αναφέρεται με οποιονδήποτε τρόπο απευθείας σε αυτό και το σχετικό συμπέρασμα προκύπτει χωρίς υπολογισμούς ή δεύτερη σκέψη, από την ίδια την αναφορά. Έμμεση πηγή αποκαλούμε ένα τεκμήριο το οποίο παραπέμπει μετά από συλλογισμούς σε ένα πιθανό γεγονός, το υπαινίσσεται ή και δίνει το υλικό για μια τεκμηριωμένη υπόθεση, μια εικασία δηλαδή, η οποία στηρίζεται ωστόσο σε κάποια πραγματολογική βάση, δηλαδή δεν είναι τελείως φανταστική, αλλά από την άλλη μεριά δεν φτάνει τον βαθμό βεβαιότητας που έχει η απόδειξη. Σε γνωστικά πεδία όπου τα πραγματολογικά στοιχεία είναι λίγα και αβέβαια, η επιστήμη αναγκάζεται να καταφεύγει σε έμμεσες πηγές και στην επεξεργασία τεκμηριωμένων υποθέσεων, οι οποίες αναιρούνται και τροποποιούνται, αν βρεθούν άλλα πιο ισχυρά τεκμήρια (άμεσες ή και έμμεσες πηγές).

Τέτοια είναι η κατάσταση στον χώρο του θεατρικού βίου της Μεγαλονήσου κατά την τελευταία φάση της Βενετοκρατίας.

Οι άμεσες πηγές που διαθέτουμε, σήμερα, είναι οι εξής:

1) Ποίημα του Andrea Cornaro, του προέδρου της Ακαδημίας των Stravaganti στον Χάνδακα (βλ. παραπάνω), που γράφτηκε με την ευκαιρία μιας παράστασης του «Pastor Fido» του Guarini, η οποία δόθηκε το 1611 στην πόλη του Χάνδακα με την πρωτοβουλία κάποιου αξιωματικού της μισθοφορικής φρουράς από το Udine της βόρειας Ιταλίας. Η πληροφορία είναι αξιοσημείωτη για διάφορους λόγους: α) η Ακαδημία έχει συνδεθεί με τη διοργάνωση θεατρικών παραστάσεων (βλ. παραπάνω), β) από το έργο υπάρχει και κρητική μετάφραση και γ) η παράσταση συνδέεται με τους κρητικούς στρατώνες και τους ξένους μισθοφόρους.

#### Βιβλιογραφικός Οδηγός


Το ποίημα εξέδωσε πρόσφατα ο **C. Luciani**: «Un madrigale di Andrea Cornaro per il *Pastor Fido* di Guarini rappresentato a Creta», *Θησαυρίσματα*, τόμος 28, 1998, σ. 239-246.

2) Ένα σημείωμα του ίδιου για κάποιους κωμικούς τύπους της *commedia dell'arte*, αρκετά δυσερμήνευτο· μάλλον όμως είναι άσχετο με την Κρήτη και αναφέρεται σε κάποια παράσταση στην Ιταλία.

3) Στην έκδοση του ιταλικού ποιμενικού δράματος «*Amorosa Fede*» (Βενετία 1620), του νεαρού σπουδαστή του Πανεπιστημίου της Πάδοβας Αντωνίου Πάντιμου από το Ρέθυμνο, αναφέρεται ότι το έργο γράφτηκε ειδικά για τις γιορτές των

γάμων δύο βλαστών αρχοντικών οικογενειών της Κρήτης, του Φραγκίσκου Queirini και της Καλλέργας Καλλέργη, που έγινε στις 26 Σεπτεμβρίου 1619. Η είδηση παραπέμπει σε έναν άλλο χώρο θεατρικής δραστηριότητας, στα αρχοντικά των πλούσιων Κρητικών πατρικών και αστών.

4) Στα ανέκδοτα ιταλικά απομνημονεύματα του Ιωάννη Παπαδόπουλου, Κρητικού πρόσφυγα στην Πάδοβα μετά την άλωση του Χάνδακα το 1669, που γράφτηκαν το 1696 και αναφέρονται στη δεκαετία 1630-40, όπου ο γηραιός υπάλληλος της βενετικής διοίκησης εξιστορεί πολλές λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής της πόλης, μεταξύ άλλων αναφέρεται και σε θεατρικές παραστάσεις. Δυστυχώς το χωρίο είναι αρκετά δυσερμήνευτο· το παραθέτω σε ελληνική μετάφραση: «Στο Καρναβάλι και σε άλλες εποχές δεν παράγγελναν τη συγγραφή άλλων θεατρικών έργων παρά μόνο κωμωδιών, και μάλιστα σε ελληνική γλώσσα, κατά την πολιορκία όμως οι άνθρωποι άλλαξαν τις προηγούμενες συνήθειές τους, επειδή έτσι τους άρεσε ή επειδή αναγκάστηκαν, και κατά ένα μεγάλο μέρος εγκατέλειψαν τις συνήθειες του τόπου» (η πολιορκία του Χάνδακα ξεκινάει το 1645, ενώ η υπόλοιπη Κρήτη έχει πέσει ήδη στα χέρια των Τούρκων). Από το χωρίο προκύπτει ωστόσο με σαφήνεια πως κάθε καρναβάλι («και σε άλλες εποχές») έπαιζαν ελληνικές κωμωδίες (στον πληθυντικό). Αυτό σημαίνει, αν υπολογίσουμε και τις επαναλήψεις, ότι μέσα στον 17ο αιώνα, στη διάρκεια του οποίου ο Φόσκολος γράφει τον «Φορτουνάτο» (το 1655), για 50 χρόνια τουλάχιστον γράφονταν και παρουσιάζονταν δεκάδες ελληνικές κωμωδίες, τις οποίες δεν γνωρίζουμε. Επιβεβαιώνεται, λοιπόν, πως όντως σώζεται μόνο ένα μικρό μέρος της δραματικής παραγωγής του κρητικού θεάτρου.

 Προσέξτε! Αποστηθίστε τα ονόματα των δραματογράφων μόνο, όχι των συγγραφέων των επιμέρους πηγών! Δεν θα σας χρειαστούν!

5) Σε έργο του γιου του απομνημονευματογράφου Ιωάννη Παπαδόπουλου, του Νικολάου Κομνηνού Παπαδόπουλου, το οποίο αφορά την ιστορία του Πανεπιστημίου της Πάδοβας και είναι γραμμένο στα λατινικά (*Historia Gymnasii Patavini, Venetia 1723*), υπάρχει η πληροφορία, που αναφέρεται στην παιδική του ηλικία, δηλαδή μετά το 1645, ότι η «Ερωφίλη» του Χορτάτση είχε παρασταθεί πολλές φορές στον Χάνδακα και πάντοτε άρεσε (*ut memini, saepe in urbe Creta publice data, semper placuit*). Η από καιρό γνωστή και συχνά μνημονευόμενη πληροφορία αναφέρεται πιθανώς σε δημόσια παράσταση, σε ανοιχτούς χώρους, στον ήδη πολιορκημένο Χάνδακα. Την ίδια εποχή (1655) συγγράφει ο Φόσκολος τον «Φορτουνάτο» και αντιγράφει το χειρόγραφο Birmingham της «Ερωφίλης»: ενδέχεται η αντιγραφή να έχει σχέση με αυτές τις παραστάσεις της «Ερωφίλης» που αναφέρει ο Κομνηνός Παπαδόπουλος.

6) Στις λατινικά γραμμένες, ανέκδοτες ακόμα αναμνήσεις του Domizio Piatti, μισθοφόρου αξιωματικού από το Μιλάνο που υπηρέτησε στη φρουρά του Χάνδακα το 1580-1584, αναφέρεται ότι ήδη στο πλοίο του ταξιδιού προς την Κρήτη διέταξε τους στρατιώτες του, αντί να παίζουν τυχερά παιχνίδια, τα οποία έφεραν πολλούς διαπληκτισμούς και δυστυχία στους χαμένους, να επιδίδονται σε σωματι-

κές ασκήσεις (άρση βαρών, πάλη, άλματα, ξιφασκία) και σε παραστάσεις τραγωδιών και ποιμενικών δραμάτων (*qualia sunt representationes tragoediarum, pastoralia et exercitia virium corporis...*). Ενδέχεται οι διαταγές αυτές να ίσχυαν και αργότερα, κατά την παραμονή τους στον Χάνδακα. Όπως είδαμε, και η παράσταση του «Pastor Fido», το 1611, συνδέεται με την ιταλική μισθοφορική φρουρά, ενώ γνωρίζουμε επίσης πως η παράσταση της κωμωδίας «Fanciulla» του Giovanni Battista Marzi, το 1583 στην Κέρκυρα, συνδέεται με τη φρουρά της πόλης (βλ. στη συνέχεια). Στις μισθοφορικές αυτές φρουρές των βενετικών κτήσεων στην Ανατολή υπηρετούσαν συχνά και λόγιοι και φιλόμουσοι αξιωματικοί, οι οποίοι για να διασκεδάσουν την ανία και την απραξία κατά τη διάρκεια της πολύμηνης, και ως το 1645 απόλεμης, θητείας τους έπαιρναν διάφορες πρωτοβουλίες, όπως τη διοργάνωση θεατρικών παραστάσεων. Με το «θέατρο των στρατώνων» φαίνεται πως αποκτούμε όχι μόνο ένα άλλο πεδίο θεατρικών δραστηριοτήτων στη Μεγαλόνησο, αλλά και ένα διάυλο άμεσης επαφής με την ιταλική κουλτούρα της εποχής.

7) Βρέθηκε τώρα και απτή απόδειξη για τη θεατρική δραστηριότητα της Ακαδημίας των Stravaganti, η οποία ιδρύθηκε το 1590. Σε χειρόγραφο του Museo Civico Correr της Βενετίας, που αποτελεί κατάλογο των Ακαδημιών της Βενετίας και των κτήσεών της και συμπιλήθηκε τον 18ο αιώνα, αναφέρεται, σε ένα λήμμα για την Ακαδημία των Stravaganti του Χάνδακα, πως ο Giovanni Aquila ή dall' Aquila από το Murano (+1620), που εγκαταστάθηκε το 1582 μόνιμα στην Κρήτη και απέκτησε το 1597 την κρητική ευγένεια (έγινε nobile Cretense) και για τον οποίο δίνει διάφορα βιογραφικά στοιχεία, «ήταν πάντοτε αρκετά αυθόρμητος, καλλιεργημένος και ικανός στη συζήτηση και στη ρητορική. Ακόμα και στην απαγγελία θεατρικών έργων και δραμάτων, που ως τιμητική ενασχόληση πολλές φορές απασχολούσε τα μέλη της Ακαδημίας των Estravaganti στην έδρα της». Αυτή είναι η ποθητή απόδειξη την οποία αναζητούσε ο Νικόλαος Παναγιωτάκης, από τότε (1966) που διατύπωσε πρώτος την υπόθεση πως η Ακαδημία είχε αναμειχθεί στη θεατρική ζωή της πόλης. Αυτές οι παραστάσεις, σύμφωνα με τα δεδομένα στην ίδια την Ιταλία, πρέπει να ήταν ερασιτεχνικές και να πραγματοποιούνταν σε χώρους κλειστούς (αίθουσες ιδιωτικών ή δημόσιων μεγάρων) από τους ίδιους τους Ακαδημαϊκούς ή τους νεαρούς γιους και συγγενείς τους ή φιλόμουςους νέους της πόλης ή και στρατιωτικούς της φρουράς.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Παναγιωτάκης Ν.Μ.**, «Ιταλικές Ακαδημίες και Θέατρο. Οι Stravaganti στον Χάνδακα», *Θέατρο*, τεύχος 27-28, 1966, σ. 39-53 (τελευταία ανατύπωση στον τόμο *Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1998, σ. 11-64) και, του ίδιου, «Ο Francesco Barozzi και η Ακαδημία των Vini του Ρεθύμνου», *Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμος Β', Αθήνα 1974, σ. 232-251 (στον ίδιο τόμο σ. 65-90).

8) Σε αχρονολόγητη ποιμαντορική εγκύκλιο του Λατίνου αρχιεπισκόπου Κρήτης Alvisè Grimani (1605-1620) προς τον κλήρο της αρχιεπισκοπής, που σώζεται σε επίσης ανέκδοτο χειρόγραφο του Museo Civico Correr της Βενετίας, αναφέρεται μεταξύ άλλων ότι (σε μετάφραση) «δεν επιτρέπεται σε κανέναν ιερέα ή κληρικό να συχνάζει σε μέρη όπου παίζονται τυχερά παιχνίδια, να οργανώνει διασκε-

δάσεις ή χορούς ή κωμωδίες στο σπίτι του, ούτε να παίζει χαρτιά ή άλλα απαγορευμένα παιχνίδια...». Για να εκδοθεί η απαγόρευση αυτή, φαίνεται πως σε σπίτια ιερωμένων του Χάνδακα δεν ήταν ασυνήθιστο να οργανώνονται παραστάσεις κωμωδιών. Αν οργανώνονταν τέτοιες παραστάσεις στα ταπεινά οπωσδήποτε σπίτια των Κρητικών ιερωμένων, μπορούμε ίσως να φανταστούμε πόσες ιδιωτικές παραστάσεις αυτού του είδους οργανώνονταν σε σπίτια μεγαλύτερα και πλουσιότερα, σε σπίτια πλούσιων πατρικίων και αστών.

9) Σε παρόμοια εγκύκλιο του κανονικού και τοποτηρητή του λατινικού αρχιεπισκοπικού θρόνου Francesco Zeno, στις 5 Φεβρουαρίου 1652, αναφέρονται σοβαρές καταγγελίες εις βάρος ιερέων, κληρικών και κανονικών: οι καταγγελλόμενοι είχαν πάρει μέρος κατά την περίοδο του καρναβαλιού σε αποκριάτικα ξεφαντώματα μαζί με λαϊκούς, μεταμφιέστηκαν, παρίσταναν κωμωδίες και χόρευαν «μορέσκες» (βλ. παραπάνω). Η εγκύκλιος απαγορεύει ρητά σε ιερείς, κληρικούς, κανονικούς και μοναχούς οποιουδήποτε τάγματος, που βρίσκονται στον Χάνδακα, να μεταμφιέζονται και να φορούν μάσκες σε δημόσιους ή σε ιδιωτικούς χώρους, σε σπίτια ή μέσα σε μοναστήρια· αλλά και σε οποιονδήποτε άλλο χώρο δεν επιτρεπόταν να χορεύουν κρυφά «μορέσκες», να απαγγέλλουν στίχους από σκηνές ή να παριστάνουν κωμωδίες, ούτε καν σε κύκλο συγγενών και φίλων. Ως ποινές ορίζονταν η έκπτωση από την ιεροσύνη, η στέρηση εισοδημάτων και επίσης ποινές χρηματικές και σωματικές. Η εγκύκλιος τοιχοκολλήθηκε στον καθεδρικό ναό, τον Άγιο Τίτο.

☛ *Δεν το φανταζόσασταν, ίσως, πως ο κλήρος είχε και τέτοιες επιδόσεις. Ο λατινικός, αλλά ίσως και ο ορθόδοξος. Η απαγόρευση δεν έπιασε αμέσως τόπο...*


Ένα χρόνο αργότερα, στις 10 Φεβρουαρίου 1653, εποχή καρναβαλιού πάλι, ο κανονικός και γενικός τοποτηρητής του Λατίνου αρχιεπισκόπου Κρήτης Giorgio Demezo αναγκάζεται, έπειτα από παρόμοια με του προηγούμενου έτους καταγγελία εναντίον κληρικών που κατοικούσαν στον Χάνδακα, να εκδώσει νέα απαγορευτική εγκύκλιο. Το «recitar versi in senè o comedia» αναφέρεται πιθανώς στην απλή απαγγελία χωρίς ιδιαίτερη υποκριτική και σκηνογραφία. Πάντως, η δραστηριότητα αυτή προκαλεί έκπληξη: είμαστε στον όγδοο χρόνο της πολιορκίας του Χάνδακα από τους Τούρκους, συγχρόνως η «Ερωφίλη» παίζεται με επιτυχία στις πλατείες και ο Φόσκολος θα γράψει σε λίγο τον «Φορουνάτο».

10) Και η τελευταία άμεση πηγή αναφέρεται στον ίδιο χώρο και παρουσιάζει την ίδια εικόνα: από εκτενή έκθεση του Λατίνου αρχιεπισκόπου Κρήτης Luca Stella (1623-1632) προς τη Ρώμη, για την κατάσταση των καθολικών ναών και μονών του Χάνδακα την περίοδο 1625-26, προκύπτει ότι οι δομηνικανοί μοναχοί της μονής του Αγίου Πέτρου κατηγόρησαν τον Κρητικό μοναχό Benetto Bertolini ότι, κατά την έξοδό του από τη μονή, στη διάρκεια του καρναβαλιού του 1626, παρακολούθησε παραστάσεις κωμωδιών ως αργά τη νύχτα, σκανδαλίζοντας κατ' αυτό τον τρόπο τον κόσμο. Όπως είχε αναφέρει ο Παπαδόπουλος στα Απομνημονεύματά του, αυτές οι κωμωδίες γίνονταν σε ανοιχτούς χώρους, στα ελληνικά. Σωστή θεατρομανία κατείχε, λοιπόν, τον κλήρο...



## Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Παναγιωτάκης Ν.Μ.**, «Νέες ειδήσεις για το Κρητικό θέατρο», στον τόμο: *Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1998, σ. 141-158· **Λυδάκη Ε.**, «Θεατρόφιλοι ιερωμένοι και Αποκριές. Νέες ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις στη διάρκεια της πολιορκίας του Χάνδακα», *Άνθη Χαρίτων*, Βενετία 1998, σ. 271-277.

-  *Πήρατε μια γεύση από τις διαδικασίες της αποδεικτικής στην ιστοριογραφία του θεάτρου. Εδώ, το είδος και οι κατηγορίες των πηγών ποικίλλουν πολύ περισσότερο από ό,τι στην ιστορία της λογοτεχνίας. Η διαδικασία της ανασυγκρότησης του θεατρικού βίου και της σκιαγράφησης του τρόπου ακριβώς με τον οποίο έγιναν οι θεατρικές παραστάσεις είναι πιο κοπιαστική, λεπτεπίλεπτη και απαιτεί περισσότερο χρόνο για την αναζήτηση νέων τεκμηρίων.*

## Δραστηριότητα 66

Πάρτε χαρτί και μολύβι και κάντε μια επανάληψη. Αν θυμόσαστε, χωρίς λεπτομέρειες, έξι από τις δέκα πηγές είναι αρκετό· αλλιώς, ξαναδιαβάστε το παραπάνω σχετικό κείμενο.



### 2.2.5 Οι παραστάσεις

Η θεατρική δραστηριότητα στις κρητικές πόλεις της όψιμης Βενετοκρατίας εντάσσεται, λοιπόν, σε διάφορες πολιτιστικές δραστηριότητες διάφορων κοινωνικών τομέων: ήταν υπόθεση της Ακαδημίας, των αξιωματικών των ξένων στρατευμάτων, του κλήρου, λατινικού αλλά ίσως και ορθόδοξου, των πατρικίων και πλούσιων αστών αλλά, πιθανώς, και ευρύτερων αστικών στρωμάτων, όσον αφορά τις δημόσιες παραστάσεις. Οι παραστάσεις γίνονται στα ιταλικά, κυρίως όμως στα ελληνικά, κατά τη διάρκεια του καρναβαλιού και άλλων εποχών, είτε σε κλειστούς χώρους (αίθουσες της Ακαδημίας, στη loggia – τη λέσχη της ανώτερης τάξης, σε σπίτια πλούσιων αστών, αλλά οπωσδήποτε και σε σπίτια όχι και τόσο εύπορων κληρικών) είτε σε ανοιχτούς χώρους, σε πλατείες και «ρούγες» (δρόμους), όπως υπαινίσσονται χωρία ορισμένων κωμωδιών.

Οι παραστάσεις είναι ερασιτεχνικές, από Ακαδημαϊκούς, φίλους και συγγενείς τους, από τη νεολαία των πλούσιων αστικών οικογενειών, η οποία δεν αποκλείεται να σχημάτιζε και πρόσκαιρους θιάσους, όπως γνωρίζουμε από τον συγκρίσιμο θεατρικό βίο της Ragusa (το σημερινό Dubrovnik). Τους γυναικίους ρόλους υποδύονται, κατά τις συνήθειες της εποχής, οι άνδρες.

Οι ευκαιρίες της οργάνωσης παραστάσεων είναι το καρναβάλι, εορταστικές εκδηλώσεις των Ακαδημιών, υψηλές επισκέψεις εκ μέρους των ιταλικών αρχών, αναχωρήσεις και αφίξεις σημαντικών προσωπικοτήτων της βενετικής διοίκησης, γάμοι πατρικίων και άλλες ιδιωτικές αφορμές εορταστικών εκδηλώσεων. Έχουν εν μέρει μια λειτουργικότητα παρόμοια με των κονταροχτυπηματάτων («γκιόστρες»), με τα οποία συνδυάζονται μερικές φορές (π.χ. Χανιά 1594).

Οι παραστάσεις αυτές έχουν αστικό ή αριστοκρατικό (ή και στρατιωτικό) χαρακτήρα, δεν είναι λαϊκό θέατρο της υπαίθρου, χωρίς να αποκλείεται η συρροή

λαού στις δημόσιες παραστάσεις των πόλεων.

Υπάρχουν ορισμένες ενδείξεις ότι οι παραστάσεις γίνονται αργά το απόγευμα πριν από το δείπνο (επιλογικοί σίχοι κάνουν έκκληση στον κόσμο να χειροκροτήσει και να πάει ύστερα να δειπνήσει). Η χρηματοδότηση, όπως και στην περίπτωση των εκδόσεων, στηρίζεται σε μαικήνες· δεν γίνεται ποτέ έκκληση για καταβολή οβολού.

Ανάλογα με τις ευκαιρίες και τους χώρους της παράστασης ποικίλλει και η σύσταση του κοινού, το οποίο πρέπει να έχει συμπεριλάβει όλες τις κοινωνικές τάξεις που κατοικούν στις πόλεις –στην περίπτωση των δημόσιων παραστάσεων– ακόμα και γυναίκες και παιδιά, ενώ στους κλειστούς χώρους πρέπει να φανταστούμε ένα πιο εκλεκτό κοινό καλεσμένων και επισήμων.

Ως προς τον σκηνικό διάκοσμο, τη σκηνογραφία και ενδεχομένως τις σκηνικές μηχανές πρέπει να παρατηρηθεί πως τα περισσότερα έργα μπορούν να παρασταθούν στο τυποποιημένο στέρεο σκηνικό που περιγράφει ο Sebastiano Serlio, στα μέσα του 16ου αιώνα, στα βιβλία αρχιτεκτονικής· το έργο αυτό ήταν σίγουρα γνωστό στην Κρήτη, γιατί ένα μετωπικό θύρωμα της μονής Αρκαδίου προέρχεται ακριβώς από τα δικά του σχέδια.

Τα σκηνικά του Serlio είναι στερεότυπα και πάντα τα ίδια για τα τρία είδη της κλασικίζουσας δραματοποιίας: τελάρα που τοποθετούνται σε κεντροαξονική προοπτική· τα σπίτια δεξιά και αριστερά αφήνουν μικρά «σοκάκια» (Αννέζα «του στενού» στον «Κατζούρμπο»), ενώ η προοπτική του δρόμου που δείχνει περιορίζεται προς τα πίσω από την πρόσοψη παλατιού (τραγωδία) ή αστικού σπιτιού (κωμωδία). Όλα αυτά όμως είναι ζωγραφισμένα· πραγματικός χώρος της υποκριτικής είναι το προσκήνιο, ρηχό και αρκετά φαρδύ. Στην περίπτωση της «Πανώριας» χρειαζόμαστε και έναν απλό μηχανισμό, ο οποίος ανοίγει τον ναό της Αφροδίτης και δείχνει το εσωτερικό του· στην περίπτωση της «Θυσίας του Αβραάμ» πιθανολογείται η χρήση του σκηνικού βουνού («il monte che si apre»), το οποίο μπορεί να ανοίξει και να δείξει ένα σπήλαιο (το σπίτι του Αβραάμ με τις δύο κρεβατοκάμαρες).

## Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 66

Τι σημαίνει «il monte che si apre»;

Τα σκηνικά δεν πρέπει να ήταν ιδιαίτερα πολυτελή, ειδικά για τις δημόσιες παραστάσεις. Από την άλλη μεριά, με την παρουσία τόσων σημαντικών ζωγράφων, οι οποίοι ήξεραν να ζωγραφίζουν κατά τον δυτικό συρμό, τη συσσώρευση σημαντικού πλούτου στις κρητικές πόλεις από το εξαγωγικό εμπόριο και την παραμονή ξένων στρατευμάτων με καλλιεργημένους αξιωματικούς, δεν πρέπει να φανταστούμε τις παραστάσεις αυτές και τόσο φτωχές· αυτό άλλωστε μαρτυρεί και το ιντερμέδιο του «Περσέα και της Ανδρομέδας», που παραστάθηκε το 1594 στην «γκιόστρα» των Χανίων.

Η ύπαρξη των ιντερμέδιων μας πείθει, άλλωστε, πως πρέπει να υπήρχε η δυνατότητα αλλαγής του σκηνικού, εφόσον αυτά παριστάνονταν ανάμεσα στις πράξεις του κανονικού έργου. Μερικά από αυτά απαιτούν και κάποιες μηχανικές εγκαταστάσεις και φωτιστικά εφέ.



Για το υποκριτικό ύφος μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε, αν και οι σκηνικές οδηγίες επιτρέπουν κάποια συμπεράσματα: τραγωδίες και ποιμενικό δράμα βασίζονται κυρίως στην απαγγελία των στίχων, τα σκηνικά δρώμενα είναι σχετικά λίγα, το υποκριτικό ύφος, συγκρινόμενο με τα σημερινά δεδομένα, μάλλον στατικό· οι κωμωδίες, πάλι, παρουσιάζουν μεγαλύτερο πλούτο χειρονομιών, μιμικών εκφράσεων και, εν γένει, πιο πυκνή επικοινωνία· οι κωμικοί τύποι πρέπει να έχουν κάποια ευκινησία, η οποία ωστόσο δεν φαίνεται να φτάνει στην ακροβασία της *commedia dell' arte*. Οι ερασιτέχνες παίζουν χωρίς προσωπίδα. Η παρουσία επαγγελματιών θιάσων της *commedia dell' arte* στη Μεγαλόνησο είναι απίθανη· από τις τελευταίες σκηνές των κωμωδιών, όπου όλα τα σκηνικά πρόσωπα απαγγέλλουν επιλογικούς στίχους αποχαιρετισμού στο κοινό, καταλαβαίνουμε το μέγεθος κάθε θιάσου – στην περίπτωση του «Κατζούρμπου» είναι 15 πρόσωπα, ένας θιάσος πολύ μεγάλος και δυσκολοσυντήρητος για την εποχή εκείνη· οι κρητικές πόλεις με το κοινό τους δεν θα ήταν σε θέση να συντηρήσουν όλο τον χρόνο έναν τέτοιο θιάσο.

Ως προς τη θεατρική ενδυμασία δεν διαθέτουμε και πολλά στοιχεία, αλλά δεν πρέπει να είμαστε μακριά από την αλήθεια αν υποθέσουμε μια κάποια πολυτέλεια, τουλάχιστον για την τραγωδία και το ποιμενικό δράμα. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν άλλωστε οι αλληγορικές φιγούρες, που περιγράφουν στον πρόλογό τους το θεατρικό τους κοστούμι: ο Χάρος στην «Ερωφίλη», με το μαύρο τρικό με ζωγραφισμένα κόκκαλα και το δρεπάνι, ο Έρως στην «Πανώρια» με το τόξο του, η Τύχη με δεμένα τα μάτια στον «Φορτουνάτο». Τα σκηνικά απαιτούμενα (*requisits*) είναι λίγα στην τραγωδία και το ποιμενικό δράμα, περισσότερα στην κωμωδία.

## Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Πούχγερ Β.**, «Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο (1550-1750)», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σ. 139-148· του ίδιου, «Ο σκηνικός χώρος στο Κρητικό θέατρο», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σ. 153-178· του ίδιου, «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο», στον ίδιο τόμο, σ. 363-445· του ίδιου, «Το Κροατικό Θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Σύγκριση με το Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο», στον ίδιο τόμο, σ. 467-502· **Βασιλείου Π.**, «Το κοινό των παραστάσεων του "Κρητικού Θεάτρου" (± 1590-1669)», *Ελληνικά*, τόμος 39, 1988, σ. 323-346· **Δημακόπουλος Ι.Μ.**, «Ο Sebastiano Serlio στα μοναστήρια της Κρήτης», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* περ. 4, τόμος 6, 1972, σ. 235-245.

## Δραστηριότητα 67

Περιγράψτε, με δικά σας λόγια, τις παραστάσεις του κρητικού θεάτρου (20 λεπτά, μία σελίδα).

## Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 67

Ποια αλληγορική μορφή των προλόγων του κρητικού θεάτρου δεν αναφέρθηκε στην τελευταία παράγραφο;



## ΤΟ ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

☛ Έρχε η ώρα να αποχαιρετήσουμε το όμορφο νησί του *El Greco*, του Βιτσέντσου Κορνάρου και του Γεωργίου Χορτάτη! Γράφουμε το έτος 1669. Τώρα ολοκληρώνεται η κατάληψη του μεγάλου Κάστρου, του Χάνδακα, από τους Τούρκους, και τα βενετσιάνικα καράβια, γεμάτα από πρόσφυγες, που αφήνουν τα αρχοντικά και τις περιουσίες τους, κατευθύνονται προς την Αδριατική. Οι κρατικές υπηρεσίες έχουν πάρει μαζί τους όλα τα νοταριακά έγγραφα και τα πρακτικά – ο κόσμος ήλπιζε πως θα ξαναρχόταν. Μαζί με τους τόνους χαρτιών, που φυλάσσονται σήμερα στα Κρατικά Αρχεία της Βενετίας, μερικοί ιδιώτες πήραν και χειρόγραφα μαζί τους, μερικά φαίνεται πως περιείχαν δραματικά έργα. Δεν έφτασαν όλα τα χαρτιά στη Βενετία· ένα από τα καράβια βυθίστηκε. Μερικά από τα χειρόγραφα όμως έφτασαν στα Επτάνησα, όπου οι Κρητικοί πρόσφυγες και οι ντόπιοι άρχισαν να αντιγράφουν τα έργα αυτά για δική τους χρήση... Κλωσορίσατε στα πράσινα νησιά του Ιονίου! Εδώ είμαστε επίσης σε βενετσιάνικο έδαφος, αλλά πολύ πιο κοντά στην Ιταλία. Έχετε πάει στην Κέρκυρα; Η πόλη δεν μοιάζει λίγο με την ίδια τη Βενετία;

Μετά την πτώση της Κρήτης στα χέρια των Τούρκων το 1669, κυρίως τα Επτάνησα, επίσης βενετοκρατούμενη περιοχή, γίνονται ο κληρονόμος της θεατρικής παράδοσης της Μεγαλονήσου. Αυτό φανερώνει η χειρόγραφη παράδοση των δραματικών έργων του κρητικού θεάτρου, που είναι ίσως και το πιο σημαντικό κεφάλαιο ολόκληρης της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, τουλάχιστον από δραματουργική άποψη, η οποία (παράδοση) οδηγεί σχεδόν αποκλειστικά στον χώρο αυτό: περίπου όλα τα χειρόγραφα της δραματουργίας του κρητικού θεάτρου αντιγράφονται στα Επτάνησα και ετοιμάζονται για ερασιτεχνικές παραστάσεις. Αυτό μπορεί να αποδειχθεί από λεπτομερειακή ανάλυση των σκηνικών οδηγιών στα χειρόγραφα αυτά, που αποδεικνύεται πως είναι εν πολλοίς μεταγενέστερες επτανησιακές προσθήκες στο αρχικό κείμενο και μαρτυρούν τη χρήση τους στη θεατρική ζωή των Επτανήσων μετά την πτώση της Κρήτης. Αυτή η διαδικασία πραγματοποιείται στις τελευταίες δεκαετίες του 17ου και στις πρώτες του 18ου αιώνα.

Κατ' αυτό τον τρόπο, τα Επτάνησα αποτελούν τη φυσιολογική συνέχεια του κρητικού θεάτρου μετά το 1669 και εξασφαλίζουν την ενότητα της συνέχειας των θεατρικών εξελίξεων στον ελληνόφωνο μεσογειακό χώρο· αποτελούν εν γένει, όπως διαπιστώθηκε ήδη, τη ραχοκοκαλιά της πορείας του νεοελληνικού θεάτρου.

## Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Ρώμας Δ.**, «Το Επτανησιακό θέατρο», *Νέα Εστία*, τεύχος 899 (Χριστ. 1964), σ. 97-167·  
**Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου Γ.**, *Το θέατρον εν Ζακύνθω από του ΙΖ' μέχρι του ΙΘ' αιώ-  
 νος*, Αθήναι 1958· **Ευαγγελάτος Σ.Α.**, *Ιστορία του Θεάτρου εν Κεφαλληνία (1600-1900)*,  
 Αθήναι 1970. **Πούχνερ Β.**, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991.

Ωστόσο, στα Επτάνησα υπήρχε ήδη μια θεατρική παράδοση, η οποία ανάγεται στον 16ο αιώνα και υπάρχει παράλληλα με την παράδοση του κρητικού θεάτρου· άλλωστε, όπως θα δούμε παρακάτω, διαφοροποιείται κάπως από εκείνο, ενώ τον 18ο αιώνα θα παρουσιάσει μια διαφορετική πλέον όψη.

### 2.3.1 Πιθανές αφετηρίες στον 16ο αιώνα

Για τις αφετηρίες της θεατρικής ζωής στα Επτάνησα ήδη τον 16ο αιώνα υπάρχουν τρία τεκμήρια, από τα οποία το ένα μόνο είναι τελείως βέβαιο.

1) Το πρώτο, χρονολογικά, τεκμήριο αναφέρεται στα χρόνια ανάμεσα στο 1526 και το 1530: μία διάσημη προσωπικότητα της λογοτεχνικής, θεατρικής και μουσικής ζωής της Βενετίας, ο Antonio Molino, ο επονομαζόμενος Burchiella, γράφει μια σειρά ποιημάτων με τίτλο «I Fatti e le Prodezze di Manoli Blessi Strathiotto» [«Πράξεις κα Καμώματα του Ελληνοαλβανού Στρατιώτη Μανόλη Μπλέση», προφανώς φανταστικό πρόσωπο]: στον πρόλογο των ποιημάτων, από τη γραφίδα του δραματουργού Lodovico Dolce το 1561, αναφέρεται πως (ο Molino) «για να μη στέκεται άπρακτος, άρχισε να εξασκείται στο να απαγγέλλει κωμωδίες στην Κέρκυρα και στον Χάνδακα» [«...che per non istare otioso, in Corfu e in Candia cominciò a esercitarsi in recitar comedie»]. Τι είδους κωμωδίες απήγγελλε δεν είναι δυνατόν να εξακριβωθεί· από τον ίδιο δεν σώζεται κανένα θεατρικό έργο. Έχουν όμως σωθεί τα πολύστιχα κωμικά ποιήματά του με ήρωα τον αναφερόμενο φανταστικό Ελληνοαλβανό στρατιώτη, ο οποίος μιλούσε greghesco (μια εκδοχή της ιταλικής γλώσσας, προφερομένης κωμικά από Έλληνες, με εμβόλιμες λέξεις και φράσεις ελληνικές, βλ. παραπάνω). Ίσως δεν βρισκόμαστε μακριά από την αλήθεια αν υποθέσουμε πως πρόκειται για δημόσιες απαγγελίες των κωμικών αυτών στιχουργημάτων, επειδή ο όρος «comedia» μπορούσε τότε να έχει ευρύτερη σημασία, όχι μόνο θεατρική.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 68

Μήπως γνωρίζετε και άλλο περίφημο έργο της παγκόσμιας λογοτεχνίας που περιέχει στον τίτλο του τον όρο «κωμωδία», χωρίς να έχει σχέση με το θέατρο; Να σας βοηθήσω: το έργο μάς οδηγεί στη μεσαιωνική Ιταλία· στα ελληνικά το έχει μεταφράσει ο Καζαντζάκης.

2) Σε τοπική εφημερίδα της Ζακύνθου ο λόγιος και ιστορικός Σπύρος Δε Βιάζης δημοσίευσε, προς τα τέλη του περασμένου αιώνα, την είδηση πως το Αρχείο της Ζακύνθου διαθέτει έγγραφο που βεβαιώνει ότι το 1571, στο πλαίσιο των εορταστικών εκδηλώσεων για τη νίκη των χριστιανικών δυνάμεων στη ναυμαχία της



Ναυπάκτου, η βενετσιάνικη φρουρά της Ζακύνθου ανέβασε στα ιταλικά τους «Πέρσες» του Αισχύλου. Η είδηση αυτή έχει περάσει στις ιστορίες του νεοελληνικού θεάτρου (κυρίως στον Λάσκαρη) ως η πρώτη αποδεδειγμένη παράσταση στην Ελλάδα και μία από τις πρώτες αρχαίου δράματος στην Ευρώπη (πριν από την ιστορική παράσταση του «Οιδίποδα Τυράννου» στο Teatro Olimpico της Vicenza, το 1585). Ωστόσο, η νεότερη έρευνα εκφράζει ορισμένες επιφυλάξεις: 1) η είδηση του Δε Βιάζης δεν επιβεβαιώνεται από πουθενά, η ίδια η απόδειξη (το έγγραφο) καταστράφηκε στους σεισμούς του 1953, οι οποίοι οδήγησαν στην απώλεια ολόκληρου σχεδόν του Αρχείου της Ζακύνθου· 2) δεν έχει βρεθεί ως τώρα καμιά ιταλική μετάφραση των «Περσών» στον 16ο αιώνα. Από την άλλη πλευρά, είναι δύσκολο να φανταστούμε πως ο Δε Βιάζης έχει εφεύρει την πληροφορία αυτή. Το θέμα καλύπτει κάποιο πέπλο μυστηρίου.



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 69**

Τι κάνουμε σε αυτή την περίπτωση; Τι πρέπει να πράξει μια επιστημονικά υπεύθυνη ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου: α) να αποσιωπήσει το γεγονός, γιατί δεν αποδεικνύεται· β) να το αναφέρει ως γεγονός, γιατί όντως ο Ζακυνθινός λόγιος δεν μπορεί να έχει εφεύρει τη γοητευτική αυτή πληροφορία (να παίξεις «Πέρσες» μετά από νίκη ενάντια στους Τούρκους), και δεν φταίει αν η απόδειξή του χάθηκε στους σεισμούς – μπορεί μελλοντικά να βρεθεί επιβεβαίωση του γεγονότος και τότε ντροπιάζονται εκείνοι που «φτώχυναν» κατ' αυτό τον τρόπο την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου· γ) να αναφερθεί, αλλά με επιφυλάξεις, εκθέτοντας τον όλο προβληματισμό, ώσπου ειδική μελέτη να ξεκαθαρίσει το θέμα.



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 70**

Δηλαδή τι συνέβη; Τι είδους πληροφορία είχε ο Δε Βιάζης και δεν μπορεί τώρα να επιβεβαιωθεί; Τι θα μπορούσε να έχει παρεξηγήσει, αν όντως και μελλοντικά δεν βρεθεί ιταλική μετάφραση της ιστορικής τραγωδίας του Αισχύλου κατά τον 16ο αιώνα; Έχουμε το δικαίωμα να υποθέσουμε πως υπήρχε και, απλώς, εμείς σήμερα δεν την ξέρουμε; Διατυπώστε κάποιες υποθέσεις, χωρίς επιστημονική τεκμηρίωση βέβαια, γιατί δεν την έχετε, κάποιες πιθανότητες και κάποιες απόψεις για το προς τα πού θα έπρεπε να κινηθεί η μελλοντική έρευνα (15 λεπτά, όχι παραπάνω από μία σελίδα). Διαβάστε ύστερα τα σχόλια στο Παράρτημα 2 και συγκρίνετέ τα με τις δικές σας σκέψεις.



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 71**

Γιατί η ιστορική αυτή πληροφορία, αν επιβεβαιωνόταν, θα είχε μια ιδιαίτερη γοητεία; Τι σχέση έχουν οι «Πέρσες» με τη ναυμαχία της Ναυπάκτου; (Αν δεν ξέρετε τι έγινε στη ναυμαχία της Ναυπάκτου, ανοίξτε πρώτα ένα λεξικό για να ενημερωθείτε). Απαντήστε χωρίς δεύτερη σκέψη.

3) Στις 21 Νοεμβρίου 1583 ανεβάζεται στην Κέρκυρα η ιταλική κωμωδία «La Fanciulla» («Το Κορίτσι») του Giovanni Battista Marzi, όπως σημειώνεται σε ένα αντίτυπο της κωμωδίας που φυλάσσεται στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη στη Βενετία. Αυτή είναι η μόνη βέβαιη είδηση θεατρικής ζωής που έχουμε για τα Επτάνησα του 16ου αιώνα.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Για το 1): το κείμενο εξέδωσε παλαιότερα ο **Κ. Σάθας**, *Documents inédits relatifs à l'histoire de la Grèce...*, τόμος Η', Παρίσι 1888, σ. 471 κ.ε.· **Vincent A.**, «Antonio da Molino in Greece», *Ελληνικά*, τόμος 25, 1973, σ. 113-117· **Παναγιωτάκης Ν.Μ.**, «Ο Antonio da Molino στην Κέρκυρα, στην Κρήτη και στη Βενετία», *Αριάδνη*, τόμος 5, 1989, σ. 261-278 (και στον τόμο *Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1998, σ. 91-118, και ιταλικά με προσθήκες «Le prime rappresentazioni teatrali nella Grecia moderna: Antonio Molino a Corfù e a Creta», *Θησαυρίσματα*, τόμος 22, 1992, σ. 345-360).

Για το 2) **Σπύρος Δε Βιάζης**, «Τα Ολύμπια» 10 και 13.1.1896, σ. 76-77.

Για το 3) **Κακλαμάνης Σ.Ε.**, *Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάση*, Ηράκλειον Κρήτης 1993, σ. 36 κ.ε.

### 2.3.2 Η θεατρική ζωή στον 17ο αιώνα

Για τον 17ο αιώνα δεν γνωρίζουμε επίσης πολλά πράγματα, όσον αφορά τη θεατρική δραστηριότητα· ωστόσο, υπάρχει μια σειρά από ενδείξεις που υποδηλώνουν την ύπαρξή της:

1) ο «Πρόλογος Καμωμένος εις Έπαινον της Περιφήμου Νήσου Κεφαλληνίας» για άγνωστο θεατρικό έργο (γύρω στο 1650) – ως γνωστόν, οι πρόλογοι γράφονται για συγκεκριμένες παραστάσεις·

2) μια θεατρική παράσταση του «Ζήνωνα» τεκμηριώνεται στις αρχές του 1683 στη Ζάκυνθο, γιατί στον πρόλογο υπάρχει (εμβόλιμα ή όχι, δηλαδή μεταγενέστερη προσθήκη ή από την αρχή) έπαινος για δύο ιστορικές προσωπικότητες που βρίσκονται μόνο εκείνη την εποχή στη Ζάκυνθο – όπως αναπτύξαμε, το έργο έχει συγγραφεί πιθανότατα από Κρητικό στα Επτάνησα·

3) οι σκηνικές οδηγίες των έργων του κρητικού θεάτρου στα χειρόγραφα, οι οποίες είναι μεταγενέστερες επανησιακές προσθήκες, τεκμηριώνουν ερασιτεχνικές θεατρικές παραστάσεις μετά την πτώση του Χάνδακα στα Ιόνια νησιά·

4) άμεση πληροφορία υπάρχει για παράσταση της «Ερωφίλης», σε αρχοντικό στη Ζάκυνθο, το 1728.

Την ύπαρξη θεατρικής δραστηριότητας τεκμηριώνει έμμεσα και η δραματογραφία, αλλά τα έργα που σώθηκαν δεν είναι βέβαιο αν έχουν παρασταθεί.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Για το 1): το κείμενο στον **Σ.Α. Ευαγγελάτο**, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, διδακτ. διατρ. εν Αθήναις 1970, σ. 30 κ.ε. Για το 2): **Ευαγγελάτος Σ.Α.**, «Χρονολόγηση, τόπος συγγραφής του Ζήνωνος και έρευνα για τον ποιητή του», *Θησαυρίσματα*, τόμος 5, 1968, σ. 177-203. Για το 3): **Πούχνερ Β.**, «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο», στον τόμο *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σ. 363-444. Για το 4): **Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου Γ.**, *Το θέατρον εν Ζακύνθω*, ό.π., σ. 9 κ.ε.

### 2.3.3 Η δραματολογία του 17ου και 18ου αιώνα

Στην επανησιακή δραματολογία του 17ου και 18ου αιώνα υπάρχουν πρωτότυ-

πα έργα και μεταφράσεις. Τα πρωτότυπα έργα που σώζονται είναι: η «Ευγένια» του Θεόδωρου Μοντσελέζε από τη Ζάκυνθο (έκδοση Βενετία 1646), θρησκευτικό δράμα, οι δύο τραγωδίες του Πέτρου Κατσαΐτη «Ιφιγένεια» (1720) και «Θυέστης» (1721), που εκδόθηκαν μόλις το 1950, η «Κωμωδία των Ψευτογιατρών» (1745) και το «Ιντερμέδιο της κυρά-Λιάς» (πριν από το 1784) του Σαβόγια Ρούσμελη (έκδοση των δύο έργων το 1971) και η κωμωδία «Χάσης» του Δημήτρη Γουζέλη (1790). Από μεταφράσεις σώζονται ο «Πάστορ Φίδος» του Μιχαήλ Σουμμάκη (έκδοση Βενετία 1658), ένα απόσπασμα των «Τρωάδων» του Σενέκα και ο «Αμύντας» του Tasso από τον Γεώργιο Μόρμορη (Βενετία 1745). Η δραματογραφία αυτή δείχνει να είναι επηρεασμένη από το ιταλικό μεσαιωνικό και αναγεννησιακό δράμα (θρησκευτικό θέατρο, αναγεννησιακή τραγωδία, βουκολική παράδοση), από το εγχώριο λαϊκό θέατρο («ομιλίες», «μίλημα», βλ. στη συνέχεια) και από την *commedia dell' arte*.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Κριαράς Ε.**, «Η μετάφραση του "Pastor fido" από τον Ζακυνθινό Μιχαήλ Σουμμάκη», *Νέα Εστία*, τεύχος 76 (Χριστ. 1964), σ. 273-297· **Ευαγγελάτος Σ.Α.**, «Γεώργιος Μόρμορης ο ποιητής του "Αμύντα"», *Ελληνικά*, τόμος 22, 1969, σ. 173-182· του ίδιου, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία*, ό.π.

### Η «Ευγένια» του Θεόδωρου Μοντσελέζε

Το έργο τυπώθηκε το 1646 στη Βενετία και επανεκδόθηκε πρόσφατα δύο φορές: το 1965 από τον Ιταλό νεοελληνιστή Mario Vitti, με ιταλική εισαγωγή, και το 1995 από τον ίδιο και τον Giuseppe Spadaro με ελληνική εισαγωγή. Δραματοποιεί με τρόπο αρκετά αδέξιο και ανακόλουθο τη λαϊκή και θρησκευτική διήγηση για την «κουτσοχέρα», εδώ βασιλοπούλα με κακή μηριά, που η Παναγία με θαύμα της χαρίζει πάλι τη σωματική της ακεραιότητα, σύμφωνα με το ιταλικό πρότυπο μιας *sacra rappresentazione* («ιεράς αναπαράστασης») όπως λέγονταν τα έργα του ιταλικού μεσαιωνικού θρησκευτικού θεάτρου, συγκεκριμένα το «*Rappresentazione di Stella*» (1580, με συχνές ανατυπώσεις), σε 1.542 ομοιοκατάληκτους δεκαπεντασύλλαβους, με σκηνικές οδηγίες, αλλά και χρονικά άλματα και περιττές επαναλήψεις στην υπόθεση. Το έργο προσπαθεί να μιμηθεί, χωρίς επιτυχία, την κλασικίζουσα δραματοουργία της Κρήτης, διαθέτει όμως μεγάλα αφηγηματικά χωρία, που συσσωρεύονται ιδίως προς το τέλος, και εκτενείς σκηνοθετικές οδηγίες, που καλύπτουν το κενό μεγάλων χρονικών αποστάσεων, ή και περίπλοκες σκηνικές δράσεις, όπως η «γκιόστρα». Αν παίχτηκε ποτέ το ενδιαφέρον αυτό έργο, θα χρειάστηκε πολυτοπική σκηνή· έχει γραμμική δομή με μικρές καλειδοσκοπικές σκηνές, που συνδέονται χαλαρά μεταξύ τους και καλύπτουν μεγάλα χρονικά άλματα και αλλαγές του τόπου δράσης. Επίσης, χρησιμοποιείται ο όρος «μίλημα» για τη μικρή σκηνή, η οποία πρέπει να έχει σχέση με τις μεταγενέστερες επτανησιακές «ομιλίες», καρναβαλικές λαϊκές παραστάσεις που παίζονται ακόμα και σήμερα, με μισές προσωπίδες και τραγουδιστή απαγγελία.

Ο κατά τα άλλα (εκτός από το όνομα) άγνωστος δραματογράφος δεν κάτεχει



τις σημασίες των όρων της κλασικίζουσας δραματολογίας. Αυτό αρχίζει ήδη με το δραματικό είδος: στην αφιέρωση στον αναγνώστη το έργο εμφανίζεται ως «τραγωδία» και ως «διήγησις», ως «δράμα» στον κατάλογο των σκηνικών προσώπων (*τα του δράματος πρόσωπα*), ενώ ο Φιλόσοφος στον πρόλογο μιλάει για «κωμωδία» (στ. 151). Η σύγχυση συνεχίζεται με άλλη εναλλασσόμενη ορολογία σχετικά με τις πράξεις: *πράξις, ποίημα*, και τις σκηνές: *σκηνή, σημείωση, μίλημα*. Πλήρης σύγχυση υπάρχει ως προς την κατανόηση της υποδιαίρεσης του έργου σε πράξεις και σκηνές: μετά τον στ. 1.014 εμφανίζεται *πράξις έκτη σκηνή έκτη* ως το τέλος του έργου με αύξοντα αριθμό *πράξις δωδεκάτη, σκηνή δωδεκάτη*.

### Δραστηριότητα 68

Τι ακριβώς δεν κατάλαβε σωστά ο Μοντσελέζε; (Μία φράση, 3 λεπτά).



Η διαίρεση αυτή προφανώς είναι άχρηστη. Αν διαιρέσουμε το έργο σύμφωνα με όλες τις εισόδους και εξόδους, καταλήγουμε σε 27 σκηνές συνολικά· αν όμως διαιρέσουμε το έργο σύμφωνα με τον σκηνικό χώρο, φτάνουμε σε ένα σχήμα με 10 σκηνές· οι σκηνικοί χώροι είναι: μπροστά στο βασιλικό παλάτι, μέσα στο βασιλικό παλάτι, στο δάσος. Ο δραματογράφος, επίσης, δεν γνωρίζει την πραγματική λειτουργικότητα των σκηνικών οδηγιών· μερικές φορές αφηγούνται συμβάντα που δεν δείχνονται στη σκηνή και καλύπτουν ένα μεγάλο χρονικό άλμα, όπως π.χ. στ. 1108 διδ.: *Η Ρηγοπούλα με το παιδίον οπού εγέννησε τες ημέρες και το άλλον, το μεγαλύτερον, μαθαίνοντας ο Ρήγας ο πατέρας του Ρηγόπουλου από την γραφήν που έλαβεν τόσα κακά δι' αυτήν την εξορίζει με τα παιδιά· και το ένα την εκράτειε από την ποδιά και το άλλο εις την αγκάλην· και κλαίγοντας η Ρηγοπούλα εις την έρημον πάγει* – αν δεν διαβάσει κανείς το απόσπασμα αυτό θα κάνει περίπου 100 στίχους ώσπου να καταλάβει τι έχει συμβεί στο μεταξύ! Όμως ακριβώς αυτό συμβαίνει σε μια θεατρική παράσταση, όπου βέβαια οι σκηνικές οδηγίες δεν λέγονται. Την ίδια εικόνα δίνει μια άλλη σκηνική οδηγία (στ. 1042) όπου περιγράφεται μια «γκιόστρα» επί σκηνης: *Άρχισε η γκιόστρα και ωσάν ετελείωσεν, λέγει ο Ρήγας*. Η δραματουργική ανικανότητα του Μοντσελέζε τεκμηριώνεται και από ένα άλλο στοιχείο: προς το τέλος του έργου γίνεται ανασκόπηση των συμβάντων της υπόθεσης, σε μορφή αφήγησης ενός σκηνικού προσώπου σε ένα άλλο, συνολικά έξι φορές! Έξι φορές ξανακούει ο θεατής αυτό που έχει ήδη δει με τα μάτια του. Το έργο χαρακτηρίζεται από υπερβολική αφηγηματικότητα και φανερώνει πως ο ποιητής του δεν έχει εξοικειωθεί με τη δραματική γραφή.

Τον πρόλογο κάνει ο Φιλόσοφος, ο οποίος στα πρώτα λόγια δεν βλέπει ακόμα το κοινό, γιατί μόλις τώρα χαράζει (σκηνικός χρόνος της κλασικίζουσας δραματολογίας). Ως αστρολόγος διαβάσει τη μοίρα του Βασιλιά από τα άστρα. Η ίδια η υπόθεση βασίζεται στο παραμύθι της Κουτσοχέρας. Ο Ρήγας μιας εξωτικής χώρας έχει μια κόρη καλή και όμορφη που τη λένε Ευγέννα. Μένει χήρος και ξαναπαντρεύεται. Η νέα Ρήγισσα, βλέποντας πως ο Ρήγας είναι αφοσιωμένος στην κόρη του, φοβάται πως όταν γεννηθούν παι-

διά από αυτήν θα τα αγαπά λιγότερο. Έτσι, συμβουλευόμενη τη γριά Αρκολιά, αποφασίζει να εξοντώσει την Ευγένια. Μόλις φεύγει ο Ρήγας για κυνήγι, τη στέλνει με δύο υπηρέτες στο δάσος να τη σκοτώσουν. Εκείνοι όμως τη λυπούνται και της κόβουν, ως σημάδι του θανάτου της, τα χέρια. Η κουτσοχέρα βασιλοπούλα θρηνεί τη μοίρα της, όταν τη βλέπει ο κυνηγός του Ρηγόπουλου που βρίσκεται για κυνήγι στο δάσος. Το Ρηγόπουλο μαγεύεται από το κάλλος της και την κάνει γυναίκα του. Όταν γυρίζει ο Ρήγας από το κυνήγι, η Ρήγισσα λέει πως την Ευγένια την έφαγαν οι λύκοι, καθώς πήγαινε να τον προϋπαντήσει· ο πατέρας θρηνεί την κόρη του και είναι απαρηγόρητος. Αργότερα, για να συνέλθει, οργανώνει μια «γκιόστρα» στην οποία βγαίνει νικητής το Ρηγόπουλο, χωρίς να το γνωρίζει κανείς. Η κακή Ρήγισσα πλαστογραφεί μια επιστολή, που τη φέρνει μαντατοφόρος, όπου γράφει πως η Ευγένια γέννησε δεύτερο παιδί, και συκοφαντεί τη βασιλοπούλα, με αποτέλεσμα ο πατέρας του Ρηγόπουλου να την εξορίσει στο δάσος. Εκεί τη βρίσκει ένας ασκητής και τη βάζει στο κελί του. Η Ευγένια ικετεύει την Παναγία να της δώσει τα χέρια της, για να ζήσει τα παιδιά της, και γίνεται το θαύμα. Στο μεταξύ το Ρηγόπουλο αναζητεί τη γυναίκα του στο δάσος, βρίσκει τον ασκητή, ο οποίος του διηγείται το θαύμα, και η πλεκτάνη της κακής βασίλισσας αποκαλύπτεται. Πηγαίνουν και οι δυο τους στον Ρήγα, ο οποίος είναι πανευτυχής· δίχως αναβολή διατάζει να αποκεφαλίσουν τη γυναίκα του. Το δράμα τελειώνει με μία σκηνή στην οποία η Ρήγισσα χειροδεμένη λέει το πάθημά της, δείχνοντας πού οδήγηε η ζήλεια. Ο «Φονεύς» τής κόβει το κεφάλι, το δείχνει στο κοινό στο «βατσέλι» και τελειώνει με ένα απερίγραπτο: *μόνε κοπιάστε στο καλό κ' εις την καλήν την ώρα/και όποιος δεν εδείπνησε, λέω, ας δειπνήσει τώρα!* (1541-42).

Το έργο ανήκει στο λαϊκό θρησκευτικό θέατρο του Μεσαίωνα και έχει έντονες αφηγηματικές δομές. Ο Σπύρος Ευαγγελάτος παρουσίασε το 1997 μία θεατρική διασκευή, όπου μετατρέπει την αφέλεια της ψυχωφελούς διήγησης σε έντονη δραματική σάτιρα. Είναι και αυτή μία μέθοδος να σώσει κανείς ένα έργο, το οποίο από μόνο του δεν μπορεί να σταθεί σήμερα στη σκηνή.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Εκδόσεις κειμένου: *Teodoro Montselese*, «Ευγένια». A cura di Mario Vitti, Napoli 1965· *Τραγωδία ονομαζομένη «Ευγένια» του Κυρ Θεοδώρου Μοντσελέζε 1646*. Παρουσίαση Mario Vitti, φιλολογική επιμέλεια Giuseppe Spadaro, Αθήνα 1995. Μελετήματα: **Πούχνερ Β.**, «Σκηνικός χώρος και χρόνος στην *Ευγένια* του Μοντσελέζε», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σ. 325-348.



### Δραστηριότητα 69 (προαιρετική)

Αναζητήστε και δείτε τη βιντεοταινία από την παράσταση της «Ευγένιας», σε διασκευή και σκηνοθεσία του Σπύρου Ευαγγελάτου το 1997. Είναι η μοναδική φορά που το έργο έχει ανεβαστεί στη σκηνή. Μην αποκλείσετε παιδιά, γονείς, συζύγους, φίλους και γείτονες από την απόλαυση αυτή!

### Οι τραγωδίες του Πέτρου Κατσαίτη

Ο Πέτρος Κατσαίτης (1660/65-1738/42) ήταν Κεφαλλονίτης ιστορικός, θεατρικός συγγραφέας και ποιητής. Ήταν νόθος γόνος αστικού κλάδου μιας αριστοκρατικής οικογένειας, με μέτριας έκτασης περιουσία στο Ληξούρι, και συμμετείχε στον Βενετοτουρκικό Πόλεμο (1684-1699), ο οποίος οδήγησε στο «Βασίλειο του Μορέως», την 30χρονη βενετική κυριαρχία στην Πελοπόννησο. Στην πολιορκία του Ναυπλίου το 1715, όμως, πιάνεται αιχμάλωτος των Τούρκων και μεταφέρεται στην Κρήτη για να πουληθεί σκλάβος. Ακολουθώντας τον φιλεύσπλαχνο αγά του, που θα του δώσει τελικά την ελευθερία του, σε όλη την Κρήτη, παρακαλάει τους Κρητικούς για να μαζέψει τα λύτρα του, αλλά μάταια (παραπονιέται για τη σκληρότητα των Κρητικών στο εκτενές ποίημά του «Κλαθμός Πελοποννήσου», το οποίο συγγράφει κατά την παραμονή του στην Κρήτη). Πριν από το 1718 έχει γυρίσει στην Κεφαλλονιά, από όπου στέλνει στον αγά του τα λύτρα που υποσχέθηκε. Εδώ γράφει τις δύο τραγωδίες του, την «Ιφιγένεια» (1720) και τον «Θυέστη» (1721). Παρά το μάλλον λαϊκό ύφος των δύο τραγωδιών, ο Κατσαίτης είναι καλός γνώστης των ιταλικών και συμμετέχει στην παιδεία της εποχής του. Αυτό μαρτυρούν και τα πρότυπά τους, ομώνυμες τραγωδίες του Lodovico Dolce από τον 16ο αιώνα. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του τα περνά, με οικονομική ευχέρεια, στο πατρικό του νησί.

Οι τραγωδίες του Κατσαίτη οφείλουν πολλά στην «Ερωφίλη» και προσπαθούν εν γένει να μιμηθούν τις αισθητικές νόρμες της κλασικίζουσας δραματουργίας, αλλά ορισμένες δραματικές συμβάσεις έχουν πλέον εκφυλιστεί ή χρησιμοποιούνται με τρόπο μηχανικό. Επίσης, έχει αλλάξει και η όλη ιδεολογία των έργων αυτών: πρεσβεύουν μια χριστιανική πλέον κοσμοθεωρία και εκπέμπουν ένα πατριωτικό αίσθημα: οι «Ασιάτες» Τρώες συνταυτίζονται με τους Τούρκους.

Η τραγωδία «Ιφιγένεια» (1720), με 3.858 ομοιοκατάληκτους δεκαπεντασύλλαβους, το μεγαλύτερο των προεπαναστατικών ελληνικών δραμάτων, έχει πέντε πράξεις και έναν πρόλογο, καθώς και ένα σύντομο επίλογο.

Η πλοκή ακολουθεί τη γνωστή υπόθεση της θυσίας της κόρης του αρχιστράτηγου Αγαμέμνονα στην Αυλίδα, για να μπορέσει να αναχωρήσει ο ελληνικός στόλος για την Τροία. Ο Τρωικός Πόλεμος μοιάζει αρκετά με εκστρατεία των χριστιανών εναντίον των Τούρκων, κατά τα άλλα τα κίνητρά του παρουσιάζονται με αρκετά απομυθοποιητικό μάτι: η «τιμή» του Μενέλαου και η ηθική υπόσταση της ωραίας Ελένης αμφισβητούνται ανοιχτά. Μόνη ηρωική μορφή είναι ο Αχιλλέας. Το ομηρικό θέμα μεθερμηνεύεται από τη σκοπιά της χριστιανικής ιδεολογίας της Αντιμεταρρύθμισης: ο Κατσαίτης δεν διστάζει να επέμβει στον παραδοσιακό μύθο και να αλλάξει τελείως το τέλος. Ο μάντης Χαλκίας (Κάλχας), που ζητάει επίμονα τη θυσία της Ιφιγένειας, η οποία ετοιμάζεται κατά την Ε' πράξη, αποκαλύπτεται ψευτομάντης με την εμφάνιση του προφήτη Φενίσε (Φοίνιξ), που φανερώνει ότι ο (χριστιανικός) Θεός δεν θέλει ανθρωποθυσίες και ο Αχιλλέας θα παντρευτεί την Ιφιγένεια. Σε αυτό το σημείο προστίθενται στην τραγωδία μερικές κωμικές σκηνές, που ως μόνο συνδετικό κρίκο έχουν τον ψευτομάντη Χαλκία, τον οποίο αναζητεί ο Αγαμέμνονας για να τον τιμωρήσει (κρύβεται σε σακί για να γλιτώσει κτλ.) και την προετοιμασία του συμποσίου του γάμου. Εδώ εμφανίζονται διάφορες φιγούρες της

commedia dell' arte με τα στερεότυπα lazzi (le azioni, καμώματα) και τις στερεότυπες κωμικές σκηνές, που άλλωστε δεν έχουν καμιά σχέση μεταξύ τους. Οι σκηνές αυτές αποτελούν σαφείς ενδείξεις για την ύπαρξη θιάσων της commedia dell' arte στα Επτάνησα του 18ου αιώνα και έχουν οδηγήσει ένα μέρος της κριτικής στον χαρακτηρισμό του έργου ως «ιλαροτραγωδία» ή τραγικωμωδία.

Αυτές οι κωμικές σκηνές παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Είναι τρεις: Α) Ο Χαλκίας ζητάει την προστασία του Μπαρλάκια, αξιωματούχου του Οδυσσέα και του Αχιλλέα, καθώς και του Σκαπίνου, οι οποίοι τον κρύβουν μέσα σε ένα σακί. Οι μπράβοι του καπιτάν-Κουβιέλλου, μαζί με τον Κουβιέλλο τον ίδιο, συναντούν τον Μπαρλάκια και τον Σκαπίνο. Αυτοί αφήνουν το σακί, που το παίρνουν οι μπράβοι του Κουβιέλλου, και έτσι θα πραγματοποιηθεί η τιμωρία του Χαλκία. Β) Ο Μπαρλάκιας, ο οποίος χρειάζεται ζαχαρωτά για τις γιορτές που θα γίνουν για τον γάμο του αφέντη του Αχιλλέα, σκέφτεται να γελάσει τον σπετσιέρη (παντοπώλη) Σγαρανέλλο και να του πάρει μια «κονφεττούρα» (γλυκά) δίνοντάς του, αντί για χρήματα, μία δήθεν μούμια που θα την έχει σε μια κάσα, ενώ στην πραγματικότητα μέσα εκεί θα είναι ο Σκαπίνος. Κλείνεται η συμφωνία, γίνεται η ανταλλαγή και ο Μπαρλάκιας φεύγει. Σε μια στιγμή που λείπει από τη σπετσαρία ο Σγαρανέλλος, βγαίνει από την κάσα του ο Σκαπίνος και τρώει τα «κονφέττα» που είχε αφήσει στο μαγαζί. Όταν, μια άλλη φορά, ξαναβγαίνει ο Σκαπίνος από την κάσα, τρομάζει τόσο ο Σγαρανέλλος που λιποθυμά και, έτσι, ο Σκαπίνος βρίσκει την ευκαιρία να φύγει. Γ) Φροντίζει και ο γέρο-Τιμπούρτζιος για το κρασί που θα χρειαστεί στον γάμο και καταφεύγει στην «οσταριά» (ταβέρνα) της Σιμόνας, της γυναίκας του Μπαρλάκια. Γνωρίζονται στενότερα και εκείνη τον οδηγεί σε μια φίλη της για να του βάψει τα μαλλιά (τελικά γαλάζια) και να ξανανιώσει.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 72**


Σε ποια κωμική μορφή της commedia dell' arte αντιστοιχεί ο Τιμπούρτζιος;

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 73**

Σε ποιο σκηνικό χαρακτήρα αυτών των σκηνών αντιστοιχεί ο capitano Spavento της commedia dell' arte;

### **Δραστηριότητα 70**

Μερικά από τα ονόματα αυτά σας θυμίζουν κάτι; Σκεφτείτε λίγο. Είναι ελληνικά ονόματα; Καταγράψτε τις σκέψεις σας σε μια σελίδα και συγκρίνετέ τις με όσα ακολουθούν.

 Τώρα, ακολουθεί μια μικρή περιδιάβαση στην commedia dell' arte και στο γαλλικό παρακλάδι της, την comédie italienne, που ήταν εγκαταστημένη στο Παρίσι καθ' όλο τον 17ο αιώνα. Μάλιστα οι ηθοποιοί έπαιζαν για αρκετά χρόνια στο ίδιο θέατρο με τον θίασο του Μολιέρου. Στο τέλος του αιώνα αναγκάζονται να φύγουν, γιατί έθιξαν με τη σάτιρά τους αυλικό πρόσωπο· όταν επιστρέφουν, στις αρχές του 18ου αιώνα, συμβάλλουν σημαντικά στην εξέλιξη της opéra comique, της γαλλικής κωμικής όπερας.

Η αναγραφή των ονομάτων των κωμικών αυτών τύπων στα πρόσωπα της τραγωδίας δείχνει κάποια σύγχυση και αφήνει την εντύπωση πως ο Κατσαΐτης δεν ήταν απόλυτα εξοικειωμένος με τους τύπους της *commedia dell' arte*: ο Καπιτάν Κουβιέλλος, μπράβος είναι ο γνωστός Covielo ή Covello, που παίζεται όμως ως *dotto* και όχι ως *capitano*, ο Μπαρλάκιας *da Finocchio* είναι ανύπαρκτος, ο Σκαπίνος *da Trofaldin* αποτελεί ανόητο συμφουρμό, γιατί πρόκειται για δύο διαφορετικούς τύπους, τον Scarpino ή Scarpino και τον Truffaldino. Τα πρόσωπα της τρίτης κωμικής σκηνής, Τιμπούρτζιος, Σιμόνα και Γιακουμίνα, δεν έχουν αντίστοιχα στην *commedia dell' arte*. Μένουν, όμως, ο Σγαρανέλλος (*da specier à medico*, ιατρικής ειδίκευσης) και ο Πορκονιάκος (*cittadino*, αστός), οι οποίοι μας οδηγούν σε κωμωδίες του Μολιέρου: «Sganarelle ou Le Cocu Imaginaire» («Ο κατά Φαντασίαν Κερατοφόρος», όπως μεταφράστηκε παλαιότερα· ένας Sganarelle υπάρχει και στο «L' école de Maris», (1661, «Το Σχολείο των Συζύγων») αλλά και ως υπηρέτης στο «Don Juan» (1664) και στο «Monsieur de Pourceaugnac» (1669), γνωστό στα ελληνικά, στη διασκευή του Παν. Σούτσα, ως «Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης»· ο Σκαπίνος μάς θυμίζει το «Les Fourberies de Scapin» («Αι Πανουργία του Σκιαπίνου» σε παλαιότερες μεταφράσεις του 19ου αιώνα).

Γνώριζε ο Κατσαΐτης τα έργα του Μολιέρου; Όχι πάντως από πρώτο χέρι. Ο Σκαπίνος είναι δόκιμος τύπος της *commedia dell' arte* και ο Σγαρανέλλος αποτελεί δημιούργημα της *comédie italienne* στο Παρίσι, το οποίο ωστόσο χρησιμοποιήθηκε και ο Μολιέρος.

Ο Πορκονιάκος έχει σαφώς γαλλική ιθαγένεια. Πώς έρχεται ο «Monsieur de Pourceaugnac» από το Παρίσι του 1669 στο Αργοςτόλι του 1720; Η κωμωδία του Μολιέρου βασίζεται σε δύο σενάρια της *comédie italienne*: «Policinella Pazzo per Forza» («Ο Πολιτισινέλλας Τρελός με το Στανιό») και «Pulicinello Burlato» («Ο Πουλιτισινέλλος Εμπαιζόμενος»). Ο θίασος του Μολιέρου συστεγάζεται για πολλά χρόνια μαζί με τους Ιταλούς στο Palais Royal. Οι αμοιβαίες επιδράσεις είναι έντονες και αποδεδειγμένες. Έτσι, για παράδειγμα, και ο «Monsieur de Pourceaugnac» θα γίνει αντικείμενο μίμησης από τους Ιταλούς, το 1691, σε ένα τρίπρακτο σενάριο με τον τίτλο «La Coquette ou l' Académie des Dames» («Η Ναζιάρα ή η Ακαδημία των Κυριών») και, αργότερα, σε ένα άλλο τρίπρακτο *canenas*, το «L' Infortun Marriage d' Arlequin» (1718, «Ο Άτυχος Γάμος του Αρλεκίνου»).

**Canenas ή καμβάς λέγεται το σενάριο της *commedia dell' arte* στο οποίο για κάθε διάλογο ορίζεται ποιος είναι επί σκηνής, ποιος μιλάει σε ποιον, σημειώνεται το θέμα και η έκβαση του διαλόγου, αλλά όχι τα ίδια τα λόγια, τα οποία παραμένουν αυτοσχεδιαζόμενα, έμπνευση της στιγμής, αλλά και αποτέλεσμα της ρουτίνας και της εκπαίδευσης των επαγγελματιών αυτών ηθοποιών.**

Ο Μολιέρος άντλησε θέματα και δανείστηκε κωμικούς τύπους από τους Ιταλούς, οι οποίοι, με τη σειρά τους, μιμήθηκαν τα έργα του Μολιέρου, στην προσπάθειά τους να «εκγαλλίσουν» το ρεπερτόριό τους. Έτσι, όταν διώχθηκαν το 1696 από το Παρίσι και αναγκάστηκαν να γυρίσουν στην Ιταλία, έφεραν μαζί τους φύρδη μίγδην μεγάλα τμήματα του ρεπερτορίου του Μολιέρου, τα οποία αφομοιώθη-

καν γρήγορα σε αυτό το απέραντο θεατρικό εργαστήρι που λέγεται *commedia dell' arte*: οι συλλογές από σενάρια που σώζονται αποτελούν ένα ελάχιστο μόνο δείγμα της πυρετώδους θεατρικής δραστηριότητας του 17ου αιώνα στον τομέα της αυτοσχέδιας κωμωδίας. Έτσι, φαίνεται, ταξίδεψε και το όνομα του *Pouceaugnac* στην Ιταλία, άγνωστο σε ποιο συσχετισμό. Ο Κατσαίτης μπορεί να έχει ήδη γνωρίσει τον Πορκονιάκο στα νιάτα του, στο Ληξούρι ή στο Αργοστόλι, από παραστάσεις της *commedia dell' arte*, ή κατά τη μακρόχρονη παραμονή του στο Ναύπλιο, όπου μπορεί να παίζονταν θεατρικές παραστάσεις για να διασκεδάσουν οι αξιωματικοί και οι στρατιώτες των πολυεθνικών στρατευμάτων των μισθοφόρων· το ίδιο συνέβαινε στην Κρήτη, ίσως στη Ζάκυνθο το 1571 (βλ. παραπάνω) και θα συμβεί στην Κέρκυρα, κατά τη ρωσική πολιορκία του 1798, όταν τα γαλλικά στρατεύματα διασκεδάζαν με κωμωδίες του Γκολντόνι. Αλλά γι' αυτό θα μιλήσουμε αργότερα.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 74

Το γεγονός ότι οι πρώτες μεταφράσεις του Μολιέρου στα ελληνικά, σε φαναριώτικους κύκλους, γύρω στο 1740, γίνονται από την ιταλική έκδοση των κωμωδιών του Μολιέρου, ενισχύει την υπόθεση αυτή ή την αποδυναμώνει;

Το Αμφι-Θέατρο παρουσίασε το 1979 μία διασκευή, όπου το κωμικό τέλος συμφύρεται πιο οργανικά με όλο το έργο, το οποίο παρουσιάζεται ως μια παράσταση «θεάτρου εν θεάτρω» και έχει έντονο κωμικό και σατιρικό χαρακτήρα.



### Δραστηριότητα 71

Περιγράψτε, με απλά λόγια, τι συμβαίνει σε μια σκηνή «θεάτρου εν θεάτρω».

Με την αντιμετάθεση των κωμικών σκηνών στις προηγούμενες πράξεις, ο Ευαγγελάτος κατόρθωσε να δημιουργήσει μία σπαρακτική κωμωδία· η «τραγωδία» του Κατσαίτη αποτελεί η ίδια μια ερασιτεχνική παράσταση στο Ληξούρι του 1720.

Ο «Θυέστης» (1721), με 2476 ομοιοκατάληκτους δεκαπεντασύλλαβους σε πέντε πράξεις, με πρόλογο και επίλογο, αφηγείται την ιστορία της ελληνικής μυθολογίας για τον πονηρό «Ατρείδη» (Ατρέα) και τον εξόριστο αδελφό του Θυέστη, τον οποίο οδηγεί από εκδικητική manía και χωρίς να το ξέρει εκείνος, στην παιδοφαγία των δικών του παιδιών. Και εδώ ο Κεφαλλονίτης ποιητής επεμβαίνει στο τέλος στον μύθο, για να αποκαταστήσει το χριστιανικό αίσθημα του δικαίου: οι πρόσθετες σκηνές της Ε' πράξης παίζονται πολλά χρόνια αργότερα, όταν ο Αγαμέμνων, παιδί ακόμα στο έργο, βρίσκεται στον Τρωικό Πόλεμο και η Κλυταιμνήστρα συνάπτει την παράνομη σχέση της με τον Αίγισθο· εδώ ο Αίγισθος δεν θα σκοτώσει τον Αγαμέμνονα, αλλά τον «κακοπεθερό» Ατρείδη. Οι σκηνές αυτές είναι γεμάτες από «λαϊκίζουσα» ηθικολογία και διδαχή, που δείχνουν ότι ο συγγραφέας των δύο «τραγωδιών» βρίσκεται αρκετά κοντά στα λαϊκά γούστα της εποχής.

Στην «Ιφιγένεια» ξαφνιάζει η αντιμετώπιση της «κυρά-Έλενας» ως παλιοθήλυκου, για το οποίο πρέπει να ξεσπιτωθούν τόσοι άνδρες –αμφισβητείται και η

εντιμότητα του Μενέλαου που, τάχα, δεν μπορεί να βρει άλλη γυναίκα εξίσου γοητευτική-, καθώς και το γεγονός ότι στον Τρωικό Πόλεμο κυριαρχεί ένα πνεύμα «αντιμιλιταρισμού»· στον «Θυέστη» ξαφνιάζει ο θετικός χαρακτηρισμός της Κλυταιμνήστρας (εξίσου μοντέρνος), η οποία είναι απλώς μια κυνηγημένη από τη ζήλεια του κακού πεθερού νύφη, επιπλέον, όμως, πραγματικά άπιστη και πονηρή. Σε αυτές τις τελευταίες σκηνές, που ξεφεύγουν πλέον από την ελληνική μυθολογία, περιγράφονται ψυχολογικές καταστάσεις μέσα σε μια μικροαστική ή και λαϊκή οικογένεια: σε μονόλογό της (Ε' 369 κ.ε.) η Κλυταιμνήστρα παραπονιέται πως ο κακός της πεθερός της απαγορεύει να έχει πολλά φορέματα, να βάζει φτειασίδι στο πρόσωπο, να πηγαίνει σε γάμους και πανηγύρια, ελέγχει το νοικοκυριό της, αν δουλεύει όλη μέρα, την ξυπνάνε από τα χαράματα, *κι όλο κακή νοικοκυρά την κράζουν και χαλάστρα/και ακαμάτρα, φτειασιδού, γελλού και σγουροφτειάστρα* (Ε' 393-394). Γι' αυτό εχθρεύεται τον πεθερό της και θέλει να τον ξεφορτωθεί, όχι τόσο για το φρικτό έγκλημα που διέπραξε εις βάρος του Θυέστη. Τα φρικτά μυστήρια της ελληνικής μυθολογίας διαδραματίζονται πλέον στο επίπεδο της λαϊκής εγκληματολογίας. Το όλο πρόσθετο τέλος του «Θυέστη» θα μπορούσε να είναι άνετα μια λαϊκή επτανησιακή «ομιλία».

Αποτελεί σχεδόν ειρωνική αντιστροφή της μυθολογίας το γεγονός ότι, στο τέλος, ο Αίγισθος εμφανίζεται ως εκδικητής: δείχνει στο κοινό το κομμένο κεφάλι του «Ατρείδη» και αποφαινεται: *Θωρείτε το κεφάλι του, πίβουλοι και φονιάδες,/τύρανοι, πλεονέκτηδες, άρπαγοι, αδικητάδες./Θωρείτε εσείς που μ' αδικιές είστενε μαθημένοι,/με των πτωχών τα αίματα καθημερνά θρεμμένοι./Τέτοιας λογής στον ουρανό είν' αποφασισμένες/οι φόννοι και οι αδικιές να μένουν πλερωμένες* (Επίλογος 21-26). Τα λόγια αυτά οδήγησαν ορισμένους μελετητές στο να θεωρούν τον Κατσαίτη πρόδρομο της Γαλλικής Επανάστασης και κριτή της αριστοκρατίας· ο ίδιος, όμως, ήταν βαθύτατα θρησκευόμενος και γαιοκτήμονας. Η διδαχή κινείται στο επίπεδο των εκκλησιαστικών κηρυγμάτων και των ψωφελών λαϊκών αναγνωσμάτων.

Στον πρόλογο η Δικαιοσύνη εξαιρεί τη δύναμή της, με την οποία τιμωρεί τους κακούς, και φέρνει παραδείγματα από την ιστορία (βλ. τον Πρόλογο του Χάρου στην «Ερωφίλη»). Προλέγει την τιμωρία και του Ατρείδη και του Θυέστη, που θα τιμωρηθούν για τα παλιά αμαρτήματα του παππού τους του Τάνταλου. Στην Α' πράξη η Σκιά του Τάνταλου, που έρχεται από τον Άδη (όπως η Ασκή του αδερφού του Βασιλιά στην «Ερωφίλη»), περιγράφει τις τιμωρίες που υφίστανται εκεί οι κακοί. Αναγνωρίζει το Άργος και αντιλαμβάνεται ότι ήρθε για να ανάψει την έχθρα ανάμεσα στους απογόνους της, τον Ατρείδη και τον Θυέστη. Παρά την παρακίνηση της Μεγαίρας, η Σκιά θέλει να γυρίσει στον Άδη. Αλλά ήδη με την εμφάνισή της στο παλάτι του Άργους έχει υποστεί σφοδρό κλονισμό.

Εσείς, που ξέρετε τώρα από κλασικίζουσα δραματουργία, αντιλαμβάνεστε αμέσως τη δραματουργική αδυναμία του έργου: η Α' πράξη αποτελεί ουσιαστικά μια συνέχιση του προλόγου και όλη η «έκθεση» δίνεται σε μορφή μονολόγου. Έναν πρόλογο που έχει 198 στίχους ακολουθεί μια Α' πράξη, όπου η Σκιά θα μο-

νολογήσει σε 156 στίχους· στη Β' πράξη θα ακολουθήσει και άλλη «έκθεση» ανάμεσα στον κακό «Ατρείδη» και στον Σύμβουλό του, όπου έχει πάλι τεράστιες ρήσεις ο Ατρείδης. Σε σύγκριση με τον Χορτάτη, διαφαίνεται αμέσως η δραματουργική επιδεξιότητα του Ρεθύμιου δραματουργού.

Στη Β' πράξη ο Ατρείδης σκοπεύει να εκδικηθεί τον αδελφό του Θυέστη, ο οποίος του είχε κλέψει τη γυναίκα και διεκδικούσε τη βασιλεία του Άργους.



## Δραστηριότητα 72

Ποιο έργο σας θυμίζει αυτό το στοιχείο; Απαντήστε χωρίς δισταγμό!

Αποφασίζει, λοιπόν, στέλνοντάς του τους γιους του, Αγαμέμνονα και Μενέλαο, να τον ανακαλέσει από τη εξορία δήθεν για να συμφιλιωθούν και να μοιραστούν την εξουσία. Στη Γ' πράξη γυρίζει στο Άργος ο Θυέστης με τον Φιλοστένη, όπως ονομάζει ο ποιητής τον Πλεισθένη, και με δύο άλλα μικρά του παιδιά, αλλά είναι ανήσυχος, αφού αμφιβάλλει για την ειλικρίνεια του αδελφού του, ενώ ο Φιλοστένης τον ενθαρρύνει. Στη συνάντησή του με τον Ατρείδη, ο Θυέστης φαίνεται μετανιωμένος για το φταίξιμό του απέναντι στον αδελφό του. Ο Ατρείδης προσποιείται πως τον συγχωρεί και του δίνει τη μισή εξουσία και πηγαίνει με τα παιδιά του και τα παιδιά του Θυέστη να θυσιάσει στον ναό, όπου βρίσκονται τα λείψανα των προγόνων τους. Στη Δ' πράξη ο Μανταντοφόρος αναγγέλλει στον Χορό (όπως στην Ε'α' της «Ερωφίλης») ότι ο Ατρείδης έσφαξε μέσα στον ναό τα τρία παιδιά του Θυέστη, τα μαγείρεψε και τα έδωσε για φαγητό στον ανύποπτο πατέρα τους. Στην Ε' πράξη ο Ατρείδης είναι ικανοποιημένος με την εκδίκησή του και ο Θυέστης, μολοντί χαρούμενος για τη «συμφιλίωση» με τον αδελφό του, έχει ένα ανησυχητικό προαίσθημα. Σε συνάντησή τους ο Ατρείδης του δίνει και πίνει το αίμα των παιδιών του και, σε λίγο, του αποκαλύπτει το γεγονός. Πρόκειται τώρα να ακολουθήσει η τιμωρία του Ατρείδη. Ο Αίγισθος, μετά απο πολλά χρόνια, με τη βοήθεια της Κλυταιμνήστρας, μπαίνει στην κάμαρα του Ατρείδη και τον σφάζει για να τον τιμωρήσει για τα κακουργήματά του.

Και εδώ υπάρχουν τα χέρια και τα κεφάλια των τριών παιδιών στο «βατσέλι». Πάντως, τις στιγμές έντονης τραγικής ειρωνείας δεν ξέρει να τις χειρίζεται σωστά ο Κατσαίτης: για παράδειγμα, ο Ατρείδης παρατηρεί το θυέστειο δείπνο από τη σκηνή: *Μα βλέπω μες στην κάμερα κεριά οπού φωτούσι, /σαν ποθυμώ, τα μάτια μου καλά να τον θωρούσι. /Θωρώ τονε...* (Ε' 57-59).



## Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 75

Αυτή η σκηνική κατάσταση είναι: Α) σκηνή κρυφακούσματος, Β) κατάσταση μειωμένης σκηνικής επικοινωνίας, Γ) «κατ' ιδίαν»;

Έχει πει και έχει βαρύ κεφάλι, αποκοιμήθηκε και πίνει και άλλο από το αίμα των παιδιών του. Οι παρατηρήσεις του Ατρείδη τελειώνουν με την αναγγελία του



ερχομού του στη σκηνή· αλλά έτσι όπως διατυπώνει τη φράση, είναι άκρως παρεξηγήσιμη και προκαλεί, αντί του ρίγους της φρίκης και της τραγικής ειρωνείας, μάλλον το γέλιο: *Να τονε π' ασηκώθηκε, γιατί 'χε αποφάγει /την τράπεζα απαράτησε και κάπον θε να πάγη* (Ε' 79-80). Το τελευταίο ημιστίχιο οδηγεί τις σκέψεις μας σε φαιδρά συμφραζόμενα. Ο φαγωμένος και πιωμένος, που σηκώνεται από το τραπέζι, πού θε να πάγη;

### Δραστηριότητα 73

Εσείς τι λέτε; Πώς θα μπορούσε να αποφύγει ο δραματουργός το διφορούμενο της έκφρασης; Προσπαθήστε να διορθώσετε το δεύτερο ημιστίχιο, τηρώντας το μέτρο. Ο Θυέστης έρχεται στη σκηνή· αποσαφηνίστε το στη δική σας διατύπωση.

Για την αδεξιότητα του Κατσαΐτη θα μπορούσαν να αναφερθούν πολλά ακόμα παραδείγματα. Μολοντούτο, οι δύο αυτές τραγωδίες αποτελούν σημαντικά δείγματα της «λόγιας» δραματογραφίας της Επτανήσου του 18ου αιώνα, με αρκετά λαϊκά διδακτικά στοιχεία, ακόμα και ίχνη της *commedia dell'arte* και του εγχώριου λαϊκού θεάτρου των «ομιλιών». Η παραποίηση της αρχαίας μυθολογίας υπό το πνεύμα του θρησκευτικού κατηχητισμού και του λαϊκού αισθήματος δικαίου, η απομυθοποίηση του Τρωικού Πολέμου και η μεταφορά των φρικιαστικών εγκλημάτων του γένους των Τανταλιδών σε ένα επίπεδο λαϊκής εγκληματολογίας κάνουν τα δύο αυτά έργα, από μια άποψη, αρκετά μοντέρνα. Ο Κατσαΐτης δεν είναι απλώς απόγονος του κρητικού θεάτρου.

### Δραστηριότητα 74

Γιατί; Συνοψίστε με τρεις φράσεις τις διαφορές του από το κρητικό θέατρο (πέντε λεπτά).

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Έκδοση κειμένου: **Κριαράς Ε.**, *Κατσαΐτης. Ιφιγένεια – Θυέστης – Κλαθμός Πελοποννήσου*, ανέκδοτα έργα, κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάρια, Collection de l'Institut français d'Athènes, τόμος 44 Athènes 1950. Διασκευή κειμένου και μελέτη: **Κατσαΐτης Π.**, *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, επιμέλεια (διασκευή κειμένου, εισαγωγή, ανέκδοτα έγγραφα, περιγραφή, σκηνοθεσία) **Ευαγγελάτος Σ.Α.**, Αθήνα 1995· Βασικό μελέτημα: **Πούχνης Β.**, «Ο Πέτρος Κατσαΐτης και το Κρητικό θέατρο», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σ. 261-324.

### Οι κωμωδίες του Σαβόγια Ρούσμελη

Από τον Σαβόγια Ρούσμελη (18ος αι.) ή Σουρμελή σώζονται μόνο δύο έργα ολόκληρα: η «Κωμωδία των Ψευτογιατρών» (1745) και το «Ίντερμέδιο της κυρα-Λιας» (πριν το 1784), που εξέδωσε η Γλυκερία Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου το 1971. Ειδικά η κωμωδία αυτή αποτελεί μια ανελέητη σάτιρα της ευπιστίας και κουταμάρας της κοινωνίας της Ζακύνθου, η οποία γίνεται εύκολο θύμα των κομπογιαννιτών («κομπογιαννίτες» ονομάζονται εμπειρικοί γιατροί της Τουρκοκρατίας, συνήθως



από τα Ιωάννινα και τα Ζαγοροχώρια, που περιόδευαν σε όλη την Ελλάδα και πουλούσαν την τέχνη τους), ώσπου να τους πάρει τα χρήματα που συνέλεξαν με τις «κούρες» και τις θεραπείες τους ο «σγόμπος» (κυφός) Βιττόρος από την Κεφαλλονιά. Το έργο είναι αντιπροσωπευτικό της καυστικής σάτιρας της επτανησιακής λαϊκής μούσας. Έχει πέντε πράξεις με 1.477 πολιτικούς στίχους και έναν πρόλογο (ιντερμέδια δεν σώζονται, αλλά αναγράφονται ως τέτοια ανάμεσα στις πράξεις).

Τον πρόλογο κάνει η «Πτωχεία εις μορφήν μιας καλογριάς»: αυτοπαρουσιάζεται, περιγράφει τη δύναμή της στον κόσμο και λέει την υπόθεση του έργου. Η Α' πράξη παρουσιάζει τους τέσσερις γιατρούς, Κώστα, Γιάννο, Δήμο και Στάμο, που μόλις έχουν έρθει στη Ζάκυνθο και ελπίζουν σε καλές δουλειές και εισπράξεις. Η πρώτη περίπτωση για «θεραπεία» είναι η Μπάρμπαρα, η οποία θέλει να ξεφορτωθεί τον φυματικό άνδρα της, με ένα βότανο των γιατρών, για να παντρευτεί τον εραστή της. Το δεύτερο επεισόδιο είναι ο ανάπηρος Σπήλιος. Στη Β' πράξη η Καλή, υπηρέτρια της Μπάρμπαρας, βρίσκει τους γιατρούς και τους εκθέτει το πρόβλημα της κυρίας της. Ύστερα, εμφανίζεται ο Βιττόρος, καμπούρης Κεφαλλονίτης, που ζει από το ψέμα και την απάτη: παρακολουθεί τους γιατρούς και караδοκεί να τους πάρει τα κέρδη τους. Παρουσιάζεται και η Λουτζία για τη θεραπεία του τυφλού άντρα της, αλλά η Εργίνα τη συμβουλεύει να παρουσιάσει στον άντρα της τον εραστή της ως γιατρό. Τη συμβουλή της ζητεί και η Ροζάνα, για να θεραπεύσει την αδιαφορία του εραστή της Μαρκέζου· όμως τα μαγικά μέσα της Εργίνας δεν πιάνουν και ο εραστής αναχωρεί βρίζοντας. Στη Γ' πράξη εμφανίζεται και ο σύζυγος της Εργίνας, Λουκάς, με άλλη πάθηση, και παραπονιέται για τη σκληρότητα της γυναίκας του. Προχωρούν οι διάφορες πλοκές: η Καλή γυρίζει από τους γιατρούς στην κυρία της, ο εραστής της Λουτζίας κάνει τον γιατρό και αμείβεται αδρά, οι γιατροί επισκέπτονται την Μπάρμπαρα και της δίνουν το επιθυμητό θανατηφόρο βότανο κτλ. Όλα αυτά τα παρακολουθεί κρυφά ο Βιττόρος. Στη Δ' πράξη μαθαίνουμε ότι τελικά της έδωσαν κάποιο αθώο βότανο και ελπίζουν σε αμοιβή και από την άλλη πλευρά. Τους επισκέπτεται ο Λουκάς και πληρώνει προκαταβολή, ύστερα η Ροζάνα, η οποία τελικά αποφασίζει να γυρίσει στον σύζυγό της, αφού την άφησε ο εραστής. Στην Ε' πράξη τους επισκέπτεται ο Μένεγος, ο σύζυγος της Μπάρμπαρας, ο οποίος αντί να πεθάνει βρήκε μεγάλη ανακούφιση με το φάρμακο που του έδωσαν οι γιατροί. Πληρώνει, όπως οι άλλοι, μεγάλη προκαταβολή για την «κούρα» του. Στο τέλος παρουσιάζεται και ο Βιττόρος και τους ζητάει να διορθώσουν την αναπηρία του· αρνείται όμως να πληρώσει προκαταβολή. Οι τσαρλατάνοι, που εισέπραξαν αρκετά, αποφασίζουν να φύγουν από το νησί. Τότε εμφανίζεται ο Βιττόρος μαζί με άλλους «σγόμπους» (από το ιταλικό *gobbo*, καμπούρης) και τους παίρνουν τα παράνομα κέρδη τους.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 76

Έχει ξαναεμφανιστεί η Φτώχεια ως αλληγορικό πρόσωπο που κάνει τον πρόλογο;

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 77

Έχουμε ξανασυναντήσει γιατρούς στην ελληνική κωμωδία ως τότε;

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 78

Ποιοι άλλοι ήρωες του ελληνικού κωμικού θεάτρου είναι «σγόμποι»;

Το έργο εμφανίζει μια γραμμική δομή επεισοδίων, που ουσιαστικά είναι ανεξάρτητα μεταξύ τους, σαν να πρόκειται για μια σειρά από «ομιλίες» (μικρές παραστάσεις του επανησιακού λαϊκού θεάτρου). Οι συμβατικότητες της κλασικίζουσας δραματουργίας παρουσιάζουν ακόμα περισσότερη διάλυση· για παράδειγμα, γίνεται κατάχρηση της σκηνης κρυφακούσματος, γιατί ο Βιττόρος επί σκηνές ολόκληρες παρακολουθεί τους κομπογιαννίτες από τον «κρυψώνα» του και σχολιάζει τη δράση τους, ενώ συνήθως η τεχνική αυτή επεκτείνεται μόνο σε μερικούς στίχους στην αρχή μιας σκηνής. Στη δομή φανερώνονται και κάποιες επιδράσεις της *commedia dell' arte*.

Το «*Ιντερμέδιο της κυρα-Λίας*» (πριν το 1784) είναι ουσιαστικά ένα διαλογικό ποίημα ανάμεσα στην Ελιά, «ρουφιάνα» (μεσίτρα), και τη Μηλιά, «κορασίδα» (455 οκτασύλλαβοι)· δείχνει την ολοκλήρωση μιας εξέλιξης προς την ανεξαρτητοποίηση των ιντερμεδίων από τα δραματικά έργα, στα οποία ανήκαν αρχικά. Δεν γνωρίζουμε για ποιο θεατρικό έργο γράφτηκε. Πάντως, παρουσιάζει μια κλασική σκηνή της κωμωδίας: τη μεσίτρα που προσπαθεί να πείσει την κόρη να ενδώσει στις φλογερές επιθυμίες κάποιου νέου, από τον οποίο φυσικά αμείβεται· αλλά οι καιροί έχουν αλλάξει και η κόρη μαζί με άλλες κοπέλες ξυλοφορτώνουν τη γριά, τη δένουν και την πάνε στο δικαστήριο. Υπάρχει, δηλαδή, σαφώς ηθικοδιδασκτικό πνεύμα στον συρμό του Διαφωτισμού. Η επιχειρηματολογία μοιάζει πολύ με της κυρα-Φροσύνης στην «*Πανώρια*», η οποία προσπαθεί να πείσει την Πανώρια για τα καλά του έρωτα· υπάρχουν επίσης λεκτικές επιρροές από το ποιμενικό δράμα, αλλά η ιδεολογική τοποθέτηση είναι τελικά αντίστροφη: άδικο δεν έχει η νεαρή, που αρνείται τον παντοδύναμο έρωτα (της αναγεννησιακής φιλοσοφίας), αλλά η γριά, που είναι απλώς προαγωγός και προσπαθεί για χρηματικό όφελος να καταστρέψει την τιμή και τη εντιμότητα των κοριτσιών.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

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

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 79

Έχουμε έως τώρα συναντήσει την περίπτωση ενός μεμονωμένου ιντερμεδίου, το οποίο δεν παραδίδεται μαζί με το κείμενο κάποιου δραματικού έργου;

### Ο «Χάσης» του Δημητρίου Γουζέλη

Το έργο με τον αρχικό τίτλο «*Το Τσάκωμα και το Φτιάσιμον*» (π. 1790) του νε-



αρότατου Δημητρίου Γουζέλη (1774-1843), ο οποίος έπαιξε σημαντικό ρόλο στην Επανάσταση και υπηρέτησε ακόμα και στα στρατεύματα του Ναπολέοντα, αποτελεί την απόληξη της ιταλικής κωμικής παράδοσης στην Ελλάδα, που ξεκίνησε με την κρητική κωμωδία. Στην εποχή του το έργο ήταν αρκετά γνωστό και κυκλοφόρησε και σε μορφή χειρογράφων· υπάρχει και μία διασκευή του σε μορφή «ομιλίας». Γενικά, θα μπορούσε να πει κανείς ότι, με τη χαλαρή δομή της αλληλουχίας αυτόνομων σκηνών και επεισοδίων που παρουσιάζει, αποτελεί μάλλον μια σειρά από «ομιλίες», με κεντρικό ήρωα τον καυχησιάρη υποδηματοποιό Θόδωρο Καταπόδη, ο οποίος κατά τα λεγόμενα του Γουζέλη ήταν υπαρκτό πρόσωπο. Πάντως, είναι ένας από τους τελευταίους «μπράβους» της ελληνικής κωμωδίας. Το έργο εκδόθηκε στη Ζάκυνθο το 1860, 1861, 1900 και 1927. Το 1965 η Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου εξέδωσε και παραλλαγή του έργου. Κριτική έκδοση παρουσίασε ο Ζήσιμος Συνοδινός, το 1997.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 80

Γνωρίσαμε και άλλον «μπράβο» που δεν είναι στρατιώτης;

Το έργο χωρίζεται σε τέσσερις πράξεις, πρόκειται όμως για ενότητες τεχνητές. Ουσιαστικά αποτελείται από μία σειρά κωμικών σκηνών, αρκετά ανεξάρτητων μεταξύ τους. Με αυτή την έννοια, δεν υπάρχει μια ενιαία πλοκή που θα είχε νόημα να περιγραφεί.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Γουζέλης Δ.**, *Ο Χάσης (Το τζάκωμα και το φτιάσιμον)*. Κριτική έκδοση: **Συνοδινός Ζ.**, *Οι Επτανήσιοι* 4, εκδ. Ωκεανίδα, Αθήνα 1997· **Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου Γ.**, *Ανέκδοτος Ζακυνθινή κωμωδία του Διον. Λουκίσα*, Αθήνα 1965. Μελετήματα: «Ο ποιητής του "Χάση"», *Πρόσωπα και Θέματα*, Αθήνα 1962, σ. 35-46· **Martini L.**, «Appunti sul Chasis», *Miscellanea*, τόμος 3, 1982, σ. 43-53· **Παπαϊωάννου Α.**, «Το τσάκωμα και το φτιάσιμον. Ο Δημήτρης Γουζέλης και τα γνωμικά του "Χάση"», *Θέατρο*, τεύχος 61-63, 1978, σ. 90-93.

### 2.3.4 Οι θεατρικές μεταφράσεις

Έγινε ήδη αναφορά στη μετάφραση του «Αμύντα» του Torquato Tasso (1745, έκδοση έχει ετοιμάσει ο Σπ. Ευαγγελάτος) και σε αποσπάσματα των «Τρωάδων» του Σενέκα. Αυτές οι μεταφράσεις ανήκουν στην ουμανιστική παράδοση της λόγιας λογοτεχνίας των Επτανήσων του 18ου αιώνα. Δίπλα σε αυτήν υπάρχει, όπως είδαμε, και μία πιο λαϊκότροπη παράδοση που βασίζεται κυρίως στην εγχώρια κωμωδιογραφία. Επιπλέον, υπάρχουν και μεταφράσεις του Pietro Metastasio και του Κάρλο Γκολντόνι (βλ. στη συνέχεια), οι οποίες στην περίπτωση των Επτανήσων οδηγούν και σε θεατρικές παραστάσεις και δεν μένουν μόνο κείμενα για ανάγνωση, όπως συνέβαινε με τις μεταφράσεις σε φαναριώτικους κύκλους. Γνωρίζουμε, για παράδειγμα, με βεβαιότητα, πως το λιμπρέτο (κείμενο για όπερα) «Alessandro nell' Indie» («Ο Αλέξανδρος στις Ινδίες»), σε μελοποίηση του Luigi

Caruso από τη Νεάπολη, παραστάθηκε το 1797 στο θέατρο San Giacomo στην Κέρκυρα. Γνωρίζουμε, επίσης, ότι παριστάνονται στην Κέρκυρα, στο ίδιο θέατρο, «αστεία δράματα για μουσική» («drammi giocosi per musica») του Κάρλο Γκολντόνι, τα «Il Merca to di Malmantile» («Η Αγορά του Malmantile») και «Le Cascine» («Τα Αγροκτήματα») το 1773, το «La Conversazione» («Η Συζήτηση») το 1774 και το «Fra i Due Litiganti il Terzo Gode» («Όταν τσακώνονται δύο χαιρείται ο τρίτος») το 1786, πάλι σε λιμπρέτο του Γκολντόνι. Το 1797 δίνεται παράσταση της «Pamela» μπροστά στα γαλλικά στρατεύματα, κατά τη διάρκεια της πολιορκίας της Κέρκυρας από τους Ρώσους. Αυτή η παράδοση μεταφράσεων και παραστάσεων του Γκολντόνι στα Επτάνησα συνεχίζεται και κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Πάντως, στον φαναριώτικο χώρο, με εκδοτικούς τόπους τη Βενετία και τη Βιέννη, η πρόσληψη του Μεταστάσιου, του Γκολντόνι και του Μολιέρου θα είναι πολύ πιο έντονη (βλ. στη συνέχεια).

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Για την πρόσληψη του Μεταστάσιου βλ. στη συνέχεια. Για την πρόσληψη του Γκολντόνι: **Sideris J.**, «La fortuna di Carlo Goldoni in Grecia (1791-1961)», *Studi Goldoniani*, τόμος 2, Venezia 1970, σ. 7-48· **Σπάθης Δ.**, «Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο», *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 199-214· **Gentilini A.**, «Il Goldoni di Karadzas», *III Convegno Nazionale di Studi Neogreci (1989)*, Palermo 1991, σ. 81-91· της ίδιας, «In margine alla fortuna di Carlo Goldoni in Grecia», *Studi Goldoniani*, τόμος 4, Venezia 1976, σ. 160-176· **Ταμπάκη Α.**, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις*, Αθήνα 1993, σ. 22 κ.ε., 25 κ.ε., 39, 58, 129 κ.ε.· **Πούχγερ Β.**, «Η πρόσληψη του Carlo Goldoni στην Ελλάδα», στον τόμο: *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1996, σ. 345-358· **Γρηγορίου Ρ.**, «Νέα στοιχεία για την διάδοση του έργου του Κάρλο Γκολντόνι στην Ελλάδα (τον 18ο και 19ο αιώνα)», *Μαντατοφόρος*, τόμος 39-40, 1995, σ. 77-94· **Πούχγερ Β.**, «Influssi italiani sul teatro greco», *Synchronie*, τόμος II/3, Roma 1998, σ. 182-232, ιδίως σ. 207 κ.ε.

### 2.3.5 Οι παραστάσεις ιταλικού μελοδράματος

Το κρητικό θέατρο δεν γνώριζε, από ό,τι φαίνεται, την ιταλική όπερα, μολονότι από το 1594, τη χρονιά της γέννησης του ιταλικού μελοδράματος, ως το 1669, την πώση του Χάνδακα στα χέρια των Τούρκων, μεσολάβησαν 75 ολόκληρα χρόνια. Και από ό,τι γνωρίζουμε από νεότερες έρευνες, η δυτική μουσική καλλιιεργήθηκε στη Μεγαλόνησο όπως και σε κάθε άλλη επαρχία της κεντρικής ή δυτικής Ευρώπης. Γνωρίζουμε, επίσης, ότι στα δραματικά έργα του 17ου και του πρώτου μισού του 18ου αιώνα σημειώνεται μια αυξημένη χρήση της μουσικής, όσο περισσότερο πλησιάζουμε όψιμες χρονολογίες. Ωστόσο, θα είναι η Κέρκυρα αυτή που θα γίνει το κυριότερο κέντρο παραστάσεων της ιταλικής όπερας στην Ελλάδα.

Το θέατρο San Giacomo (Άγιος Ιάκωβος) αρχικά ήταν μια loggia (εντευκτήριο, λέσχη των αριστοκρατών), η οποία χτίστηκε το 1663 και χρησιμοποιήθηκε ως τα τέλη του 17ου αιώνα, μετατράπηκε όμως μετά το 1720 σε θέατρο, το οποίο λειτούργησε από το 1733.

Σήμερα, το πρώτο θεατρικό κτίριο στην Ελλάδα λειτουργεί ως δημαρχείο της πόλης της Κέρκυρας.

Η Κέρκυρα εντάσσεται σε ένα ολόκληρο δίκτυο περιοδεύοντων ιταλικών θιάσων μελοδράματος, που φτάνει ως τη Μέση Ανατολή. Δημιουργήθηκε ένα αρκετά αναπτυγμένο κύκλωμα θεατρικής παραγωγής, με μπρεσάριους (εργολάβους, οργανωτές), σκηνογράφους και χορογράφους, μουσικούς, ηθοποιούς, τραγουδιστές και χορευτές. Το θέατρο San Giacomo είναι το πρώτο ελληνικό θέατρο που εντάσσεται στο κύκλωμα αυτό. Οι παραστάσεις της ιταλικής όπερας, και κατά τον 19ο αιώνα, λειτουργούν ιδίως ως ένα εγχείρημα κοινωνικής αυτοεπιβεβαίωσης, ως χώρος συναναστροφής της μεγαλοαστικής και αριστοκρατικής τάξης, αποκλειστικής συνάντησης και επικοινωνίας της «καλής κοινωνίας». Η διοίκηση του θεάτρου βρίσκεται στα χέρια των αρχών της πόλης, που έχει και την κυριότητα του κτιρίου, από τη λειτουργία του οποίου εισπράττει ετήσιο ενοίκιο και έχει την υποχρέωση να το συντηρεί. Οι αρχές της πόλης ορίζουν ένα διευθυντή θεάτρου (*presidente del teatro*), που στην Κέρκυρα είναι ο Βενετός στόλαρχος, και ένα διοικητικό συμβούλιο. Ο διευθυντής διέθετε τα θεωρεία, φρόντιζε για το καλλιτεχνικό πρόγραμμα και είχε την οικονομική διαχείριση. Στην αρχή, η παρουσία των γυναικών ήταν απαγορευμένη. Αργότερα επιτρεπόταν η είσοδος μόνο στις παντρεμένες, οι οποίες κάθονταν σε θεωρεία κλεισμένα με καφασωτά. Όταν, με την πάροδο του χρόνου, καταργήθηκαν αυτά τα θεωρεία, οι γυναίκες μπορούσαν να παρακολουθούν τις παραστάσεις φορώντας προσωπίδες.

Ο διευθυντής αναθέτει την οργάνωση της σεζόν σε έναν μπρεσάριο (εργολάβο), ο οποίος μεταβαίνει στην Ιταλία και συγκροτεί στα μεγάλα θεατρικά πρακτορεία τον θίασο και το ρεπερτόριο. Δίπλα στις μουσικές παραστάσεις υπάρχουν και χοροεσπερίδες, όπως επίσης και «ευεργετικές» και «τιμητικές» παραστάσεις.

Στην ευεργετική παράσταση τα έσοδα του ταμείου πηγαίνουν αποκλειστικά σε κάποιον πρωταγωνιστή και όχι στην επιχείρηση.

Οι ηθοποιοί και οι τραγουδιστές είναι επαγγελματίες Ιταλοί, ενώ στην ορχήστρα και στη χορωδία συχνά χρησιμοποιούνται και Κερκυραίοι. Στην πορεία, η διοίκηση θα καθορίσει εφάπαξ ετήσια επιδότηση, καθώς και το ύψος της επιχορήγησης της δραστηριότητας αυτής από τα κονδύλια της κοινότητας. Αυτό το μοντέλο λειτουργίας θα ισχύσει και αργότερα, στον 19ο αιώνα, σε άλλες ελληνικές πόλεις, όπως στην Πάτρα και στην Ερμούπολη. Η ιταλική όπερα εξελίσσεται γρήγορα σε ένα πάθος και μια μεγαλομανία της τοπικής κοινωνίας.


Από τις δραστηριότητες του θεάτρου σώζονται κυρίως τα έντυπα προγράμματα, που είναι και η βασική πηγή πληροφοριών για τον τόπο και τον χρόνο της παράστασης, τον λιμπρετίστα και τον συνθέτη, συχνά και για τη διανομή. Η πρώτη παράσταση έγινε το 1733 με το έργο «Gerone, Tiranno di Siracusa». Ακολούθησε όμως μια μεγάλη φάση αδράνειας, στην οποία το θέατρο λειτουργούσε μόνο περιστασιακά: από το 1734 ως το 1771. Από το 1771 ως το τέλος του αιώνα αρχίζουν και πυκνώνουν οι παραστάσεις. Οι συστηματικές έρευνες του Πλάτωνος Μαυρομούστακου μπόρεσαν να εντοπίσουν συνολικά 89 παραστάσεις μέσα στον 18ο αιώνα.

Στο θέατρο αυτό παρουσιάζονται αργότερα και έργα πρόζας (δηλαδή όχι μουσικές παραστάσεις), ακόμα και ερασιτεχνικές παραστάσεις. Η μανία της όπερας μεταδίδεται στη Ζάκυνθο και στην Κεφαλλονιά από τις αρχές του 19ου αιώνα και, κυρίως, κατά την Αγγλοκρατία.

Η χρονική αντοχή αυτής της παράδοσης του ιταλικού μελοδράματος στα Επτάνησα θα αποδειχθεί πολύ μεγάλη και θα φτάσει ως τις παραμονές του Β' Παγκόσμιου Πολέμου. Σε αυτήν έγκειται και ένα μεγάλο μέρος της ιδιαιτερότητας του επανησιακού θεάτρου, σε αντιδιαστολή με το υπόλοιπο ελλαδικό.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Βροκίνης Σ.Α.**, *Περί της οικοδομής της εν τω Κερκυραϊκώ άσει στοάς –Loggia– και της εις θέατρον μετατροπής αυτής, 1663-1799. Ιστορικών υπομνημάτων*, Κέρκυρα 1901· **Μαυρομούστακος Π.**, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)», *Παράβασις*, τόμος 1, 1995, σ. 147-191· **Φεσσά-Εμμανουήλ Ε.**, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720-1944*, 2 τόμοι, Αθήνα 1994, τόμος Α', σ. 39-48· **Πούχνερ Β.**, «Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό θέατρο», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σ. 179-210.

 **Κουράγιο!** Σε λίγο τελειώνουμε! Ένα κεφάλαιο μένει ακόμα για να ολοκληρώσουμε το επανησιακό θέατρο.

### Δραστηριότητα 75

Ακούστε μουσική ιταλικής όπερας. Προσέξτε το σχετικά εύκολο και «εύπεπτο» των μελωδιών, που εύκολα μαθαίνονται απέξω. Στην Κέρκυρα, ακόμα και βοσκοί στα λιβάδια σφύριζαν τις περίφημες άριες, τις οποίες ήξεραν απέξω.



### 2.3.6 Η θεατρική ζωή στον 18ο αιώνα

Με βάση τα δεδομένα αυτά, μπορεί τώρα να συγκροτήσει κανείς το πολύπτυχο μωσαϊκό της θεατρικής ζωής στα Επτάνησα, η οποία αγκάλιαζε όλες τις κοινωνικές τάξεις: ευγενείς (nobili), αστούς (cittadini) και λαό. Αρχίζουμε από το «λόγιο» θέατρο, για να φτάσουμε στο λαϊκό:

- Η ιταλική όπερα είναι θέαμα δαπανηρό, ξενόφερτο, έκφραση και προβολή της άρχουσας τάξης· προϋποθέτει, επίσης, μόνιμο θεατρικό κτίριο με σκηνικές εγκαταστάσεις, θεωρεία, ορχήστρα, μπαλέτο κτλ· εμφανίζεται στην Κέρκυρα (με τη μετατροπή της Loggia σε θέατρο) από το 1733, κορυφώνεται όμως τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα, στο τέλος της Βενετοκρατίας.
- Η ουμανιστική θεατρική παράδοση, με διασκευές και μεταφράσεις τραγωδιών (Κατσαίτης, απόσπασμα των «Τρωάδων») και βουκολικών έργων (μετάφραση του «Αμύντα» του Μόρμορη).
- παραστάσεις με το ρεπερτόριο του κρητικού θεάτρου («Ερωφίλη» σε αστικό σπίτι, το 1728)· αντιγραφές των χειρογράφων του κρητικού θεάτρου.
- Ηθικολογικές κωμωδίες στο πνεύμα του Διαφωτισμού (μεταφράσεις του Γκολ-

ντόνι, «*Ιντερμέδιο της κυρα-Λιάς*»).

- Παραστάσεις της *commedia dell' arte* με Ιταλούς επαγγελματίες ηθοποιούς· δεν έχουμε άμεση απόδειξη (βλ. στη συνέχεια), αλλά απτές ενδείξεις σε ορισμένα κωμικά έργα της επανησιακής δραματοουργίας (το κωμικό τέλος της «*Ιφιγένειας*», «*Κωμωδία των Ψευτογιατρών*»).
- Λαϊκότροπες παραστάσεις θρησκευτικού διδακτισμού («*Ιφιγένεια*», «*Θυσίας*») και κοινωνικής σάτιρας («*Κωμωδία των Ψευτογιατρών*», «*Χάσης*»).
- Λαϊκές αποκριάτικες παραστάσεις στον συρμό των «ομιλιών»· δεν υπάρχουν άμεσες αποδείξεις, αλλά ορισμένα έργα υποδεικνύουν την ύπαρξη του είδους (κωμικές σκηνές της «*Ιφιγένειας*», «*Χάσης*»), η οποία μπορεί να τεκμηριωθεί με βεβαιότητα από τα μέσα του 19ου αιώνα. Φαίνεται πως η έκφραση «μίλημα» στην «*Ευγένια*» του Μοντσελέζε (1646), με τη σημασία μικρής σκηνής, είναι το δημοτικό αντίστοιχο της λόγιας «ομιλίας». Αυτές οι σύντομες παραστάσεις έχουν, επίσης, εθιμική καταγωγή από αποκριάτικα δρώμενα.

Την ουσιαστική ενότητα αυτών των μορφών του θεάτρου (με εξαίρεση το μελόδραμα ίσως) βεβαιώνει το γεγονός ότι στις ζακυνθινές «ομιλίες», στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, ανεβάζονται και διασκευές της «*Ερωφίλης*», του «*Ερωτόκριτου*» και της «*Θυσίας της Αβραάμ*», καθώς και έργα πλασμένα κατά το πρότυπο των αριστουργημάτων του Χορτάτση και του Κορνάρου.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Μερακλής Μ.Γ.**, «Το πρόβλημα της προελεύσεως των Ομιλιών», *Φιλολογικά*, τόμος 5, Ιωάννινα 1981, σ. 34-38· **Καββαδίας Σ.**, «Η προέλευση των Ομιλιών», *Περίπλους*, τόμος 4, 1985, σ. 247-249· **Αλεξιάδης Μ.Α.**, *Ο αγαπητικός της Βοσκοπούλας. Άγνωστη Ζακυνθινή «ομιλιά» του Αλέκου Γελαδά. Συμβολή στην έρευνα του Ζακυνθινού λαϊκού θεάτρου*, Αθήνα 1990.

**Έτσι, λοιπόν, ήδη από τον 18ο αιώνα διαφαίνεται καθαρά, πως τα Επάνησα διαθέτουν την πιο ισχυρή και ποικιλόμορφη θεατρική παράδοση μέσα στον ελληνόφωνο χώρο, πράγμα που θα επιβεβαιώσει κυρίως ο 19ος αιώνας.**

Αφήσαμε στο τέλος της ενότητας αυτής μια αμφιλεγόμενη πληροφορία, η οποία δεν μπορεί ούτε να βεβαιωθεί ούτε να διαψευστεί: στα περίφημα «*Απομνημονεύματα*» του Ιωάννη Ιάκωβου Καζανόβα υπάρχει ένα επεισόδιο, το οποίο μάλιστα ενέπνευσε στον Διονύσιο Ρώμα το γνωστό πολυπρόσωπο θεατρικό έργο «*Ο Καζανόβας στην Κέρκυρα*» (1958), που διατηρεί και ορισμένες προσωπικότητες που περιγράφει ο Καζανόβας στην τεράστια αυτοβιογραφία του, η οποία δίνει ένα ευρωπαϊκό πανόραμα της εποχής του ροκοκό. Στο αρκετά εκτενές επεισόδιο, το οποίο έχει μεταφραστεί και στα ελληνικά, ο ίδιος παρουσιάζεται, ανάμεσα σε διάφορες ερωτοδουλειές, στην Κέρκυρα, ως *impresario* που παραλαμβάνει από το λιμάνι του Otranto στη Νότια Ιταλία θίασο της *commedia dell'arte*, για να τον μεταφέρει στην Κέρκυρα: θίασο ο οποίος αποτελείται από έναν *Pantalone*, τρεις γυναίκες, έναν *Polichinelle* και ένα *Scaramouche* (κωμικοί τύποι στον συρμό του Αρλεκίνου), συνολικά περίπου είκοσι ηθοποιούς, ενώ διαθέτει και βιβλιάριο ρε-



περτορίου και έξι κιβώτια αποσκευές. Στο θαλασσινό ταξίδι για την Κέρκυρα κινδυνεύουν να πνιγούν και δίνουν παραστάσεις στο νησί σε όλη τη διάρκεια του καρναβαλιού.

Αυτό το επεισόδιο, αν είναι πραγματικό, πρέπει να έχει συμβεί γύρω στα μέσα του αιώνα. Αν και η νεότερη έρευνα τονίζει εν γένει τη βασιμότητα των γεγονότων και των προσώπων που αναφέρει ο ήρωας, το χωρίο δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως απόδειξη, μολονότι εντάσσεται αβίαστα στα δεδομένα της εποχής.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 81

Τι; Διαμαρτύρεστε; Επιτέλους, βρήκαμε ένα στοιχείο που αποδεικνύει την ύπαρξη θιάσων της *commedia dell' arte* στα Επτάνησα και δεν το αξιοποιούμε! Όλο λέμε για επιδράσεις της ιταλικής αυτοσχέδιας κωμωδίας στο τάδε ή στο δείνα επτανησιακό έργο, αλλά τίποτε από δεν είχαμε. Και τώρα που ξέρουμε ότι ο περίφημος Καζανόβας έφερε την *commedia dell' arte* στην Κέρκυρα, πάμε να το αποσιωπήσουμε, ανόητα να το αμφισβητήσουμε! Αφού έχουμε τις αποδείξεις των επιδράσεων στην επτανησιακή δραματουργία του 18ου αιώνα! Τι μας λείπει ακόμα; Μπορεί όλο το έργο του να είναι φανταστικό, αλλά αυτό το επεισόδιο επιβεβαιώνεται από τα πράγματα! Αύριο θα το γράψουν κίόλας οι εφημερίδες! Στην αγανακτισμένη επιχειρηματολογία του ενθουσιασμένου μαθητή υπάρχει ένα στοιχείο που αντιβαίνει στον επιστημονικό κώδικα της αποδεικτικής. Πού τελειώνει η τεκμηριωμένη υπόθεση και πού αρχίζει η αποδεδειγμένη αλήθεια; Εσείς είστε τώρα ο δάσκαλος και θα του απαντήσετε. Καταστρώστε την επιχειρηματολογία σας και ελπίζω να είστε πειστικοί, για να μη διαβάσουμε αύριο στις εφημερίδες για τη νέα τρομερή ανακάλυψη στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, ότι ο Καζανόβας εισήγαγε την *commedia dell' arte* στην Κέρκυρα.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Πούχνερ Β.**, «Θεατρική παράδοση στα Επτάνησα: αθησαύριστα στοιχεία», στο μελέτημα: «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα», στον τόμο: *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σ. 278 κ.ε.· **Μαυρομούστακος**, ό.π., σ. 161 κ.ε. Το κείμενο του επεισοδίου σε συνέχειες στον *Ταχυδρόμο*, από τις 18.6.1975 αρ. 1.105 ως τις 21.8.1975 αρ. 1.112: «Ιωάννης-Ιάκωβος Καζανόβας: Έρωτες στην Κέρκυρα».

Μόλις προς το τέλος του 18ου αιώνα μπορούμε να σχηματίσουμε μια πιο συνολική και σφαιρική εικόνα του θεατρικού βίου στην Κέρκυρα του κτιρίου του San Giacomo, των παραστάσεων και σκηνικών, των ηθών και εθίμων των θεατών και θεατρίνων, χάρη στο ταξιδιωτικό βιβλίο του André Grasset Saint-Sauveur, ο οποίος έμεινε από το 1781 ως το τέλος της Βενετοκρατίας στην Κέρκυρα, και οι πληροφορίες του έχουν αξιοποιηθεί κυρίως από τον Λάσκαρη. Θα δώσω όμως τον λόγο στον ίδιο, όχι στο γαλλικό πρωτότυπο –για να μην κουραστείτε– αλλά στην ελληνική παράφραση του Κωνστ. Σιμόπουλου:

*Ένα από τα χαρακτηριστικά της κερκυραϊκής κοινωνίας στα χρόνια της βενετικής κυριαρχίας ήταν οι λέσχες των προνομιούχων τάξεων. Λειτουργούσαν τέσσερις, γράφει ο Saint-Sauveur. Των ευγενών Βενετών, των Κερκυραίων αριστοκρατών, των*



αξιωματικών του στρατού και των αξιωματικών του ναυτικού. Για την ίδρυση και τη λειτουργία μιας λέσχης έπρεπε να δώσει την έγκρισή της η Διοίκηση.

Το κτίριο της λέσχης είχε πολλές αίθουσες. Σε άλλες υπήρχαν τραπέζια για χαρτιά και σε άλλες μόνο καθίσματα για όσους προτιμούσαν τη συζήτηση ή την ανάγνωση των εφημερίδων της Βενετίας (ήταν οι μόνες που έφθαναν στην Κέρκυρα). Υπήρχε και ειδικό καπνιστήριο. Κάτω από τη λέσχη λειτουργούσε καφενείο. Ο καφετζής ήταν έμμισθος, εκτελούσε χρέη θυρωρού και φρόντιζε για το φως και τις τράπουλες.

Τα μέλη της λέσχης πλήρωναν συνδρομή και κάθε μήνα έπαιρναν μέρος στη γενική συνέλευση. Καθε μέλος είχε δικαίωμα να συνοδεύη φίλους του στη λέσχη. Σκοπός των συγκεντρώσεων που γίνονταν κάθε βράδυ ήταν η διασκέδαση. Πολιτική συζήτηση απαγορευόταν. Αρχικά αποκλείονταν οι γυναίκες από τις λέσχες. Έτσι οι συγκεντρώσεις καταντούσαν πληκτικές και πολλές φορές ξεσπούσαν καυγάδες. Η παρουσία των γυναικών δημιούργησε ευχάριστη, εορταστική και προπαντός ειρηνική ατμόσφαιρα. Σιγά σιγά άρχισε η οργάνωση δεξιώσεων, κοντσέρτων, χορών κ.λπ. Οι λέσχες συναγωνίζονταν σε επίδειξη πολυτελείας και πρωτοτυπίας στις διασκέδασεις.

Μερικοί αξιωματικοί ίδρυσαν, σε συνεργασία με νέους Κερκυραίους, τα πρώτα αστικά θέατρα και παρουσίαζαν μικρές κωμωδές. Το κτίριο που είχε οικοδομηθεί το 1633 για τους εμπόρους έγινε αίθουσα παραστάσεων και ωρίσθηκε ετήσια επιχορήγηση 10.000 φράγκων περίπου.

Η αρχιτεκτονική του θεάτρου ακολούθησε τα ιταλικά πρότυπα: τρεις σειρές λότζες [θεωρεία], ανοιχτές προς τη σκηνή και κλειστές με κινητό παραπέτασμα προς το διάδρομο. Οι λότζες νοικιάζονταν για τις παραστάσεις του φθινοπώρου και τις γιορτές του καρναβαλιού. Καθένας στόλιζε τη λότζα του σύμφωνα με το προσωπικό του γούστο. Στο βάθος τοποθετούσαν δυο κηροπήγια. Καθρέφτες αντανakλούσαν το φως των κεριών.

Η σκηνή ήταν μικρή, τα σκηνικά άθλια. Μια ντουζίνα Ιταλοί στρατιώτες φρουρούσαν την είσοδο της αίθουσας. Πλάι βρισκόταν το καφενείο που πρόσφερε αναψυκτικά στα διαλείμματα των παραστάσεων. Πιο πέρα ένα δωμάτιο για τους υπηρέτες του Γενικού Προβλεπτή, των αρχηγών του στρατού και των πολιτικών αξιωματούχων, που ετοιμάζαν καφέδες και αναψυκτικά για τις εξοχότητες, τα αφεντικά τους. Ήταν άπρεπο για ένα Βενετό αριστοκράτη να σερβιρισθή από το καφενείο του θεάτρου. Κάθε βράδυ ένας λόχος στρατιωτών φρουρούσε το θέατρο. Στους διαδρόμους και στα παρτέρια έπαιρναν θέση στρατιώτες για να εξασφαλίζουν ησυχία και τάξη.

Η αστυνόμευση και επιθεώρηση του θεάτρου είχε ανατεθεί σε ένα στρατηγό του ναυτικού που είχε τον τίτλο Πρόεδρος του Θεάτρου. Αυτός νοίκιαζε τις λότζες και φρόντιζε για την είσπραξη των μισθωμάτων σε δύο δόσεις.

Το άνοιγμα του θεάτρου, γράφει ο Saint-Sauveur, γινόταν την ημέρα του Αγίου Στεφάνου. Ο Γενικός Προβλεπτής ερχόταν επί κεφαλής του επιτελείου του με μεγάλη στολή. Η λότζα του βρισκόταν στο βάθος της σάλλας. Τα χαλιά και τα μαξιλάρια που κρέμονταν έξω από τη λότζα ήταν από κρεμεζί βελούδο. Μόνο οι στρατηγοί και οι Βενετοί κυβερνήτες είχαν δικαίωμα να χρησιμοποιούν αυτό το χρώμα.

Ύστερα από τις πρώτες παραστάσεις ενός έργου η παρουσία στο θέατρο είχε σκοπό καθαρά κοινωνικό. Κανένας δεν παρακολουθούσε το θέαμα. Γίνονταν επι-

σκέψεις από λότηα σε λότηα και ανταλλαγή φιλοφρονήσεων. Απόλυτη ελευθερία επικρατούσε. Άλλοι έπαιζαν χαρτιά, άλλοι έτρωγαν. Μερικές λότηες θύμιζαν εστιατόρια ενώ άλλες έμοιαζαν με αίθουσες χαρτοπαιγνίου.

Οι θεατρίνες φρόντιζαν να δημιουργήσουν φίλιες κατά την παραμονή τους στην Κέρκυρα και να εξασφαλίσουν «προστάτες». Σκοπός της προστασίας ήταν η συγκέντρωση ενός ποσού για την ενίσχυση της θεατρίνας.

Ο προστάτης δεν πλήρωνε γι' αυτά τα ρεγάλα μόνο από την τσέπη του. Παρακινούσε τους φίλους του, ή αν ήταν πρόσωπο με μεγάλο αξίωμα τους υφισταμένους του, να συμβάλουν στη δική του γενναιοδωρία. Η θεατρίνα έπαιρνε το ποσό από το χέρι του «προστάτη» της. Και μόνο αυτός είχε δικαίωμα να απολαύσει τις εκδηλώσεις ευγνωμοσύνης της προστατευομένης. Αυτές οι εισφορές ωνομάζονταν «μάντσια» [manzia, υπεξαίρεση, παράνομο κέρδος].

Οι ανταγωνισμοί ανάμεσα στους διάφορους προστάτες ωδηγούσαν συχνά σε ρήξεις και γι' αυτό σταμάτησαν αυτού του είδους τα ρεγάλα. Ωστόσο οι θεατρίνες δεν έχασαν τίποτα. Φρόντιζαν να αντικαταστήσουν τις «μάντσες» με τις «καβαλκίνες», τους χορούς μεταμφιεσμένων που έδιναν στο θέατρο.

«Ημάσκα ήταν απαραίτητη. Στην είσοδο, πίσω από ένα τραπέζι, καθόταν η θεατρίνα που είχε οργανώσει το χορό. Πάνω στο τραπέζι υπήρχε μια μεγάλη λεκάνη όπου καθένας έρριχνε την εισφορά του με αντάλλαγμα μια βαθειά ρεβερέντσα ή ένα ταπεινό χαιρετισμό. Είδα καβαλκίνες να συγκεντρώνουν 2.000 φράγκα».

Αλλά το αποκορύφωμα των κερκυραϊκών διασκεδάσεων ήταν το καρναβάλι. Σ' αυτήν την περίοδο ανεβάζονταν στο θέατρο τα καλύτερα έργα. Θίασοι ερασιτεχνών παρουσίαζαν τραγωδίες και κωμωδίες. Τους γυναικείους ρόλους ερμήνευαν πάντοτε άντρες. «Όποια και αν ήταν η επιτυχία αυτών των παραστάσεων έδειχναν πάντοτε την κλίση των Κερκυραίων προς τις καλές τέχνες».

Δίνονταν επίσης κοντσέρτα στην αίθουσα των παραστάσεων με εκτελεστές γνωστούς μουσικούς ή ερασιτέχνες. Ο ανταγωνισμός ήταν έντονος και από καμμιά λότηα του θεάτρου δεν έλειπε το «σουπέ» (Κ. Σιμόπουλος, 1973, σ. 524-526).

☛ Χαριτωμένη περιγραφή, δεν είναι; Πόσο έχουν αλλάξει τα θέατρα με τον Διαφωτισμό!

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 82

Να δούμε τώρα αν προσέξατε ή σας καταγοήτευσε η αφήγηση και δεν δώσατε σημασία στις λεπτομέρειες. Στην αφήγηση υπάρχει ένα στοιχείο που δεν συμφωνεί με όσα αναπτύξαμε προηγουμένως. Ποιο είναι αυτό; Αν δεν το βρείτε αμέσως, να σας βοηθήσω: έχει σχέση με κάποια χρονολογία.

Ο Saint-Sauveur συνεχίζει με την περιγραφή δημόσιων χορών, με την «γκιόστρα» (ιππικούς αγώνες) και τις παρωδίες τους στο καρναβάλι.

☛ Στο σημείο αυτό, όμως, θα τον εγκαταλείψουμε. Αρκετή συντροφιά μάς κράτησε. Καλός αφηγητής πάντως! Βλέπετε πόσο σπουδαίες πηγές είναι καμιά φορά



τα ταξιδιωτικά βιβλία. Βέβαια, οι πληροφορίες τους δεν είναι πάντα βάσιμες και απαιτούν διασταύρωση, αλλά δίνουν την ατμόσφαιρα, το βίωμα, τη συνολική εικόνα, που τόσο δύσκολο είναι να συγκροτήσει η θεατρική ιστοριογραφία.



### Δραστηριότητα 76


- α) Καταγράψτε ξανά, σε ένα φύλλο χαρτί, τα θεατρικά είδη στα Επτάνησα του 18ου αιώνα. Χαρακτηρίστε το καθένα από αυτά με συντομία.
- β) Σημειώστε σε ένα χαρτί τις πιο ουσιαστικές διαφορές του επανησιακού από το κρητικό θέατρο. Όχι πάνω από πέντε σημεία (10 λεπτά). Κρατήστε το χαρτί· ξαναδιαβάστε το, αν κάνετε κάποτε μια επανάληψη των δύο κεφαλαίων.

Οι θεατρικές παραστάσεις συνεχίζονται ακόμα και μετά την πτώση της Γαλινοτάτης Δημοκρατίας της Βενετίας, το 1797, προς τιμήν των γαλλικών στρατευμάτων του Βοναπάρτε στην Κέρκυρα· οι Γάλλοι έγιναν δεκτοί στα Επτάνησα ως απελευθερωτές από το φεουδαρχικό σύστημα των Βενετών. Το 1798 ανεβαίνει, για τη διασκέδαση των στρατιωτών του Ναπολέοντα, μία ιταλική όπερα με μπαλέτο, «Η Είσοδος των Γάλλων στο Κάιρο»· η φρουρά και οι κάτοικοι παρακολουθούσαν, με διαταγή του στρατηγού, δύο φορές την εβδομάδα παραστάσεις δωρεάν. Επίσης, ακόμα και κατά τη ρωσική πολιορκία, το 1799, αναφέρεται πως παρουσιάστηκε για τα γαλλικά στρατεύματα κωμωδία του Γκολντόνι, με πρωταγωνίστρια τη φρόνιμη και χαριτωμένη Παμέλα.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Grasset Saint-Sauveur A.**, *Voyage historique, littéraire et pittoresque dans les isles et possessions cidevant vénetiennes du Levant*, 'A Paris au VIII (1801), τόμοι 3, σ. 199-207· **Σιμόπουλος Κ.**, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα, τόμος Β', 1700-1800*, Αθήνα 1973, σ. 524-526· **Λάσκαρης Ν.**, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., τόμος Β', σ. 45 κ.ε.· **Ρώμας Δ.**, «Το επανησιακό θέατρο», *Νέα Εστία*, τόμος 76, 1964, τεύχος 899, σ. 97-167, ιδίως σ. 120 κ.ε.· **Δάφνης Γ.**, *Ιωάννης Α. Καποδίστριας*, Αθήνα 1976, σ. 111 κ.ε.· **Πούχνερ Β.**, «Η θεατρική παράδοση στα Επτάνησα: αθησαύριστα στοιχεία», ό.π., σ. 280 κ.ε.

Στη γαλλοκρατούμενη Κέρκυρα του Ναπολέοντα και της Γαλλικής Επανάστασης, όπου φυσούσε για λίγο ο αέρας της ελευθερίας και της ανανέωσης, ήθελε να κατεβεί ο Ρήγας από τη Βιέννη στις αρχές του 1798, όταν προδόθηκε από συμπατριώτη του στην Τεργέστη και παραδόθηκε από την αυστριακή αστυνομία στους Τούρκους του Βελιγραδίου...


 Αυτό μας οδηγεί ήδη σε άλλα μέρη: στον χώρο των Φαναριωτών και στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, στη Φιλική Εταιρεία και στην προετοιμασία της Επανάστασης του 1821. Ακόμα, όμως, δεν φτάσαμε εκεί. Πρέπει να γυρίσουμε λίγο πίσω, μέσα στον χρόνο, αλλά γεωγραφικά μετακινούμαστε προς τη σωστή κατεύθυνση, από τη δυτική Ελλάδα στην ανατολική, για να ανακαλύψουμε μαζί ένα κεφάλαιο του νεοελληνικού θεάτρου που ήταν ολότελα άγνωστο έως σήμερα.

Αρχίζει η ξενάγηση που θα μας οδηγήσει στο τουρκοκρατούμενο Αιγαίο και στην ίδια την Κωνσταντινούπολη, στην Υψηλή Πύλη και στο Οικουμενικό Πατριαρχείο, αλλά και στα ανεμοδαρμένα νησιά του Αρχιπελάγους, σε κύματα και κινδύνους· από τη λάμψη και τη χλιδή, τη μεγαλομανία και τη φιλαρέσκεια, σε χώρους πιο ταπεινούς, σε μικρά σχολεία και στενόχωρα φροντιστήρια, σε μονές και τάγματα· αντί για τις σαγηνευτικές φωνές και τις ελκυστικές κινήσεις των Ιταλίδων αοιδών θα ακούσουμε και θα δούμε σχολικές απαγγελίες και λιτανείες, πομπές και ιερές αναπαραστάσεις, θα ζήσουμε ξενύχτια με τα Πάθη του Χριστού, κατάνυξη και διαλογισμό· αντί για αρώματα θα μυρίσουμε λιβάνι, στο φως των κεριών θα γίνουμε μάρτυρες των μαρτυριών αγίων και θυσιών υπέρ πίστεως, αλλά και των πρώτων αθών σκιρτημάτων της σάτιρας των δαιμόνων...  
Αλλά, βλέπω, διστάζετε να ξεκινήσετε: ακόμα έχετε στο νου σας το San Giacomo με τις άμαξες και τις μεταμφιεσμένες κυρίες· τώρα δεν έχει γυναίκες και λούσα· μόνο άνδρες και ράσα. Αν ακόμα δεν είστε έτοιμοι, περιμένουμε. Δεν βιαζόμαστε. Είναι άλλωστε μεγάλο ταξίδι, ως την Πάτρα νοτιότερα, μετά ως το Ταίναρο, κάτω, στην άκρη του Μοριά, στα πολύ βαθιά νερά, μετά ανατολικά και βόρεια πάλι, ταξίδι που εκείνη την εποχή κρατούσε πάνω από μια εβδομάδα, ακόμα και δύο, ανάλογα με τον αέρα και τον καιρό. Καραδοκούν πειρατές και ναυάγια, αρρώστιες και κακονχίες, ναυτία και ταλαιπωρία. Ξεκουραστείτε πρώτα! Από τη λέσχη των ευγενών στο μοναστήρι των ταγμάτων ο δρόμος είναι μακρύς· διανύει, όμως, όλο το εύρος της κοινωνίας και της κοσμοθεωρίας της εποχής του μπαρόκ, που αγαπούσε πολύ τον κόσμο ετούτο αλλά φοβόταν και πολύ τον κόσμο εκείνο. Από το Ιόνιο στο Αιγαίο, από τη Δύση στην Ανατολή... Η Ελλάδα συμμετείχε πάντα και στους δύο κόσμους.

## ΤΟ ΑΙΓΑΙΟΠΕΛΑΓΙΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Πρόκειται για ένα εντελώς νέο κεφάλαιο της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, το οποίο έχει ιδιαίτερη σημασία, γιατί συνδέεται από τη μια με τη θεατρική παράδοση της Κρήτης, η οποία εξακολουθεί να ασκεί επιδράσεις και μετά την άλωση του Χάνδακα (1669), από την άλλη με την εκπαιδευτική δραστηριότητα των καθολικών ταγμάτων στον χώρο αυτό, κυρίως των ιησουιτών. Ως συνδετικός κρίκος έως τώρα λειτούργησε μόνο ο «Ζήνων», ο οποίος γράφτηκε από Κρητικό και παρουσιάστηκε στα Επτάνησα: το πρότυπό του, ωστόσο, ανήκει στο θρησκευτικό θέατρο των ιησουιτών.

- Το **ιστορικό της διερεύνησης** του σχετικού κεφαλαίου αρχίζει το 1972, όταν ο Μανούσος Μανούσακας περιγράφει την ύπαρξη ενός σύμμεικτου κώδικα από τη Χίο του 17ου αιώνα, που περιέχει και πέντε θρησκευτικά δράματα τριών ονομαστών ορθόδοξων ιερέων. Ο κώδικας δημοπρατείται στον γνωστό οίκο Sotheby & Co. του Λονδίνου, αλλά η Ακαδημία Αθηνών αδυνατεί να τον αποκτήσει γιατί Έλληνας εφοπλιστής του Λονδίνου ανεβάζει συνεχώς την τιμή, ώσπου τον αγοράζει και τον κάνει δώρο στον αρχιεπίσκοπο Μακάριο. Καταλήγει στη συλλογή του Εθνάρχη, στο Προεδρικό Μέγαρο στη Λευκωσία, αλλά κατά το πραξικόπημα του 1974 και την πυρπόληση του Μεγάρου ο κώδικας αυτός καταστρέφεται.

 *Υλικό για αστυνομικό μυθιστόρημα! Όσοι από εσάς «ξέρουν», θα μου πουν όχι: πρόκειται μάλλον για ένα συνδυασμό από το Όνομα του Ρόδου του Umberto Eco, έργων της Agatha Christie και ταινιών για τον Indiana Jones. Καλά. Εσείς ξέρετε.*

Το 1977 ανακαλύπτεται, όμως, ένα φωτοαντίγραφο του.

- Το 1979 ο Θωμάς Παπαδόπουλος εκδίδει τον «Δαβίδ», ο οποίος βρέθηκε στα κατάλοιπα του Λέοντος Αλλατίου στη Βαλλικελλιανή Βιβλιοθήκη του Βατικανού. Ακόμα δεν κάνει τη συσχέτιση με το ιησουιτικό θέατρο.
- Παρακινούμενος από την έκδοση του «Δαβίδ», που μπόρεσα να συσχετίσω με ασφάλεια με το σχολικό θέατρο του τάγματος του Ιησού, ξεκίνησα μια έρευνα σε δημοσιευμένες πηγές για τη δράση του τάγματος στο Αιγαίο, γνωρίζοντας από την ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου τον κανόνα πως όπου υπάρχει ιησουιτικό κολέγιο (σχολή) υπάρχουν και θεατρικές παραστάσεις. Έτσι, το 1985 μπόρεσα να δημοσιεύσω την πρώτη είδηση: το 1628 είχε γίνει θεατρική παράσταση στη Νάξο.
- Το 1986, σε μια έκδοση για τη δραστηριότητα των καθολικών ταγμάτων στην Ελλάδα, παρουσιάστηκαν και δύο χειρόγραφα από ιησουιτική μονή της Άνω Σύρας, την έκδοση των οποίων αναλάβαμε ο Νικόλαος Παναγιωτάκης και εγώ.
- Ο πατήρ Γαβριήλ Μαραγκός έθεσε στη διάθεσή μου χειρόγραφο απόκομμα

από αντιγραφή χωρίου επιστολής, που αναφέρεται σε ιησουιτική παράσταση το 1623 στην Κωνσταντινούπολη.


- Θωμάς Παπαδόπουλος έθεσε στη διάθεσή μου, από το αρχείο αντιγράφων της Propaganda Fide που έχει, χωρία από αναφορές των ιησουιτών της Κωνσταντινούπολης στις αρχές τους στη Ρώμη για θεατρικές παραστάσεις (1614/15). Από τό ίδιο αρχείο έγινε δυνατόν να εντοπιστεί και παράσταση του 1642 στη Χίο, καθώς και λεπτομέρειες για τη βιογραφία του Μιχαήλ Βεστάρχη.
- Ο Λίνος Πολίτης είχε εντοπίσει τον «ρόλο» του «Αγίου Γεωργίου» από τις Κυκλάδες.
- Ο Θωμάς Παπαδόπουλος μπόρεσε να τεκμηριώσει παραστάσεις το 1660 στη Σαντορίνη.
- Μετά από έρευνες στην Propaganda Fide εντοπίζω και άλλα έγγραφα για τον Μιχαήλ Βεστάρχη· αποκτώ φωτοαντίγραφα του προσχεδίου θρησκευτικού δράματος για τον «Άγιο Ισίδωρο» από τη Χίο.
- Σε επιστολές του Θεοδώρου Ρέντιου βρίσκονται περιγραφές απαγγελιών και παραστάσεων στο ελληνικό κολέγιο του Αγίου Αθανασίου της Ρώμης, το Πάσχα του 1580.
- Ο Ρούσσοσ-Μηλιδώνης προσκομίζει και μια απόδειξη θεατρικών παραστάσεων των ιησουιτών και καπουκίνων στην Κωνσταντινούπολη, το 1665/66.
- Στις αναφορές του Mathieu Hardy, ηγουμένου της ιησουιτικής μονής της Νάξου (ως το 1645) εντοπίζεται μια σειρά από ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις.

☛ *Καλωσορίσατε στο τουρκοκρατούμενο Αιγαίο, το οποίο ως το 1566 ήταν ακόμα υπό φραγκική κυριαρχία. Ξεκουραστήκατε απο το ταξίδι αλλά, βλέπω, δεν εγκλιματιστήκατε ακόμα. Μην τρομάξετε και ζαλιστείτε από τις πολλές αναφορές ονομάτων, έργων, χρονολογιών, παραστάσεων, ταγμάτων κτλ. Όλα θα βρουν τη σειρά τους. Και εδώ υπάρχει ένα υπόστρωμα δυτικής φεουδαρχικής κοινωνίας· η ανώτερη τάξη στα νησιά αποτελείται από καθολικούς, απογόνους γαλλικών και γενονατικών οικογενειών της Φραγκοκρατίας, η οποία είχε εγκαθιδρυθεί στο Αιγαίο από την εποχή της Λατινοκρατίας στο Βυζάντιο (από το 1204). Οι κοινωνικές συνθήκες δεν είναι και τόσο διαφορετικές από αυτές των βενετοκρατούμενων περιοχών της Ελλάδας. Απλώς υπάρχει τουρκική διοίκηση και η Γαληνοτάτη, εδώ, δεν προσπατεύει τους ορθόδοξους πληθυσμούς από τα καθολικά τάγματα και την προσηλυτιστική τους δράση. Όμως, αρκετά για τώρα!*

## Βιβλιογραφικός Οδηγός


**Μανούσικας Μ.Ι.**, «Έκθεσις πεπραγμένων του εν Βενετία Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών κατά το έτος 1973», *Θησαυρίσματα*, τόμος 10, 1973, σ. 407-408· «Πέντε άγνωστα στιχουργήματα του ορθόδοξου θρησκευτικού θεάτρου από τη Χίο (17ου αι.), ξαναφερμένα στο φως από αφανισμένο χειρόγραφο», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, τόμος 64, 1989, σ. 316-344· **Πούχνης Β.**, «Ιησουιτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου αιώνα», *Αριάδνη*, τόμος 3, Ρέθυμνο 1985, σ. 191-206· του ίδιου, «Θρησκευτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου και 18ου αιώνα», *Παρνασσός*, τόμος 32, Πρακτικά του Συνεδρίου «Τριήμερο Αιγαίου», 21-23 Δεκ. 1989, σ. 237-252 (διευρυμένο στον τόμο: *Το*

θεάτρο στην Ελλάδα. *Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σ. 145-168)· του ίδιου, «Θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το 1623 με έργο για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο», *Θησαυρίσματα*, τόμος 24, 1994, σ. 235-262 (και διευρυμένο στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σ. 197-240)· του ίδιου, «Θεατρολογικά, εκκλησιαστικά και λαογραφικά της παλαιάς Νάξου», *Παρουσία*, τόμος 11-12, 1997 [1999], σ. 213-244 (και στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σ. 149-198)· του ίδιου, «Νέες ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις των Ιησουιτών στην Κωνσταντινούπολη (1614/15)», *Θησαυρίσματα*, τόμος 28, 1998, σ. 349-355.

 *Επαναλαμβάνουμε: μην προσπαθήσετε να αποστηθίσετε ονόματα και χρονολογίες· δεν θα σας χρειαστούν σε αυτή τη φάση. Άλλωστε, θα επανέλθουμε στο θέμα.*

### 2.4.1 Η οργανωτική βάση των σχολικών παραστάσεων

Το ιησουιτικό θέατρο είναι ένα σχεδόν πανευρωπαϊκό φαινόμενο, στενά συνδεδεμένο με την ύπαρξη ιησουιτικών κολεγίων (σχολών), στερεότυπο σε γλώσσα και ύφος σύμφωνα με τις κατευθυντήριες γραμμές της «*Ratio Studiorum*» (του εκπαιδευτικού προγράμματος του τάγματος, γραμμένου στα τέλη του 16ου αιώνα) και πιστό όργανο της καθολικής Αντιμεταρρύθμισης. Πρόκειται για διδακτικό και ηθικολογικό θέατρο που προβάλλει τη χριστιανική κοσμοθεωρία στη λατινική και αντιμεταρρυθμιστική της διατύπωση. Σκοπός του είναι 1) η εκμάθηση της λατινικής ρητορικής από τους μαθητές των Κολεγίων, στα οποία παίζεται η παράσταση (εκτός από τις δημόσιες πλατείες) δυο τρεις φορές σε κάθε σχολικό έτος και 2) ο προσηλυτισμός του πλήθους στις ακριτικές περιοχές του καθολικισμού. Η παράσταση δεν είναι μόνο μια πράξη προπαγάνδας του καθολικού δόγματος αλλά, συνάμα, προβολή του υψηλού παιδαγωγικού επιπέδου της σχολής, με τον δάσκαλο των γραμμάτων και της ρητορικής, που γράφει και σκηνοθετεί το έργο, και τους μαθητές, που υποδύονται με άνεση λόγου και κινήσεων τους ρόλους, προετοιμάζοντας έτσι τον εαυτό τους για τις ανάγκες της μετέπειτα καριέρας τους στα ανώτερα αξιώματα του κράτους.

 *Δηλαδή, οι παιδαγωγικοί σκοποί του σημερινού σχολικού και μαθητικού θεάτρου δεν διαφέρουν και τόσο πολύ, εκτός από το θρησκευτικό στοιχείο, από το θέατρο των φραγκοπαπάδων του 17ου αιώνα. Ενδιαφέρον αυτό!*

Η σκηνική δομή των έργων, η αλληγορική παραβολή (διδακτική ιστορία, παράδειγμα), προσδιορίζεται από δύο σκοπούς, τον θρησκευτικό-διδακτικό και τον παιδαγωγικό-πρακτικό: τα πρόσωπα των έργων ανήκουν σε ανώτατα κοινωνικά στρώματα, το έργο δίνει ευκαιρίες για την ανάπτυξη λαμπρής ρητορικής ικανότητας, οι ρόλοι είναι πάντα πολυάριθμοι (για να απασχολούνται όσο το δυνατόν περισσότεροι μαθητές) και μόνο ανδρικοί (κανένας μαθητής δεν προετοιμάζεται για θηλυκό ρόλο στην κοινωνία)· οι υποθέσεις είναι εμπνευσμένες από διάφορα ιστορικά χρονικά, αργότερα και από συναξάρια και, γενικά, σχεδόν δεν υπάρχει σπουδαίος μύ-



θος της παγκόσμιας λογοτεχνίας που δεν έχει ανεβαστεί σε ιησουιτική σκηνή· τα έργα διασκευάζονται συχνά και μεταδίδονται από κολέγιο σε κολέγιο σε μορφή χειρογράφου· πολύ σπάνια, μόνο σε περίπτωση εξαιρετικής επιτυχίας, τυπώνονται.

Στην κεντρική Ευρώπη το ιησουιτικό θέατρο είχε να αντιμετωπίσει τον ανταγωνισμό των λατινικών ουμανιστικών δραμάτων των σχολών των διαμαρτυρομένων. Η ιησουιτική παράσταση προσπαθούσε να εντυπωσιάσει και να προσελκύσει τον πολύ κόσμο, που δεν καταλάβαινε τα λατινικά, με πολλά οπτικά και ακουστικά εφέ, λαμπρά κοστούμια και σκηνικά, με τη χρησιμοποίηση σκηνικών μηχανών, μουσικής και χορού κατά την παράσταση, προετοιμάζοντας έτσι παντού το έδαφος για το θέατρο του μπαρόκ (στη Γαλλία το θέατρο του κλασικισμού) και, κυρίως, για την όπερα. Η συνολική παραγωγή των νεολατινικών αυτών έργων είναι στην κυριολεξία αμέτρητη, αν λάβουμε υπόψη ότι σε περισσότερες από 200 ευρωπαϊκές πόλεις υπήρχαν περισσότερα από 500 ιησουιτικά κολέγια, όπου ανέβαινε σχεδόν κάθε έτος θεατρικό έργο· τα πρώτα κολέγια ιδρύονται πριν από τον θάνατο του ιδρυτή του τάγματος, Ignatius de Loyola (1556), και μετά από δραστηριότητα δύο αιώνων και πλέον διαλύονται μαζί με το τάγμα, το έτος 1773. Η σχετική έρευνα αντιμετωπίζει τεράστιες δυσκολίες, γιατί στηρίζεται μόνο στα ελλιπή χρονικά των σχολών και στα λίγα έργα που τυπώθηκαν. Περιορίστηκε μέχρι τώρα σε εθνική κυρίως κλίμακα· μια συστηματική, ολοκληρωμένη διεθνής παρουσίαση της θεατρικής δραστηριότητας των ιησουιτών θα παραμείνει για πολύ ακόμα desideratum (κάτι απαιτούμενο), γιατί λείπουν σε αρκετό βαθμό οι τοπικές προεργασίες.

**Ο σκοπός, λοιπόν, αυτής της πρωτότυπης για την εποχή δραστηριότητας είναι πολλαπλός:** 1) γλωσσικός: να μάθουν οι τρόφιμοι να μιλούν άνετα τα λατινικά, επίσημη γλώσσα της λογιουσύνης και της διοίκησης της εποχής, 2) εκπαιδευτικός και παιδαγωγικός: να συνηθίζουν οι μαθητές στη δημόσια εμφάνιση και ομιλία, να εξασκούνται στη σωστή συμπεριφορά και στη ρητορική πειθώ, 3) διδακτικός: να προβάλλονται και να διαδίδονται με τρόπο εντυπωσιακό, ακόμα και διασκεδαστικό, τα διδάγματα της χριστιανικής κοσμοθεωρίας (καθολικού τύπου· στις προτεσταντικές περιοχές υπήρχαν ανάλογες σχολές λατινικών σπουδών, με επίσης προσηλυτιστικούς σκοπούς) και 4) να παρουσιάζεται με τρόπο παραστατικό στους γονείς και στις αρχές, που επιχορηγούσαν συνήθως το ίδρυμα, η υψηλή στάθμη της σχολής. Σε προτεσταντικές ή ορθόδοξες περιοχές οι παραστάσεις αυτές είχαν και προσηλυτιστικούς σκοπούς, γι' αυτό γίνονταν όχι στα λατινικά αλλά στην ντόπια κάθε φορά γλώσσα.

## Δραστηριότητα 77

Ποιοι είναι οι σκοποί του σχολικού θεάτρου του τάγματος του Ιησού; Ελέγξτε την ορθότητα της απαντησής σας ξαναδιαβάζοντας την προηγούμενη παράγραφο.

Αυτές είναι –απλουστευμένες και τυποποιημένες– οι γενικές γραμμές, σύμφωνα με τις οποίες λειτουργεί και δημιουργείται το ιησουιτικό θέατρο. Υπάρχουν, φυσικά, αρκετές διαφοροποιήσεις και παραλλαγές, γεωγραφικές και χρονικές. Η σύσταση του κοινού, για παράδειγμα, κυμαίνεται από την αριστοκρατία της αυλής



μέχρι τον λαό της υπαίθρου. Αυτό δεν εξηγείται μόνο από τις τοπικές συνθήκες αλλά και από τους δύο βασικούς σκοπούς του ιησουιτικού θεάτρου: τον προσηλυτισμό των λαϊκών μαζών και την επίδειξη γνώσεων και καλής συμπεριφοράς της ελίτ της μαθητικής νεολαίας. Και ο σκηνηκός εξοπλισμός δεν είναι πάντα ο ίδιος. Φτάνει από την απλή κουρτίνα και τα συμβολικά αντικείμενα της σκηνης των περιοδεύοντων θιάσων της δυτικής και κεντρικής Ευρώπης μέχρι την οπτικοακουστική φαντασμαγορία, που επισκιάζει ακόμα και την όπερα του μπαρόκ.

Ενώ η δραματική θεωρία παραμένει αρχικά στο πλαίσιο της απομίμησης των τραγωδιών του Σενέκα, προκαλώντας τη συγκίνηση του θεατή μόνο με πάθος, βία και αίμα (όπως άλλωστε και στην «Ερωφίλη»), στις αρχές του 17ου αιώνα στρέφεται στον χριστιανό ήρωα-μάρτυρα, προκαλώντας την «κάθαρση» με τη συμπάθεια και την εσωτερική συμπαράσταση του θεατή προς τον ήρωα. Η κοσμοθεωρία των τραγωδιών αυτών πάντως είναι σταθερά μονομερής και αντιφατική: το καλό (η χριστιανική πίστη, το καθολικό δόγμα) νικάει πάντα στο τέλος, λόγω της Θείας Πρόνοιας, με την εξωτερική καταστροφή ενός αρνητικού ή θετικού ήρωα. Αυτή η στροφή από τον αρνητικό ήρωα (τύραννο) προς τον θετικό (άγιο, μάρτυρα) είναι χαρακτηριστική για την άνοδο του μπαρόκ: σε πολλά σημεία το ιησουιτικό θέατρο συνεχίζει εδώ συνειδητά τις μεσαιωνικές παραδόσεις των παραστάσεων των Μυστηρίων, που διατηρούνται ακόμα σε πολλούς λαούς, κερδίζοντας έτσι αμέσως την υποστήριξη των κατώτερων στρωμάτων της κοινωνίας.

Και η μεταχείριση της γλώσσας δεν είναι πάντα ενιαία: στην αρχή, τουλάχιστον, η χρησιμοποίηση της λατινικής ήταν υποχρεωτική: μόνο σε περιοχές όπου ο καθολικισμός δεν είχε επικρατήσει απόλυτα γίνονταν εξαιρέσεις, δηλαδή παραστάσεις στην τοπική γλώσσα για προσηλυτιστικούς λόγους. Αυτό συνέβη και στο Αιγαίο, όπου όλα τα σχετικά έργα είναι γραμμένα στα ελληνικά. Κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα αυξάνονται οι μεικτές παραστάσεις: εκδίδεται μια «περιοχή» (*perioche*, από το «περιέχω», κάτι σαν θεατρικό πρόγραμμα, το οποίο αναφέρει τίτλο και πηγές, τα ονόματα των ηθοποιών, καθώς και μια περίληψη της υπόθεσης) στη ντόπια γλώσσα, έπειτα αυτή την εξέλιξη ακολουθούν ολόκληρα ιντερεμέδια και ο πρόλογος.

Τώρα καταλαβαίνουμε καλύτερα γιατί το πρότυπο του «Ζήνωνα» στη Ρώμη ήταν γραμμένο στα λατινικά, όχι στα ιταλικά. Η παράσταση μπροστά στον ορθόδοξο πληθυσμό της Ζακύνθου γίνεται, φυσικά, στα ελληνικά.

Αυτή η εξέλιξη είναι κατά τόπους διαφορετική (οι παραστάσεις επιχορηγούνται συνήθως από τον δήμο, ο οποίος απαιτούσε και αυτός την προβολή των δικών του ιδεών και επιθυμιών), όπως και η ενδυμασία, για την οποία φρόντιζαν μερικές φορές οι ίδιοι οι γονείς των μαθητών. Το γεγονός ότι ηθοποιοί ήταν συνήθως οι μαθητές, παιδιά δηλαδή πριν ή κατά την ήβη (υπάρχουν ενδείξεις ότι τους μεγάλους και δύσκολους ρόλους έπαιζαν μερικές φορές οι δάσκαλοι), ενισχύει την εκδοχή ότι το υποκριτικό ύφος ήταν τυποποιημένο, σχετικά απλό, όπως οι χαρακτήρες των ηρώων που ήταν μονοκόμματοι, χωρίς πολλές αποχρώσεις, όπως το απαιτεί το διδακτικό σχολικό θέατρο, με έντονη δράση και δυνατά αισθήματα.

Στο τουρκοκρατούμενο Αιγαίο, βέβαια, οι σχολικές παραστάσεις δεν φαίνεται να είχαν τίποτε από τα λαμπρά σκηνικά και κοστούμια της κεντρικής Ευρώπης. Η ύπαρξή τους αποτελεί μία από τις εξαιρέσεις της θεατρικής ιστορίας στη νοτιοανατολική Ευρώπη, όπου, στις χώρες της Ημισελήνου, συνήθως δεν βρίσκουμε θεατρικές παραστάσεις.

☛ *Κάντε ένα διάλειμμα για να «κατακαθίσουν» οι πληροφορίες αυτές. Βρισκόμαστε σε έναν κόσμο πολύ διαφορετικό από αυτόν των βενετοκρατούμενων περιοχών. Το θέατρο των καθολικών ταγμάτων έχει πολύ πιο περιορισμένη σκοπιμότητα, άλλο ύφος και ήθος. Όταν ξεκουραστείτε, συνεχίστε την ανάγνωση ως το τέλος της θεματικής αυτής ενότητας. Ύστερα, κάντε μια επανάληψη.*

Κυρίως τρία τάγματα είχαν αναλάβει την καθολική προπαγάνδα στα νησιά και στις ακτές του Αιγαίου: οι ιησουίτες, οι φραγκισκανοί και οι καπουκίνοι. Σε συσχετισμό, όμως, με την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου μάς ενδιαφέρουν κυρίως οι πρώτοι και, λιγότερο, οι τελευταίοι, γιατί και τα δύο τάγματα χρησιμοποιούσαν τις θεατρικές παραστάσεις ως μέρος του σχολικού τους προγράμματος και την εγκατάσταση και διεύθυνση εκπαιδευτικών ιδρυμάτων ως μέρος της προσηλυτιστικής αποστολής τους. Ήδη το 1583 φτάνουν οι πρώτοι πατέρες της Γαλλικής Αποστολής στην Κωνσταντινούπολη, όπου επιδίδονται σε μορφωτικό και εκπαιδευτικό έργο ως το 1586. Το 1609 φτάνουν πάλι πατέρες της Γαλλικής Αποστολής, οι οποίοι αναμειγνύονται και ενεργά στην εκκλησιαστική πολιτική του Πατριαρχείου, γι' αυτό λίγα χρόνια αργότερα διώχνονται από την Υψηλή Πύλη, κυρίως ύστερα από πιέσεις της ενετικής διπλωματίας. Πάντως, ήδη από το 1610 λειτουργεί σχολείο στον Άγιο Βενέδικτο στον Γαλατά. Και, όπως θα δούμε, από το 1612 τεκμηριώνονται κιόλας οι πρώτες παραστάσεις.

Ο πατριάρχης Κύριλλος Α' Λούκαρις, σημαντική προσωπικότητα της εποχής του, ο οποίος ανήλθε στον θρόνο του Οικουμενικού Πατριαρχείου τέσσερις φορές από το 1620 ως το 1638 (χρόνο του βίαιου θανάτου του), καυτηριάζει με οξύτητα τη δραστηριότητα των ιησουιτών στον διδακτικό διάλογο «Ζηλωτής και Φιλαλήθης» (γραμμένο ανάμεσα στο 1612 και στο 1620), όπου αναφέρεται ρητά και στο «θέατρο» του ιησουιτών: *Όταν μας ομιλούσι με γλυκά λόγια, και εκεί κρύπτουσι το φαρμάκι· όταν μας τιμώσι, τότε μας γελώσι εις τον εαυτόν τους· όταν μας διδάσκουσι, τότε πραγματεύονται· όταν μας χαρίζουν ή χαρτάκια ή κομποσχοίνια, τότε μας παγιδεύουσι· όταν κάμνουν κωμωδίες και άλλα θέατρα και μας προκαλούν να πηγαίνωμεν, τότε μας μυκτηρίζουσιν ως αγνώστους και λωλούς και ουτιδανούς...* (Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α., 1891, σ. 230).

Το κολέγιο της Γαλλικής Αποστολής στην Πόλη είναι το πρότυπο για όλα τα άλλα ιησουιτικά κολέγια που θα ιδρυθούν κατά τον 17ο αιώνα στον χώρο του Αιγαίου: το 1623 στη Σμύρνη, το 1627 στη Νάξο, το 1640 στο Ναύπλιο και στην Πάτρα, το 1641 στην Πάρο και το 1642 στη Σαντορίνη και στην Τήνο. Με μία σημαντική εξαίρεση: τη Χίο. Εκεί οι ιησουίτες ιδρύουν ήδη το 1594 μονή, στο σχολείο της οποίας γύρω στο 1597 φοιτούν πάνω από 200 μαθητές, ανάμεσά τους πολλοί ορθόδοξοι. Η

Χίος ανήκει στη Σικελική Αποστολή και δεν χρησιμοποιεί ξένους αλλά, από την αρχή, Χιώτες, που τους έστελναν στη Μεσσήνη και στο Παλέρμο για εκπαίδευση. Έτσι, οι σχολές της στον Άγιο Αντώνιο τον Εξωμερίτη (το «Πανεπιστήμιον της Ανατολής») ήταν πάντα καλύτερα επανδρωμένες και οι σχέσεις με τον τοπικό πληθυσμό πιο στενές. Ενώ οι ιησουίτες (και οι καπουκίνοι) απευθύνονται συνήθως στην ανώτερη τάξη, που από την εποχή της Φραγκοκρατίας αποτελούνταν από καθολικούς, στη Χίο κατόρθωσαν να διεισδύσουν και στον ορθόδοξο πληθυσμό.

Τουλάχιστον ως τα μέσα του 18ου αιώνα κέντρα της ιησουιτικής εκπαίδευσης είναι η Νάξος, η Σύρος και η Χίος. Μέρος του εκπαιδευτικού προγράμματος και αυτών των σχολών αποτελούν οι θεατρικές παραστάσεις· στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο τα σχετικά έργα γράφονται στη δημοτική. Ο σκοπός των παραστάσεων είναι, πάντα, εκπαιδευτικός και προσηλυτιστικός, όπως προκύπτει σαφώς από έγγραφα που σχετίζονται με μια παράσταση του 1623 στην Πόλη (βλ. παρακάτω). Μόνο στη Χίο αρχίζουν και ορθόδοξοι ιερείς να συγγράφουν θεατρικά έργα για τα ορθόδοξα σεμινάρια, κάτω από την επιρροή των ιησουιτών και για να προλάβουν τις επιτυχίες του «ιησουιτικού θεάτρου».

Για την ιστορική δικαιοσύνη, βέβαια, πρέπει να λεχθεί πως το προσηλυτιστικό έργο του τάγματος στο Αιγαίο δεν πήγαινε καλά και ο καθολικός πληθυσμός, κατά τον 17ο και το πρώτο μισό του 18ου αιώνα, συρρικνωνόταν συνεχώς. Οι κύριοι λόγοι γι' αυτό ήταν οι έριδες των καθολικών εκκλησιαστικών οργάνων και ταγμάτων μεταξύ τους, η αφόρητη γραφειοκρατία του Βατικανού, αφού για κάθε μικρό ζήτημα στην Αποστολή, στο Αιγαίο πέλαγος, έπρεπε να αποφασίσει η ολομέλεια των καρδινάλιων, αλλά και το περίπλοκο σύστημα μισθοδοσίας των ιερέων και μισιοναριών, το οποίο οδηγούσε σε καθυστερήσεις πολλών ετών, σε πενία των εκκλησιαστικών λειτουργιών, που ζητιάνευαν για να επιβιώσουν, και σε ερήμωση των καθολικών ενοριών. Οι σχολές των ιησουιτών και των καπουκίνων ήταν τα μόνα εκπαιδευτικά ιδρύματα που λειτουργούσαν στον χώρο του τουρκοκρατούμενου Αιγαίου, σε έναν αιώνα που σημαδεύει μια κρίσιμη καμπή στην ιστορία του Έθνους. Γι' αυτό αρκετές κοινότητες εξέδωσαν τιμητικά διπλώματα για το τάγμα των ιησουιτών, στα οποία εξαιρείται η προσφορά του. Η συμβίωση των δύο εκκλησιών ήταν εν γένει ειρηνική, με εξαίρεση ορισμένους φανατισμούς που σχετίζονται με συγκεκριμένες προσωπικότητες εκατέρωθεν.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α.**, *Ανάλεκτα Ιεροσολυμιτικής σταχυολογίας*, τόμος Α', εν Πετρούπολει 1891, σ. 227 κ.ε.· **Ρούσσοσ-Μηλιδώνης Μ.Ν.**, *Ιησουίτες στον ελληνικό χώρο (1560-1915)*, Αθήνα 1991· του ίδιου, *Έλληνες Ιησουίτες (1560-1773)*, Αθήνα 1993· του ίδιου, *Φραγκισκανοί Καπουκίνοι. 400 Χρόνια Προσφορά στους Έλληνες*, Αθήνα 1996.

## 2.4.2 Οι θεατρικές παραστάσεις (1600-1750)

Στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου, η τεκμηρίωση και περιγραφή θεατρικών παραστάσεων, ακόμα και την εποχή της Αναγέννησης και του μπαρόκ, είναι συνήθως από τα πιο δύσκολα ζητήματα, λόγω έλλειψης άμεσων πηγών. Το ίδιο ισχύει για το κρητικό και επανησιακό θέατρο, όπως είδαμε, αφού διαθέτουμε δραματικά κείμενα, λίγα τυπωμένα και τα περισσότερα σε χειρόγραφα, αλλά ελάχιστες ειδήσεις για την παράστασή τους. Τα νέα στοιχεία που έχουν ανακαλυφθεί για θεατρικές παραστάσεις στο χρονικό διάστημα 1600-1759 είναι συνεπώς αποφασιστικής σημασίας για τον σχηματισμό κάποιας σφαιρικής εικόνας για τη θεατρική ζωή της εποχής και τις πρακτικές της.

### Δραστηριότητα 78

Τι θυμάστε για τις παραστάσεις του κρητικού και επανησιακού θεάτρου; Σημειώστε το σε ένα φύλλο χαρτί. Αν δεν είστε βέβαιοι, ξαναδιαβάστε τις σχετικές υποενότητες.

### Δραστηριότητα 79

Πολλές είναι πλέον οι σκόρπιες σελίδες σας. Συγκεντρώστε τες με τη σειρά και βάλτε τες σε δύο ντοσιέ, ένα για τις Δραστηριότητες και ένα για τις Ασκήσεις Αυτοαξιολόγησης. Σημειώστε σε κάθε χαρτί τον αύξοντα αριθμό της Δραστηριότητας ή της Άσκησης.

Η πρώτη ελληνική παράσταση, ωστόσο, δεν σημειώνεται στον ελληνόφωνο χώρο της Ανατολής αλλά στην ίδια τη Ρώμη: το 1576 ιδρύθηκε εκεί, υπό ιησουιτική διεύθυνση, το κολέγιο του Αγίου Αθανασίου, όπου εκπαιδεύονται κυρίως Έλληνες για την Αποστολή στην Ανατολή. Τέσσερα χρόνια μετά την ίδρυσή του, το 1580, ο Θεόδωρος Ρέντιος (1510/20-1580), Χιώτης λόγιος που δίδασκε εκεί ελληνικά, αναφέρει σε επιστολή του, λίγο πριν από τον θάνατό του, προς τον καρδινάλιο Sirleto, ιδρυτικό στέλεχος της σχολής, πως τη νύχτα της Ανάστασης οι μαθητές αγρύπνησαν και μιμήθηκαν την κουστωδία στον τάφο του Χριστού και έκαναν και πολλά άλλα «της των αγίων παθών τραγωδίας» και πως ο καθένας έμαθε απέξω τον ρόλο του· ωστόσο, δεν έμαθαν όλη την «τραγωδία» «αλλά τα κυριώτερα περί ταύτης» και οι δάσκαλοι της σχολής έγιναν «θεατές» ή μάλλον «ακροατές».

Βέβαια, δεν γνωρίζουμε αν πράγματι πρόκειται για θεατρική παράσταση ή απλώς για απαγγελία με συμβολικές κινήσεις. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, οι πηγές αυτές δεν ξεχωρίζουν τις παραστάσεις από τις απαγγελίες. Επίσης, παραμένει αβέβαιο αν πρόκειται για αποσπάσματα κάποιου έργου ή αν με τη λέξη «τραγωδία» εννοεί απλώς τα Πάθη του Χριστού, άρα πρόκειται για συρραφή αποσπασμάτων από τις Γραφές (όπως στον *Κυπριακό Κύκλο των Παθών*, βλ. παραπάνω). Η γλώσσα πρέπει να ήταν μάλλον η ελληνική, γιατί ο Ρέντιος διδάσκει ελληνικά στο σχολείο.

### Δραστηριότητα 80

Καταγράψτε ό,τι θυμάστε για τον *Κυπριακό Κύκλο των Παθών*. Αν δεν είστε βέβαιοι πως θυμάστε σωστά, ανατρέξτε στην ενότητα 2.1 και ξαναδιαβάστε το σχετικό χωρίο.



Η σημασία της είδησης αυτής, παρά τις επιμέρους αβεβαιότητες, είναι μεγάλη, γιατί αποδεικνύεται πως το Ελληνικό Κολλέγιο της Ρώμης, στο οποίο φοίτησε ένα πολύ μεγάλο μέρος της ελληνικής λογιουσύνης του 17ου αιώνα, είχε υιοθετήσει από την αρχή την ιδέα των θρησκευτικών παραστάσεων, όπως γινόταν και στα εκπαιδευτικά προγράμματα των, πρώιμων τότε ακόμα, ιησουιτικών κολεγίων. Και επίσης: όλοι οι απόφοιτοι του κολλεγίου (ως το 1700 σχεδόν χίλιοι) που δρουν στην ελληνόφωνη Ανατολή αλλά και στη Δύση, καθολικοί, ενωτικοί και ορθόδοξοι, ήταν γνώστες του σχολικού θεάτρου και είχαν σχετικές εμπειρίες. Τώρα καταλαβαίνουμε καλύτερα, γιατί ο άγνωστος Έλληνας διασκευαστής του λατινικού «Zenon» αναζητείται ανάμεσα στους αποφοίτους του Αγίου Αθανασίου.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Meschini A.**, *Teodoro Rendios*, Università di Padova, «Studi bizantini e neogreci» 11, Padova 1978, σ. 77 κ.ε.: το κείμενο της επιστολής και στον **Πατρινέλη Χ.Γ.**, «Επιστολαί Ελλήνων προς τον πάπαν Γρηγόριον ΙΓ' (1572-1585) και τον καρδινάλιον Σιρλέτον (†1585). (Εκ του ελληνικού βατικανού κώδικος 2124)», *Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου*, τόμος 17, 1967, σ. 45-112, ιδίως σ. 75 κ.ε.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 83

Για να είμαστε σίγουροι ότι καταλάβατε γιατί αναζητούμε τον άγνωστο Έλληνα διασκευαστή του λατινικού «Zenon» ανάμεσα στους αποφοίτους του Αγίου Αθανασίου, ας απαντήσετε: Α) γιατί είχε εκπαίδευση στο σχολικό θέατρο· Β) γιατί στο κολλέγιο αυτό μάθαιναν τα λατινικά· Γ) γιατί η παράσταση του «Zenon» παιζόταν επί δεκαετίες ολόκληρες στο Αγγλικό Κολλέγιο της Ρώμης.

### Κωνσταντινούπολη

Κατά τη δεύτερη προσπάθεια εγκατάστασης των ιησουιτών στην Πόλη, από το 1609, υπό την εποπτεία της φωτισμένης προσωπικότητας του Francois de Canillac, το τάγμα βρήκε μόνιμη στέγη στην εκκλησία του Αγίου Βενεδίκτου στον Γαλατά, όπου σύντομα λειτούργησε και σχολείο, το οποίο αργότερα απέκτησε μεγάλη βιβλιοθήκη και φήμη. Η τεκμηρίωση ελληνικών θρησκευτικών παραστάσεων στην Πόλη συσχετίζεται με την προσωπικότητα του Δομήνικου Μαυρικού (1580-1665), ο οποίος πρέπει να θεωρηθεί πρόσωπο-κλειδί στην υπόθεση του αιγαιοπελαγίτικου θρησκευτικού θεάτρου: είναι Χιώτης ιησουίτης της Ιταλικής Αποστολής, έρχεται όμως το Πάσχα του 1612 στην Κωνσταντινούπολη για να βοηθήσει τη Γαλλική Αποστολή, γιατί είναι ο μόνος που γνωρίζει τα νέα ελληνικά. Θα παραμείνει στην Πόλη από το 1612 ως το 1629. Σε επαφή με το θέατρο, πιθανώς, ήλθε ήδη στη σχολή των ιησουιτών στη Χίο, που λειτουργεί από το 1594, ή κατά την εκπαίδευσή του στη Σικελία.

Ήδη το οκταήμερο της Ευχαριστίας του 1612, μερικές εβδομάδες ύστερα από την άφιξή του, παρουσιάζει με τους μαθητές της σχολής ένα μικρό διάλογο στα ελληνικά.

Την ίδια χρονιά, τα Χριστούγεννα, με δική του προτροπή ίσως, παριστάνουν και τη φάτνη· ενθουσιασμένος ο ηγούμενος γράφει στη γαλλική αναφορά του για την τεράστια εντύπωση που έκαναν τέτοιες μικρές και απλές εκδηλώσεις στον κόσμο.

Στα ίδια χρόνια ίσως ανήκει και η αχρονολόγητη γαλλική αναφορά που σημειώνει ότι, από καιρό σε καιρό, παριστάνεται μια μικρή υπόθεση από την ιερά ιστορία και ότι οι Έλληνες μαθητές είναι καλοί ηθοποιοί. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι τα επόμενα χρόνια οι ιησουίτες προχωρούν πιο συστηματικά σε θεατρικές παραστάσεις.


Ο ηγούμενος De Canillac γράφει, στις 3 Δεκεμβρίου του 1614 στη Ρώμη, στο πλαίσιο της ετήσιας αναφοράς περί των δραστηριοτήτων του τάγματος στα λατινικά, ότι μεταξύ άλλων είχαν παραστήσει και την «Ιστορία των Επτά Παίδων Μακκαβαίων» και ότι η παράσταση έγινε δεκτή με ενθουσιασμό από τους μοναχούς και τον κόσμο. Η δεδομένη δραστηριότητα του Μαυρικίου υποδηλώνει ότι οι παραστάσεις αυτές είχαν γίνει στα ελληνικά.

Λατινική αναφορά του Dionysius Guillier τον επόμενο χρόνο, το 1615 (ο ηγούμενος προφανώς δεν βρίσκεται στην Πόλη), ενισχύει τη εκδοχή αυτή· οι εκδηλώσεις στην εκκλησία γίνονται στα γαλλικά, στα ιταλικά και στη δημώδη ελληνική. Και πάλι παρουσιάζεται η «τραγωδία» των «Επτά Παίδων Μακκαβαίων» από τους μαθητές, με επιτυχία: *data est in theatrum per discipulos nostros tragoedia Maccabei placuit*. Η υπόθεση ότι πίσω από την οργάνωση της παράστασης βρίσκεται ο Μαυρίκιος ενισχύεται από το γεγονός ότι κατά την ηγουμενία του στην ιησουιτική μονή της Χίου (1630-1660), ανάμεσα στο 1642 και το 1662, ο Βεστάρχης συγγράφει το τρίτο θεατρικό του έργο με το θέμα ακριβώς αυτό, ακολουθώντας πιστά το απόκρυφο Δ' βιβλίο των Μακκαβαίων της *Παλαιάς Διαθήκης*.

Το 1615 ο De Canillac ζητάει έγκριση από τις εκκλησιαστικές αρχές της Ρώμης για να προβεί στην οργάνωση κάποιας «φιλολογικής εκδήλωσης», ανήμερα της γιορτής του αγίου Χρυσοστόμου· στο έγγραφο αναφέρονται και οι προσηλυτιστικοί σκοποί της εκδήλωσης. Στα δύσκολα για τους ιησουίτες χρόνια 1616-1620 στην Υψηλή Πύλη αναβάλλεται η εκδήλωση, η οποία θα πραγματοποιηθεί με τον ερχομό του νέου και δυναμικού Γάλλου πρέσβη De Césy (1620).

Αυτή η πολύ σημαντική παράσταση των ιησουιτών στην Πόλη πραγματοποιείται στις 13 Νοεμβρίου 1623, στην εκκλησία του Αγίου Βενεδίκτου στον Γαλατά, την ημέρα της γιορτής του αγίου Ιωάννου Χρυσοστόμου κατά το ορθόδοξο ημερολόγιο, με έργο βασισμένο στη βιογραφία του: ο μικρός άγιος προσηλυτίζει τον πατέρα, τη μητέρα και την αδελφή του στον χριστιανισμό, αντικρούοντας τα επιχειρήματα αντιπροσώπου του μαντείου του Απόλλωνα στην Αλεξάνδρεια. Συγγραφέας του έργου, γραμμένου *en grec vulgaire* (στη δημοτική, όπως αναφέρει η γαλλική αναφορά του αντικαταστάτη τού De Canillac, Vice Superieur Francois Aurillac, στις 17 Ιανουαρίου 1624), το οποίο δεν σώζεται, πρέπει να ήταν ο Μαυρίκιος, ο μόνος Έλληνας της Γαλλικής Αποστολής στην Πόλη. Το εκτενές έγγραφο αναφέρει σαφώς τους προσηλυτιστικούς σκοπούς του εγχειρήματος και απαριθμεί τα «οφέλη» της παράστασης, η οποία έδωσε στο τάγμα μεγάλη κοινωνική αίγλη. Το ενδιαφέρον είναι ότι τον κεντρικό ρόλο στη δίωρη παράσταση είχε αναλάβει ο μικρός γιος του Γάλλου πρεσβευτή στην Υψηλή Πύλη, του De Césy, ο οποίος γνώρι-

ζε τα ελληνικά σαν να είχε γεννηθεί στην Πόλη. Η παράσταση, που επαναλαμβάνεται μετά από λίγες μέρες και στην οποία είναι παρόντες ο Ολλανδός καθώς και ο αυτοκρατορικός πρέσβης, εμπλέκεται σε ένα διπλωματικό παιχνίδι γύρω από τον πατριαρχικό θρόνο, στον οποίο τον Σεπτέμβριο του 1623 είχε ανέλθει, ξανά, ο Κύριλλος Λούκαρις· ο De Césy ήταν ο χειρότερος εχθρός του και είχε καταφέρει, τον Μάιο της ίδιας χρονιάς, να τον καθαιρέσει (ο Λούκαρις συμμαχούσε με το Βενετό βαίλο, την ολλανδική και αγγλική πρεσβεία, ενώ στην παράταξη των γαλλικών ενδιαφερόντων ανήκαν οι ιησουίτες, ο παπικός nuntilius [απεσταλμένος] και ο αυτοκρατορικός πρέσβης). Στη συνέχεια, όμως, δεν μπόρεσε να εμποδίσει την επανεκλογή του, η οποία ήταν αντίθετη με τα γαλλικά συμφέροντα στην Ανατολή. Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι ο πατριάρχης, κατά την αναφορά, ενώ προηγουμένως στα γραπτά του είχε κατακεραυνώσει τους ιησουίτες και ανέφερε ρητά τις «κωμωδίες» τους μέσα στην προσηλυτιστική στρατηγική (βλ. παραπάνω), ζητεί να ερωτηθούν οι πατέρες ιησουίτες αν ο Γάλλος πρέσβυς θα είχε αντίρρηση να παρακολουθήσει και αυτός την παράσταση (ένας ορθόδοξος πατριάρχης σε ιησουιτική εκκλησία με πρωταγωνιστή τον γιο του χειρότερου εχθρού του, ο οποίος απεργάζεται και πάλι την ανατροπή του!). Όπως προκύπτει από τα ιστορικά συμφραζόμενα, πρόκειται μάλλον για διπλωματικό ελιγμό του πατριάρχη, ο οποίος ήθελε να δείξει δημοσίως τη μεγαλοψυχία του και τη δήθεν συμφιλίωσή του με τον De Césy που, αυτή τη στιγμή, δεν μπορούσε πια να τον βλάψει. Εκείνος όμως, πάντα κατά τη γαλλική αναφορά, αρνήθηκε να δώσει την άδεια, γιατί μια τέτοια «παράσταση» θα ισοδυναμούσε με δημόσια ομολογία της ήττας του.

 *Είδατε πως μια ταπεινή σχολική παράσταση των ιησουιτών εμπλέκεται στο διπλωματικό παιχνίδι των μεγάλων Δυνάμεων γύρω από τον έλεγχο του Οικουμενικού Πατριαρχείου! Σπάνια στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου συναντούμε την τόσο άμεση σχέση του θεάτρου με την υψηλή πολιτική!*

Μετά την αναχώρηση του Μαυρικού από την Πόλη δεν γνωρίζουμε αν συνεχίστηκαν οι παραστάσεις στα ελληνικά. Ο Μαυρίκιος, πάντως, πήγε το 1627 σε μια επικίνδυνη αποστολή στην Κύπρο, όπου φιλοξενήθηκε επί μήνες, κρυφά από τους Τούρκους, στο σπίτι του Ματθαίου Κιγάλα, πρωτονοτάριου της ορθόδοξης εκκλησίας, ο οποίος θα εκδώσει το 1637 στη Βενετία την «Ερωφίλη» του Χορτάτση. Η φιλοξενία του ιησουίτη θεατρανθρώπου δεν φαίνεται άσχετη με τη μετέπειτα παρουσία του στη Βενετία (και οι τρεις γιοι του σπούδαζαν στον Άγιο Αθανάσιο στη Ρώμη). Ενδιαφέρουσα είναι η συνάντηση αυτή των δύο ανδρών, οι οποίοι επηρεάζουν καθοριστικά την τύχη του θεάτρου στον 17ο αιώνα. Ο Κιγάλας, εκτός από την «Ερωφίλη», έχει εκδώσει (και συγγράψει) μόνο εκκλησιαστικά συγγράμματα. Τον επηρέασε ο Μαυρίκιος;

### **Δραστηριότητα 81**

Επεξεργαστείτε μια τεκμηριωμένη υπόθεση ως προς το ποιος επηρέασε ποιον. Τι είναι πιο πιθανό; Βέβαιες απαντήσεις δεν υπάρχουν.






Ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις υπάρχουν, πολύ αργότερα, για τους ιησουίτες και τους καπουκίνους. Κατά το έτος 1665 αναφέρεται θεατρική παράσταση των καπουκίνων της Πόλης στη Γαλλική Πρεσβεία, με το θρησκευτικό έργο «Le Baptême de Saint Genest» («Η Βάπτισμα του Αγίου Γενεσίου»), διασκευή τραγωδίας για τον μίμο-μάρτυρα των ρωμαϊκών χρόνων, από τη γραφίδα του Jean Rotrou (1609-1650). Το ημερολόγιο του πατέρα Θωμά αναφέρει ρητά πως το εγχείρημα έγινε για να σταματήσει η προσέλευση νεαρών μαθητών στους ιησουίτες, οι οποίοι ήταν γνωστοί για τις παραστάσεις τους (εκείνη τη χρονιά ανέβασαν έργα για τον Κωνσταντίνο τον Μέγα): τον κεντρικό ρόλο του αυτοκράτορα ανέλαβε εδώ ο γιος του αντικαταστάτη στη Γαλλική Πρεσβεία François Roboly. Η παράσταση είχε μεγάλη επιτυχία και έγινε κοσμοσυρροή, ενώ ο Roboly ανακοίνωσε πως, αν ήθελαν να ανεβάσουν και άλλη τραγωδία, θα κάλυπτε και πάλι τα έξοδα. Αυτό συμβαίνει τον επόμενο χρόνο, το 1666, οπότε πείθουν τον νέο πρεσβευτή να δώσει την άδεια για το εγχείρημα, επειδή και οι ιησουίτες οργανώνουν μια αντίστοιχη εκδήλωση. Η τραγωδία του «Αγίου Γεωργίου» κρατάει περίπου δύο ώρες και παίζεται χωρίς μουσικά όργανα (φαίνεται πως μουσική υπόκρουση ή τραγούδια ήταν συνηθισμένα): οι καπουκίνοι παρακολουθούν την παράσταση των ιησουιτών, όπως και εκείνοι τη δική τους. Πάντως, υπήρχαν σαφείς τριβές ανάμεσα στα δύο τάγματα για το ποιος κάνει τις καλύτερες παραστάσεις. Παρόμοιος ανταγωνισμός μαρτυρείται και από τη Νάξο. Οι παραστάσεις αυτές, τουλάχιστον των καπουκίνων, έγιναν μάλλον στα γαλλικά.

Θεατρική δραστηριότητα μαρτυρείται και το 1673 στη Γαλλική Πρεσβεία: σε αυτή συμμετείχε και ο νεαρός Antoine Galland, ο γνωστός μεταφραστής των «1001 Νυχτών» στα γαλλικά: για τη διασκέδαση των προσκεκλημένων ο πρέσβης Nointel ανεβάζει τον Ιανουάριο και τον Φεβρουάριο της χρονιάς αυτής κωμωδίες του Μολιέρου, καθώς και τον «Cid» του Κορνήλιου, όπου ο Galland, η γυναίκα και οι κόρες του Roboly κάλυψαν τους γυναικείους ρόλους και ντύθηκαν με ανατολίτικες ενδυμασίες που περιγράφονται λεπτομερώς. Αυτές οι παραστάσεις εντάσσονται σε μια συγκεκριμένη πολιτική της εποχής του Βασιλιά Ήλιου, η οποία συνδέει την πολιτιστική «εξαγωγή» με πολιτικά συμφέροντα: στη Σμύρνη το 1657 ήδη, έξι χρόνια μετά την προεμέρα στο Παρίσι, ανεβάζεται στη Γαλλική Πρεσβεία, επίσης στο καρναβάλι, ο «Νικομήδης» του Κορνήλιου.

Άλλες πηγές δεν διαθέτουμε για την Κωνσταντινούπολη.

## Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Πούχνερ Β.**, «Θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το 1623 με έργο για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, ό.π., σ. 197-240· του ίδιου, «Ματθαίος Κιγάλας και Δομήνικος Μαυρίκιος: μια συνάντηση (Λευκωσία 1627) σημαδιακή για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σ. 113-148· του ίδιου, «Νέες ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις των Ιησουιτών στην Κωνσταντινούπολη (1614/15)», *Θησαυρίσματα*, τόμος 28, 1998, σ. 349-355· του ίδιου, «Ελληνικές παραστάσεις του θρησκευτικού θεάτρου 1600-1750», *Διάλογοι και διαλογισμοί*, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 2000, σ. 15-60· του ίδιου, «Και άλλες ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις στην Κωνσταντινούπολη το 17ο αιώνα, Καπουκίνοι και Ιησουίτες το 1665/66», *Θησαυρίσματα*, τόμος 29, 1999, σ. 327-334.

 Σταματήστε εδώ και κάντε ένα διάλειμμα. Οι πληροφορίες ήταν λίγο συμπυκνωμένες αλλά εσείς, στο μεταξύ, μάθατε να διαβάσετε σωστά!



### **Δραστηριότητα 82**

Ξαναδιαβάστε τα παραπάνω σχετικά με την Κωνσταντινούπολη. Μετά, κρατήστε σημειώσεις για τα πιο σημαντικά σημεία· πρέπει να κάνετε επιλογή των στοιχείων που θα αποθηκεύσετε στο μυαλό σας. Αυτό είναι μια δημιουργική διαδικασία, γιατί πρέπει να κρίνετε τι είναι σημαντικό και τι όχι. Αποκλείεται να τα θυμάστε όλα!



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 84**

Ποια χρονολογική περίοδο (από ποιο έτος μέχρι ποιο έτος) καλύπτουν οι πληροφορίες που διαθέτουμε για τις παραστάσεις στην Κωνσταντινούπολη;



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 85**

Πότε σταματούν οι ειδήσεις μας για τις ελληνικές παραστάσεις στην Πόλη;



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 86**

Ποια είναι η μορφή-κλειδί των ελληνικών παραστάσεων των ιησουιτών στην Πόλη;



### **Δραστηριότητα 83**

Γιατί, κατά τη γνώμη σας, οι ιησούιτες οργάνωναν θεατρικές παραστάσεις στα ελληνικά και όχι στα γαλλικά; Απαντήστε χωρίς δισταγμό. Έχει σχέση με μια ορθογραφικά αρκετά δύσκολη λέξη που αρχίζει με τη συλλαβή «προ».

### **Χίος**

Στη Χίο οι προϋποθέσεις για τις ελληνικές σχολικές παραστάσεις των ιησουιτών ήταν από την αρχή καλύτερες γιατί, όπως αναφέρθηκε ήδη, στη Σικελική Αποστολή συμμετείχαν πολλοί ντόπιοι Χιώτες: τρία χρόνια μετά τη μόνιμη εγκατάσταση του τάγματος στο νησί, το 1597, η σχολή τους έχει ήδη 200 μαθητές, από τους οποίους 80 είναι ορθόδοξοι, ανάμεσά τους και ο Λέων Αλλάτιος.



### **Δραστηριότητα 84**

Σε ποιο συσχετισμό έχουμε ήδη αναφέρει τον Λέοντα Αλλάτιο; Αν δεν το θυμάστε, ανατρέξτε σε όσα προαναφέρθηκαν.

Εκτός από τα εκπαιδευτικά ιδρύματα των ιησουιτών υπήρχαν και πέντε αδελφότητες, μία από αυτές για τους ορθοδόξους. Το Κολλέγιο του Αγίου Αντωνίου του Εξωμερίτη (εκτός της πόλεως) αναφέρεται σε πολλά ταξιδιωτικά κείμενα και το είχε επίσης επισκεφθεί ο Κύριλλος Λούκαρις, το 1599. Δεν μπορεί να αποκλειστεί ότι οι μετέπειτα αναφορές του στις «κωμωδίες και τα θέατρα» των ιησουιτών προέρχονται από τις εμπειρίες του στη Χίο.

## Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 87

Σε κείμενο με ποιον τίτλο αναφέρεται το χωρίο αυτό;



Σε χωρίο της πραγματείας *La Scio Sacra del Rito Latino* του Michele Giustiniani, αναφερόμενο στους Λατίνους του νησιού, δίνεται η πληροφορία, για το χρονικό διάστημα γύρω στο 1616, πως τις τελευταίες ημέρες του καρναβαλιού ανεβάζονταν χρήσιμες κωμωδίες, για να αποτρέπουν τον κόσμο από την «προσβολή του Θεού»: πρόκειται μάλλον για μια αναφορά στις μασκαράτες της Αποκριάς, οι οποίες στο θέαμα της «μόστρας» (ιταλ. *mostra*: έκθεση, θέαμα) και παρόμοιων παντομιμικών εκδηλώσεων είχαν και άσεμνο χαρακτήρα.

Τη μεγαλύτερη αίγλη απέκτησε η σχολή κατά τη μακρόχρονη ηγουμενία του Δομήνικου Μαυρικίου, ο οποίος, όπως είδαμε, αποτελεί μορφή-κλειδί για το αιγαιοπελαγίτικο θρησκευτικό θέατρο. Κατά την εορταστική υποδοχή του Λατίνου επισκόπου Χίου, Ανδρέα Σοφιανού, στις 29 Νοεμβρίου 1642, δίνεται στην εκκλησία της μόνης θεατρική παράσταση στα ελληνικά, από 12 μαθητές της σχολής: είναι πολύ πιθανό να πρόκειται για το πρώτο έργο του Βεστάρχη, για τα «Εισόδια της Θεοτόκου». Τα άλλα δύο έργα του θα παρασταθούν τα επόμενα χρόνια, ως τον θάνατο του το 1662 (βλ. στη συνέχεια).

Για παράσταση προορίζονται και τα δύο άλλα θρησκευτικά έργα που γράφτηκαν κατά το δεύτερο ήμισυ του 17ου αιώνα: οι «Τρεις Παιδες εν Καμίνω» του Γρηγορίου Κονταράτου και το «Δράμα περί του Γεννηθέντος Τυφλού» του Γαβριήλ Προσοπά: λόγω της μακρόχρονης διδακτικής δραστηριότητας του Προσοπά στο Φροντιστήριο του Αγίου Βίκτωρος, το οποίο λειτουργεί από το 1662 περίπου, τόπος διεξαγωγής της παράστασης πρέπει να θεωρηθεί το ορθόδοξο αυτό ίδρυμα.

Για θεατρική παράσταση προορίζεται και ο «Δαβίδ», που πιθανώς ανήκει στον 18ο αιώνα (βλ. στη συνέχεια).

Οι καπουκίνοι οργανώνουν το 1673, με την ευκαιρία της νίκης των Γάλλων επί των Ολλανδών στο Maastricht (η πόλη κάτι σας θυμίζει!), εορταστική εκδήλωση προς τιμήν του Γάλλου πρεσβευτή Nointel (βλ. παραπάνω) όπου, εκτός από κρήνες με πορτοκαλάδα και κρασιά και βουνά από γλυκίσματα, προσφέρονται και αλληγορικές αναπαραστάσεις: ο Καλβίνος με ένδυμα ιεροκήρυκα ζητά έλεος, γιατί ο Δίας είναι έτοιμος να τον κατακεραυνώσει, ένας Ολλανδός καίγεται από τον ήλιο (πάνω σε σκοινί, αλληγορία του Βασιλιά Ήλιου, του Λουδοβίκου ΙΔ', και αλληγορία για τη νίκη των Γάλλων), ναυμαχίες με μικρά καράβια.

Για διαλογικές απαγγελίες στη μητρόπολη του Αγίου Νικολάου μιλάει η «Προθεωρία» (ο πρόλογος) εκτενούς ποιήματος «Περί Θυμού» του Στανίσλαου Βελάστη (Ρώμη 1747), όπου «τα Ιουστινιανόπουλα» και «τα Μαρκοπουλάκια» είχαν απαγγείλει δικούς του στίχους, με την παρουσία του επισκόπου Bavestrelli και πλήθος κόσμου, στο χρονικό διάστημα 1740-1744.

Η σύντομη βενετική κατοχή του νησιού (1694/95) φέρνει τους καθολικούς σε δεινή θέση και δεν θα επανακτήσουν ποτέ πια στην προηγούμενη αίγλη τους.

## Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Πούχγερ Β.**, «Ελληνικές παραστάσεις του θρησκευτικού θεάτρου 1600-1750», ό.π. του ίδιου, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα», στον τόμο: *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σ. 141-344, ιδίως σ. 182-191· **Παπαδόπουλος Θ., Πούχγερ Β.**, «Νέα στοιχεία για τον Χιώτη ιερέα και δραματουργό Μιχαήλ Βεστάρχη (†1662)», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμος 3, 1999, σ. 63-122.



## Δραστηριότητα 85

Ξαναδιαβάστε το πιο πάνω κείμενο για τη Χίο και θυμηθείτε μόνο τα πιο σημαντικά στοιχεία.



## Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 88

Ποιο χρονικό διάστημα καλύπτουν οι ενδείξεις για θεατρικές παραστάσεις στη Χίο;

### Κυκλάδες

Στις Κυκλάδες όλες οι αναφορές αφορούν τη Νάξο, με μια εξαίρεση: από δύο επιστολές του Γάλλου ιησουίτη François Rosier προς την Propaganda Fide (14.5.1659, 25.2.1660) προκύπτει πως ο Κρητικός στην καταγωγή, γεννημένος στην Κέρκυρα, Βίκτωρ Κορυφαίος («Κορφεύς», «Ντακορφούς», 1633/34-μετά το 1700, γνωστός και ως αγιογράφος Κλαπατζαράς), απόφοιτος του Αγίου Αθανασίου και ιερέας *de ritu graeco* (της ορθόδοξης τελετουργίας) εγκαταστάθηκε το 1658 στην ορθόδοξη κοινότητα Πύργου της Σαντορίνης, όπου λειτουργούσε σχολείο με την υποστήριξη του ντόπιου πληθυσμού, και ανέθετε στους μαθητές να απαγγέλλουν ποιήματα κατά το καρναβάλι, ενώ τη Μεγάλη Παρασκευή ο κόσμος ξενύχτησε με τη διοργάνωση θεατρικής παράστασης για τα Πάθη του Χριστού, την οποία είχε γράψει ο ίδιος· αναφέρει επίσης πως έχει συγγράψει και μια «ηθική κωμωδία», την οποία θα παίξουν οι μαθητές του επί τρεις μέρες κατά το καρναβάλι, ώστε να μην τρέχει ο κόσμος στις μασκαράτες. Η επιχειρηματολογία είναι λοιπόν η ίδια όπως στη Χίο και, όπως θα δούμε, στη Νάξο.

Στη Νάξο οι θεατρικές παραστάσεις συνδέονται, από την εγκατάσταση του τάγματος στο νησί, το 1627, με την ημέρα της Αγίας Δωρεάς (Corpus Christi, Ευχαριστία). Στην ίδρυση της μονής, η οποία ανήκε στη Γαλλική Αποστολή, βασική υπήρξε η βοήθεια του Μαυρικού, διευθυντή της κινητής ιεραποστολής στο Αιγαίο· έδρα των ιησουιτών ήταν το δουκικό παρεκκλήσιο, η «Καπέλα Καζάτζα». Στην εκκλησία αυτή, ανήμερα της γιορτής της Αγίας Δωρεάς (Αγίας Ευχαριστίας), δόθηκε το 1628, μετά τη δημόσια πομπή, η πρώτη παράσταση με θέμα «il peccatore convertito» («ο μετανοημένος αμαρτωλός»), ενώπιον των τουρκικών αρχών που κάθονται στον γυναικωνίτη και φεύγουν ικανοποιημένοι, όπως σημειώνει η αναφορά του αρχιεπισκόπου Schiattini.



## Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 89

Σε ποια μέρη της ελληνόφωνης Ανατολής εκτείνεται λοιπόν η δραστηριότητα του Μαυρικού και σε ποιο χρονικό διάστημα συγκεκριμένα;

Το 1629 φτάνουν στο νησί και οι καπουκίνοι, οι οποίοι θα παίξουν επίσης κάποιο ρόλο στις θεατρικές εκδηλώσεις, ενώ θα έρθουν και σε σημαντικές προστριβές με τους ιησουίτες. Το μήλον της έριδος αποτελεί η παιδεία: με το «Diploma in favore della scuola dei Gesuiti» («Δίπλωμα προς τιμήν της σχολής των ιησουιτών»), που παραχωρεί η πόλη της Νάξου το 1653 στο τάγμα του Ιησού, τους παραχωρεί και το μονοπώλιο στην εκπαίδευση· και όταν το 1678 ο αποστολικός επισκέπτης Άγγελος Βενιέρης επισκέπτεται το σχολείο των ιησουιτών, ακούει μια απαγγελία των μαθητών, την ίδια ακριβώς που οι καπουκίνοι έχουν ήδη παρουσιάσει στον υψηλό επισκέπτη.

Η αδελφότητα της Παναγίας, που συνερχόταν σε τακτικές συνεδριάσεις με λατρευτικό ή μορφωτικό χαρακτήρα και χρησιμοποιήθηκε από τους ιησουίτες και για την εκπαίδευση της νεολαίας, διοργάνωνε απαγγελίες και «διαλόγους» και την ημέρα της γιορτής των Εισοδίων της Θεοτόκου.

Επίσης, τα μέλη της αδελφότητας έπαιζαν θέατρο κατά τη διάρκεια της Απόκριας, για να αποσπάσουν τον κόσμο και τη νεολαία από τις μασκαράτες.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 90

Πού αλλού έχουμε συναντήσει ακριβώς το ίδιο, δηλαδή ψυχωφελείς θεατρικές παραστάσεις, για να μην τρέχει ο κόσμος στις μασκαράτες;



Η εκτενής γαλλική αναφορά του ηγουμένου της μονής Mathieu Hardy, το 1643, περιέχει ολόκληρο κεφάλαιο για τις εορταστικές εκδηλώσεις της πομπής της Αγίας Δωρεάς, με πολύτιμο υλικό σχετικά με παραστάσεις και αναπαραστάσεις: στην κεντρική πλατεία της πόλης στήνεται ένα «θέατρο» (théâtre), όπου παριστάνουν «κάτι προς τιμήν του Αγίου Μυστηρίου» (η ιταλική περιγραφή του Schiattini διευκρινίζει πως πρόκειται για αναπαραστάσεις με φιγούρες και απαγγελίες από τους μαθητές)· για παράδειγμα, το 1637 παραστάθηκαν σύμβολα του Χριστού, αμνός, άρτος, οίνος, γάλα κτλ., μια άλλη χρονιά οι απόστολοι έφτασαν από όλα τα μέρη του κόσμου και ο καθένας έφερε πολύτιμους λίθους ως δώρο στον Κύριο, απαγγέλλοντας στίχους σχετικά με την αρετή ή τις ιδιότητες του κάθε λίθου, ενώ ο άγιος Πέτρος σχημάτισε από τους λίθους ένα στέμμα και το τοποθέτησε στο επάνω μέρος του καλύμματος ή του «ήλιου» του βωμού· άλλοτε οργανώθηκε απαγγελία κηρύγματος από τους μαθητές με μοιρασμένους ρόλους, η οποία άρεσε ιδιαίτερα στον ορθόδοξο μητροπολίτη.

Έγιναν όμως και πραγματικές θεατρικές παραστάσεις στον μητροπολιτικό ναό και στην Καπέλα Καζάτζα, πάλι με την παρουσία των τουρκικών αρχών.

Μια πομπή με φιγούρες τεκμηριώνεται και για την Πάρο την Κυριακή των Βαΐων του 1641, όπου παριστάνεται η σκηνή στο όρος των Ελαιών, μια «nouvelle célébrité» που έκανε μεγάλη εντύπωση, όπως και η φάτνη στην Κωνσταντινούπολη το 1612. Τέτοιες πομπές των ιησουιτών και των καπουκίνων πραγματοποιούνταν ακόμα και τον 18ο αιώνα.

Με την ιησουιτική σχολή της Νάξου συνδέεται και η θεατρική παράσταση της

«Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου», στις 29 Δεκεμβρίου 1723· όπως δηλώνει ο «επίλογος υστερινός», το τάγμα των ιησουιτών και η σχολή τους («ακαδημία») βρίσκονται στο επίκεντρο της προσπάθειας, αν και οι κυριότεροι συντελεστές δεν φαίνεται να είναι πια μόνο μαθητές, αλλά και μέλη της αδελφότητας ή απόφοιτοι της σχολής, καθώς και καθολικοί ιερείς: οι ηθοποιοί της παράστασης ανήκουν όλοι στο καθολικό αρχοντολόγι, στις οικογένειες Γιουστινιανών, Σουμμαρία, Γρίσπων, Δερεμόν και Κορονέλλο· σχεδόν όλοι οι συντελεστές είναι συγγενείς μεταξύ τους είτε εξ αίματος είτε εξ αγχιστείας. Καλύπτουν όλες τις ηλικίες· ανάμεσά τους βρίσκονται πέντε ιερείς, οι οποίοι παίζουν τρεις βασικούς ρόλους· με δεδομένη τη συσχέτιση του έργου με το τάγμα των ιησουιτών, δεν είναι λάθος να θεωρούμε πως πρόκειται για δασκάλους του σχολείου, ενώ οι υπόλοιποι ενήλικοι είναι απόφοιτοι ή μέλη μιας θρησκευτικής αδελφότητας που πλαισιώνει τη μονή, και οι μικρότεροι συντελεστές, μαθητές της σχολής τους.



### **Δραστηριότητα 86**

Ξαναδιαβάστε προσεκτικά τα παραπάνω σχετικά με τις Κυκλάδες και σημειώστε τα πιο σημαντικά στοιχεία.



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 91**

Από πότε έως πότε εκτείνεται η θεατρική δραστηριότητα στη Νάξο;



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 92**

Δηλαδή, σε ποιο από τα αναφερόμενα κέντρα θεατρικής δραστηριότητας παρατηρείται η μεγαλύτερη χρονική διάρκεια;



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 93**

Σε ποιο από τα αναφερόμενα κέντρα παρατηρείται η μεγαλύτερη συχνότητα ενδείξεων για θεατρικές παραστάσεις; Δεν είναι τόσο εύκολο. Πρέπει να θυμηθείτε τις σχετικές ενδείξεις ή ακόμα και να διαβάσετε τα σχετικά αποσπάσματα.

### **Συμπεράσματα**

Ειδικά αυτή η τελευταία παράσταση, στις 29 Δεκεμβρίου 1723, φανερώνει πως δίπλα στις καθαρά σχολικές, με μαθητές κυρίως, υπήρχαν και παραστάσεις που είχαν μεγαλύτερη κοινωνική απήχηση και στις οποίες συμμετείχαν και ενήλικοι, μέλη θρησκευτικής αδελφότητας ή της καθολικής κοινότητας. Ωστόσο, οι λόγοι γι' αυτές τις επιλογές δεν πρέπει να ήταν μόνο πρακτικοί, δηλαδή ότι οι μαθητές δεν ήταν σε θέση να υποδύονται και ρόλους μεγάλων. Αν υπολογίσουμε την έκταση του ρόλου που έπρεπε να αποστηθίσει ο μικρός άγιος Χρυσόστομος στην παράσταση της Κωνσταντινούπολης το 1623, η οποία διήρκεσε δύο ώρες, και ότι ο πρωταγωνιστής, ο γιος του De Césy, ήταν κάτω των δέκα ετών, αν ακόμα σκεφτούμε την έκταση των παιδικών ρόλων στο έργο για τους «Επτά Παίδες Μακκαβαίους» του Βεστάρχη (παίδες Εβραίοι, παίδες Μακκαβαίοι, βλ. στη συνέχεια), τους

«Τρεις Παιδες εν Καμίνω» (όπου υπάρχει και ο μικρός Λεβιάθαν και το μικρό παιδί που *εβγαίνει εις γέλοιον*), τότε το επιχείρημα πως εκτενέστεροι θεατρικοί ρόλοι έπρεπε οπωσδήποτε να αναλαμβάνονται από ενήλικους ή δασκάλους της σχολής δεν πρέπει να υπερτιμηθεί στην πρακτική του εφαρμογή. Ο Hardy αναφέρει ρητά ότι οι παραστάσεις και αναπαραστάσεις στη Νάξο, ως το 1643, γίνονταν από μαθητές του ιησουιτικού κολεγίου (όπως και στην παράσταση του 1642 στη Χίο και του 1623 στην Κωνσταντινούπολη). Αυτό συνηγορεί υπέρ μιας συνειδητής επιλογής, σε εξαιρετικές περιπτώσεις, να δίνονται οι μεγάλοι ρόλοι σε σημαντικούς παράγοντες της καθολικής κοινότητας, οι οποίοι συνδέονται άμεσα με τη μονή των ιησουιτών· περισσότερο από την εκπαιδευτική φανερόνεται εδώ η κοινωνική σκοπιμότητα, της προσωπικής προβολής, αν και οργανωτικός πυρήνας παρέμενε η σχολή.

Το ίδιο συμβαίνει με την παράσταση του 1623 την Πόλη, όπου όλοι οι συντελεστές είναι μαθητές· όμως, αυτή η σχολική παράσταση των μαθητών συνδέεται με το διπλωματικό σώμα ξένων πρεσβευτών. Το κοινό λοιπόν στο οποίο απευθύνονται οι παραστάσεις αυτές ποικίλλει, γιατί μπορούν να κινούνται στα στενά όρια της σχολικής παράστασης και του μαθήματος, αλλά μπορούν επίσης να αποτελούν κοινωνικά γεγονότα ευρύτερης σημασίας για την τοπική κοινωνία.

Ανάλογα πρέπει να φανταστεί κανείς και την προσπάθεια φροντισμένης ενδυμασίας για τους ερασιτέχνες ηθοποιούς: η ενδυμασία που περιγράφει ο Galland για τον «Cid» του 1673 στη γαλλική Πρεσβεία πρέπει να θεωρηθεί πολυτελέστατη, αλλά και η περιγραφή της παράστασης του 1642 στη Χίο επιμένει στις χρυσές αλυσίδες που έφεραν τα παιδιά. Οι εορταστικές εκδηλώσεις των καπουκίνων στη Χίο, το 1673, μας πείθουν πως η πολυτέλεια της εποχής του μπαρόκ δεν ήταν κάτι τελείως άγνωστο στο τουρκοκρατούμενο Αιγαίο. Στον σκηνικό εξοπλισμό κυριαρχούν τα αντικείμενα με άμεση χρησιμότητα (*requisits*), στη σκηνογραφία χρειάζονται και απλές εγκαταστάσεις αλλαγής του σκηνικού.

Είναι επίσης ενδιαφέρον το γεγονός ότι οι πηγές δεν ξεχωρίζουν καθαρά θεατρικές παραστάσεις από συμβολικές ή αλληγορικές αναπαραστάσεις και απαγγελίες με μοιρασμένους ρόλους. Όλες, όμως, τονίζουν την εξαιρετική εντύπωση που προκαλούν στον κόσμο, Έλληνες και ξένους, ορθοδόξους, Λατίνους και Τούρκους.

**Οι άμεσες πηγές, που τεκμηριώνουν την τέλεση θεατρικών παραστάσεων, σε συνδυασμό με τα ίδια τα θεατρικά έργα, τα οποία δίνουν μια σειρά από έμμεσες πληροφορίες, όσον αφορά τη σκηνική τους συγκεκριμενοποίηση, μας παρέχουν λοιπόν πολύτιμες πληροφορίες: 1) για τον τρόπο και τη σκοπιμότητα του θρησκευτικού θεάτρου στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο, 2) για οργανωτές και συντελεστές, 3) για το κοινό και τις αντιδράσεις του και, τέλος, 4) για την απήχηση που είχε η δραστηριότητα αυτή: την ανοχή των τουρκικών αρχών και την όχι συστηματικά εχθρική στάση της ορθοδοξίας· ακόμα, επιτρέπουν να σχηματίσουμε με απρόσμενη σαφήνεια μια γενικότερη εικόνα για τη θεατρική ζωή στην Ελλάδα ανάμεσα στο 1600 και στο 1750, μια εποχή της ελληνικής θεατρικής ιστορίας η οποία, εκτός του κρητικού και του επανησιακού θεάτρου, ήταν μέχρι πρότινος τελείως σκοτεινή.**



### Δραστηριότητα 87

Ξαναδιαβάστε προσεκτικά τα «Συμπεράσματα». Καταγράψτε τα πιο σημαντικά στοιχεία.

- ☛ *Και τώρα, που γνωρίζετε τόσα πράγματα και τόσες λεπτομέρειες για τις θεατρικές παραστάσεις του αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου, ας δούμε και τα δραματικά έργα. Πρωτίτερα, όμως, θα κάνετε ένα διάλειμμα.*

### 2.4.3 Η δραματολογία

*Το ιστορικό της έρευνας:* την πρώτη σύνδεση της κρητικής θεατρικής παράδοσης με το ιησουϊτικό θέατρο έκανε ήδη ο Κωνσταντίνος Σάθας τον περασμένο αιώνα, όταν ανακάλυψε το πρότυπο του «Ζήωνα» (βλ. παραπάνω). Ακολούθησαν, όμως, 100 χρόνια στασιμότητας στον ερευνητικό αυτό τομέα. Το 1979 ο Θωμάς Παπαδόπουλος δημοσιεύει σε κριτική έκδοση ένα σχετικά μικρό θεατρικό έργο στα φραγκοχιώτικα (ελληνικά γραμμένα με λατινικούς χαρακτήρες), από χειρόγραφο που βρέθηκε στα κατάλοιπα του Λέοντος Αλλατίου στη Βαλλικελλιανή Βιβλιοθήκη του Βατικανού, τον «Δαβίδ», έργο που σχετίζεται σαφώς με το ιησουϊκό θέατρο. Αναφέρει επίσης την ύπαρξη ενός άλλου παρόμοιου θρησκευτικού έργου από τη Χίο, με θέμα τον άγιο Ισίδωρο, τον προστάτη του νησιού, το οποίο εξέδωσε πρόσφατα ο υποφαινόμενος. Από το 1973 ο ακαδημαϊκός Μ.Ι. Μανούσακας είχε ανακοινώσει την ύπαρξη πέντε θρησκευτικών έργων από τη Χίο (βλ. παραπάνω). Αλλά και από τον χώρο των Κυκλάδων ανακαλύφθηκαν πρόσφατα δύο δραματικά έργα, τα οποία βρίσκονται στο στάδιο της έκδοσης. Ο Λίνος Πολίτης εντόπισε και ένα «ρόλο» (αναγράφονται δηλαδή μόνο τα λόγια κάποιου ρόλου, όχι όλο το έργο) από ένα έργο για τα μαρτύρια του «Αγίου Γεωργίου», στα χειρόγραφα της Εθνικής Βιβλιοθήκης, που θα εκδώσει η Μαρία Πολίτη.



### Δραστηριότητα 88

Δηλαδή, πόσα χρόνια περίπου γνωρίζουμε για την ύπαρξη του αιγαιοπελαγίτικου θρησκευτικού θεάτρου; Ας κάνετε ένα σύντομο υπολογισμό.

*Τα χειρόγραφα:* συνολικά υπάρχουν λοιπόν δέκα δραματικά έργα (ή αποσπάσματα) του θρησκευτικού αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου των καθολικών ταγμάτων ή και της ορθοδοξίας, που διακρίνονται σε μία ομάδα **χιώτικης** (έξι έργα και ένα προσχέδιο δραματικού έργου) και μία ομάδα **κυκλαδικής** προέλευσης (με δύο έργα και ένα «ρόλο»). Τα έργα αυτά σώζονται στα εξής χειρόγραφα:

- 1) Σε ένα σύμμεικτο κώδικα ποικίλης ύλης από τη Χίο, με αντιγραφέα τον Ιωάννη Μαυροκορδάτο, αδελφό του Αλεξάνδρου Μαυροκορδάτου (του «εξ απορρήτων», δραγουμάνου της Υψηλής Πύλης), με *terminus post quem* είτε πριν από το 1684 είτε πριν από το 1700.



### Δραστηριότητα 89

Αν δεν θυμάστε τι είναι ο *terminus post quem*, γυρίστε πίσω και αναζητήστε το σχετικό χωρίο.



2) Σε δύο χειρόγραφα στα Carte Allacciane (συλλογή του Λέοντος Αλλατίου) στη Biblioteca Vallicelliana της Ρώμης (CXXXVI/29 και CXXXII/16).

3) Σε δύο χειρόγραφα στη μονή ιησουιτών «Άνω Σύρας», που προέρχονται από τη Νάξο ή τη Σύρα.

4) Σε ένα χειρόγραφο στην Εθνική Βιβλιοθήκη με τον «ρόλο» του «Αγίου Γεωργίου».

### Δραστηριότητα 90

Δηλαδή, πόσα χειρόγραφα υπάρχουν συνολικά; Ξαναμετρήστε τα.

Το χειρόγραφο (1) περιέχει τρία έργα του ορθόδοξου ιερέα Μιχαήλ Βεστάρχη («Διάλογος της Υπεραγίας Θεοτόκου», «Τα Πάθη του Χριστού», «Ο Ελεάζαρ και οι Επτά Παιδες Μακκαβαίοι») και από ένα των επίσης ορθόδοξων ιερέων Γρηγορίου Κονταράτου («Οι Τρεις Παιδες εν Καμίνω») και Γαβριήλ Προσοψά («Δράμα περί του Γεννηθέντος Τυφλού»· η έκδοση από τους Μανούσακα και Πούχνερ δημοσιεύτηκε το 2001. Στα δύο χειρόγραφα (2) υπάρχει ο «Δαβίδ», που εξέδωσε ο Παπαδόπουλος το 1979, και προσχέδιο θρησκευτικού δράματος για τον άγιο Ισίδωρο, με τον συμβατικό τίτλο «Σύνθεμα εστί Ρωμαίικον» (sic), που εξέδωσε ο Πούχνερ το 1998· και τα δύο έργα ανήκουν σε ανώνυμους συγγραφείς. Στα δύο χειρόγραφα (3) υπάρχει ένα έργο άτιτλο για τον Ηρώδη και τη σφαγή των νηπίων, ανωνύμου, και η «Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου», ανωνύμου επίσης, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο. Το πρώτο έχει εκδοθεί από τον Πούχνερ το 1998, το δεύτερο από τους Παναγιωτάκη και Πούχνερ το 1999. Το χειρόγραφο (4) δεν έχει ακόμα εκδοθεί.


Όταν βλέπετε στο κείμενο τη λατινική λέξη «sic» σε παρένθεση, που σημαίνει «έτσι», τότε η γραφή της προηγούμενης λέξης αποδίδεται όπως έχει στο πρότυπο, δηλαδή με εσφαλμένη ορθογραφία και χωρίς διόρθωση. Το sic δηλώνει ότι το σφάλμα δεν ξέφυγε από την προσοχή του μελετητή, αλλά είναι συνειδητή του επιλογή να το παραθέσει όπως το έχει το πρότυπο.

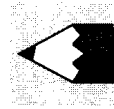
### Δραστηριότητα 91

Ξαναγράψτε σε ένα χαρτί τους 10 τίτλους των δραματικών έργων που ανακαλύφθηκαν πρόσφατα, για να εντυπωθούν καλύτερα στη μνήμη σας.

### Δραστηριότητα 92

Αν δεν θυμάστε τι είναι ο terminus ante quem, ανατρέξτε στο σχετικό κεφάλαιο για να φρεσκάρете τη μνήμη σας.

 **Συγγραφείς και χρονολογίες:** τα τρία έργα του Μιχαήλ Βεστάρχη (;-1662) χρονολογούνται ως εξής: το πρώτο έχει terminus ante quem 1642, γιατί πιθανώς παριστάνεται κατά την υποδοχή του Χίου αρχιεπίσκοπου Σοφριανού τον Νοέμβριο της χρονιάς αυτής, τα δύο άλλα ανάμεσα στα έτη 1642 και 1662. Τα έργα του Κοντα-



ράτου και του Προσοψά τοποθετούνται μάλλον στις τελευταίες δεκαετίες του 17ου αιώνα, ο «Δαβίδ» ίσως ακόμα αργότερα, στις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα, όπως και το προσχέδιο του αγίου Ισιδώρου. Το χριστουγεννιάτικο έργο για τον Ηρώδη και τη σφαγή των νηπίων (από τη Νάξο ή τη Σύρο) είναι αχρονολόγητο, αλλά πρέπει να τοποθετηθεί για υφολογικούς λόγους κάπου ανάμεσα στο 1650 και στο 1750, ενώ η «Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου» χρονολογείται με ακρίβεια στο έτος 1723. Κάπου εκεί πρέπει να τοποθετηθεί και ο «ρόλος» του «Αγίου Γεωργίου».



### Δραστηριότητα 93

Συγκεντρώστε σε έναν κατάλογο έργα και χρονολογίες και τοποθετήστε τα σε μια σωστή χρονολογική σειρά. Προσθέστε ύστερα, σε άλλη στήλη, τις χρονολογίες των δραματικών έργων του κρητικού και επτανησιακού θεάτρου, ώστε να έχετε ένα συνολικό χρονολογικό πίνακα. Πριν τον καθαρογράψετε, αφήστε μία στήλη ακόμα για τα φαναριώτικα έργα ως το 1800· έτσι, ολοκληρώνοντας το κεφάλαιο αυτό, θα έχετε έναν πλήρη χρονολογικό πίνακα της εγχώριας πρωτότυπης δραματογραφίας ως το 1800. Μετά το 1800 αλλάζει το κλίμα και πληθαίνουν τα έργα.

Για τα περισσότερα έργα παραμένει αβέβαιη η πατρότητά τους, με μια σημαντική εξαίρεση: όσα προέρχονται από τη γραφίδα ορθόδοξων ιερέων στη Χίο μάς έχουν παραδοθεί με τα ονόματα των συγγραφέων τους. Τα περισσότερα γνωρίζουμε για τον **Μιχαήλ Βεστιάρη** (;-1662): είναι απόφοιτος του ιησουιτικού κολεγίου του νησιού, ορθόδοξος ιεροκήρυκας στον ναό του Αγίου Βίκτωρος, αγαπημένος και αναγνωρισμένος από το ποιμνιό του (όπως αναφέρεται και στον επικηδεύ του, τον οποίο εκφωνεί το 1662 ο μαθητής του Προσοψάς). Εισάγει στην εκκλησία του ορισμένα έθιμα των καθολικών και οργανώνει αδελφότητες κατά το πρότυπό τους· το πρώτο του έργο φαίνεται πως το έγραψε για την ορθόδοξη αδελφότητα και είναι αφιερωμένο στα Εισόδια της Θεοτόκου. Ο Μαυρίκιος, ηγούμενος τότε στον Άγιο Αντώνιο, επαινεί τη δράση του στους ανωτέρους του στη Ρώμη, έτσι το 1642 προσλαμβάνεται στη σχολή και εργάζεται και για τους ιησούιτες. Υπογράφει μια ομολογία πίστεως, χωρίς να πάψει να παραμένει ορθόδοξος ως το τέλος της ζωής του (το γνωρίζουμε από τις υπογραφές του στην αλληλογραφία του με τη Ρώμη) και μισθοδοτείται τα επόμενα χρόνια από τη Ρώμη. Κάποτε, γίνεται και αυτός θύμα των ανωμαλιών στη μισθοδοσία και αλληλογραφεί με την Propaganda Fide.

Πεθαίνει τον Μάρτιο του 1662, όπως γνωρίζουμε από τον επικηδεύ που σώζεται και τον οποίο εκφώνησε, όπως είδαμε, ο μαθητής του **Γαβριήλ Προσοψάς**. Συγγενής του Αλλατίου ο τελευταίος, τον παρακαλεί να τον πάρει στη Ρώμη, αλλά εκείνος μάλλον αρνήθηκε, γιατί λίγο πριν από το 1660 τον βρίσκουμε στο Πατριαρχείο στην Κωνσταντινούπολη· το 1662 ιδρύεται στη Χίο το ορθόδοξο Φροντιστήριο του Αγίου Βίκτωρος, όπου ο Προσοψάς, μισθοδοτούμενος από το Πατριαρχείο, θα διδάξει τουλάχιστον ως το 1700. Το έργο του είναι σαφώς γραμμένο για σχολική παράσταση στο ορθόδοξο φροντιστήριο.

Ο τρίτος ιερέας δραματογράφος, ο **Γρηγόριος Κονταράτος**, δεν μπορεί να ταυτιστεί με βεβαιότητα.

Ο αντιγραφείας του σύμμεικτου κώδικα, όπου βρέθηκαν και τα πέντε έργα, στον έμμετρο πρόλογο του κάνει τη νύξη πως όλα άρχισαν με τον Βεστάρχη, ένας υπαινιγμός ο οποίος αναφέρεται πιθανότατα στη δραματογραφία από ορθόδοξους ιερείς.

**Στη Χίο του 17ου αιώνα λοιπόν, κάτω από ιδιάζουσες συνθήκες και χάρη σε φωτισμένες προσωπικότητες και στις δύο εκκλησίες, η ορθοδοξία ξεπερνά την αρνητική της στάση απέναντι στα θεάματα, που είναι τόσο χαρακτηριστική από τους πρώτους κιόλας χριστιανικούς αιώνες, και επιδίδεται επίσης, όπως και οι ιησούιτες στο νησί, σε δραματογραφία και διοργάνωση σχολικών παραστάσεων.**

### *Η χιώτικη δραματοουργία*

Η χιώτικη δραματοουργία αποτελείται συνολικά από επτά θεατρικά έργα. Τα παραθέτουμε σε χρονολογική σειρά. Τα πρώτα τρία είναι του Βεστάρχη, το τέταρτο του Κονταράτου, το πέμπτο του Προσοψά, το έκτο και το έβδομο άγνωστων συγγραφέων.

1) «Διάλογος της Υπεραγίας Θεοτόκου» (πριν από το 1642): 440 ομοιοκατάληκτοι δεκαπεντασύλλαβοι, το πρώτο και πιο σύντομο έργο του Βεστάρχη. Ακολουθεί τις δυτικές «Παραστάσεις των Προφητών», αναπτυγμένες παραστάσεις των Χριστουγέννων, που αντλούν τα θέματά τους από την έξωση των προπατόρων από τον Παράδεισο και όλες τις προφητείες της *Παλαιάς Διαθήκης* σχετικά με την έλευση του Μεσσία ως τη Γέννηση του Χριστού. Το ίδιο σχήμα μεταφέρεται, εδώ, στα Εισόδια της Θεοτόκου. Επίσης, το έργο αντλεί από τον βυζαντινό εικονογραφικό τύπο «Άνωθεν οι προφήται», που δείχνει τη Θεοτόκο καθισμένη με τον Χριστό στην αγκαλιά της στον κορμό ενός δέντρου, ενώ στα κλαδιά κάθονται οι προφήτες της *Παλαιάς Διαθήκης* και προφητεύουν τον ρόλο της Μαρίας στην ιστορία της Σωτηρίας. Παρόμοιες προφητείες υπάρχουν και στις λειτουργίες για τα Εισόδια της Θεοτόκου, καθώς και στον Ακάθιστο Ύμνο. Εκτενή αποσπάσματα από τη σχετική υμνογραφία χρησιμοποιούνται στο έργο, το οποίο είναι περισσότερο μονολογικό παρά διαλογικό.

Τον πρόλογο κάνει ο Δαβίδ, ο οποίος αρχίζει στη συνέχεια ένα διάλογο με τον Αδάμ, ώσπου να πάρουν τον λόγο με τη σειρά τους διάφοροι προφήτες και προπάτορες της *Παλαιάς Διαθήκης*: ο Μωυσής, ο Ιακώβ, ο Δαβίδ, ο Ααρών, ο Ησαΐας, ο Εζεκιήλ, ο Γεδεών, ο Σολομών, ο Ιερεμίας, ο Αββακούμ και ο Δανιήλ. Οι αναφορές στη Θεοτόκο τεκμηριώνονται (όχι πάντα απόλυτα σωστά) με προφητικά χωρία των βιβλίων της *Παλαιάς Διαθήκης*. Κεντρική είναι η μεγάλη ρήση του Ζαχαρία (155-264), που αφηγείται λεπτομερικά τα γεγονότα των Εισοδίων της Θεοτόκου. Στο τέλος ακολουθεί, έπειτα από κάποιο χάσμα (φύλλο του χειρογράφου έχει εκπέσει), ένας πανηγυρικός και υμνητικός επίλογος.

Το έργο, το οποίο δεν παρουσιάζει σκηνικές οδηγίες, έχει περισσότερο τον χαρακτήρα διαλογικού ποιήματος παρά θεατρικού έργου.

2) Στο δεύτερο έργο του, «Τα Πάθη του Χριστού» (ολόκληρος ο τίτλος είναι: «Στίχοι Πολιτικοί εις Διαλόγου Μέρους Εβγαλμένοι και Ποιημένοι εις την Ανά-

στασιν του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού», μεταξύ 1642 και 1662) ο Βεστάρχης πλησιάζει περισσότερο προς τη θεατρική δομή. Είναι λίγο μεγαλύτερο (616 ομοιοκατάληκτοι πολιτικοί στίχοι), έχει κάποια σκηνική δράση και παρουσιάζει σκηνικές οδηγίες, που δεν χρησιμοποιούνται όμως πάντα με συνέπεια.

Τον πρόλογο κάνει ο ίδιος ο ποιητής, ο οποίος αναφέρεται και στον Όμηρο και παραθέτει αυτολεξεί τους πρώτους στίχους της *Οδύσσειας* και της *Ιλιάδας*. Δυστυχώς, ένα χαμένο φύλλο του χειρογράφου διακόπτει τον ενδιαφέροντα αυτό πρόλογο. Η α' σκηνή (στίχοι 19-96) δείχνει τον Πιλάτο με δύο δούλους, ύστερα τους αρχιερείς, γραμματείς και φαρισαίους, που ζητούν τη φύλαξη του μνήματος του Χριστού. Η «σένα» β' (97-174) παρουσιάζει τον Πέτρο και τον Ιωάννη, ύστερα τη Μαρία Μαγδαληνή, η οποία έχει δει τον Άγγελο στον τάφο. Στη σκηνή γ' (175-248) εμφανίζονται ο Πέτρος και ο Ιωάννης, που έχουν περιεργαστεί τον τάφο, και η Μαρία Μαγδαληνή, στην οποία εμφανίστηκε ο Κύριος αυτοπροσώπως. Η «σένα» δ' (249-324) επανέρχεται στους γραμματείς και φαρισαίους, στους οποίους διηγούνται οι στρατιώτες την Ανάσταση· εκείνοι τους δωροδοκούν για να μαρτυρήσουν πως οι «μαθητάδες» έκλεψαν το λείψανο και, τελικά, οι αρχιερείς κατηγορούν ο ένας τον άλλο. «Σένα» ε' (325-434): ο ευαγγελιστής Λουκάς και ο Κλεόπας διηγούνται εκτενώς σε μερικούς αποστόλους την εμφάνιση του Χριστού στον δρόμο προς τους Εμμαούς. Η σκηνή στ' (435-16) φέρνει όλους τους αποστόλους στο παλκοσένικο και πραγματεύεται το επεισόδιο του άπιστου Θωμά. Το μεγαλύτερο μέρος της σκηνής αναλώνεται στις προσπάθειες των άλλων αποστόλων να τον πείσουν για την Ανάσταση. Ένα χάσμα στο χειρόγραφο μας κρύβει τον τρόπο με τον οποίο έγινε τελικά η ίδια η εμφάνιση του Χριστού στον Θωμά. Η συνέχεια είναι πανηγυρική ποίηση.

Και αυτό το έργο έχει ηθικοδιδασκαλικό χαρακτήρα και παρουσιάζει εκτενή αφηγηματικά χωρία. Η πασχαλινή αυτή παράσταση εντάσσεται στις σύνθετες μορφές των θεατρικών αναπαραστάσεων της Ανάστασης του Χριστού στον δυτικό Μεσαίωνα, με την προσθήκη της εμφάνισης του Κυρίου στον άπιστο Θωμά, που γιορτάζεται την Κυριακή μετά το Πάσχα.

3) Πιο σύνθετο και γεμάτο σκηνική δράση και ένταση είναι το τρίτο έργο του Βεστάρχη (μεταξύ 1642 και 1662), το οποίο έχει 1.607 ομοιοκατάληκτους δεκαπεντασύλλαβους και τον εκτενή τίτλο: «Στίχοι Πολιτικοί εις Διαλόγου Μέρους Εβγαλμένοι και Ποιημένοι εις τον Ελεάζαρον και τους Επτά Παίδας τους Μακκαβαίους και της Μητρός αυτών [sic] και της Θυσίας του Αβραάμ και Ετέρων παρά Ιερέως Μιχαήλ Βεστάρχου»· το έργο αυτό παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Ακολουθεί αρκετά πιστά το Δ' βιβλίο των Μακκαβαίων, το οποίο δεν συγκαταλέγεται συνήθως ανάμεσα στα κανονικά (εγκεκριμένα από την εκκλησία) βιβλία της *Παλαιάς Διαθήκης*. Έχει πέντε μεγάλες σκηνές και έναν πρόλογο, το ιντερμέδιο της «Θυσίας του Αβραάμ» αποτελεί τη δ' σκηνή, ενώ υπάρχει ένα ακόμα αστείο ιντερμέδιο που προστίθεται στο τέλος του έργου.

Ο διδασκαλικός πρόλογος (1-76), τον οποίο κάνει ο ίδιος ο ποιητής, αναφέρεται στην υπόθεση του έργου, τη σφαγή του Ελεάζαρου και των Επτά Παίδων Μακκαβαίων από τον Αντίοχο τον Επιφανή, και προεξαγγέλλει τη θεα-

ματικότητα και συναρπαστικότητα των όσων θα δουν οι θεατές (χωρίς να βαρεθήτεν). Στην α' σκηνή (77-370) οι αρχιερείς των Εβραίων μαζί με τον γηραιό Ελεάζαρο συγκεντρώνονται και αποφασίζουν να αντισταθούν στην ελληνολατρία του Αντίοχου· εμπυχώνουν και τους νεαρούς Εβραίους, λέγοντας ότι είναι καλύτερα να υποστούν το μαρτύριο παρά να θυσιάσουν στα είδωλα και να *μιαροφαγήσουν*. Αυτοί ανταποκρίνονται με εκτενείς ρήσεις, όπου ανακεφαλαιώνουν όλη τη θαυμαστή ιστορία του εκλεκτού λαού. Στη σκηνή β' (371-432), που διακόπτεται στην αρχή από ένα χάσμα στο χειρόγραφο, εμφανίζονται οι δαίμονες, βγαίνοντας από τον Άδη. Ο Α' διάβολος ανταμείβει με βάσανα τις υπηρεσίες των άλλων, που καυχώνται πως κατάφεραν να κάνουν τον Αντίοχο να καταργήσει τον μωσαϊκό νόμο και να αναγκάσει τους Εβραίους να θυσιάσουν σε ελληνικά είδωλα. Η επόμενη σκηνή γ' (433-629), η οποία διακόπτεται στην αρχή από άλλο χάσμα, φέρνει στη σκηνή τον βασιλιά και τον βωμό με τα είδωλα και τα *ύψια τα κρέη* (χοιρινά) που πρέπει να φάνε οι Εβραίοι και να θυσιάσουν στις ελληνικές θεότητες. Ο βασιλιάς ανταμείβει όσους θα αλλαξοπιστήσουν, τιμωρεί όμως τον υπέργυρο Ελεάζαρο που όχι μόνο δεν ενδίδει αλλά, σε μια μεγάλη ρήση (547-633), αναφέρεται στην ιστορία του εκλεκτού λαού και στη δημιουργία του νόμου του Μωυσή. Ο αρχιερέας απορρίπτει και την πρόταση του συμβούλου δούλου του βασιλέα να προσποιηθεί τη μιαροφαγία, για να γλιτώσει τη ζωή του· θέλει να μείνει «ξόμπλι» (υπόδειγμα) για τους νέους. Έτσι, μετά από βασανιστήρια υφίσταται το μαρτύριο. Σκηνή δ' (693-838): είναι το «*Ίντερμέδιο της Θυσίας του Αβραάμ*», που δεν έχει καμιά σχέση με το κρητικό διαλογικό ποίημα· περιορίζει τη δράση του στον Αβραάμ και τον γιο του, καθώς και στον Άγγελο (αποκλείει λοιπόν τη Σάρα, η οποία στο κρητικό θρησκευτικό έργο παίζει τόσο ουσιαστικό ρόλο), και έχει χαρακτηριστικά ηθικοδιδασκτικό, με την απόφαση του παιδιού να θυσιαστεί για το θέλημα του Θεού, θέμα που προετοιμάζει τη σκηνή ε', όπου βρίσκουν μαρτυρικό θάνατο οι επτά νέοι των Μακκαβαίων (839-1.403). Σε αυτή την εκτεταμένη σκηνή βασανίζονται διαδοχικά τα επτά παιδιά, τα οποία εμμένουν στην πίστη τους. Η μητέρα τους τα ενθαρρύνει να πάρουν τον Ελεάζαρο ως πρότυπο και να πεθάνουν για την πίστη τους, ο Διδάσκαλος του Βασιλέως αναπτύσσει με πολλές λεπτομέρειες τα θαύματα της ελληνικής μυθολογίας (945-1.008) και ο πρώτος νέος (*παις*) απαντά περιφρονητικά. Πριν από το μαρτύριο κάθε παιδί αναπτύσσει σε εκτενή ρήση τις απόψεις του, ιδίως ο τρίτος νέος ο οποίος επικρίνει τα καμώματα των ελληνικών θεοτήτων και αντιτάσσει σε αυτές την εβραϊκή μονοθεϊστική θρησκεία (1.079-1.166). Η ένταση κορυφώνεται στα μικρά παιδιά, τα οποία ο βασιλιάς προσπαθεί να επηρεάσει, αλλά η μητέρα τους τα παρακαλεί να έχουν ως πρότυπο τους αδελφούς τους. Έτσι, μένει τελικά μόνη της και, μετά από θρηνητικό μονόλογο (1.333-1.403), ξεψυχάει. Ακολουθεί ένας διδακτικός και υμνητικός επίλογος (1.404-1.461), καθώς και το κωμικό «*Ίντερμέδιο ενούς Μάγου ωσάν Μύθος*» (1.452-1.607), με πρωταγωνιστές τον ανίκανο αστρολόγο, τον πεινασμένο μαθητή του, καθώς και έναν πελάτη.

Το έργο, το πιο θεατρικό του Βεστάρχη, δείχνει σε ορισμένα σημεία επιδράσεις της «Ερωφίλης» του Χορτάτση· κατά τα άλλα ακολουθεί αρκετά πιστά το Δ' βιβλίο των Μακκαβαίων. Στον πολυπρόσωπο κατάλογο των *dramatis personae* (τα του δράματος πρόσωπα) κυριαρχούν τα παιδιά. Δραματικό αποκορύφωμα αποτελούν τα φρικαλέα μαρτύρια των παιδιών, καθώς και ο μονόλογος της μητέρας τους, όπου υπάρχουν αντιστοιχίες με τον μονόλογο της Ερωφίλης πριν από την αυτοκτονία της.

☛ *Μην προσπαθήσετε να μάθετε απέξω το περιεχόμενο των σκηνών και τις λεπτομέρειες της υπόθεσης. Δεν θα σας χρειαστούν.*

4) Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Κονταράτου (τελευταίες δεκαετίες του 17ου αιώνα) έχει τον επίσης εκτενή τίτλο: «Στίχοι Πολιτικοί εις Διαλόγου Μέρους Εβγαλμένοι και Ποιημένοι εις τους Τρεις παίδας παρά Ναβουχοδονόσωρ Βασιλέως Βαλθείσιν [sic] εις την Κάμινον εν Χώρα Βαβυλώνα [sic] παρά Γληγορίου Διδασκάλου του Κονταράτου». Αποτελείται από 1.118 ομοιοκατάληκτους δεκαπεπτασύλλαβους, αλλά και πλήθος άλλα μέτρα. Πρωταγωνιστές είναι πάλι παιδιά.

Πριν από τον πρόλογο, μάλιστα, *εβγαίνει εις γέλιον ένα παιδάκι* και «βρίζει» με τρόπο παιχιδιάρικο το κοινό (1-18). Τον πρόλογο κάνει η Νηστεία μαζί με έναν Άγγελο (19-70). Στην α' σκηνή (71-150) βγαίνουν πέντε Διάβολοι και καταστρώνουν σχέδιο για να παρακινήσουν τον Βασιλιά στην ειδωλολατρία, αποστολή που αναλαμβάνει τελικά *το μικρόν τ' όμορφον διαβολάκι*. Η «σένα» β' (151-276) ξεκινάει με εγκωμιαστικά τραγούδια για τον Βασιλιά, ο οποίος παίρνει την απόφαση να στήσει χρυσό άγαλμα για τον εαυτό του, το οποίο όλοι πρέπει να προσκυνήσουν. Η σκηνή γ' (277-371) δείχνει τον αρχιευνούχο Ασφανεζ μαζί με τους τρεις παίδες, οι οποίοι τον παρακαλούν να μην τους δώσει να φάνε από τα φαγητά του Βασιλιά, και ύστερα το μικρό διαβολάκι, τον Λεβιάθαν, που αγωνιά για την έκβαση των σχεδίων του. Στη σκηνή δ' (372-553) ξεσκεπάζεται «η εικών», ο Βασιλιάς είναι ικανοποιημένος και στέλνει τον κήρυκα να διαλαλήσει ότι όλος ο λαός και οι άρχοντες πρέπει να προσκυνήσουν το είδωλο (αυτό πραγματοποιείται με μουσική και ψαλμούς). Ενώ οι μεγιστάνες όλοι προσκυνούν, οι τρεις νέοι αγανακτούν για την εκδήλωση ειδωλολατρίας. Η σκηνή ε' (554-614) είναι αλληγορική: η Νηστεία και τέσσερις Άγγελοι προετοιμάζονται για να υπερασπίσουν τους τρεις νέους που θα ριχτούν για τιμωρία στην κάμινο. Στη σκηνή στ' (615-797) οι Χαλδαίοι τούς καταδίδουν, τα τρία παιδιά αντιμετωπίζουν θαρραλέα τον χολωμένο Βασιλιά και ισχυρίζονται πως ο δικός τους Θεός θα τους προστατέψει στο καμίνι. Τους πηγαίνουν στον τόπο του μαρτυρίου, ενώ ο μικρός Λεβιάθαν κλείνει τη σκηνή χαρούμενος, γιατί βλέπει πως ευοδώθηκαν τα σχέδιά του. Η σκηνή ζ' (798-937) δείχνει πρώτα τον Μαντατοφόρο που διηγείται το θαύμα, ύστερα την ίδια την κάμινο με τον Βασιλιά μπροστά, μέσα τους τρεις νέους άφλεκτους με έναν Άγγελο που τους δροσίζει. Ο Βασιλιάς, τότε, τους απελευθερώνει και αποκηρύσσει την ειδωλολατρία. Η η' και τελευταία σκηνή (938-1.033) αφιερώνεται πάλι

στους Δαίμονες, οι οποίοι θρηνούν για την αποτυχία των σκοπών τους. Τον επίλογο (1.034-1.109) κάνει ο Κήρυκας, που διαλαλεί την επιβολή κυρώσεων σε όποιον δεν πιστέψει στον Θεό των τριών νέων. Στο τέλος (1110-1118) *εβγαίνει πάλιν το πρώτο παιδάκι. Και λέγει εις γέλιον*: αποχαιρετά το κοινό.

Το έργο αυτό είναι ίσως το πιο άρτιο της χιώτικης δραματουργίας: ο ρυθμός του διαλόγου είναι γοργός, η δράση ξετυλίγεται χωρίς μακρούς ρητορισμούς και εμπλουτίζεται με ψαλμούς και τραγούδια σε διάφορα μέτρα, καθώς και με θεαματικά στοιχεία. Το έργο πλαισιώνεται τριπλά: από το φαιδρό παιδάκι, που μιλάει προς το κοινό στην αρχή και στο τέλος, τον πρόλογο της Νηστείας και τον επίλογο του Κήρυκα (που συνοψίζουν τα ηθικοδιδασκτικά μηνύματα) και την κωμική αντιπλοκή των Διαβόλων, που εμφανίζονται στην πρώτη και στην τελευταία σκηνή. Η κύρια υπόθεση ακολουθεί τα βιβλία Α' και Γ' των προφητειών του Δανιήλ.

5) Το «Δράμα περί του Γεννηθέντος Τυφλού με μίαν Ιστορίαν του Δαρείου Βασιλέως υπό Γαβριήλ Προσοψά» έχει 957 πολιτικούς στίχους και μία αφιέρωση *Προς τον ευγενέστατον και υψηλότατον κύριον Δημήτριον Κάλβον Κορέσιον* (1-26), η οποία αναπαράγει, σε μεγάλη έκταση, και προσαρμόζει την αντίστοιχη αφιέρωση του «Βασιλέα Ροδολίνου» του Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου (1647), δίνοντας έτσι ένα ασφαλές *terminus post quem*. (Το 1680 ο Μιχάλης Γλυκός παραγγέλνει από τα Ιωάννινα στον πατέρα του Νικόλα, στη Βενετία, 10 αντίτυπα του «Βασιλέα Ροδολίνου» για να τα πουλήσει, μαζί με άλλα 1.635 βιβλία, σε εμποροπανήγυρη στο Μοσκόλουρι). Στις τελευταίες δεκαετίες του 17ου αιώνα πρέπει μάλλον να τοποθετηθεί το δράμα του Προσοψά. Το δράμα αυτό, που ακολουθεί την *Καινή Διαθήκη* (Ιωάνν. Θ' 1-34), παρουσιάζει ιδιαίτερο δραματουργικό ενδιαφέρον. Χωρίζεται σε τρεις πράξεις (με δύο, τρεις και τρεις σκηνές αντίστοιχα) που παρεμβάλλονται ανάμεσά τους δύο *στροφές του δράματος*, *ιντερμέδια* δηλαδή, με θέμα τον συναγωνισμό τριών σωματοφυλάκων του βασιλιά Δαρείου για το ποια δύναμη υπερισχύει στον κόσμο: θα κερδίσει ο Ζοροβάβελ, ο οποίος ζητά από τον Πέρση βασιλιά ως χάρη την ανοικοδόμηση των Ιεροσολύμων (πρόκειται δηλαδή για δραματοποίηση των κεφαλαίων Γ' και Δ' του πρώτου βιβλίου του Έσδρα της *Παλαιάς Διαθήκης*). Ιδίως το δεύτερο *ιντερμέδιο* έχει την έκταση κανονικής πράξης. Τα διαλεγόμενα πρόσωπα της κύριας υπόθεσης, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στα άλλα έργα της χιώτικης δραματουργίας, δεν είναι πολλά: ο τυφλός, τέσσερις γείτονες, οι γονείς του, γραμματείς και φαρισαίοι. Η υπόθεση δεν προσφέρεται ιδιαίτερα για δραματοποίηση, μολοντούτο οι διάλογοι είναι γοργοί και οι δραματικές συγκρούσεις ενδιαφέρουσες. Με τον Προσοψά φτάσαμε σε μια φάση τελειοποίησης της δραματουργικής φόρμας, με κλασικιστικά χαρακτηριστικά, παρ' όλο που βρίσκεται ακόμα αρκετά μακριά από την τήρηση των προδιαγραφών της κλασικίζουσας δραματουργίας.

Τον πρόλογο κάνει ο Φθόνος (1-82) και είναι φανερά επηρεασμένος από τον Πρόλογο του Χάρου της «Ερωφίλης». Ο Προσοψάς αντιγράφει στίχους ολόκληρους και τους προσαρμόζει στις απαιτήσεις της δικής του υπόθεσης. Η α' σκηνή της Α' πράξης (83-122) δείχνει τον Τυφλό, μόνο του, που εξιστορεί το θαύμα του Χριστού, η β' σκηνή (123-288) τους τέσσερις Γείτονες που αναρωτιούνται πώς ο τυφλός τώρα βλέπει: τον ρωτούν και τελικά πηγαί-

νουν στους Φαρισαίους για να τους αναφέρουν το περιστατικό. Κάθε πράξη τελειώνει με ψαλμούς από την *Αγία Γραφή*. Ακολουθεί η πρώτη σύντομη «στροφή» (289-336), το στοίχημα των τριών Σωματοφυλάκων. Η Β' πράξη αναφέρεται στους Γραμματείς και Φαρισαίους: στην α' σκηνή (337-412) συζητούν δύο Φαρισαίοι και ο Γραμματεὺς για τον Χριστό, στη β' σκηνή (413-482) εμφανίζονται οι Γείτονες με τον Τυφλό, ο οποίος τους εξιστορεί το θαύμα του Χριστού (εδώ υπάρχει και ένα χάσμα στο χειρόγραφο), την πράξη κλείνει η γ' σκηνή (483-502) με σύντομο μονόλογο ενός Φαρισαίου συμβούλου περί του φθόνου. Ακολουθεί ψαλμός. Η Β' στροφή είναι εκτενέστατη (503-705): περιλαμβάνει τις αγορεύσεις των τριών Σωματοφυλάκων μπροστά στον Βασιλιά, την αμοιβή του Ζοροβάβελ και τις σχετικές διαταγές του Δαρείου για την ανοικοδόμηση των Ιεροσολύμων. Η Γ' πράξη ξεκινάει με μία σκηνή ανάμεσα στους γονείς του Τυφλού (706-727), έρχονται οι Γραμματείς και Φαρισαίοι (728-772), για να τους εξετάσουν στη γ' και τελευταία σκηνή (773-883), καλούν πάλι τον Τυφλό σε απολογία, ο οποίος υπερασπίζει φανερά τον ευεργέτη του, και τελικά τον διώχνουν από τη συναγωγή. Και εδώ η πράξη τελειώνει με ψαλμό του σχετικού χωρίου της *Αγίας Γραφής*. Ο επίλογος (884-957) συνοψίζει τα διδάγματα για τη βλαβερή επίδραση του φθόνου στον κόσμο· εδώ ο Προσοψάς αντλεί από τη σκηνή του Μαντατοφόρου (Ε' α') της «Ερωφίλης», από το χορικό της Δ' πράξης και, πάλι, από τον Πρόλογο του Χάρου.

Το έργο, μολονότι ακολουθεί τις περικοπές του Θ' κεφαλαίου τού κατά Ιωάννην ευαγγελίου φράση προς φράση, είναι καλογραμμένο και διαθέτει, μαζί με το έργο του Κονταράτου, την πιο άρτια στιχουργία όλης της χιώτικης δραματουργίας.

6) Ο «Δαβίδ» (πρώτες δεκατίες του 18ου αιώνα) αποτελείται από 629 στίχους (δεκαπεντασύλλαβους και σε πιο σύντομα μέτρα) και πέντε σκηνές, από τις οποίες η πρώτη παρουσιάζει τον πρόλογο («εις την Χίον») και γράφηκε στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα ή και λίγο νωρίτερα, από άγνωστο Χιώτη συγγραφέα. Η γλώσσα είναι τα φραγκοχιώτικα, με ισχυρά διαλεκτικά στοιχεία και τόνο αρκετά λαϊκό.

Τον πρόλογο κάνει η Δικαιοσύνη (με δύο υπηρέτες) που αντιδικεί με την Εσπλαχνοσύνη. Η β' σκηνή (75-266) ξεκινάει με ένα «μπαλέτο» τεσσάρων διαβόλων, το οποίο διακόπτεται από τη Μετάνοια, και συνεχίζει με την κατάστροψη του σχεδίου για την απόκρυψη από τον βασιλιά Δαβίδ της καταστροφής της χώρας του (εξαιτίας των αμαρτιών του). Η σκηνή γ' (267-344) δείχνει τον Βασιλιά με δύο Συμβούλους και δύο Τραγουδιστές στους κήπους του. Η σκηνή δ' (345-475) είναι αφιερωμένη σε κάποια δράση: ένας διάβολος εμφανίζεται στον Βασιλιά, με τη μορφή του Γαδ, με ψεύτικες ειδήσεις, ενώ στη συνέχεια εμφανίζεται ο πραγματικός προφήτης και οδηγεί τον Δαβίδ στη μετάνοια. Η σκηνή ε' (476-629) έχει απλώς επιλογική λειτουργικότητα: εμφανίζεται ένας Άγγελος, ακούγεται η φωνή του ίδιου του Θεού και στον διάλογο ανάμεσα στον Δαβίδ και στον προφήτη Γαδ προστίθεται ο Ορσολάνος· τελικά, ακούγονται ψάλτες, ένας δεύτερος Άγγελος εμφανίζεται και οι Αρετές κλείνουν με τραγούδι το έργο.

Οι διάβολοι έχουν έντονα το στοιχείο του κωμικού, τα πολλά τραγούδια δίνουν



στο μικρό αυτό έργο σχεδόν τη διάσταση μελοδράματος. Υπάρχει αλλαγή σκηνηκού, οι σκηνικές οδηγίες είναι λίγες και στα ιταλικά γραμμένες. Το μικρό αυτό δράμα παρουσιάζει ένα στάδιο προχωρημένης αποσύνδεσης και απόκλισης από τους κανόνες της κλασικίζουσας δραματολογίας.

7) Το προσχέδιο θρησκευτικού δράματος για τον άγιο Ισίδωρο, με τον συμβατικό τίτλο «Σύνθεμα εστί Ρωμαίικον» (πρώτες δεκαετίες του 18ου αι.), εκτείνεται σε 477 στίχους (δεκαπεντασύλλαβους αλλά και άλλα μέτρα, ακόμα και πεζά) και αποτελείται από επτά σκηνές. Το χειρόγραφο έχει πολλά σημάδια διορθώσεων, εναλλακτικών γραφών κτλ., μερικές σκηνές σκιαγραφούν απλώς τον διάλογο και δεν είναι βέβαιο τι ακριβώς συμβαίνει ή ποιος μιλάει. Υπάρχει, επίσης, μία σειρά από τραγούδια, που σημειώνονται με σκηνικές οδηγίες («αύρες»). Η γλώσσα είναι κάπως «γλυκίζουσα», υπάρχουν έντονα στοιχεία βουκολισμού αλλά και θρησκευτικού διδακτισμού, παρατηρείται έντονη χρήση της μουσικής και μια ποικιλία μέτρων. Το έργο ανήκει περισσότερο στο ροκοκό, την παιχνιδιάρικη απόληξη του μπαρόκ στον 18ο αιώνα.

Η υπόθεση δεν είναι εύκολο να «αναστηλωθεί», λόγω της αποσπασματικότητας ορισμένων σκηνών και την παντελή έλλειψη άλλων. Διαδραματίζεται πάντως στη Χίο γύρω στο 250 μ.Χ. Στην α' σκηνή οι άρχοντες της Χίου εκθειάζουν την αρετή και το θάρρος του Ισιδώρου, ο οποίος υπέστη βάσανα αλλά κάνει θαύματα σε όλο το νησί. Έρχεται άλλος άρχοντας και διηγείται τον θάνατο του Ιουλίου, του συμβουλάτορα του Νουμέριου, που πνίγηκε από χρυσή αλυσίδα, η οποία τυλίχθηκε γύρω από τον λαιμό του· την αλυσίδα αυτή είχε κάνει δώρο στον Πάμπο για να σκοτώσει τον Ισίδωρο· φαίνεται πως ο Πάμπος αρνήθηκε και του επέστρεψε το δώρο, το οποίο τελικά σκότωσε τον εντολοδότη, ως θαύμα διδακτικό. Οι άρχοντες, μετά το θαύμα αυτό, αποφασίζουν να βαπτιστούν. Η δεύτερη σκηνή παρουσιάζει πολλά χάσματα: το πρώτο μέρος με τους τέσσερις δαίμονες δεν είναι αναπτυγμένο και αποτελείται μόνο από τέσσερις αρχικούς στίχους και μία τρίστιχη επωδό από τραγούδι τους (πιθανώς το τέλος της σκηνής)· ίσως σε αυτή τη σκηνή καταστρώνουν τα σχέδιά τους. Η συνέχεια της σκηνής μάς μεταφέρει στο δάσος όπου ο Ρήγας (Νουμέριος), ένας ειδωλολάτρης ιερέας και ο κυνηγός της βασιλικής φρουράς, ο Βόλος (ίσως κρυπτοχριστιανός), ετοιμάζουν μια ανθρωποθυσία για να εξευμενίσουν τους θεούς· μια μαντική φωνή είχε προφητεύσει πως ένας χριστιανός στρατιώτης επιβουλεύεται την ευτυχία του τόπου. Φέρνουν τον αιχμάλωτο Πάμπο και τον παραδίδουν στον Ιερέα (ίσως για θυσία)· ο Βόλος αρνείται να τον απελευθερώσει κρυφά. Στη γ' σκηνή ο Όλυντος, φίλος του αγίου Ισιδώρου και χιλιάρχος του ρωμαϊκού στρατού, βρίσκεται σε εξορία και συνομιλεί με τον αιχμάλωτο Ισίδωρο, ο οποίος είναι έτοιμος για το δεύτερο μαρτύριό του. Και η δ' σκηνή διαδραματίζεται στα δάση: ο Βόλος μονολογεί σχετικά με τη σωτηρία του από τον Χάρο, εμφανίζεται και ο Ισίδωρος, έτοιμος για το μαρτύριό του, όταν ξαφνικά μπαίνει με θόρυβο το φάντασμα του Πάμπου και επιτίθεται στον Βόλο. Ειδικά σε αυτή τη σκηνή δεν είναι ξεκάθαρο τι ακριβώς συμβαίνει. Η ε' σκηνή μάς δείχνει τον άγιο μετά το μαρτύριο· Άγγελος εξ ουρανού τον αλεί-

φει με λάδι και εξυμνεί τη σημασία των παθών· ο άγιος, παρά την ουράνια περιποίηση, παραδίδει το πνεύμα. Το παρατηρούν και οι δαίμονες που έχουν μαζευτεί και παρακολουθούν τη σκηνή· τρομερός σεισμός στο παλάτι του Νουμέριου τους τρέπει σε φυγή. Στη στ' σκηνή ο Άγγελος τους διώχνει στα τάρταρα. Σε εκτενή ρήση αναγγέλλει το τέλος της ειδωλολατρίας στη Χίο, τον χαμό του Νουμέριου, την εξορία της απιστίας στην Ασία, υμνεί την ανάληψη της ψυχής του αγίου Ισιδώρου, αναγγέλλει τον ερχομό της άνοιξης, ανακοινώνει ότι ο άγιος ανακηρύχτηκε προστάτης της νήσου και τον παρακαλεί να συμπαραστέκεται στο ποίμνιό του, στους Χιώτες. Εδώ υπάρχουν αρκετές έμμεσες αναφορές στην κατάσταση που επικρατούσε επί Τουρκοκρατίας. Η σκηνή (και μάλλον και το έργο) τελειώνει με *χορό δυνών παιδιών*. Η ζ' σκηνή ίσως πρέπει να προταχθεί των άλλων· παρουσιάζει τον Όλυντο και τον Ισιδώρο σε εκτενή διάλογο χωρίς σημαντικές ελλείψεις: ο τύραννος είναι πολύ θυμωμένος με τον Ισιδώρο, διαγράφεται η απειλή του μαρτυρίου, αλλά ο τελευταίος δηλώνει αποφασισμένος να υποστεί το μαρτύριο. Βρισκόμαστε πριν από το πρώτο μαρτύριο του Ισιδώρου, ο Όλυντος είναι ακόμα ειδωλολάτρης.

Το έργο αναπλάθει με αρκετή ελευθερία το συναξάριο του αγίου Ισιδώρου, του προστάτη της Χίου, ο οποίος μαρτύρησε εκεί το 250 μ.Χ. Υφολογικά τοποθετείται κοντά στον «Δαβίδ». Το ότι πρόκειται για προσχέδιο μας επιτρέπει να σχηματίσουμε μια ιδέα για το πώς επεξεργαζόταν κανείς την εποχή εκείνη ένα δραματικό έργο. Υπάρχουν εναλλακτικές γραφές σε πεζό λόγο ως προσθήκες αριστερά και δεξιά, αλλά και μέσα στο κείμενο προσφωνήσεις, εκφωνήσεις, διαπιστώσεις, εισαγωγές κτλ. εκτός μέτρου, όπως και εκτενέστερα διαλογικά χωρία με άτακτα και ποικίλα μέτρα ανακατεμένα με πεζά, κάποτε και με ομοιοκαταληξία, τα οποία δεν μπορούν να ενταχθούν σε κανένα ευκρινές μετρικό σχήμα. Φαίνεται, επίσης, πως πρώτα γράφονταν τα τραγούδια και τα καθαρά λυρικά μέρη. Γενικά μπορεί να παρατηρηθεί πως ο ποιητής: α) δεν ξεκινάει να γράψει το έργο σύμφωνα με την πορεία της υπόθεσης, έτσι που η μια σκηνή να ακολουθεί την άλλη, β) δεν διστάζει να διαταράξει τη φυσιολογική σειρά των σκηνών σύμφωνα με την πλοκή και να προσθέσει στο τέλος σκηνές της αρχής, γ) προτιμάει να δίνει σε επεξεργασμένη μορφή πρώτα τα λυρικά μέρη και να καταγράφει τις σκηνές όπου τα τραγούδια κυριαρχούν, δ) δεν γράφει τις σκηνές σύμφωνα με την πορεία του διαλόγου: τα χάσματα γεφυρώνονται με πεζά τμήματα· ορισμένα τμήματα της δράσης αναπτύσσονται τελείως υποτυπωδώς, σαν προσχέδιο σε λόγο πεζό. Μία σειρά από τμήματα σκηνών και σκηνές ολόκληρες δεν έχουν σημειωθεί καθόλου και λανθάνουν, πρέπει όμως να υπήρχαν στον σχεδιασμό, προκειμένου να ολοκληρωθεί μια θεατρική υπόθεση.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 94

Ποιο είναι το μεγαλύτερο και ποιο το μικρότερο σε έκταση από τα έργα της χιώτικης δραματουργίας;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 95**

Ποια είναι η σειρά του έργου του Γρηγορίου Κονταράτου: Α) τρίτο, Β) τέταρτο, Γ) πέμπτο;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 96**

Ποια έργα αντλούν το θέμα τους από την *Παλαιά Διαθήκη*; Απαντήστε απλώς με αριθμούς.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 97**

Σε ποια έργα κυριαρχούν οι παιδικόι ρόλοι; Απαντήστε απλώς με αριθμούς.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 98**

Ποια έργα δεν αντλούν το θέμα τους ούτε από την *Παλαιά* ούτε από την *Καινή Διαθήκη*; Απαντήστε απλώς με αριθμούς.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 99**

Ποια έργα της χιώτικης δραματουργίας διαθέτουν την κωμική αντιπλοκή των δαιμόνων; Απαντήστε απλώς με αριθμούς.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 100**

Σε ποιο έργο βγαίνει στην αρχή και στο τέλος ένα μικρό παιδάκι που «βρίζει» το κοινό; Να απαντήσετε χωρίς δισταγμό και χωρίς να κοιτάξετε! Αρκεί ο αριθμός.

**Δραστηριότητα 94**

Καταγράψτε σε μία σελίδα τα ονόματα των γνωστών δραματουργών και τους απλούς τίτλους (όχι τους εκτεταμένους) των θεατρικών τους έργων.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 101**

Ποιων έργων τους συγγραφείς δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα; Απαντήστε με αριθμούς.


- ☛ *Αν ξεμπερδέψατε με όλα αυτά: α) θα έχετε κουραστεί, β) δεν θα τρέφετε και τόσο φιλικά αισθήματα πια για μένα – τουλάχιστον απόψε, γ) θα είστε βέβαιοι ότι κατέχετε την ύλη του κεφαλαίου. Τώρα δικαιούστε ένα μεγάλο ποτήρι ζεστό καφέ, ένα άνετο και παραταμένο ξάπλωμα στον καναπέ του σαλονιού, μια χαζοκωμωδία στην τηλεόραση (αλλά από τον παλαιό ελληνικό κινηματογράφο, παρακαλώ!), μια εκτεταμένη συζήτηση με τη γειτόνισσα περί ανέμων και υδάτων, ένα ποτό ή και δύο, μια βραδινή έξοδο ή και έναν ύπνο βαθύ και ξέγνοιαστο, γεμάτο χαρά και αυτοπεποίθηση. Ίσως έχει και ένα όνειρο, όπου αντιστρέφονται οι ρόλοι και εσείς είστε ο δάσκαλος και βασανίζετε εμένα...*



### Κυκλαδική δραματουργία


Η κυκλαδική δραματουργία αποτελείται από δύο ολοκληρωμένα έργα και ένα «ρόλο».

1) Το πιο άρτιο έργο είναι ασφαλώς η «Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου» (παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη «Ναξία»). Έχει σχήμα πεντάπρακτο, καθώς και ένα κωμικό μέρος στο τέλος, με τέσσερις «πράξεις» (δηλαδή ιντερμέδια), τα «Διλούδια» (*diludium* στα λατινικά σημαίνει διακοπή του παιχνιδιού). Η συνολική έκταση του έργου ανέρχεται σε 2.087 ομοιοκατάληκτους δεκαπεντασύλλαβους, 1.591 στο κύριο έργο (Α' 228, Β' 324, Γ' 446, Δ' 302, Ε' 291), 462 στα «Διλούδια» και 34 στον «επίλογο υστερινό».

 Δεν χρειάζεται να μάθετε απέξω τους αριθμούς. Δίνω τα στοιχεία απλώς για να πάρετε μια ιδέα για τα δραματουργικά μεγέθη.

Υπόθεση του έργου είναι το μαρτύριο του αγίου Δημητρίου στα χρόνια του βασιλιά Μαξιμιανού. Κάθε πράξη έχει και ειδικό διδακτικό πρόλογο (στο χειρόγραφο προστίθενται στο τέλος του έργου, με εξαίρεση τον πρόλογο της Α' πράξης· επίσης, προστίθεται η η' σκηνή της Γ' πράξης). Τα δρώντα πρόσωπα είναι πολλά: ο βασιλιάς Μαξιμιανός, ο Γαληνός, ανιψιός, ο Δημήτριος, μάρτυρας, ο Κελιανός, συμβουλάτορας του ρήγα, ο Κάλλιστος, επίσκοπος, ο Αγαπητός, χριστιανός κρυφός, ο Βάρος, «άρχος της κόρτες» (αρχηγός της αυλής), ο Καρινός, άρχοντας, ο Σοστένης, άρχοντας, ο Μιχαήλ, αρχάγγελος, ο Αλφάρος, *εκείνος που κρατεί τον στενάρδο* (σημαία), ο Λύσανδρος, στρατηγός (στρατιώτης), ο Άγγελος που *κατεβαίνει με το στεφάνι*, έξι Σολτάδοι (στρατιώτες), οχτώ Πάγοι (νεαροί υπηρέτες), καθώς και οι εκφωνητές των πέντε προλόγων και του επιλόγου (μερικοί ηθοποιοί βέβαια χρησιμοποιούνται για περισσότερους από ένα ρόλους, όπως προκύπτει από τον πίνακα των *dramatis personae* στο τέλος του χειρογράφου).

Για τα «Διλούδια» χρειάζεται ο Πολέμαρχος, ο μπράβος καυχησιάρης, ο Δοτόρες, εδώ γιατρός, και ο Κάσσανδρος, υπηρέτης του μπράβου. Η υποτυπώδης υπόθεση παραπέμπει σαφώς στην ιταλική και κρητική κωμική παράδοση.

 Υπενθύμιση: τη δραματουργική ανάλυση κατά σκηνές δεν τη μαθαίνουμε απέξω. Την παραθέτω, απλώς, για να σχηματίσετε μια καλύτερη ιδέα για τη δραματική δομή του έργου.

Η Α' πράξη ξεκινάει μετά τον πρόλογο (1-20), που δίνει το περιεχόμενο κάθε πράξης, με μία σκηνή (21-69) στην αυλή του Μαξιμιανού ανάμεσα στον Βασιλιά, στον Γαληνό και στον Δημήτριο· οι δύο τελευταίοι είναι στενοί φίλοι. Συνεχίζουν με εμπιστευτική συνομιλία στη β' σκηνή (70-116), στην οποία ο Δημήτριος ομολογεί στον ανιψιό του Βασιλιά πως έχει γίνει χριστιανός. Εμφανίζεται ο Βάρος (σκηνή γ' 117-126), ο οποίος ακούει τα τελευταία λόγια του Γαληνού, ενώ οι φίλοι συνεχίζουν τη συνομιλία τους περί χριστιανισμού (σκηνή δ' 127-174). Ήδη στη σκηνή ε' (175-184) ο Βασιλιάς στέλνει τον Καρινό να φέρει τον Γαληνό κοντά του (έμαθε από τον Βάρο για τα φρονήματα του Δη-

μητρίου). Στη σκηνή στ' αποχαιρετιούνται οι δύο φίλοι (185-198), στη σκηνή Ζ' δύο στρατιώτες, ο Λύσανδρος και ο Αλφάρος, συλλαμβάνουν με εντολή του Βασιλιά τον Δημήτριο και αυτός, έπειτα από σύντομη αντίσταση, παραδίδει το σπαθί του (199-228).

Και η Β' πράξη ξεκινάει με πρόλογο (1-19), και ακολουθεί μία σκηνή στην οποία ο επίσκοπος Κάλλιστος ενδυναμώνει την πίστη του κρυπτοχριστιανού Αγαπητού (20-100). Η σκηνή β' (101-147) δείχνει τον Μαξιμιανό, τον Βάρο που κατηγορεί τον Δημήτριο και στρατηγούς. Ο αυτοκράτορας αποφασίζει να σκοτώσει τον Δημήτριο, γιατί επηρεάζει αρνητικά τον ανιψιό του. Η σκηνή γ' έχει μια σύντομη συνομιλία τού Βασιλιά με τον Κελιανό (148-171), ενώ στη σκηνή δ' (172-261) φέρνουν ήδη δεμένο τον Δημήτριο, ο οποίος παραμένει σταθερός στην πίστη του, παρ' όλο που ο Βασιλιάς του υπόσχεται χάρη, αν αλλάξει φρονήματα. Ο Δημήτριος αποφασίζει να πεθάνει. Η σκηνή ε' δείχνει ένα συμβούλιο (263-281) για την παρατέρα πορεία των πραγμάτων, στη σκηνή στ' αποφασίζουν να ειδοποιήσουν τον Γαληνό ότι θα σκοτωθεί ο φίλος του, για να μάθουν πόσο βαθιά έχουν ριζώσει οι ιδέες του χριστιανισμού μέσα του. Στέλνουν επίσης τον Αγαπητό, που είναι κρυφός Χριστιανός, να πείσει τον Δημήτριο να αποκηρύξει τον χριστιανισμό.

Η πράξη Γ', μετά τον πρόλογο (1-22), δείχνει τη συνομιλία του Αγαπητού με τον Δημήτριο (23-43), φτάνει και ο επίσκοπος Κάλλιστος (σκηνή γ' 44-122) και αποφασίζεται, από κοινού, να υποστεί ο Δημήτριος τα μαρτύρια. Σκηνή γ': ο Αγαπητός πληροφορεί τον Βάρο και τον Καρινό ότι ο Δημήτριος είναι αποφασισμένος να πεθάνει (123-169) και φανερώνει, άθελά του, και τα δικά του φρονήματα. Στη σκηνή δ' συσκέπτονται οι δύο αυλικοί (170-189), στη σκηνή ε' μονολογεί ο Καρινός (190-197), στη σκηνή στ' συναντάει τον Γαληνό (198-295) για να τον δοκιμάσει, εκείνος όμως πάει να τον σκοτώσει, έτσι αναγκάζεται να φέρει τον Δημήτριο από τη φυλακή, για να γλιτώσει. Η σκηνή ζ' (296-378) αναπτύσσει τον συγκινητικό αποχωρισμό των δύο φίλων, ο Γαληνός στο τέλος αποφασίζει να πάει στον αυτοκράτορα και παρακαλάει για τον φίλο του. Η σκηνή η' δείχνει τον Μάσιμο και τον Σίλβιο, κρυπτοχριστιανούς, στην αυλή του Βασιλιά (η σκηνή έχει προστεθεί στο τέλος του έργου· τα δύο πρόσωπα δεν εμφανίζονται στον κατάλογο των *dramatis personae*)· πληροφορούμαστε ότι ο Αγαπητός είναι έτοιμος να δηλώσει ανοιχτά χριστιανός.

Η πράξη Δ', μετά τον πρόλογο (1-16), ξεκινάει με μια σκηνή ανάμεσα στον καταδότη Βάρο και στον αυτοκράτορα (17-80), όπου αποφασίζεται ο θάνατος του Αγαπητού (ανοίγει μάλιστα η «σένα» και το κοινό τον βλέπει σκοτωμένο).

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 102

- α) Αυτό ανταποκρίνεται με ακρίβεια σε μία τεχνική της αρχαίας ελληνικής σκηνής. Ποια είναι αυτή;
- β) Πού αλλού στην ιστορία του θεάτρου συμβαίνει το ίδιο, δηλαδή ένας ηθοποιός να χρησιμοποιείται για περισσότερους ρόλους;



Η σκηνή β' (81-88) περιέχει μια συνομιλία του Βασιλιά με τον Κελιανό, η οποία διακόπτεται από τον Γαληνό (σκηνή γ' 89-146), και στην οποία ο αυτοκράτορας επιμένει στην απόφασή του να σκοτώσει τον Δημήτριο, αν εκείνος δεν αλλάξει πίστη. Η σκηνή δ' (147-198) δείχνει τον Γαληνό σε μονόλογο πόνου, που φτάνει μέχρι λιποθυμίας. Η σκηνή ε' (199-260) παρουσιάζει την τελευταία συνάντηση των δύο φίλων. Ο Δημήτριος παραμένει σταθερός στην επιθυμία του να υποστεί τα μαρτύρια. Στην τελευταία σκηνή μονολογεί (261-302) και προσεύχεται, ώσπου ο «σουλτάδος» τον ξαναφέρει πίσω στη φυλακή.

Η πράξη Ε', μετά τον πρόλογο (1-32), ξεκινάει με μια σκηνή ανάμεσα στους άρχοντες Καρινό και Σοστένε (33-58) και συνεχίζει (σκηνή β' 59-76) με τον Άγγελο που αναγγέλλει στον Δημήτριο το επικείμενο μαρτύριό του. Η σκηνή γ' δείχνει ένα συμβούλιο ανάμεσα στον Μαξιμιανό και τους άρχοντες και συμβουλάτορες (77-114). Στη σκηνή Δ' (115-124) έρχεται η υπόλοιπη αυλή, στη σκηνή ε' (125-145) φέρνουν τον Δημήτριο, του σκεπάζουν το κεφάλι και του ανακοινώνουν τη θανατική απόφαση του Βασιλιά, στη σκηνή στ' (146-181) εμφανίζεται ξαφνικά ο Γαληνός, επίσης καλυμμένος όπως ο Δημήτριος, και τρομάζει την αυλή που νομίζει πως βλέπει φάντασμα. Σκηνή ζ': ο Δημήτριος μονολογεί (179-195) και προσεύχεται. σκηνή η': κατεβαίνει ο Άγγελος με το στεφάνι (196-225). Στην τελευταία σκηνή (226-273) ο επίσκοπος Κάλλιστος, μαζί με τους δύο στρατηγούς, μακαρίζει τον νεκρό πλέον άγιο. Οι στρατιώτες γίνονται χριστιανοί. Ακολουθεί σύντομος επίλογος (274-291).



### Δραστηριότητα 95

Αποδώστε την υπόθεση του έργου, στα κυριότερα σημεία της, με πέντε φράσεις (όχι πάνω από 10 λεπτά).

Το κωμικό μέρος του έργου, τα «Διλούδια», έχει στην αρχή σκηνές ανάμεσα στον Πολέμαρχο, μπράβο, και το κοπέλιν του τον Κάσσανδρον που αντιγράφουν κατά λέξη ανάλογες σκηνές από τον «Κατζούρμπο». Στη Β' πράξη ο Κάσσανδρος, που υποφέρει από αφαγία, συναντάει τον ιατρό Δοτόρε, ο οποίος και εδώ αποδεικνύει τη λογισσύνη του με (λιγότερο όμως από ό,τι στην κρητική κωμωδία) λατινικές και ιταλικές εκφράσεις. Στη Γ' πράξη ανταμώνουν ο Δοτόρες και ο Πολέμαρχος, ύστερα έρχεται και ο μεθυσμένος Κάσσανδρος. Στη Δ' πράξη εμφανίζεται ο Πολέμαρχος λαβωμένος και χωρίς άρματα, γίνεται στόχος σαρκαστικών σχολιασμών του Κασσάνδρου και ο Δοτόρες τον περιποιείται. Στο τέλος έρχονται και τα παιδιά του Κασσάνδρου για να φέρουν φαγητό στον πατέρα τους, όμως άλλα παιδιά τούς τα παίρνουν.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 103

Σε ποια άλλα δραματικά έργα είχαμε ως τώρα γιατρούς;

## Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 104

Με ποιο γιατρό συγγενεύει περισσότερο ο Δοτόρες των «Διλουδίων»;

Το έργο αποτελεί αξιόλογο σταθμό της νεοελληνικής δραματοουργίας· διαφέρει από τη χιώτικη δραματοουργία κατά το ότι δεν έχει δαίμονες, οι σκηνές είναι πολύ πιο σύντομες, ο διάλογος γοργός και η δράση έντονη. Τα κωμικά στοιχεία απομονώνονται στα τέσσερα ιντερμέδια, τα οποία ακολουθούν την ιταλική κωμική παράδοση (Κάσσανδρος) αλλά και την παράδοση της κρητικής κωμωδίας. Η υπόθεση αντλεί, με πολλές αποκλίσεις, από το γνωστό συναξάριο του αγίου Δημητρίου. Αποτελεί διπλωματικό ελιγμό των ιησουιτών το ανέβασμα ενός έργου για έναν άγιο που λατρεύεται από την ορθοδοξία πολύ έντονα, ενώ στη Δύση τιμάται μόνο σε ορισμένες περιορισμένες περιοχές.

## Δραστηριότητα 96

Τι σημασία έχουν κατά τη γνώμη σας οι αντιγραφές από τον «Κατζούρμπο»;

2) Η χριστουγεννιάτικη παράσταση με τον συμβατικό τίτλο «Ηρώδης ή η Σφαγή των Νηπίων» (ο πραγματικός τίτλος δεν σώζεται γιατί λείπει το πρώτο και το τελευταίο φύλλο του κώδικα, που είναι σε κακή κατάσταση από την υγρασία και παρουσιάζει στις άκρες πολλές φθορές και απώλεια κειμένου), σε πεζό λόγο και με ιταλικές σκηνικές οδηγίες, άγνωστου συγγραφέα και άγνωστης χρονολογίας (πάντως ανάμεσα στα 1650-1750), που πραγματεύεται τη σφαγή των νηπίων από τον Ηρώδη τον Μέγα, έχει αξιόλογη έκταση, είναι έργο πολυπρόσωπο με πολλές αλληγορικές εμφανίσεις, δραματοουργικά κάπως ανοικονόμητο, έχει επίσης πέντε πράξεις, αλλά είναι χωρίς ιντερμέδια. Στην αρχή και στο τέλος του έργου λείπει ένα φύλλο. Στη διαίρεση και αρίθμηση πράξεων και σκηνών υπάρχουν ορισμένες ανωμαλίες. Περιέχει δυνατές σκηνές και έντονη δράση. Πρόκειται για το πρώτο έργο της ελληνικής δραματοουργίας που είναι γραμμένο σε πεζό λόγο.

Στη σκηνή β' της Α' πράξης (η αρχή της πράξης και ο πρόλογος λείπουν) κάθουν συμβούλιο ο Δαίμων, η Φιλοτιμία (εδώ με αρνητική σημασία, όχι φιλότιμο, αλλά ματαιοδοξία), η Οργή και η Ζουλία και αποφασίζουν να εξοντώσουν τον νεογέννητο Χριστό· όργανό τους θα είναι ο Ηρώδης, τον οποίο θα πλησιάσουν ο Δαίμων και η Οργή με τη μορφή των συμβούλων του, Φίλλαινα και Άλκιμου. Στην επόμενη σκηνή παρουσιάζονται οι τρεις Μάγοι από την Ανατολή, οι οποίοι αναζητούν μέσα στη νύχτα τον νεογέννητο Χριστό, ακολουθώντας το άστρο. Η ακόλουθη σκηνή δείχνει απλούς ανθρώπους, με τα παιδιά τους, που φεύγουν για να γλιτώσουν τη σφαγή. Αναπολούν τη σκηνή της γέννησης του Χριστού στο σπήλαιο, αλλά η διάθεση αυτή διακόπτεται βίαια από τον θόρυβο των σπαθιών των στρατιωτών του Ηρώδη που αλωνίζουν στους δρόμους. Στην αρχή της Β' πράξης εμφανίζεται η Φιλοτιμία, η οποία πανηγυρίζει προκαταβολικά για την επιτυχία της: ο Ηρώδης κάνει ήδη τις πρώτες ενέργειες για να βρει τον μικρό Χριστό. Η β' σκηνή



δείχνει τον Ηρώδη με τους δύο κακούς συμβούλους του, οι οποίοι τον συμβουλεύουν να μάθει από τους ιερείς πού βρίσκεται ο Χριστός, για να προσκυνήσει τάχα κι αυτός. Αυτοί έρχονται, στην επόμενη σκηνή, αλλά δηλώνουν πως δεν ξέρουν τον τόπο της γέννησης του Μεσσία. Έτσι, ο Ηρώδης διατάζει τους συμβούλους του να δώσουν εντολή να σκοτωθούν όλα τα παιδιά ηλικίας κάτω των δύο ετών. Η επόμενη σκηνή δείχνει τους τρεις Μάγους που ακολουθούν το άστρο, το οποίο στέκεται πάνω από ένα σπήλαιο στη Βηθλεέμ· Άγγελος τους πληροφορεί πως σε αυτό το σπήλαιο γεννήθηκε ο Σωτήρας. Η δ' σκηνή δείχνει το προσκύνημα των Μάγων στη φάτνη, την Παναγία και τον Ιωσήφ· τελικά οι Μάγοι φεύγουν παρακινημένοι από Άγγελο. Στην αρχή της Γ' πράξης σταματάει ο Άγγελος τους τρεις Μάγους, για να μην πάνε στον Ηρώδη· στη συνέχεια παρουσιάζεται σε μονόλογο η Ζουλία, που στενοχωριέται γιατί ξέφυγαν οι τρεις Μάγοι: αντί του νεογέννητου Χριστού θα σκοτωθούν τώρα χιλιάδες παιδιά. Σε επόμενη σκηνή συνομιλούν ο Άγγελος και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, που είναι ακόμα μωρό αλλά σοφός σαν δάσκαλος: ο πρώτος τον πληροφορεί για τον ρόλο του στη σωτηρία του κόσμου και ότι θα βαπτίσει τον Σωτήρα στον Ιορδάνη ποταμό. Η επόμενη σκηνή δείχνει μια συνομιλία ανάμεσα σε μητέρα και παιδί, τη γυναίκα του Ηρώδη Μαριάμνη και τον μικρό Αντίγονο: ο μικρός φοβάται, είδε άσχημα όνειρα, η μάνα είναι έτοιμη να τον προστατέψει με κάθε θυσία. Έρχεται και ο Σαμουήλ, ο οποίος πληροφορεί τη βασίλισσα για τις θηριωδίες του Ηρώδη. Η τελευταία σκηνή της πράξης παριστάνει ολοζώντανα τη σφαγή των νηπίων: περιγράφει το σπαραγμό των μητέρων και την ευχαρίστηση του Ηρώδη που θέλει να σκοτώσει και το δικό του παιδί. Στην προπαθείά της να σώσει τουλάχιστον το τελευταίο της παιδί, η Μαριάμνη πείθει τον Βαλαάμ να το υιοθετήσει.

Στη Δ' πράξη τον πρόλογο κάνει ο Δαβίδ, ο οποίος έρχεται από τον Κάτω Κόσμο για να παρακινήσει τον Ιωσήφ και τη Μαρία να φύγουν μακριά. Το ζεύγος φυλάει τον Χριστό και προσεύχεται. Η α' σκηνή δείχνει την προειδοποίηση του Αγγέλου για τον επερχόμενο κίνδυνο και η άγια οικογένεια αναχωρεί. Οι επόμενες σκηνές δείχνουν τις προσπάθειες δύο μητέρων, της Ιουδίθ και της Άννας, να σώσουν τα παιδιά τους από τα δολοφονικά χέρια των στρατιωτών του Ηρώδη. Τα κρυμμένα στο σπήλαιο της Γέννησης παιδιά τους σκοτώνονται, όμως, επί σκηνής· ακολουθούν οι θρήνοι των μανάδων τους. Στην ε' σκηνή διαλαλεί ο κήρυκας τη διαταγή του βασιλιά Ηρώδη να σκοτωθούν τα παιδιά και να συλληφθούν οι τρεις Μάγοι. Στον πρόλογο της Ε' πράξης μονολογεί η Οργή, πικραμένη για την αποτυχία της να σκοτώσει τον μικρό Χριστό. Στη σκηνή α' ο Ηρώδης χαιρέται με τους συμβούλους του για την εξασφάλιση του θρόνου και περιφρονεί τα μηνύματα του Κήρυκα για μίσος και αναταραχή του λαού. Στην επόμενη σκηνή, όμως, η χαρά του μετατρέπεται σε απόγνωση, αφού φτάνει μια σειρά από άσχημα νέα: οι Μάγοι, ο μικρός Ιωάννης Πρόδρομος και ο ίδιος ο Χριστός ξέφυγαν, ο λαός ξεσηκώνεται. Η επόμενη σκηνή δείχνει τον Σαμουήλ και τον Βαλαάμ που θρηνηνεί για τον χαμό του μικρού Αντίγονου. Η ε' σκηνή δείχνει τον Ηρώδη να



θρηνολογεί για τα εγκλήματα που τον βαραίνουν. Ύστερα, η σηψαιμία προχωρεί γρήγορα. Το τέλος του έργου με το τέλος του Ηρώδη λείπει.

### Δραστηριότητα 97


Περιγράψτε, με δικά σας λόγια, το περιεχόμενο του έργου (όχι παραπάνω από 7-8 φράσεις, 15 λεπτά).

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 105

Πόσες διαφορετικές υποθέσεις μπορείτε να απομονώσετε, να μετρήσετε και να περιγράψετε ως προς το θέμα τους;

Το έργο διαθέτει δυνατές σκηνές, αρκετές εναλλαγές στη δράση (συνολικά οκτώ διαφορετικές υποθέσεις) και έντονες συναισθηματικές στιγμές. Αποτελεί μία από τα κορυφαίες στιγμές της ελληνικής δραματουργίας του μπαρόκ. Πολύ ενδιαφέρουσες είναι οι πολλές, ιταλικά γραμμένες, σκηνικές οδηγίες, μερικές από τις οποίες πρέπει να είναι μεταγενέστερες προσθήκες· υπάρχουν επίσης έντονα ίχνη επεξεργασίας του κειμένου με διαγραφές, προσθήκες, κείμενο σε αγκύλες και μία πρόσθετη σελίδα. Την αντιπλοκή των δαιμόνων αναλαμβάνουν εδώ αλληγορικές προσωποποιήσεις, όχι χαριτωμένα διαβολάκια, όπως στη χιώτικη δραματουργία: Δαίμων, Φιλοτιμία, Οργή και Ζουλία. Το έργο είναι από τα θεαματικότερα και συναρπαστικότερα, ενώ χαρακτηρίζεται από ένα ιδιότυπο μείγμα εκκλησιαστικής και λαϊκής γλώσσας με πολλά γνωμικά, ρητορικά αποσπάσματα, αλλά και υβριστικές εκφράσεις και ρεαλισμό· αναφέρεται επίσης σε μια σειρά από *realia* (πραγματολογικά στοιχεία) του λαϊκού πολιτισμού.

3) Ο «ρόλος» του Αγίου Γεωργίου είναι ένα απόσπασμα θεατρικού έργου, με έκταση 100 περίπου πολιτικών στίχων, που καταγράφει τα λόγια ενός μικρού ρόλου, του κρυπτοχριστιανού Ανατόλεου. Μόνο δύο σκηνές έχουν κάποια έκταση· σε αυτές ο Ανατόλεος συνομιλεί με κάποιον άλλον (γράφονται μόνο τα δικά του λόγια και η τελευταία φράση του συνομιλητή του πριν από τη δική του ατάκα): στις άλλες τρεις οι ρήσεις του Ανατόλεου είναι περιορισμένες και αποτελούν μικρό μόνο απόσπασμα της σκηνής. Από μια άλλη σκηνή έχει γραφεί μόνο ο σκηνικός τίτλος, ένδειξη πως ο Ανατόλεος δεν μιλάει καθόλου. Από ό,τι μπορεί να συμπεράνει κανείς από το σχετικά μικρό απόσπασμα του έργου, η δομή και το ύφος του πρέπει να ήταν παρόμοια με την «Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου». Η υπόθεση ξετυλίγεται στην αυλή του Ρωμαίου αυτοκράτορα Διοκλητιανού. Πόσο πιστά ακολουθείται το συναξάριο του αγίου Γεωργίου, είναι αδύνατον να τεκμηριωθεί.

 *Υπέροχα! Τώρα καθήστε να ξαποστάσετε, γιατί έχουμε ταξίδι. Η πορεία του έθνους και η πορεία του νεοελληνικού θεάτρου παρουσιάζει μια συνεχή μετακίνηση, αλλαγή τόπων, ώσπου να κατασταλάξει προς τα τέλη του 19ου αιώνα στην Αθήνα. Θα αφήσουμε τα γαλάζια νερά του Αιγαίου και θα πάμε βορειότερα, στα κινούμενα νερά του Βοσπόρου, στα σκοτεινά νερά του Εύξεινου Πόντου και στα θολά νερά του Δούναβη. Θα συναντήσουμε έναν άλλο Ελληνισμό, και αυτόν*



τουρκοκρατούμενο, αλλά ευκατάστατο, εμπόρους, γιατρούς και δραγομάνους της Υψηλής Πύλης και ηγεμόνες στις Παρανουδάβιες Ηγεμονίες της Βλαχίας και της Μολδαβίας.

Ετοιμαστείτε για ταξίδια μέσα στη Βαλκανική, με την άμαξα και πάνω σε σκληρά καθίσματα, ατέλειωτα, αν δεν ξέρετε ιππασία, στα βόρεια από την Οδησό ως το Ιάσιο και το Βουκουρέσι, ακόμα και ως τη Βιέννη, και νοτιότερα από την Κωνσταντινούπολη ως την Τεργέστη. Ηπειρωτικά ταξίδια, όχι θαλασσινά. Εξίσου, όμως, επικίνδυνα, λόγω των ληστών, των επαναστάσεων εναντίον της Ημισελήνου, των διαφορών των λαών μεταξύ τους και γενικώς της αναρχίας που επικρατεί στον τεράστιο υπαίθριο χώρο ανάμεσα στις πόλεις.

Κουράγιο! Το ταξίδι αυτό θα είναι μικρότερο, αν και οι αποστάσεις μεγαλύτερες. Το τέλος του κεφαλαίου αυτού δεν είναι μακριά!

## Ενότητα 2.5

## ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΦΑΝΑΡΙΩΤΙΚΟ ΧΩΡΟ

Τι εννοούμε λέγοντας «φαναριώτικος χώρος»; Οι Φαναριώτες, δηλαδή κάτοικοι του «Φαναρίου», εκείνης της συνοικίας της Πόλης όπου εδρεύει το Οικουμενικό Πατριαρχείο, είναι μια σχετικά μικρή κοινωνία δέκα περίπου ελληνικών οικογενειών με βυζαντινές ρίζες, που κατόρθωσε να αναρριχηθεί στην ιεραρχία της πολυεθνικής Οθωμανικής Αυτοκρατορίας σε πολύ υψηλά αξιώματα. Από τις οικογένειες αυτές ο Σουλτάνος συνήθως επέλεγε τους ηγεμόνες των ρουμανικών πριγκιπάτων της Βλαχίας και της Μολδαβίας, που ανήκαν στην Υψηλή Πύλη, απολάμβαναν όμως ήδη από τον 17ο αιώνα μια σχετική αυτονομία. Στις αυλές του Βουκουρεστίου και του Ιασίου, αλλά και σε άλλες βαλκανικές πόλεις, το ελληνικό στοιχείο ήταν κατά τον 18ο αιώνα ισχυρό: εύποροι έμποροι έφεραν στα Βαλκάνια τις ιδέες του Διαφωτισμού, που θα οδηγήσουν στη Γαλλική Επανάσταση, και φωτισμένοι ηγεμόνες μετέτρεπαν τις αυλές τους σε τόπους καλλιέργειας των ελληνικών γραμμάτων και τεχνών. Με την ίδρυση του λιμανιού της Οδησσού υπό την Αικατερίνη τη Β' απέκτησαν οι Έλληνες ένα νέο ορμητήριο· η φιλελληνική ρωσική πολιτική έκανε πολλούς λογίους να μεταβούν στη Μόσχα ή στην Αγία Πετρούπολη. Ταυτόχρονα, επισκέπτονται σημαντικά κέντρα της Δύσης, όπως τη Βιέννη, όπου υπήρχε σημαντική ελληνική παροικία λόγω του εμπορίου, ή το Παρίσι, την πόλη των Φώτων, όπου θα διαδραματιστεί η Γαλλική Επανάσταση στα τέλη του αιώνα, με τεράστια επίδραση στα βαλκανικά πράγματα.

Ο «φαναριώτικος χώρος», λοιπόν, δεν είναι γεωγραφικά αυστηρά περιορισμένος, ούτε επικεντρώνεται αποκλειστικά στην Κωνσταντινούπολη. Σε αυτόν συμμετέχουν και προσωπικότητες, που δεν ανήκουν στις περίφημες εκείνες οικογένειες αλλά δρουν στον χώρο επιρροής τους: λόγιοι της Τουρκοκρατίας, θεολόγοι, διαφωτιστές, καθηγητές, λογοτέχνες κτλ. Συχνά ήταν και οι ίδιοι οι ηγεμόνες που επιδίδονταν στην καλλιέργεια των τεχνών.

Αυτό που χαρακτηρίζει τη λογοτεχνική παραγωγή των Φαναριωτών τον 18ο αιώνα είναι τα διδάγματα του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού:

- πολιτικά, που οδηγούν στη Γαλλική Επανάσταση, στα ανθρώπινα δικαιώματα, στην ισότητα των πολιτών μπροστά στον νόμο, στην «Πεφωτισμένη Δεσποτεία» και στη δημοκρατία·
- τα φιλοσοφικά, που απομακρύνονται σταδιακά από τη χριστιανική μεταφυσική και επικεντρώνουν την προσοχή τους στα επίγεια·
- τα κοινωνικά, που οραματίζονται μια εύρυθμη αρμονική κοινωνία, τη σωστή

λειτουργία της οικογένειας, τα ιδανικά του αλτρουισμού και του αλληλοσεβασμού, την ατομική ελευθερία του υπεύθυνου προσώπου, την πίστη στην προοδευτικότητα:

- τα ψυχολογικά και παιδαγωγικά, που πιστεύουν στον ορθολογισμό και στην ελεγχόμενη συναισθηματικότητα, αντιπαθούν τα ανεξέλεγκτα πάθη και τις τυφλές συγκρούσεις, ευνοούν τη συνεννόηση και τη συμπόνια και βλέπουν για πρώτη φορά το παιδί ως ξεχωριστή οντότητα της κοινωνίας, που χρειάζεται ιδιαίτερη φροντίδα και αντιμετώπιση·
- τα καλλιτεχνικά, που προτιμούν τις συμμετρίες, την αρμονικότητα, το εύληπτο μήνυμα και τη βελτιωτική λειτουργικότητα των καλλιτεχνημάτων για την κοινωνία και τον χαρακτήρα του ατόμου.

**Όπως βλέπετε, πολλά από τα στοιχεία και τις αξίες που θεωρούνται σήμερα αυτονόητα, θεμελιώνονται μέσα στον 18ο αιώνα και αποτελούν κοινωνικές κατακτήσεις της αστικής τάξης.**

Το λογοτεχνικό και θεατρικό έργο πρέπει όχι μόνο να τέρπει και να διασκεδάζει αλλά και να διδάσκει, να αποδεικνύει πως έχει χρησιμότητα και χρησιμότητα, να υπηρετεί σκοπούς κοινωνικούς και εξωκαλλιτεχνικούς, για να δικαιολογείται η ύπαρξή του. Χαρακτηριστική είναι η διένεξη, στην κεντρική Ευρώπη, για το γέλιο στην κωμωδία, το οποίο απαγορεύεται αν δεν διδάσκει, αν δεν βελτιώνει κάποιες καταστάσεις μέσω της σάτιρας. Χαρακτηριστικό είναι επίσης πως οι στερεότυποι κωμικοί τύποι της *commedia dell'arte* μετατρέπονται σε μοναδικά σκηνικά πρόσωπα και άτομα με ψυχολογία και χαρακτήρα: έτσι, ο Κάρλο Γκολντόνι θα μετουσιώσει την κωμική παράδοση της Ιταλίας σε ηθικολογική κωμωδία χαρακτήρων. Χαρακτηριστική είναι, τέλος, και η περίπτωση του Μολιέρου, ο οποίος στις πρώιμες κωμωδίες του δείχνει έντονη την επίδραση των Ιταλών και της γαλλικής φαρσοκωμωδίας του Μεσαίωνα, στα όψιμα έργα του όμως παρουσιάζει «αποκλίνουσες συμπεριφορές» των πρωταγωνιστών του, οι οποίοι είναι γελοίοι, γιατί οι αδυναμίες τους (που δεν συμφωνούν με το ιδανικό της νέας κοινωνίας) σατιρίζονται δημόσια. Η πρόσληψη του Μολιέρου στην υπόλοιπη Ευρώπη γίνεται υπό το πνεύμα των Εγκυκλοπαιδιστών, μιας ομάδας λογίων και Διαφωτιστών οι οποίοι θέτουν τα θεμέλια για την ορθολογική ευνομούμενη κοινωνία του μέλλοντος και τη Γαλλική Επανάσταση.

**Η θεατρική παράσταση μετατρέπεται σε βραδινό σχολείο του καλού αστού, όπου πρέπει να κάθεται ήσυχα και να προσέχει τι «διδάσκεται»: το θεατρικό έργο ανάλογα υποχρεούται να είναι όχι «ψυχωφελές» ανάγνωσμα αλλά χρήσιμο και διδακτικό, να διαφωτίζει και να βελτιώνει τον άνθρωπο.**

Δεν είναι τυχαίο ότι, από όλους τους θεατρικούς συγγραφείς της Ευρώπης, οι παραπάνω αναφερόμενοι είναι οι περισσότερο μεταφρασμένοι στον ελληνικό χώρο του 18ου αιώνα.

## 2.5.1 Δραματικές μεταφράσεις ως διδακτικό ανάγνωσμα

Με την υποχώρηση του καθολικού πληθυσμού στο Αιγαίο και την αδρανοποίηση των καθολικών ταγμάτων στην Πόλη χάνεται και το θεσμικό πλαίσιο της θεατρικής δραστηριότητας στις τουρκοκρατούμενες περιοχές του Ελληνισμού (δεύτερο μισό του 18ου αιώνα). Γι' αυτό κατά τον 18ο αιώνα απαντά συχνά το φαινόμενο να κυριαρχούν, για πολλές δεκαετίες, μεταφράσεις θεατρικών έργων, οι οποίες δεν βρίσκουν όμως τον δρόμο τους προς τη σκηνή (γιατί σκηνή δεν υπάρχει), αλλά παραμένουν διδακτικό ανάγνωσμα της «καλής» κοινωνίας, των μορφωμένων που ξέρουν γράμματα. Μοναδική εξαίρεση αποτελούν, όπως είδαμε, τα Επτάνησα. Ωστόσο, αυτές οι μεταφραστικές παραδόσεις τεκμηριώνουν την άγρυπνη παρακολούθηση των θεατρικών εξελίξεων στην Ευρώπη εκ μέρους της ελληνικής διανοήσης και συγκροτούν αργότερα και τον πυρήνα του ρεπερτορίου, όταν λίγο πριν από το ξέσπασμα της Επανάστασης λειτουργούν ορισμένες ελληνικές σκηνές. Τότε όμως η επαναστατική σκοπιμότητα στρέφει τους μεταφραστές και τους οργανωτές των παραστάσεων σε άλλους θεατρικούς συγγραφείς.

Αλλά ας μην προτρέχουμε...

### Μολιέρος

Μεταφράσεις του Μολιέρου τεκμηριώνονται για πρώτη φορά γύρω στο 1741· δύο σώζονται σε φαναριώτικο κώδικα στο British Museum του Λονδίνου: «Η Κωμωδία του Αναισθήτου» («L' Etourdi») και ο «Κατά Φαντασίαν Κερατοφόρος» («Sganarelle ou le Cocu Imaginaire»).

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 106

Πού αλλού έχουμε συναντήσει τη μορφή του Sganarelle;

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 107

Σε ποιους χώρους του Ελληνισμού συναντήσαμε ως τώρα παραστάσεις ή επιδράσεις κωμωδιών του Μολιέρου;

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 108

Ποια κωμωδία του Μολιέρου υπαινίσσεται ο τίτλος «Κατά Φαντασίαν Κερατοφόρος»;

Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι η μετάφραση αυτή έχει γίνει από την ιταλική έκδοση των κωμωδιών του Μολιέρου. Το 1720 στη βιβλιοθήκη της φαναριώτικης οικογένειας των Μαυροκορδάτων βρίσκεται και γαλλική και ιταλική έκδοση των έργων του Μολιέρου. Υπάρχουν και δύο άλλες μεταφράσεις, που πιθανώς χρονολογούνται από την ίδια εποχή: «Σχολείον των Συζύγων» («L' École des Maris»), σε μεταγενέστερο κώδικα της Βιβλιοθήκης της Ρουμανικής Ακαδημίας, και



«Αρχόντισσες Ευγενέσταταις και Αγγινούσταταις Γελιούδεις» («Les Précieuses Ridicules»), που βρέθηκε σε κώδικα από τα τέλη του 18ου/αρχές 19ου αιώνα στη συλλογή Σταυράκη Αριστάρχη της Βιβλιοθήκης του Βατικανού. Αυτές οι μεταφράσεις είναι σε πεζό λόγο, σε γλώσσα αρκετά λόγια αλλά όχι και ακατανόητη. Υπάρχουν και άλλες: ο Δημήτριος Καταρτζής, ένας από τους λογίους στην αυλή του Βουκουρεστίου, σημειώνει το 1784 ότι *Η καλύτεραις μεταφράσεις μας είν' κάμποσες κωμωδίες του Μολιέρου και κάμποσες του Μεταστασίου*: πρόσφατη ανακάλυψη επιβεβαιώνει τα λεγόμενά του: στην κεντρική Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη «M. Eminescu» του Ιασιού βρέθηκε ογκώδης κώδικας, που περιέχει άλλες έξι κωμωδίες του Μολιέρου σε πεζή απόδοση: «Έρωσ Ιατρός» («L' Amour Médecin»), «Ο Μισάνθρωπος» («Le Misanthrope»), «Προσκαλεσάμενος [sic] από την Πέτραν» («Dom Juan ou le Fistin de Pierre»), «Ο Φιλάργγυρος» («L' Avare») και «Πείσμα Ερωτικόν» («Le Dépit Amoureux»).

Αυτή η ανακάλυψη μεταβάλλει σε μεγάλη έκταση την ως τώρα εικόνα της πρόσληψης του Μολιέρου, γιατί αποδεικνύεται ότι ήδη τον 18ο αιώνα ήταν γνωστές, τουλάχιστον στους φαναριώτικους κύκλους, οι πιο βασικές κωμωδίες του. Οι πρώτες προσπάθειες χρονολόγησης οδηγούν στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, στην προέλευση από τον φαναριώτικο χώρο των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών και στην πατρότητα των μεταφράσεων από ένα και μοναδικό μεταφραστή. Παραδίδεται επίσης η μετάφραση του «Ταρτούφου» του Κ. Κοκκινάκη (Βιέννη 1815) σε ομοιοκατάληκτους στίχους, γεγονός που προκάλεσε την κριτική του Αδαμάντιου Κοραή, και του «Εξηνταβελώνη» («Φιλάργγυρου») του Κωνσταντίνου Οικονόμου εξ Οικονόμων (Βιέννη 1816), που άφησε και μια εμπειριστατωμένη θεωρητική εισαγωγή: (παρατηρείται η χρήση διαλέκτων [της Σμύρνης] στην απόδοση της κωμωδίας στα «καθ' ημάς»). Έτσι, η προεπαναστατική περίοδος μετράει ήδη 12 μεταφράσεις του Μολιέρου, και μάλιστα του «Φιλάργγυρου» δύο φορές: ίσως και τρεις αν προσθέσουμε τον «Φιλάργγυρο» της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (Ζάκυνθος 1823-24), ο οποίος βρίσκεται στον απόηχο των μολιερικών επιδράσεων σχετικά με την ηθική διδασχά, αν και είναι έργο πρωτότυπο.

Είναι πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι καμιά από τις μεταφράσεις αυτές δεν παίχτηκε σε ελληνική σκηνή προεπαναστατικά. Παρέμειναν ωφέλιμα αναγνώσματα, οι κωμικοί ήρωες διδακτικά παραδείγματα προς αποφυγήν.

Ένας βασικός προβληματισμός των θεατρικών μεταφράσεων, ιδίως των κωμωδιών, συνίσταται στον «εξελληνισμό» της υπόθεσης, των ονομάτων, του αστείου και των δρωμένων. Η κοινωνία που καθρεφτίζουν οι κωμωδίες του Μολιέρου, η αυλική κοινωνία του Παρισιού του 17ου αιώνα, την εποχή του Βασιλιά Ήλιου, είναι τελείως διαφορετική από την ελληνική κοινωνία του 18ου και 19ου αιώνα. Γι' αυτό π.χ. αργότερα, στον 19ο αιώνα, το «Le Bourgeois Gentilhomme» (ο αστός που παριστάνει τον αριστοκράτη) θα αποδοθεί επιτυχημένα ως «Αρχοντοχωριάτης», αλλάζοντας τις κοινωνικές τάξεις, γιατί υπολογίσιμη αστική τάξη δεν υπήρχε τότε ακόμα.

## Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Πούγχερ Β.**, «Ο Μολιέρος και το γαλλικό θέατρο της εποχής του», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σ. 159-182· **Ταμπάκη Α.**, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις*, Τετράδια εργασίας, τόμος 14, Αθήνα 1988· **Σιδέρης Γ.**, «Πεπαίδευκε την Ελλάδα». Ο Μολιέρος, Δάσκαλος του θεάτρου μας», *Θέατρο*, τεύχος 37, 1974, σ. 40-46· **Ζώρας Γ.**, «Μία άγνωστη μετάφραση κωμωδίας του Μολιέρου στα ελληνικά», *Παρουσία*, τόμος 7, 1990, σ. 61-88· **Ταμπάκη Α.**, «Φαναριώτικες» μεταφράσεις έργων του Μολιέρου. Το χφ. III. 284 της Βιβλιοθήκης "M. Eminescu" του Ιασίου», *Ο Ερασιστής*, τόμος 21, 1997, σ. 379-382· **Οικονόμος Κ.**, *Ο Φιλάργγυρος του Μολιέρου*, επιμ. Κ. Σκαλιόρας, Αθήνα 1970· **Μπουμπουλίδης Φ.Κ.**, *Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου*, Αθήνα 1965, σ. 59-112· **Μαυράκη Τ.**, «Ο Φιλάργγυρος της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου: ένα γυναικείο θεατρικό έργο στο σταυροδρόμι του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού», *Ματατοφόρος*, τόμος 30-40, 1995, σ. 61-76.

## Μεταστάσιος

Ο Pietro Metastasio (Ρώμη 1698 - Βιέννη 1782), Ιταλός λιμπρετίστας στην αυλή της Βιέννης, που άφησε συνολικά 24 δημοσιευμένα λιμπρέτα στο ύφος του γαλλικού κλασικισμού του 17ου αιώνα, τα οποία εκδίδονται συχνά και μελοποιούνται δεκάδες φορές εκ νέου, παρουσιάζεται στον ελληνικό 18ο αιώνα με συνολικά 11 μεταφράσεις. Θεατρική παράσταση μαρτυρείται όμως μόνο στην Κέρκυρα (1797, «Alessandro nell' Indie»).

Στην ιστορία της όπερας ο Μεταστάσιος θεωρείται ο μεγάλος μεταρρυθμιστής του λιμπρέτου. Στη λεγόμενη ναπολιτάνικη φάση της εξέλιξης της όπερας στο όψιμο μπαρόκ, η υπόθεση, η πλοκή του έργου, έχει πλέον διασπαστεί σε μια σειρά από νούμερα (solí, duetti, άριες κτλ.), τα οποία υπογορεύονται στον συγγραφέα από τους τραγουδιστές. Ο Μεταστάσιος κατορθώνει να δώσει στη σοβαρή όπερα μια δραματουργική δομή και συνοχή και τα λιμπρέτα του θεωρήθηκαν αυτόνομα λογοτεχνικά έργα, ακόμα και χωρίς μελοποίηση, γι' αυτό και το κάθε έργο εκδόθηκε αμέσως, σε αντίθεση με άλλα λιμπρέτα της εποχής. Τα μηνύματα των περισσότερων έργων είναι διδάγματα για τη φιλία, την αρετή, τη σταθερότητα στον έρωτα, ενταγμένα σε μια κλασικίζουσα τραγωδία και διαδραματιζόμενα σε μια ατμόσφαιρα του βουκολικού ροκοκό.


Ο Μεταστάσιος και τα λιμπρέτα του είναι ένα φαινόμενο επιτυχίας μέσα στον 18ο αιώνα· αυτός είναι και ο βασικός λόγος που μεταφράζεται στα ελληνικά: σε δίτομη έκδοση της Βενετίας το 1779 παρουσιάζονται τα έργα «Αρταξέρξης», «Αδριανός εν Συρία», «Ο Δημήτριος», «Η Ευσπλαχνία του Τίτου», «Σιρόης», «Κάτων εν Υτίκη» (β' έκδοση το 1806), το 1794 εκδίδει στη Βιέννη ο Πολυζώης Λαμπανιζιώτης, αφήνοντας τις εκδόσεις του Γκολντόνι, τον «Δημοφόντη» και τον «Αχιλλέα εν Σκύρω», δύο χρόνια αργότερα τον «Θεμιστοκλή»· η πιο ενδιαφέρουσα μετάφραση είναι «Τα Ολύμπια» από τον Ρήγα Βελεστινλή το 1797, στον τόμο *Ο ηθικός τρίπους* (το έργο επανεκδίδεται το 1815 στην Πέστη και το 1820 στη Μό-

σχα). Το έργο ανεβάζεται το 1836 από ερασιτεχνικό θίασο στην απελευθερωμένη Αθήνα και πρόσφατα, στα 200 χρόνια από τον θάνατο του Ρήγα, το 1998, από τον Σπύρο Ευαγγελάτο.

Δίπλα στα τυπωμένα έργα υπάρχουν και αρκετά χειρόγραφα: «Ο Αναγνωρισμός της Σεμιράμιδος» του Αναστ. Σουγδουρή (1758), «Ο Θεμιστοκλής», «Αντίγονος» και το μονόπρακτο «Έρωσ Αιχμάλωτος» σε χειρόγραφο του 1785, «Η Ακατοίκτης Νήσος», «Μεγακλής» (= «Τα Ολύμπια») στο χειρόγραφο Ηλιάσκου (γύρω στο 1785-90) και τα τρία έργα που έχει μεταφράσει ο Ιωάννης Ν. Καρατζάς: «Δημοφών», «Υπερμνήστρα», «Νήσος η Έρημος» (πιθανώς γύρω στο 1795). υπάρχουν επίσης αποσπάσματα και πληροφορίες για μεταφράσεις από τον χώρο των Επτανήσων.

Όπως μαντεύετε ήδη από τους τίτλους, τα περισσότερα έργα του έχουν θέματα από την Αρχαιότητα· το ίδιο ισχύει για την όπερα του 17ου αιώνα, όπου προτιμούνται μάλιστα τα μυθολογικά θέματα.

Η μεταφραστική αυτή παράδοση συνεχίζεται ακόμα στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα.

 Μην προσπαθήσετε να μάθετε απέξω όλους τους τίτλους των μεταφράσεων. Επίσης, μη μαθαίνετε απέξω τους τίτλους των μελετημάτων που παρατίθενται στους ενδιάμεσους Βιβλιογραφικούς Οδηγούς· δεν θα σας χρειαστούν.

## Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Πούχγερ Β.**, «Ο Pietro Metastasio και ο August von Kotzebue στο θέατρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Δρόμοι της πρόσληψης στο 18ο και 19ο αιώνα», στον τόμο: *Βαλκανική Θεατρολογία*, Αθήνα 1994, σ. 311-317· **Σπάθης Δ.**, «Άγνωστες μεταφράσεις Μεταστάσιου και πρωτότυπα στιχουργήματα· ένα χειρόγραφο του 1795», στον τόμο: *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 101-144· **Πούχγερ Β.**, «Ο Ρήγας και το θέατρο», στο τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σ. 109-119· **Βρανούσης Λ.**, «Ο Ρήγας και το θέατρο. Η μετάφραση των *Ολυμπίων* του Μεταστάσιου», *Θέατρο*, τόμος 5, 1962, σ. 25-29· **Camariano Ν.**, «Quelques précisions au sujet de la traduction du drame *L' Olympiade* de Metastasio, faite par Rhigas Velesinlis», *Revue des Études Sud-Est Européennes*, τόμος 4, 1968, σ. 291-296.

## Γκολντόνι

Ο Κάρολο Γκολντόνι (1707-1793) έγινε, για τον βαλκανικό χώρο γενικότερα, εξίσου σημαντικός με τον Μεταστάσιο. Η ελληνική πάντως πρόσληψη ξεκινάει πιο αργά από αυτή του Μεταστάσιου. Όπως αναφέρθηκε, μερικά έργα του παραστάθηκαν μελοποιημένα στο San Giacomo της Κέρκυρας ήδη το 1773/74 και το 1786. Δεν πρόκειται ακόμα για την κωμωδία ηθών και χαρακτήρα αλλά για ελαφρό *dramma per musica*.

Ο Βενετσιάνος κωμωδιογράφος είναι εκείνος που σημαδεύει τη μετάβαση



της κωμικής παράδοσης των στερεότυπων ρόλων, της *commedia dell' arte*, στα ηθικοδιδασκικά πλαίσια του Διαφωτισμού, πλάθοντας πλέον ανεπανάληπτους σκηνικούς χαρακτήρες με τις τεχνικές της ηθογραφίας, και όχι λογοτεχνικά σχήματα, χωρίς να τους μειώνει την κωμική ουσία. Στη Βιέννη και στη Βενετία εκδίδονται έργα του, που δείχνουν σαφώς μια προτίμηση για τον ηθικό διδακτισμό και για το αστικό περιβάλλον. Σατιρίζεται ο αργόσχολος βίος της εκτροχιασμένης αριστοκρατίας, η τεμπελιά και η σπατάλη· σε αυτά αντιπαραβάλλεται ο σοβαρός αστός, ο λογικός και συγκρατημένος νοικοκύρης, που είναι κύριος της ζωής του, η έξυπνη και ηθική γυναίκα κτλ.

Οι δρόμοι της πρόσληψής του μέσα στον 18<sup>ο</sup> αιώνα είναι ακόμα χωριστοί: ενώ στα Επτάνησα αυτή εντάσσεται χωρίς άλλο στα γενικά ιταλικά συμφραζόμενα, στον χώρο των Φαναριωτών μεταφράζονται οι ηθικοδιδασκτικές κωμωδίες του ως αναγνώσματα νουθεσίας. Την αρχή κάνει ο ανήσυχος εκδότης Πολυζώης Λαμπανιτζιώτης στη Βιέννη το 1791, πριν ακόμα από τον θάνατο του Γκολντόνι στο Παρίσι, εκδίδοντας μέσα σε χρονικό διάστημα λίγων μηνών τρεις κωμωδίες σε δική του μετάφραση: «Η Αρετή της Παμέλας», «Ο Δεισιδαίμων Αποκτητής των Αρχαιοτήτων και οι Διχόνοιοι Πενθεράς και Νύμφης» και «Η Στοχαστική και Ωραία Χήρα». Θεματικοί άξονες των έργων αυτών είναι η αρετή και η φρόνηση. Στο τέλος του ίδιου αιώνα τυπώνεται στη Βενετία, στο τυπογραφείο του Νικολάου Γλυκή, «Ο Καφενές», ηθικοπλαστικό ανάγνωσμα για τους Έλληνες σπουδαστές στη Γαληνοτάτη· η μετάφραση του Σπυρίδωνος Βλαντή είναι σαφώς πιο γλαφυρή. Το 1794 ο Λαμπανιτζιώτης, πάλι, τυπώνει στη Βιέννη την κωμωδία «Ο Καλός Οικοκύρης», για να στραφεί στη συνέχεια στον Μεταστάσιο, γιατί τον έλκει η πανευρωπαϊκή ακτινοβολία του.

Οι μεταφράσεις αυτές έχουν συνήθως εκτενείς προλόγους, όπου εκδότες και μεταφραστές δικαιολογούν το εγχείρημά τους, γιατί η κωμωδία ως είδος αντιμετωπίζει ακόμα ηθικές επιφυλάξεις εκ μέρους συντηρητικών κύκλων· εκεί τονίζεται το «ηθικό» στοιχείο και η διδαχή των ηθών, η βελτίωση και διόρθωση των χαρακτήρων κτλ. Όπως αναπτύξαμε, κατά την αντίληψη του Διαφωτισμού το κωμικό δεν πρέπει απλώς να προκαλεί το γέλιο, πρέπει και να διδάσκει, αλλιώς είναι στοιχείο άχρηστο και βλαβερό. Η γελοιοποίηση και η σάτιρα είναι εργαλεία και μέσα διαμόρφωσης ενός νέου κώδικα κοινωνικής ηθικής, η οποία στηρίζεται στην κοινωνικότητα, στη χαρά της ζωής σε λογικά πλαίσια, στο μετριοπαθές και ελεγχόμενο συναίσθημα· έτσι, στη θεματολογία των έργων εγγράφονται οι σχέσεις των δύο φύλων, το γυναικείο ζήτημα, ο γάμος, με την ελεύθερη εκλογή των ίδιων των ενδιαφερομένων, η ισότητα των ανθρώπων και ως ανήκουν σε διαφορετικές κοινωνικές τάξεις, ο κύκλος των οικογενειακών σχέσεων κτλ.

Αυτή η θεματική κυριαρχεί και σε ένα χειρόγραφο κώδικα της Βασιλικής Βιβλιοθήκης των Βρυξελλών, που περιλαμβάνει δέκα έργα του Γκολντόνι σε ελληνική μετάφραση, φιλοτεχνημένη την τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα, πιθανώς

από Φαναριώτη. Οι τίτλοι δείχνουν εύγλωττα τις θεματικές προτεραιότητες: «Η Φρόνιμη και Υπομονητική Γυνή», «Ο Πατήρ της Φαμελίας», «Ο Εργένης και Αρτίφης», «Ο Αληθής και Πιστός Φίλος», «Η Νοικοκερά του Ξενοδοχείου ήτοι η Γκάζδα» (= η περίφημη «Λοκαντιέρα»), «Θυγάτηρ Ευπειθής», «Η Σώφρων και Στοχαστική Αρχόντισσα», «Ο Εργένης Μουσουρούφης», «Η Πανούργος και Πολύξευρος Γυνή», «Η Καλή Γυνή». Στο χειρόγραφο αυτό ο άγνωστος Φαναριώτης μεταφραστής έδωσε ένα μοναδικό σε έκταση και ποιότητα μεταφραστικό έργο, χρησιμοποιώντας την ομιλούμενη γλώσσα της εποχής.

Από τις αρχές του 19ου αιώνα φαίνεται πως συγκλίνουν περισσότερο οι δύο ως τώρα κάπως ξεχωριστές παραδόσεις της πρόσληψης του Γκολντόνι στην Ελλάδα: ήδη κατά τη γαλλική κατοχή της Κέρκυρας παίχτηκε, όπως είδαμε, η «Παμέλα» το 1813 μαρτυρείται στη Ζάκυνθο παράσταση του «Ψεύτη», από ελληνικό ερασιτεχνικό θίασο· το 1815 παίζεται στην Κέρκυρα «Η μοναχική γυναίκα», μάλλον από ιταλικό θίασο, και το 1819, σε ερασιτεχνική παράσταση, «Η Προσποιούμενη την Ασθενή». Το 1831 παίζονται στα Κύθηρα δύο κωμωδίες του, το 1830 στο Ληξούρι, στη Ζάκυνθο το 1856/57 νεαροί ερασιτέχνες με επικεφαλής τον Διονύσιο Ταβουλάρη παρουσιάζουν στα ελληνικά κωμωδίες του Γκολντόνι· αυτό όμως μας οδηγεί στο επόμενο κεφάλαιο...

Στον εκδοτικό τομέα η αρχή του 19ου αιώνα φέρνει επαναλήψεις των επιτυχημένων τίτλων: «Το Καφενείον» (1805), «Η Αρετή της Παμέλας» (1806), ενώ αργότερα προστίθενται και άλλοι τίτλοι: «Παμέλα Ύπανδρος» (1817), «Η Πατρική Αγάπη ή Η Ευγνώμων Δούλη», για τρίτη φορά «Η Πανούργος Χήρα». Επίσης, υπάρχουν δύο διασκευές έργων του Βενετσιάνου κωμωδιογράφου στα «Πονήματά τινα Δραματικά» του Γεωργίου Σούτσου (Βιέννη 1805). Ακολουθούν μεταφράσεις του Φαναριώτη Ιωάννη Καρατζά (Ναύπλιο 1834, «Ο Αληθής Φίλος», «Παμέλα Επίγαμος» και σε δίτομη έκδοση άλλες έξι μεταφράσεις του ίδιου, οι οποίες πρέπει να έχουν γίνει λίγο πριν ή λίγο μετά το 1818· άλλες επτά μεταφράσεις του ίδιου υπάρχουν σε χειρόγραφο στην κεντρική Κρατική Βιβλιοθήκη της Ρουμανίας).

Ενδεικτικό για τον επαναστατικό προσανατολισμό των ελληνικών παραστάσεων πριν από το 1821 είναι το γεγονός ότι κανένα από τα έργα αυτά δεν βρήκε τον δρόμο του για τη σκηνή (με εξαίρεση τα Επτάνησα). Αυτό συμβαίνει μόλις μετά το 1860. Χαρακτηριστικό, ωστόσο, για την ένταση της πρόσληψης ως το 1900 είναι το γεγονός ότι, ως τη στροφή του αιώνα, έχουμε 49 ελληνικές μεταφράσεις από, συνολικά, 29 έργα. Και ανάμεσά τους δεν βρίσκεται ακόμα ο «Υπηρέτης Δύο Αφεντάδων», που θα αποτελέσει την επιτυχία του 20ού αιώνα στον συρμό της αναβίωσης της *commedia dell' arte*!

**Προεπαναστατικά, λοιπόν, κυριαρχούν τα ηθικοδιδασκτικά έργα και οι κωμωδίες χαρακτήρων, ως αναγνώσματα νουθεσίας και λογικής και ενάρτησης συμπεριφοράς.**

## Βιβλιογραφικός Οδηγός

Κείμενα: Gentilini A., Martini L., Stevanoni C., *Dieci commedie di Goldoni tradotte in*

*neogreco* (ms. Bruxelles, Bibl. Royale 14.612), τόμος Α', *Testi*, Padova 1988· **Σιδέρης Γ.**, «La fortuna di Carlo Goldoni in Grecia (1791-1961)», *Studi Goldoniani*, τόμος 2, Venezia 1970, σ. 7-48· **Σπάθης Δ.**, «Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 199-214· **Gentilini A.**, «Il Goldoni di Karadzas», *III Convegno Nazionale di Studi Neogreci* (1989), Palermo 1991, σ. 81-91· της ίδιας, «In margine alla fortuna di Carlo Goldoni in Grecia», *Studi Goldoniani*, τόμος 4, Venezia 1976, σ. 160-176· **Πούχγερ Β.**, «Η πρόσληψη του Carlo Goldoni στην Ελλάδα», στον τόμο: *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σ. 345-358· **Γρηγορίου Ρ.**, «Νέα στοιχεία για την διάδοση του έργου του Κάρλο Γκολντόνι στην Ελλάδα (τον 18ο και 19ο αιώνα)», *Μαντατοφόρος*, τόμος 39-40, 1995, σ. 77-94· **Πούχγερ Β.**, «Influssi Italiani sul teatro Greco», *Sincronie* II/3, 1998, σ. 183-232, ιδίως σ. 207-213· του ίδιου, «Ο ιταλικός Κλασικισμός και Διαφωτισμός στο ελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Φαινόμενα και νοούμενα*, Αθήνα 1999, σ. 241-264, ιδίως σ. 250 κ.ε.

## Άλλοι

Ανάμεσα στους άλλους θεατρικούς συγγραφείς που μεταφράζονται προεπαναστατικά συγκαταλέγονται ο Αλφιέρι (Vittorio Alfieri, Ιταλός συγγραφέας ρομαντικών πολιτικών τραγωδιών, 1749-1803) και ο Βολταίρος (1694-1778), οι μεταφράσεις τους όμως σχετίζονται άμεσα με την προεπαναστατική σκηνή στο Βουκουρέστι, το Ιάσιο και την Οδησό, οπότε θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια. Εξαιρεση αποτελούν τα έργα του August von Kotzebue (1761-1819), που είχαν τεράστια απήχηση σε όλη την Ευρώπη και ιδιαίτερα στη νοτιοανατολική, γιατί είναι ολιγοπρόσωπα, κατάλληλα για ερασιτέχνες, στέρεα δομημένα και προκαλούν άφθονα δάκρυα και γέλια.

Ο Κότζεμπουε είναι, για τον 19ο αιώνα, ένα φαινόμενο επιτυχίας παρόμοιο με αυτό που υπήρξε ο Μεταστάσιος για τον 18ο: τα συγκινητικά και κωμικά, ηθικά και κάπως πιο ελεύθερα έργα του, από τον χώρο του αστισμού, ανάβαθα και καταναλωτικά αλλά άρτια δομημένα, αποτελούσαν, στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα, την πρώτη επιτυχία σχεδόν όλων των ευρωπαϊκών σκηνών, όχι μόνο των γερμανόφωνων. Ακόμα και ο Γκαίτε, ο οποίος περιφρονούσε τον πολύγραφο τυχοδιώκτη και ενσάρκωση της μετριότητας, όπως έλεγε, αναγκάστηκε, όταν ήταν διευθυντής της αυλικής σκηνής στη Βαϊμάρη, να παίξει τα έργα του κατ' επανάληψη· ακόμα, στην πρώτη σκηνή της κεντρικής Ευρώπης, το Burgtheater της Βιέννης, κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα έπαιζαν επί 3.600 βραδιές περίπου έργα του Κότζεμπουε: αυτό σημαίνει μια ολόκληρη δεκαετία!

Το 1801 ο νεαρός Κωνσταντίνος Κοκκινάκης δημοσιεύει στη Βιέννη τέσσερις μεταφράσεις του σήμερα ξεχασμένου, αλλά στην εποχή του πολύ επιτυχημένου θεατρικού συγγραφέα ρηχών και δακρύβρεχτων δραμάτων: «Μισανθρωπία και Μετάνοια», «Πτωχεία και Ανδρεία», «Η Εκούσιος Θυσία» και «Οι Κόρσαι». Το πρώτο μάλιστα ανεβάζουν ερασιτέχνες το 1803 στα Αμπελάκια, το γνωστό ορεινό χωριό της Θεσσαλίας με τη βιοτεχνία βαφής νημάτων· ο Γερμανός ταξιδιώτης που

παρακολουθεί την παράσταση βεβαιώνει πως, όπως παντού στην Ευρώπη, έτσι και εδώ το έργο συγκίνησε τον κόσμο μέχρι δακρύων.

Μεταφράσεις για ανάγνωση υπάρχουν και μερικές άλλες, όπως του «Φιλώτα» του Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) ή η χαμένη μετάφραση της τραγωδίας του Σαίξπηρ «Ρωμαίος και Ιουλιέτα» από τον Γεώργιο Σακελλάριο (1767-1836), το 1789, κατά τη συγκινητική διασκευή του Βάισε με αίσιο τέλος· ο ίδιος φιλοτέχνησε και μια μετάφραση του γαλλικού λιμπρέτου «Ορφεύς και Ευρυδίκη», που είχε μελοποιήσει ο Christoph Willibald Gluck στη Βιέννη και στο Παρίσι. Επίσης, πρέπει να μνημονευτεί η μετάφραση της «Ιφιγένειας της εν Ταύροις» του Γκαίτε το 1818 από νεαρό φοιτητή, τον Ιωάννη Παπαδόπουλο, με τον οποίο συναντιέται κιόλας ο γηραιός ποιητής της Βαϊμάρης.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Πούχνερ Β.**, «Ο Pietro Metastasio και ο August von Kotzebue στο θέατρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης», στον τόμο: *Βαλκανική θεατρολογία*, Αθήνα 1994, σ. 311-321· του ίδιου, «Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα στο ελληνικό θέατρο του 18ου αιώνα», στο μελέτημα «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές του ελληνικού θεάτρου στο 18ο και 19ο αιώνα», στον τόμο: *Δραματουργικές αναζητήσεις*, ό.π., σ. 216-251, ιδίως σ. 238 κ.ε.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 109

Ποιος είναι ο περισσότερο μεταφρασμένος ξένος θεατρικός συγγραφέας στην Ελλάδα του 18ου αιώνα;



### Δραστηριότητα 98

Καταγράψτε σε μια σελίδα τους τίτλους των μεταφράσεων του Μολιέρου, του Μεταστάσιου, του Γκολντόνι και των άλλων συγγραφέων υπό τη μορφή πίνακα. Φυλάξτε τη σελίδα αυτή. Θα σας χρειαστεί.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 110

Ποιο δραματικό είδος κυριαρχεί στις μεταφράσεις αυτές;

## 2.5.2 Η σατιρική δραματουργία

Όπως έγινε φανερό, οι θεατρικές μεταφράσεις αποτελούν πιο σπουδαίο μέρος της φαναριώτικης δραματογραφίας από τα πρωτότυπα ελληνικά έργα. Αυτό έχει σχέση με μια διαδικασία, την οποία ο Αδαμάντιος Κοραής θα ονομάσει «μετακένωσιν», δηλαδή τη μεταφορά και μετάδοση των ιδεών και αξιών του Διαφωτισμού της Δύσης στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, μέσω των μεταφράσεων. Χαρακτηριστικά, ο παραδοσιακός τόπος έκδοσης των ελληνικών γραμμάτων, η Βενετία, μετατοπίζεται τώρα στη Βιέννη, στη μητρόπολη της Αψβουργικής Αυτοκρατορίας, που θα παίξει στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα σημαντικό ρόλο στην εθνική αφύπνιση σχεδόν όλων των βαλκανικών λαών. Ωστόσο, στα μέρη αυ-

τά δεν σημειώνεται καμιά προσπάθεια πρωτότυπης ελληνικής δραματογραφίας. Αυτή περιορίζεται στην Κωνσταντινούπολη και έχει σατιρικό χαρακτήρα.

### *Από τον χώρο του Πατριαρχείου*

Προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι στους κύκλους του Οικουμενικού Πατριαρχείου, εχθρικά διακείμενου απέναντι στα θεάματα, βρίσκονται σάτιρες σε διαλογική και δραματική μορφή από τα τέλη ήδη του 17ου αιώνα: «Το Αχούρι» (1692), το οποίο σατιρίζει τις καταστάσεις που επικρατούν στην ορθόδοξη εκκλησία της Πόλης. Δεν πρόκειται για έργα με κάποια δραματουργική οικονομία, είναι απλώς διαλογική σάτιρα σε μορφή δραματικού έργου. Αυτή η παράδοση συνεχίζεται γύρω στα μέσα του 18ου αιώνα με διαλογικά σπηλιτευτικά κείμενα ενάντια στους αναβασπιστές: «Κωμωδία Αληθών Συμβάντων» και, σε πεζό, μια εκτενέστατη πεντάπρακτη «κωμωδία» με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Έργα και Καμώματα του Ψευδοασκητού Αυξεντίου ή Αυξέντιος Μετανοημένος», ανέκδοτη ακόμα, η οποία αποτελεί καυστική προσωπική σάτιρα εναντίον προσωπικότητας του Πατριαρχείου.

### **Βιβλιογραφικός Οδηγός**

«Το αχούρι» στον **É. Legrand**, *Bibliothèque grecque vulgaire*, τόμος Β', Παρίσι 1881· το δεύτερο στον **Ε. Σκουβαρά**, «Στηλιτευτικά κείμενα του ΙΗ' αιώνας», *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher* 20, 1970.

### *Από τον χώρο των Φαναριωτών*

Σατιρικά θεατρικά κείμενα για τη διαφθορά των Φαναριωτών υπάρχουν και από τον χώρο των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών. Το μεγαλύτερο από αυτά εξέδωσε πρόσφατα ο Δημήτριος Σπάθης και προέρχεται από την ίδια την Κωνσταντινούπολη: «Αλεξανδροβόδας ο Ασυνείδητος» (1785), δραματική σάτιρα του Γεωργίου Σούτσου κατά του Αλεξάνδρου Μαυροκορδάτου του «Φιραρή» (φυγάδα· έφυγε για τη Ρωσία). Το μέτριο αυτό έργο παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον ως ντοκουμέντο της ομιλούμενης γλώσσας των Φαναριωτών της εποχής και ως μαρτυρία για τον βίο και την πολιτεία της ελληνικής αυτής μικροκοινωνίας στα ανώτερα κλιμάκια της διοίκησης της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Πρόκειται επίσης για προσωπική σάτιρα, η οποία κυκλοφόρησε σε χειρόγραφα ανάμεσα στις φαναριώτικες οικογένειες της Πόλης.

Ο ίδιος εκδίδει το 1805 στη Βιέννη και τον τόμο «Πονήματά τινα Δραματικά», με τέσσερα «δραματικά έργα»: «Το Άσυλον του Φθόνου», «Αυλικός ο Πεφωτισμένος», «Η Πατρίς των Τρελών» και «Ο Κατηχούμενος ή Το Κοσμογονικόν Θέατρον», αλληγορικές ή και προσωπικές σάτιρες σε διαλογική μορφή, οι οποίες δεν έχουν και πολλή σχέση με το θέατρο.

### **Βιβλιογραφικός Οδηγός**


**Σπάθης Δ.**, *Γεώργιος Ν. Σούτσος, Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος. Κωμωδία συντεθείσα*

εν έτει «αψπε»: 1785. Σχολιασμένη έκδοση και συνοδευτική μελέτη «Φαναριώτικη κοινωνία και σάτιρα», Αθήνα 1995· Βαλέτας Γ., *Αίμος Γ'*, τόμος 5-6, 1979, σ. 27-64· Papacostea-Danileopolu C., «La satire sociale-politique dans la littérature dramatique en langue grecque des Principautés (1774-1830)», *Revue des Études Sud-Est Européennes*, τόμος 15, 1977, σ. 75-92.



### **Δραστηριότητα 99**

Καταγράψτε τους τίτλους των πρωτότυπων έργων σε μια σελίδα, χωρίς να προσπαθήσετε να τους μάθετε απέξω. Με την αντιγραφή εντυπώνονται χωρίς κόπο στη μνήμη σας. Φυλάξτε τη σελίδα αυτή. Θα σας ξαναχρειαστεί.

 *Υπομονή! Το δεύτερο κεφάλαιο, το μεγαλύτερο σε έκταση αυτού του τόμου, οδεύει προς το τέλος του. Μαθαίνετε ένα σωρό πράγματα που δεν τα ξέρει ο πολύς κόσμος, ακόμα και οι μορφωμένοι! Επιμένω λίγο περισσότερο στο προεπαναστατικό θέατρο, γιατί είναι λιγότερο γνωστό.*

## Ενότητα 2.6

## ΟΙ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ΤΗΣ ΔΙΑΣΠΟΡΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΤΟΥΣ

Μπαίνοντας στον 19ο αιώνα η δυναμική των θεατρικών πραγμάτων αλλάζει. Δεν είναι πια οι δραματικές μεταφράσεις για ένα αναγνωστικό κοινό αλλά η ίδια η θεατρική παράσταση που βρίσκεται στο επίκεντρο των προσπαθειών. Ο απόηχος της Γαλλικής Επανάστασης στα τουρκοκρατούμενα Βαλκάνια και η ίδρυση της Φιλικής Εταιρείας (Οδησός 1814) οδηγούν γρήγορα τις σχολικές παραστάσεις της Ελληνικής Ακαδημίας στο Βουκουρέστι και στο Ιάσιο στα ίχνη του πολιτικού και επαναστατικού θεάτρου. Ένα νέο ρεπερτόριο χρειάζεται τώρα. Κυριαρχεί η πολιτική και πατριωτική τραγωδία του Βολταίρου και του Αλφιέρι, του φιλοσόφου της Γαλλικής Επανάστασης και του ποιητή που οραματίστηκε το μετέπειτα ιταλικό *risorgimento* (την ένωση των κρατιδίων της Ιταλίας). Είναι χαρακτηριστικό ότι από τις πολυάριθμες μεταφράσεις του Μολιέρου και του Γκολντόνι καμιά δεν έχει ανεβαστεί στο προεπαναστατικό θέατρο στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες και στην Οδησό, την πόλη της Φιλικής Εταιρείας.

### 2.6.1 Βουκουρέστι

Επίκεντρο της εξέλιξεων είναι η φαναριώτικη αυλή στο Βουκουρέστι, κάτω από την ηγεμονία του Ιωάννη Καρατζά (1812-1818), ο οποίος έχει μεταφράσει, όπως είδαμε, ο ίδιος, μια σειρά από έργα του Γκολντόνι. Η αυλή στο Βουκουρέστι είχε παράδοση στα θεάματα: εδώ, κατά τον 18ο αιώνα, εμφανίστηκαν ιταλικοί και γαλλικοί θίασοι, σχοινοβάτες, ταχυδακτυλουργοί, ακροβάτες εβραϊκής και αραβικής καταγωγής, Τούρκοι πεχλιβάνηδες, Γερμανοί αθλητές και Ιταλοί θηριοδασμαστές, Αρμένιοι καραγκιοζοπαίχτες και αυτοσχέδιοι γελωτοποιοί. Το 1784 δίνεται παράσταση μιας ιταλικής κωμωδίας, το 1792 απαγορεύονται οι παραστάσεις σε Αυστριακούς ηθοποιούς, το 1796 εκδίδεται διαταγή προστασίας για τρεις Γάλλους θεατρίνους. Στα προάστια της πόλης, που ονομαζόταν το Παρίσι των Βαλκανίων, υπήρχαν πανοράματα και λαϊκοί κουκλοπαίχτες.

Αλλά οι σχολικές παραστάσεις στην Ελληνική Ακαδημία ξεκινούν πρώτα στο Ιάσιο (βλ. την επόμενη ενότητα). Στο Βουκουρέστι η έναρξη του σχολικού θεάτρου, που μετατρέπεται γρήγορα, αλλά με βήματα προσεκτικά, σε πολιτικό επαναστατικό θέατρο, ξεκινάει μόλις το 1816/17: ο Στέφανος Κομμητάς οργανώνει την παράσταση σκηνών από τα ομηρικά έπη και την αρχαία τραγωδία και κωμωδία. Η νεαρή κόρη του ηγεμόνα, η Ραλλού Καρατζά, ιδρύει ερασιτεχνικό θίασο, στον οποίο ανήκουν ευθύς εξαρχής ο Κωνσταντίνος Κυριακός-Αριστίας (1800-1880) και ο Θεόδωρος Αλκαίος (π. 1790-1833). Δίπλα σε σκηνές της αρχαίας τραγωδίας παίζουν τον «Βρούτο» του Βολταίρου και τον «Ορέστη» του Αλφιέρι. Αποκτούν και μόνιμη

θεατρική αίθουσα. Η Ραλλού στέλνει τον Κυριακό-Αριστία στο Παρίσι, για να μάθει υποκριτική κοντά στον Ταλμά, τον πιο αντιπροσωπευτικό ηθοποιό της εποχής της Γαλλικής Επανάστασης. Προσκαλεί και ένα βιεννέζικο θίασο όπερας και πρόζας στο Βουκουρέστι, ο οποίος δίνει παραστάσεις το 1818. Αυτές οι φιλόδοξες προσπάθειες τερματίζονται αιφνιδιαστικά, όταν η ηγεμονική οικογένεια τρέπεται σε φυγή στο εξωτερικό.

Τις ελληνικές αυτές ερασιτεχνικές παραστάσεις μιμούνται σύντομα οι Ρουμάνοι. Οι αρχές του ρουμανικού εθνικού θεάτρου είναι στενά συνδεδεμένες με το ελληνικό θέατρο. Ο ανιψιός του διαδόχου, ο Ιάκωβος Ρίζος Ραγκαβής, υποβάλλει σχέδιο ίδρυσης εθνικής σκηνης, καλεί τον Κυριακό-Αριστία από το Παρίσι και του αναθέτει τη συγκρότηση νέου θιάσου, ο οποίος αποτελείται βασικά από μέλη του παλαιού και μαθητές της Ελληνικής Ακαδημίας. Στην αρχή ο ίδιος ο Κυριακός-Αριστίας ανέλαβε τους γυναικείους ρόλους, ώσπου να βρεθούν κυρίες να ανεβούν στο σανίδι της σκηνης.

Ο νέος θίασος εμφανίζεται με μεγαλύτερη πεποίθηση στην αποστολή της δημιουργίας μιας εθνικής σκηνης: στο ρεπερτόριό του κυριαρχούν τα πατριωτικά, εθνικοαπελευθερωτικά θέματα, τα μοτίβα της αυτοθυσίας για την πατρίδα και της τυραννοκτονίας. Η πρώτη παράσταση είναι «Ο Θάνατος του Καίσαρος» του Βολταίρου, με αλλαγμένο τίτλο για λόγους πρόνοιας, μετά η «Ασπασία» του Ιακ. Ρίζου Νερουλού, χωρίς επιτυχία, και ο «Αχιλλεύς» του Αθανάσιου Χριστόπουλου με τον τίτλο «Ο Θάνατος του Πατρόκλου». Μετά παρουσιάζεται η «Μερόπη» του Βολταίρου σε πεζή μετάφραση του Σερούιου και, πάλι, ο «Θεμιστοκλής» του Μεταστάσιου.

Η απήχηση των ερασιτεχνικών αυτών παραστάσεων είναι τεράστια, οι ελληνικές εφημερίδες της Βιέννης και του Παρισιού κυριολεκτικά παραληρούν στις ανταποκρίσεις τους. Για να προλάβει τις πολιτικές επιπτώσεις σε σχέση με την Υψηλή Πύλη, ο ηγεμόνας αναθέτει στον Ρίζο Ραγκαβή την προληπτική λογοκρισία.

*Προληπτική λογοκρισία* αποκαλείται η μορφή της λογοκρισίας που απαιτεί πρώτα να εγκριθεί ένα έργο και ύστερα να παρασταθεί.

Το μέτρο αυτό αποδείχτηκε όμως αναποτελεσματικό, γιατί η Φιλική Εταιρεία είχε σημαντική δύναμη στο εποπτικό συμβούλιο. Όχι μόνο δεν εξαφανίζονται από το ρεπερτόριο τα επαναστατικά και πατριωτικά θέματα αλλά, το 1819, ανεβάζεται και ο «Ορέστης» του Αλφιέρι.

Το 1820 παίζεται η «Πολυξένη» του Ρίζου Νερουλού, χωρίς επιτυχία, ακολουθούν επαναλήψεις του «Θεμιστοκλή» και της «Μερόπης». Μέσα στις επαναλήψεις των παλαιών επιτυχιών υπάρχει και ένα νέο έργο, που το είχαν παίξει παλαιότερα: ο «Βρούτος» του Βολταίρου. Η τελευταία παράσταση είναι ο «Φίλιππος Β΄» του Αλφιέρι.

Την επόμενη χρονιά ξεσπάει το κίνημα του Υψηλάντη: ο Κυριακός-Αριστίας τραυματίζεται βαριά στη μάχη του Δραγατσάνιου, διαφεύγει στην Ιταλία, στη Ρώμη, όπου γνωρίζεται με τον λόρδο Guilford, τον ιδρυτή της Ιονίου Ακαδημίας, ο οποίος τον φέρνει στην Κέρκυρα. Εκεί ο Αριστίας διοργανώνει το 1825 ερασιτεχνικό θίασο και ανεβάζει ένα ρεπερτόριο παρόμοιο με αυτό του Βουκουρεστίου. Μετά τον τερματισμό του Ρωσοτουρκικού Πολέμου, το 1827, γυρίζει στη Βλαχία και γίνεται κα-



θηγητής γαλλικών στο Κολέγιο του Αγίου Σάββα στο Βουκουρέστι. Εκεί θα γίνει και ο ιδρυτής του ρουμανικού εθνικού θεάτρου. Αλλά αυτό δεν μας αφορά εδώ. Απλώς το όνομά του συνδέεται και με μία από τις πολλές προσπάθειες, τη σοβαρότερη ίσως, ίδρυσης εθνικής σκηνής στην απελευθερωμένη Ελλάδα.

☛ Στο ρεπερτόριο θα επανέλθουμε.

## 2.6.2 Ιάσιο

Στην αυλή του Αλεξάνδρου Μουρούζη, ηγεμόνια τότε της Μολδαβίας, ανεβάζει ο Θεόδωρος Αλκαίος (π. 1790-1833) την πρώτη τραγωδία του 19ου αιώνα, τον «Αχιλλέα» του Αθανασίου Χριστόπουλου, την οποία παριστάνουν το 1805 οι μαθητές του. Ανεβάζονται και αποσπάσματα από αρχαίες τραγωδίες, στη συνέχεια έρχονται ιταλικοί και γερμανικού θίασοι στην πόλη. Και σε άλλα γυμνάσια δίνονται παραστάσεις στα γαλλικά και στα ελληνικά.

## 2.6.3 Οδησός

Αλλά και στην πόλη όπου ιδρύθηκε η Φιλική Εταιρεία, την Οδησό, στα παράλια της Μαύρης Θάλασσας, υπό ρωσική κυριαρχία, σημειώνεται γύρω στο 1814 μια θεατρική κίνηση. Ο Κωνσταντίνος Κούμας γράφει το 1817 σε επιστολή του:

*Είπα, ότι έρχονται εδώ μεγάλοι άνθρωποι διά να ιδώσι την πόλιν μας. Τινές μάλιστα εξ αυτών είδαν μετά χαράς εις το θέατρόν μας παραστάσεις Ελληνικάς, αι οποίαι όμως, όλαι όλαι δύω, ήγουν η των Σουλιωτών και του Θεμιστοκλέους, έγιναν μόνο ολίγαις φοραίς. Όσοι ήσαν παρόντες δεν θέλουν λησμονήσει ποτέ την άκραν αγαλλίασιν και μεγάλην χειροκρότησιν των θεατών, το οποίον ως και αι Ρωσικαί και Γερμανικαί εφημερίδες εξεύρομεν ότι μετ' επαίνων διεκήρυξαν. Εκεί είδαν οι ταλαίπωροι σημερινοί Γραικοί κατά πρώτην φοράν μετά τόσους αιώνας τα θάνατα μνημεία, οίον ειπείν, των προπατόρων των, δακρυρροούντες από την χαράν των... (Ερμής ο Λόγιος, 1817, σ. 604 κ.ε.).* Και, στη συνέχεια, αναφέρει ότι συντηρητικοί κύκλοι της πόλης είχαν αντιδράσει στις παραστάσεις αυτές.

Από το 1816 οι παραστάσεις των νέων ερασιτεχνών γίνονται στο Δημοτικό Θέατρο. Το 1817 παίζεται ο «Θεμιστοκλής» του Μεταστάσιου, το 1818 ο «Φιλοκτήτης» του Νικολάου Πίγκολου, η πρώτη διασκευή αρχαίου δράματος στα νεοελληνικά. Στις παραστάσεις αυτές διακρίνεται ιδίως ο Γεώργιος Αβραμιώτης. Μια επιστολή στον περίφημο *Ερμήν τον Λόγιον* της Βιέννης μεταδίδει την ατμόσφαιρα των παραστάσεων αυτών: *Και όμως όλoi έμειναν εκστατικοί εις την παράστασίν του· οι ομογενείς με δάκρυα χαράς εκρότουν αδιακόπως· οι ξένοι επευφήμουν και αυτοί το Εύγε· και ο ενδοξότατος Κόμης Λαγγερών, αρχηγός της πόλεως, ανήρ γεμάτος εναισθησίας εις τα καλά, όλος ένθους γενόμενος, υπήγε μετά την τελείωσιν της πρώτης Πράξεως εις την Σκηνή από τα όπισθεν μέρη του θεάτρου, και ευχαρίστησε τους νέους μας Ολυμπιονίκας, και μάλιστα τον μουσόπνευστον Αβραμιώτην... (Ερμής ο Λόγιος, 1818, σ. 194).*

Το θέατρο αποκτά γρήγορα φήμη. Το ρεπερτόριο αντικαθρεφτίζει την επιρ-

ροή της Φιλικής Εταιρίας: την ίδια χρονιά παίζεται «Ο Θάνατος του Δημοσθένη» του Νικολάου Πίγκολου, το 1819 και πάλι, με ένα διαλογικό πρόλογο του Γεωργίου Λασσάνη, «Η Ελλάς και ο Ξένος», που είναι πλέον πολιτική αλληγορία της Επανάστασης. Του Λασσάνη είναι και ένα άλλο έργο, με θέμα την τυραννοκτονία, το «Αρμόδιος και Αριστογείτων», το οποίο ανεβάζεται εκείνη τη χρονιά. Το 1820 φαίνεται πλέον καθαρά ότι οι παραστάσεις έχουν ξεφύγει από το σχολικό πλαίσιο και έχουν πάρει πολιτικό καθαρά χαρακτήρα: παίζονται δύο έργα του Βολταίρου, ο «Μωάμεθ» και «Ο Θάνατος του Καίσαρος», σε μετάφραση του Γεωργίου Σερούιου που έδρασε στο Βουκουρέστι. Στις παραστάσεις αυτές βοηθούν και φιλέλληνες, ενώ συμμετέχει και η πρωταγωνίστρια του ρωσικού θιάσου της πόλης. Ο πρωταγωνιστής των παραστάσεων, ο Σπυρίδων Δρακούλης, σκοτώνεται το 1821, ως μέλος του Ιερού Λόχου, στη μάχη του Δραγατσανίου. Στη μνήμη του παίζεται το 1822 άλλη μια φορά ο «Φιλοκτήτης». Υπάρχουν πληροφορίες ότι το ελληνικό θέατρο στην Οδησό συνεχίζεται και αργότερα τον 19ο αιώνα, ως τις αρχές του 20ού.

#### 2.6.4 Άλλες πόλεις

Για την παράσταση στα Αμπελάκια (1803), με το έργο «Μισανθρωπία και Μετάνοια» του Κότζεμπουε, έχουμε ήδη μιλήσει.

Στην ελληνική σχολή των Κυδωνιών ανεβάζουν το 1817 σκηνές από αρχαίες τραγωδίες.

Στο θέατρο της Τεργέστης παίζουν, στις 9 και 16 Φεβρουαρίου 1820, Έλληνες μαθητές του Γυμνασίου τον «Θάνατο του Καίσαρος» του Βολταίρου· παρών είναι ο Ρώσος επιτετραμμένος και το κοινό ενθουσιάζεται.

Μαθητές του σχολείου του Άργους απαγγέλλουν το 1820 σκηνές από το ηρωικό δράμα «Λεωνίδα εν Θερμοπύλαις».

Παραστάσεις μνημονεύονται και στα αρχοντικά των ίδιων των Φαναριωτών στην Πόλη. Στο σπίτι του πρίγκιπα Α. Σούτσου παίζεται η «Μερόπη» του Βολταίρου, στα Πριγκιπωνήσια, στο εξοχικό του Ρώσου επιτετραμμένου Ζαχάροφ, παρουσιάζονται ήδη πριν από το 1815 η «Ασπασία» και η «Πολυξένη» του Ιακ. Ρίζου Νερουλού· στο σπίτι του νεαρού Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβή δίνεται μια παράσταση το 1809, ενώ δεκατετράχρονος παίζει σε μια παράσταση του «Μωάμεθ» του Βολταίρου σε σιταποθήκη. Γύρω στο 1820 στο αρχοντικό του «ποστέλνικου» Μάνου, στα Θεραπειά, γίνεται σε μια φιλολογική συγκέντρωση μυστική απαγγελία των «Περσών», με την παρουσία ηγεμόνων και κληρικών.

Η πιο ενδιαφέρουσα περίπτωση για την Πόλη ανακαλύφθηκε σχετικά πρόσφατα. Λίγους μήνες πριν από το ξέσπασμα του ξεσηκωμού παραστάθηκε ο «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος», το δεύτερο έργο του Ιωάννη Ζαμπέλιου (το πρώτο, ο «Τιμολέων», τυπώθηκε το 1818 στη Βιέννη, το δεύτερο, ακόμα, δεν είχε τότε τυπωθεί), σε μια αίθουσα στο Πέραν, νοικιασμένη προφανώς από τα μέλη της Φιλικής Εταιρίας. Ο ιδιοκτήτης φαρμακοποιός, μάλιστα, πλήρωσε το εγχείρημα αυτό με τη ζωή του, όταν οι Τούρκοι έμαθαν για την παράσταση και τη διέκοψαν βίαια. Ο οργα-

νωτής της παράστασης, ο Κεφαλλονίτης ζωγράφος Γεράσιμος Πιτσαμάνος, πρέπει να είχε προμηθευτεί το έργο από τον Ζαμπέλιο σε χειρόγραφη μορφή, γιατί η τραγωδία τυπώνεται μόλις το 1833 στην Κέρκυρα. Γράφει αυτόπτης μάρτυρας, ο Άγγλος ιερέας R. Walsh, που το 1821 τον βρήκε στην Πόλη: *Η αγγλική πρεσβεία γέμισε από τους Έλληνες που κατοικούσαν στην περιοχή. Ανάμεσά τους και ένας Έλληνας καλλιτέχνης από την Κέρκυρα [sic], Πιτσαμάνος το όνομά του. Είχε προτείνει, λίγο πριν από την Επανάσταση, το ανέβασμα ενός αρχαίου δράματος και προθυμοποιήθηκε να φροντίσει για τα σκηνικά και τις ενδυμασίες. Αλλά αντί για αρχαίο δράμα, διάλεξαν τελικά το έργο ενός Έλληνας της Βιέννης [εννοεί τον Ζαμπέλιο]. Αναφερόταν στην άλωση της Πόλης και τη σφαγή των Ελλήνων που είχαν καταφύγει στην Αγία Σοφία. Έμαθαν για την παράσταση οι Τούρκοι και έκαναν έφοδο στην αίθουσα. Οι θεατές κατάφεραν να διαφύγουν, αλλά ο ιδιοκτήτης του σπιτιού, που το είχε παραχωρήσει με νοίκι, πιάστηκε. Ήταν φαρμακοποιός στο Πέραν. Μάταια έλεγε πως δεν είχε ιδέα για το σκοπό που το νοίκιασαν. Τον αποκεφάλισαν μπροστά στο μαγαζί του. Ο καλλιτέχνης, που είχε εφοδιάσει το θέατρο με τα σκηνικά και τις ενδυμασίες, θεωρήθηκε προπαγανδιστής των επαναστατικών ιδεών και, για να αποφύγει τη σύλληψη, κατέφυγε στην αγγλική πρεσβεία. Εκεί τον βρήκαν τα γεγονότα. Φιλοτεχνούσε τα πορτρέτα των Άγγλων. Μάζεψε μερικά χρήματα και με ρωσικό πλοίο ξέφυγε στην Οδησό. Ύστερα εγκαταστάθηκε στην Πετρούπολη (Σιμόπουλος Κ., 1979, σ. 127).*

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 111

Γιατί αποκαλεί η πηγή τον Λευκαδίτη δραματουργό Ιωάννη Ζαμπέλιο (1787-1856) «Έλληνα από τη Βιέννη»; Ο Ζαμπέλιος είχε πάει στα νιάτα του στην Ιταλία, δείχνει επηρεασμένος από τον Αλφιέρι, αλλά στη μητρόπολη των Αψβούργων δεν είχε πάει ποτέ. Πώς εξηγείται η σύγχυση αυτή;

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Σιδέρης Γ., *Το 1821 και το θέατρο ήτοι πώς γεννήθηκε η Νέα Ελληνική Σκηνή (1741-1822)*, Αθήνα 1971 (ανάτυπο από τη *Νέα Εστία*, Χριστ. 1970)· Ταμπάκη Α., *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.)*, Αθήνα 1993· Σιμόπουλος Κ., *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του '21*, τόμος Α', 1821-1822, Αθήνα 1979, σ. 127· Πούχνερ Β., «Το θέμα της Άλωσης στην ευρωπαϊκή και στη νεοελληνική δραματουργία», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σ. 302-317, ιδίως σ. 307 κ.ε.

Στην περιγραφή αυτή συνοψίζεται και όλος ο χάρτης του υπόδουλου έθνους, που εξαπλώνεται από την Κεφαλονιά και τη Βιέννη ως την Πόλη, την Οδησό και την Αγία Πετρούπολη. Συνοψίζεται επίσης η λειτουργία των προεπαναστατικών παραστάσεων, ως πατριωτικών εκδηλώσεων με σαφή πολιτικό χαρακτήρα. Στην προκειμένη περίπτωση πρέπει να εξαρθεί και η τόλμη του εγχειρήματος, όπως και η «ποίηση» των ιστορικών συμβολισμών: η Άλωση της Πόλης να παιχτεί στην ίδια την Πόλη λίγο πριν από το 1821!



## 2.6.5 Το ρεπερτόριο

Οι παραστάσεις που μπορούν να εντοπιστούν με βεβαιότητα είναι οι εξής:

- 1803 Αμπελάκια, «Μισανθρωπία και Μετάνοια» του Κοτζέμπου σε μετάφραση του Κωνστ. Κοκκινάκη (έκδοση Βιέννη 1801).
- 1805 Ιάσιο, «Αχιλλεύς» του Αθαν. Χριστόπουλου (έκδοση Βιέννη 1805).
- 1816 Οδησσός, «Λεωνίδα εν Θερμοπύλαις» μάλλον του Νικ. Πίγκολου (έκδοση Ύδρα 1816), «Σουλιώτες» (μάλλον το μπαλέτο που παρουσιάζεται και το 1818).
- 1817 Βουκουρέστι, «Εκάβη» του Ευριπίδη (ίσως σκηνές μόνο), «Ορέστης» του Αλφιέρι, «Ιούνιος Βρούτος» του Βολταίρου, «Δάφνις και Χλόη» του Λόγγου (θεατρική διασκευή του ποιμενικού ειδυλλίου), μονόλογος από τον «Αίαντα» του Σοφοκλή.
- 1817 Κέρκυρα, «Πολυξένη» του Ιακ. Ρίζου Νερούλου.

Τα Επτάνησα και πριν και μετά την Επανάσταση συμμετείχαν στην πατριωτική δραματογραφία και στη σχετική ερασιτεχνική θεατρική δραστηριοποίηση.

- 1817 Οδησσός, «Θεμιστοκλής» του Μεταστάσιου.
- 1817 Βουκουρέστι, σκηνές από τα ομηρικά έπη.
- 1817 Κυδωνίες, σκηνές από τον «Φιλοκτήτη» και την «Εκάβη».
- Οδησσός, «Φιλοκτήτης» σε μετάφραση του Νικ. Πίγκολου (εκδόθηκε πρόσφατα), «Ο Θάνατος του Δημοσθένους» του Νικ. Πίγκολου (σώζεται μόνο αγγλική μετάφραση του 1825), «Οι Σουλιώτες εις Ιωάννινα», μπαλέτο (πρόκειται μάλλον για το ίδιο έργο με του 1816· παρουσιάζεται μετά την παράσταση του κύριου έργου).
- 1818 Βουκουρέστι, «Ιούνιος Βρούτος» του Βολταίρου, «Τιμολέων» του Ιωάννη Ζαμπέλιου.
- 1819 Οδησσός, «Ο θάνατος του Δημοσθένους» του Ν. Πίγκολου, «Η Ελλάδα και ο Ξένος» του Γεωργίου Λασσάνη, «Αρμόδιος και Αριστογείτων» του ίδιου, «Φιλοκτήτης» του Σοφοκλή σε διασκευή του Πίγκολου.
- Βουκουρέστι, «Φαίδρα» του Ρακίνα σε μετάφραση του Ι. Ρίζου Ραγκαβή, «Ιούλιος Καίσαρ» του Βολταίρου (πραγματικός τίτλος «Ο Θάνατος του Καίσαρος») σε μετάφραση του Γεωργίου Σερούιου, «Ασπασία» του Ιακ. Ρίζου Νερούλου, «Ο Θάνατος του Πατρόκλου» του Αθαν. Χριστόπουλου (πρόκειται για τον «Αχιλλέα»), «Μερόπη» του Βολταίρου σε μετάφραση του Γ. Σερούιου, «Θεμιστοκλής» του Μεταστάσιου, «Ορέστης» του Αλφιέρι.
- 1820 Οδησσός, «Μωάμεθ» του Βολταίρου σε μετάφραση του Γεωργίου Σερούιου, «Ο Θάνατος του Καίσαρος» σε μετάφραση του ίδιου.
- 1820 Τεργέστη, «Ο Θάνατος του Ιουλίου Καίσαρος» του Βολταίρου.
- 1820 Βουκουρέστι, «Πολυξένη» του Ιακ. Ρίζου Νερούλου, «Θεμιστοκλής» του Μεταστάσιου και «Μερόπη» του Βολταίρου ως επαναλήψεις· επίσης, «Ιούνιος Βρούτος» του Βολταίρου· νέα προεμιέρα είναι ο «Φίλιππος ο Β΄» του Αλφιέρι.

**Δραστηριότητα 100**

Πόσα έργα παραστάθηκαν ολόκληρα στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο; Μετρήστε τα, ξαναδιαβάζοντας την ενότητα.

**Δραστηριότητα 101**

Πόσα θεατρικά έργα του Βολταίρου και πόσα του Αλφιέρι μεταφράστηκαν και παραστάθηκαν; Μετρήστε τα και γράψτε τους αριθμούς σε ένα χαρτί.

**Δραστηριότητα 102**

Ποιος είναι ο αριθμός των υπόλοιπων θεατρικών έργων, όλων μαζί;

Οι τραγωδίες του Βολταίρου και του Αλφιέρι έχουν άμεση επαναστατική λειτουργικότητα.

**Δραστηριότητα 103**

Πόσα είναι τα πρωτότυπα θεατρικά έργα Ελλήνων συγγραφέων σε σύγκριση με τις μεταφράσεις; Ποια είναι περισσότερα; Μετρήστε τα και καταγράψτε τα αποτελέσματα της σύγκρισης.

**Δραστηριότητα 104**

Πόσα έργα παραπέμπουν ήδη από τον τίτλο τους στην Αρχαιότητα και πόσα δεν έχουν τη δέσμευση αυτή; Μετρήστε τα και γράψτε τους αριθμούς.

Τα αρχαιόθεμα θεατρικά έργα λειτουργούν στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα ως εθνεγερτικά στοιχεία, γιατί η σύγκριση του αρχαίου μεγαλείου με την τωρινή κατάσταση αποβαίνει συντριπτικά εις βάρος του παρόντος.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 112**

Καταγράψτε σε μια σελίδα τα έργα τα οποία έχουν θέμα την τυραννοκτονία. Αν δεν μπορείτε να συνδυάσετε, στη μία ή στην άλλη περίπτωση, το όνομα του τίτλου με την υπόθεση, δεν πειράζει. Η προσπάθεια μετράει!

Τώρα καταλαβαίνετε καλύτερα την πολιτική σκοπιμότητα του ρεπερτορίου αυτού, τις θυελλώδεις αντιδράσεις των θεατών και το πατριωτικό παραλήρημα που προκαλούσαν οι παραστάσεις.

Είναι χαρακτηριστικό ότι και το θέατρο, μετά το '21, τρέφεται για πολλά χρόνια ακόμα με το ρεπερτόριο του προεπαναστατικού θεάτρου της Μολδοβλαχίας. Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι το ίδιο συμβαίνει και με το ρουμανικό θέατρο και, ως ένα βαθμό, με το βουλγαρικό. Οι Έλληνες συμβάλλουν αποφασιστικά



στην ίδρυση εθνικής σκηνής και στην Κροατία και στη Σερβία. Και αυτά συμβαίνουν ενώ η ίδια η Ελλάδα δεν κατάφερε να αποκτήσει εθνικό θέατρο παρά μόνο στις αρχές του 20ού αιώνα!

### 2.6.6 Το ελληνικό δραματολόγιο στις παραμονές του 1821

Αν αντιπαραβάλουμε το ρεπερτόριο αυτό με τις μεταφράσεις και την πρωτότυπη δραματογραφία που είχε ήδη εκδοθεί, φανερώνεται ακόμα πιο έντονα η πολιτική σκοπιμότητα των παραστάσεων.

Από όλες τις μεταφράσεις του Μεταστάσιου, μόνο ο «Θεμιστοκλής» (Βιέννη 1796) ανεβάζεται στη σκηνή επανειλημμένως. «Τα Ολύμπια» στη μετάφραση του Ρήγα (Βιέννη 1797) δεν ανεβάζονται προεπαναστατικά, παρ' όλο που επανεκδίδονται το 1815 στην Πέστη και το 1820 στη Μόσχα· πρέπει να φτάσει το 1836 για να βρεθούν στη σκηνή, από ερασιτεχνικά σχήματα, στην Αθήνα και στην Ερμούπολη.

Από τις πολλές μεταφράσεις του Γκολντόνι δεν ανεβάζεται καμιά (με εξαίρεση τα Επτάνησα).

Από τις μεταφράσεις του Μολιέρου δεν παίζεται καμιά· πρώτη είναι η μετάφραση του «Γεωργίου Δαντίνου» από τον Κυριακό-Αριστία, στο Βουκουρέστι, το 1827.

Οι μεταφράσεις του Γεωργίου Σακελλαρίου στη Βιέννη δεν ανεβάζονται.

Η πρωτότυπη φαναριώτικη σατιρική δραματογραφία δεν είχε σχέση με ένα τέτοιο ρεπερτόριο.

Από τις μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη στη Βιέννη μόνο το «Μισανθρωπία και Μετάνοια» παρουσιάζεται τεκμηριωμένα, το 1803 στα Αμπελάκια, σε μια παράσταση που προφανώς δεν εντάσσεται ακόμα στη λογική της προετοιμασίας της Επανάστασης.

Η νέα μετάφραση του «Πιστού Βοσκού» του Guarini από τον Γ.Ν. Σούτσο (Βιέννη 1804) δεν βρίσκει το δρόμο για τη σκηνή, ούτε τα τέσσερα έργα από τα «Ποιήματά τινά Δραματικά» (1805).

Από τη δραματογραφία του Ιακ. Ρίζου Νερουλού ανεβάζονται η «Ασπασία» (Βιέννη 1813) και η «Πολυξένη» (Βιέννη 1814), αλλά όχι τα «Κορακιστικά» (Βιέννη 1813).

Ανεβάζονται ο «Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις» (1816) και ο «Τιμολέων» του Ζαμπέλιου (Βιέννη 1818)· όπως αποδείχτηκε, παίχτηκε επίσης ο «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος».

Δεν ανεβάζονται οι «Στρελίτζοι» του I.M. Babo σε μετάφραση του Κοκκινάκη (Βιέννη 1818), παρ' όλο που στον πρόλογο σαφώς προορίζει το έργο για τους ερασιτέχνες της Οδησού.

Δεν ανεβάζονται η «Ιφιγένεια η εν Ταύροις» του Γκαίτε (Βιέννη 1818), ο «Έραστος» του Salomo Gessner σε μετάφραση της Ρωξάνης Σαμουρκάση, ο «Βελισσάριος» του Trautzschen από ανώνυμο (Βιέννη 1818) και «Η απελευθέρωση των Θηβών» του Weisse από τον Γ. Ρουσιάδη (Βιέννη 1820).

## Δραστηριότητα 105

Ανατρέξτε στις Δραστηριότητες 96 και 97. Στις σελίδες που έχετε καταγράψει τις απαντήσεις εκείνων των Δραστηριοτήτων συμπληρώστε τα πρόσθετα στοιχεία που αναφέρθηκαν τώρα: ύστερα, με βάση τις σελίδες στις οποίες αναγράφονται οι τίτλοι των έργων που έχουν παρασταθεί (μόνο ολόκληρα έργα), κάντε τη σύγκριση: πόσα έργα έχουν δημοσιευτεί, γραφεί και μεταφραστεί συνολικά (δηλαδή δημοσιεύσεις και παραστάσεις) και πόσα έργα έχουν παρασταθεί; Το ζητούμενο είναι να βγάλετε το ποσοστό: πόσα από τα έργα που υπήρχαν σε πρωτότυπη ή μεταφρασμένη μορφή, δημοσιευμένα ή σε χειρόγραφα έχουν παρασταθεί και τι ποσοστό επί του συνόλου αντιπροσωπεύουν: θα μείνετε έκπληκτοι διαπιστώνοντας πόσο μικρό είναι αυτό.



**Προκύπτει λοιπόν αβίαστα το συμπέρασμα πως οι διανοούμενοι της Φιλικής Εταιρείας έλεγχαν τη θεατρική κίνηση στην Οδησσό, στο Βουκουρέστι και στο Ιάσιο τα τελευταία χρόνια πριν από το 1821 και ασκούσαν μια πολιτική ρεπερτορίου, αυστηρά σκόπιμη προς την κατεύθυνση της ψυχολογικής προετοιμασίας του μεγάλου ξεσηκωμού του '21. Αυτή η πολιτική ρεπερτορίου ανταποκρινόταν άλλωστε και στις προσδοκίες των ομοεθνών, οι οποίοι μετέτρεπαν κάθε παράσταση σε πατριωτική εκδήλωση. Σπάνια, στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου, το θέατρο λειτούργησε τόσο φανερά επαναστατικά.**

**🖋 Συγχαρητήρια! Φτάσαμε στο τέλος! Αυτά που ακολουθούν είναι τα παραλειπόμενα του κεφαλαίου. Ως τώρα κάνατε 105 Δραστηριότητες και 112 Ασκήσεις Αυτοαξιολόγησης! Η αντοχή σας είναι αξιοθαύμαστη!**

## Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό:

- περιγράψαμε τη συνολική εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου από τον 16ο αιώνα έως το 1821·
- χαρακτηρίσαμε τις κυριότερες περιόδους του·
- το συγκρίναμε με το σύνολο του ευρωπαϊκού θεάτρου της εποχής εκείνης·
- τους λόγους για τους οποίους η πορεία του νεοελληνικού θεάτρου στην προεπαναστατική του φάση εξαρτάται και επηρεάζεται από την ανάλογη πορεία του ευρωπαϊκού·
- ονομάσαμε τους δραματικούς συγγραφείς και τα έργα της εποχής αυτής·
- αναλύσαμε ως προς το περιεχόμενο τα κυριότερα ελληνικά δραματικά έργα της εποχής·
- τα εντάξαμε στα ανάλογα υφολογικά και ιδεολογικά ρεύματα·
- αναλύσαμε συγκεκριμένα παραδείγματα για τους τρόπους επηρεασμού από το ευρωπαϊκό θέατρο·
- αναλύσαμε παραδειγματικά ένα έργο της κλασικίζουσας δραματοουργίας (την «Ερωφίλη» του Γεωργίου Χορτάτη), από άποψη γλωσσική, φιλολογική, δραματοουργική και θεατρολογική, εφαρμόζοντας και σύγχρονες μεθόδους δραματολογικής ανάλυσης·
- αναπτύξαμε τις επικρατέστερες θεωρίες για τις αρχές του νεοελληνικού θεάτρου στη βενετοκρατούμενη Κρήτη·
- αποδείξαμε την καταγωγή του κρητικού και επτανησιακού θεάτρου από το ιταλικό θέατρο της Αναγέννησης·
- σκιαγραφήσαμε και την ενδοελληνική θεατρική παράδοση από το κρητικό στο επτανησιακό και στο αιγαιοπελαγίτικο θέατρο·
- επισημάναμε τις γεωγραφικές ασυνέχειες, τις τομές και ρήξεις που χαρακτηρίζουν την εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου στην προεπαναστατική του φάση·
- αναλύσαμε τις υφολογικές του διακυμάνσεις από την Αναγέννηση ως τον Διαφωτισμό·
- εξηγήσαμε 1) την εξάρτηση του πρακτικού θεάτρου από τα γενικότερα ιστορικά γεγονότα και 2) την εξάρτηση της δραματογραφίας από τα ιδεολογικά και αισθητικά ρεύματα των διάφορων εποχών·
- επισημάναμε τις ιδιαιτερότητες του νεοελληνικού θεάτρου της εποχής σε σύγκριση με το ευρωπαϊκό·
- εξηγήσαμε τη σημερινή κατάσταση της σχετικής έρευνας·
- δώσαμε παραδείγματα για τα κενά που πρέπει να καλυφθούν μελλοντικά.



**Δραστηριότητα 106**

Πάρτε το ντοσιέ με τις απαντήσεις που έχετε δώσει και διαβάστε τις σημειώσεις σας για τις Δραστηριότητες 10-105. Θα επισκοπήσετε με ευκολία μεγάλο μέρος του κεφαλαίου.

- ☛ *Για να κεντρίσω τη μνήμη σας θα σας δώσω μια σειρά από ερωτήσεις, στις οποίες πρέπει να απαντήσετε γραπτώς. Αν έχετε αμφιβολίες για την ορθότητα των απαντήσεών σας, μπορείτε να ανατρέξετε στο Παράρτημα 2, στο τέλος του κεφαλαίου.*

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 113**

Σε ποιο λογοτεχνικό είδος ανήκει ο «Χριστός Πάσχω»;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 114**

Πού συναντούμε την έμμεση σκηνική οδηγία: στο κύριο δραματικό κείμενο ή στο δευτερεύον παρα-κείμενο;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 115**

Το Αμφι-θέατρο του Ευαγγελάτου ανέβασε το 1985 τη «Νέαιρα» του Μόσχου. Χρειαζόταν μετάφραση ή όχι;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 116**

Ποιος εξέδωσε πρώτα τον «Κατζούρμπο» και πότε;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 117**

Το αναλυτικό δράμα χρειάζεται την «έκθεση» ή όχι;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 118**

Τι δεν μπορεί να δείξει η configuration matrix;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 119**

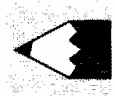
Τι συνδέει το «κατ' ιδίαν» με τη σηνή κρυφακούσματος και τη μειωμένη σηνική επικοινωνία;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 120**

Στον «Βασιλέα Ροδολίνο» υπάρχει και άλλο πρόσωπο του οποίου το όνομα σχετίζεται με τα τριαντάφυλλα. Ποιο είναι και τι σχέση έχει με τον πρωταγωνιστή;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 121**

Πόσες ελληνικές μεταφράσεις του «Pastor Fido» του Guarini συναντήσαμε έως τώρα;





## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

### Απαντήσεις σε Ασκήσεις Αυτοαξιολόγησης

#### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 14

- α) Με αγγελική ρήση: μπαίνει ένας διαβάτης (ή συγγενής ή αστυνομικός ή γείτονας) και πληροφορεί τον νοικοκύρη για το ατύχημα, περιγράφοντας πώς έγινε·
- β) τειχοσκοπία: μια υπηρέτρια ή συγγενής κοιτάζει από το παράθυρο και αφηγείται τι βλέπει εκείνη τη στιγμή: το ατύχημα (μπορεί και ο ίδιος ο νοικοκύρης, ο οποίος μονολογώντας και σχολιάζοντας πληροφορεί το κοινό για αυτό που βλέπει)·
- γ) Υπάρχουν και άλλοι τρόποι, όχι αφηγηματικοί αλλά δραματικοί: για παράδειγμα, φέρνουν τον τραυματισμένο κατευθείαν στο σαλόνι και ο νοικοκύρης αναγνωρίζει τον γιο του (αμέσως ή αργότερα) ή ο τραυματισμένος έρχεται μόνος του για να τηλεφωνήσει για βοήθεια ή ο νοικοκύρης ακούει τον θόρυβο, βγαίνει έξω και φέρνει τον τραυματισμένο στο σπίτι κτλ.

Όπως βλέπετε, ο θεατρικός συγγραφέας διαθέτει μια σειρά από διαφορετικές δυνατότητες για να μεταφέρει την ίδια πληροφορία, που αφορά την εξέλιξη της υπόθεσης, στη σκηνή και στον θεατή.

#### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 15

Λειτουργική σκηνική οδηγία – α, Περιττή σκηνική οδηγία – β.

Πρ. 1 – β: αυτά που γίνονται και η ενδυμασία του Χάρου περιγράφονται από τον ίδιο στους πρώτους στίχους του.

Α' 1 – β: το ότι ο Πανάρετος είναι μόνος του, προκύπτει ήδη από τον μονόλογό του.

Α' 558/9 – α: από τα λόγια του Βασιλιά και από τα λόγια του Συμβούλου δεν προκύπτει αμέσως ότι ο Βασιλιάς φεύγει από τη σκηνή· το καταλαβαίνει ο αναγνώστης/θεατής μόλις στον στίχο 564, όπου ο Σύμβουλος μιλάει για τον Βασιλιά μας.

Β' 1 – β: το ότι ο Βασιλιάς είναι μόνος, προκύπτει από τον μονόλογο.

Β' 184/5 - α: από τα λόγια της Ερωφίλης δεν δηλώνεται με σαφήνεια ότι φεύγει από τη σκηνή· από τα ακόλουθα λόγια της Νένας δεν φαίνεται αμέσως ότι είναι μόνη της.

Β' 304/5 – β: στον στίχο 304 ο Πανάρετος στέλνει τη Νένα στην Ερωφίλη.

Β' 430/1 – α (β): από τα λεγόμενα του Βασιλιά δεν προκύπτει με σαφήνεια πως φεύγει αμέσως από τη σκηνή, αλλά ήδη από τους πρώτους στίχους του μονόλογου του Πανάρετου είναι σαφές ότι ο Βασιλιάς πρέπει να έχει φύγει· δεν μπορούν να λεχθούν μπροστά του.

Β' 466/7 – α: το ότι το χορικό τραγουδιέται μόνο από μία «κορυφαία» αποτελεί ιδιαιτερότητα του χειρογράφου από το Birmingham της Αγγλίας, που ακολουθεί η έκδοση Αλεξίου–Αποσκίτη· δεν το έχουν τα άλλα χειρόγραφα ούτε οι έντυπες εκδόσεις.

Γ' 1 – β: το ότι η Ερωφίλη είναι μόνη της, προκύπτει από τον μονόλογό της.

Γ' 190/1 – β: το ότι φεύγει η Ερωφίλη, το λέει ο ίδιος ο Πανάρετος (στ. 189: *Ας πηγαίνει η αφεντιά σου...*).

Γ' 242/3 – α (β): η εκτενής σκηνική οδηγία για την εμφάνιση της σκιάς του αδελφού του Βασιλιά από τον Άδη (καταπακτή στο πάτωμα της σκηνής) μιμείται σαφώς την εμφάνιση

του Χάρου στον Πρόλογο. Εκεί η σκηνική οδηγία ήταν περιττή, εδώ είναι εν μέρει μόνο, γιατί αστραπές και βροντές δεν αναφέρονται στον μονόλογό του, ενώ για τους δαίμονες γίνεται λόγος μόλις στη σκηνική οδηγία.

Γ' 370/1 – α (β): αυτό το θεαματικό στοιχείο των τριών δαιμόνων μοιάζει με μεταγενέστερη προσθήκη αντιγραφών και τυπογράφων.

Γ' 372/3 – όπως Β' 466/7 (βλ. παραπάνω)

Δ' 100/1 – β: το ότι η Νένα φεύγει από τη σκηνή, το ορίζει ο ίδιος ο Σύμβουλος (στ. 99: *Πήγαινε με καλή καρδιά...*).

Δ' 606/7 – β: το ότι φεύγει (μισεύγει) ο Σύμβουλος, φανερώνεται από τα λόγια του Βασιλιά (στ. 605: *Στην κατοικιά σου γύρισε και άφισε με μοναχό μου...*).

Δ' 610/1 – α: τελικά ο Βασιλιάς δεν έμεινε μόνος του, αλλά με τους στρατιώτες (βλέπε στ. 607), οπότε ο σκηνικός τίτλος «μοναχός» υπονοεί ότι έχουν φύγει και αυτοί.

Δ' 646/7 – β: το ότι ο Πανάρετος είναι «καδενωμένος», το αναφέρει ο ίδιος ο Βασιλιάς στον στ. 645: *και φέρνουνσι δεμένο...*

Δ' 710/1 – β: βλέπε Β' 466/7 (όπως παραπάνω).

Ε' 1 – β (α): αντί για την ένδειξη των ομιλούντων προσώπων (Μαντατοφόρος, Χορός των κορασιδών) υπάρχει εδώ σκηνική οδηγία με επεξηγηματική προσθήκη: *Μαντατοφόρος αφού δηγάται το θάνατο του Πανάρετου*, που είναι περιττή τέτοιους τίτλους, που προσδιορίζουν και το περιεχόμενο του κεφαλαίου, βρίσκουμε όμως συχνά στα δημόδη ελληνικά βιβλία, τα οποία τυπώνονται εκείνη την εποχή στη Βενετία.

Ε' 226/7 – α: η προσθήκη για τους στρατιώτες *αφού βαστούσι τα μέλη του Πανάρετου* βοηθάει στην κατανόηση της κάπως περίπλοκης σκηνικής κατάστασης, όπου ο Βασιλιάς προσποιείται πως θα χαρίσει στην κόρη του γαμήλιο δώρο· οι στρατιώτες (ο ίδιος ο Βασιλιάς μιλάει μόνο για έναν – *Βάλε το σ' τούτο το θρονί...*) φεύγουν αμέσως, όπως προκύπτει από τα λόγια του Βασιλιά.

Ε' 434/5 – β: το ότι ο Βασιλιάς φεύγει, το λέει ο ίδιος (στ. 434).

Ε' 524 – α (β): τα περισσότερα χειρόγραφα έχουν μόνο *Εις τούτο σφάζεται*. Η εξήγηση πως το μαχαίρι της αυτοκτονίας είναι στο «βατσέλι», δηλαδή το μαχαίρι με το οποίο σκοτώθηκε και ο Πανάρετος, είναι επινόηση των τυπογράφων και βρίσκεται μόνο στη δεύτερη έκδοση της τραγωδίας, το 1676. Το υπόλοιπο της σκηνικής οδηγίας είναι περιττό, γιατί προκύπτει από τον σκηνικό τίτλο και τα λόγια των σκηνικών χαρακτήρων.

Ε' 640/1 – α: εδώ η σκηνική οδηγία μετατρέπεται σε μικρή αφήγηση· πρόκειται για προσθήκη των τυπογράφων· ωστόσο, ο τρόπος του θανάτου του Βασιλιά δεν προκύπτει με σαφήνεια από το ίδιο το κείμενο, το οποίο στα χωρία αυτά παρουσιάζει πολλά προβλήματα.

Ε' 642/3 – α: βλ. προηγουμένως.

Ε' 644/5 – α: βλ. προηγουμένως.

Ε' 666/7 – α: η εκτενής σκηνική οδηγία φαίνεται να είναι, στην αφηγηματική αυτή διατύπωση, προσθήκη των τυπογράφων για τους αναγνώστες· βρίσκεται σε πολύ πιο λιτή μορφή στα χειρόγραφα. Ωστόσο, τα δρώμενα δεν προκύπτουν με σαφήνεια από τα λόγια των κορασιδών· οι κορασίδες πηγαίνουν τη σορό της Ερωφίλης σε τιμητική πομπή στο παλάτι, ενώ το πτώμα του Βασιλιά το σέρνουν από τη σκηνή.

Συμπέρασμα και σχόλια: όπως είδατε, οι περισσότερες σκηνικές οδηγίες είναι ουσιαστικά περιττές και δεν πρέπει να υπήρχαν στην αρχική μορφή της τραγωδίας. Ρυθμίζουν κυρίως εισόδους και εξόδους σκηνικών προσώπων, που προκύπτουν όμως έτσι κι αλλιώς από

τους σκηνικούς τίτλους ή τα ίδια λόγια που ακούγονται επί σκηνής. Εξαίρεση αποτελούν μερικές διδασκαλίες, κυρίως της Ε' πράξης, που ορίζουν σκηνικά δρώμενα, στις οποίες όμως οι τυπογράφοι της Βενετίας έδωσαν εκτενέστερη και λεπτομερέστερη μορφή, με αποτέλεσμα να πλησιάζουν το μικρό πεζογράφημα. Στο ερώτημα αν το αρχικό αυτόγραφο του ποιητή είχε μερικές σκηνικές οδηγίες ή δεν είχε καθόλου, πρέπει να απαντήσουμε πως οι τελευταίες διδασκαλίες της Ε' πράξης δύσκολα αφαιρούνται, όπως σχεδόν όλα τα άλλα. Απόλυτη βεβαιότητα για το ζήτημα δεν υπάρχει, γιατί το κείμενο, ακριβώς σε εκείνα το χωρία, έχει υποστεί ορισμένες φθορές και παρουσιάζει κάποιες διαφορές από χειρόγραφο σε χειρόγραφο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 16**

Και οι τρεις απαντήσεις έχουν περίπου την ίδια πιθανότητα επαλήθευσης, ακριβώς επειδή το κενό πληροφοριών, που περιβάλλει τις αρχές του κρητικού θεάτρου, είναι απόλυτο.

Για το 1: η υπόθεση ότι ένας συγκεκριμένος άνθρωπος που είχε θεατρικές εμπειρίες στη Φερράρα και έχει γράψει και ένα θεατρικό έργο έχει φέρει το θέατρο στην Κρήτη είναι ελκυστική, αλλά όχι και ικανοποιητική. Για να ξεκινήσει κάτι τέτοιο χρειάζονται και ορισμένες υποδομές θεσμικές (χώροι παραστάσεων, έξοδα κτλ.), ανθρώπινες (ερασιτέχνες ηθοποιοί) και δραματουργικές (θεατρικά έργα). Μπορεί ωστόσο η προσωπικότητα του ποιητή και διανοουμένου, με την αίγλη που είχε στην Ιταλία, να έδωσε το έναυσμα για κάτι τέτοιο.

Για το 2: η παλαιά υπόθεση του Παναγιωτάκη πως η Ακαδημία των Stravaganti έχει συμβάλει και στη διοργάνωση θεατρικών παραστάσεων επιβεβαιώθηκε πρόσφατα. Ωστόσο, πρέπει να υπήρχαν και άλλοι χώροι που συμμετείχαν στην προσπάθεια αυτή· γνωρίζουμε σήμερα για τα ιταλικά και ξένα στρατεύματα, εν μέρει για τον κλήρο, αλλά οι παραστάσεις κωμωδίας στις πλατείες πρέπει να είχαν γίνει από τον λαό ή τουλάχιστον τους αστούς των πόλεων, κυρίως τις μέρες του καρναβαλιού. Άλλωστε, τα ερωτικά ποιήματα του Φαλιέρου αποδεικνύουν ότι το ιταλικό θέατρο, από την αρχή ήδη της Αναγέννησης, είχε κάποιον αντίκτυπο στη Μεγαλόνησο. Ίσως η Ακαδημία να είναι υπεύθυνη για ένα μέρος των παραστάσεων, μέρος των επίσημων θεατρικών εκδηλώσεων, αλλά σίγουρα όχι για όλες.

Για το 3: λίγα ξέρουμε για τη βιογραφία του Μπότσα και δεν είναι βέβαιο αν επέστρεψε ποτέ στην Κρήτη ή έμεινε στην Ιταλία. Για την παλαιά υπόθεση του Σάθα, πως η «Ερωφίλη» είναι επηρεασμένη από την ιταλική «Φαίδρα» του, βρήκε πρόσφατα ο Luciani την απάντηση: η ομοιότητά ανάμεσα στα δύο έργα εξηγείται από το γεγονός ότι έχουν το ίδιο πρότυπο, την «Orbecche» του Giambattista Giraldo Cinthio. Δηλαδή, η «πρώτη» κρητική τραγωδία δεν έχει άμεση επίδραση στην «Ερωφίλη», είχε μόνο έμμεση.

Όπως βλέπετε, για τον έλεγχο κάθε υπόθεσης από τις τρεις χρησιμοποιούνται πολύ περισσότερα στοιχεία από όσα γνωρίζετε αυτή τη στιγμή. Γι' αυτό πρέπει να είμαστε προσεκτικοί στη διατύπωση υποθέσεων και να εξαντλούμε πρώτα έναν ευρύτερο κύκλο δεδομένων που, εκ πρώτης όψεως, δεν συσχετίζεται άμεσα με το ζήτημά μας. Άλλωστε, δεν αποκλείεται και συνδυασμός των παραπάνω υποθέσεων.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 17**

Και οι τρεις λύσεις έχουν κάποια πιθανότητα επαλήθευσης, γιατί δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα τι παρότρυνε τελικά τον Φόσκολο στην αντιγραφή της τραγωδίας, ενώ υπήρχε ήδη η έντυπη έκδοση. Πιθανολογείται πως τη χρειαζόταν για ερασιτεχνική παράσταση, γιατί

γνωρίζουμε από αυτόπτες μάρτυρες πως η τραγωδία του Χορτάση παρασταινόταν συχνά στον Χάνδακα και πάντα άρεσε (βλ. στη συνέχεια). Άλλωστε, παρατηρείται το φαινόμενο, ιδίως στους πρώτους αιώνες μετά την εφεύρεση της τυπογραφίας από τον Γουτεμβέργιο στα μέσα του 15ου αιώνα, η συνήθεια της αντιγραφής να συνυπάρχει με τη διάδοση του βιβλίου σε έντυπη μορφή, φαινόμενο το οποίο στον ελληνικό χώρο μόλις προς τα τέλη του 18ου αιώνα υποχωρεί. Έτσι υπάρχουν, για παράδειγμα, χειρόγραφα και έντυπα της «Θυσίας του Αβραάμ» ταυτόχρονα, στις αρχές του 18ου αιώνα.

α) Δεν αποκλείεται να είναι ο λόγος αυτός, αν και η πολιορκία ήταν για πολλά χρόνια αρκετά χαλαρή και οι εμπορικές και άλλες επαφές με τη Βενετία ακόμα πυκνές· ιερέας στη Χίο (ο Μιχαήλ Βεστάρης, βλ. στη συνέχεια) είχε μετά το 1642 στη βιβλιοθήκη του την έκδοση της «Ερωφίλης» (ή χειρόγραφό της).

β) Ο λόγος αυτός φαίνεται πιο σοβαρός, γιατί η ανάγκη της επανέκδοσης προέκυψε ακριβώς από τα σφάλματα του Κιγάλα. Το μνημονεύει καθαρά ο δεύτερος εκδότης, ο Αμβρόσιος Κιγάλας, στον πρόλόγό του «Εις τους αναγινώσκοντας»: *Η παρούσα τραγωδία, όσον είναι μελίρρυτος και γλυκοδιήγητος εις την φυσικήν της γλώσσαν την κρητικήν, τόσον είναι ανοστομίλητη και σιχαδερή εις ετέραν και αλλοδαπήν ομιλίαν. Επειδή λοιπόν να ετυπώθη πρόπαλαι εις γλώσσαν κατά πολλά διεφθαρμένην, οπού καμμία νοστιμάδα δεν επροξένα, μάλιστα ναυτιασμόν και αναγουλιασμόν επαρακίνα εις όλους...· γι' αυτό εκδίδει ο νέος εκδότης ξανά το έργο. Αν κάποιος ενοχλείται από κάποιες λέξεις και εκφράσεις κρητικές, ας συνθέσει το δικό του ποίημα! ...και όχι να νοθεύη το φυσικόν και γνήσιον ιδίωμα του παρόντος ποιήματος με ατιμίαν του ποιητού, οπού εστάθη εις τούτο το γένος ο κορυφαίος των ποιητών. Πάσα γλώσσα χαίρεται εις τους ιδιωτισμούς τους ιδίους, όθεν κανείς μην αποκοτά ποτέ προπετώς να συγχύζη τας γλώσσας.* Το τελευταίο επιχείρημα χρησιμοποιήθηκε και στις συζητήσεις για το γλωσσικό ζήτημα, γύρω στο 1800.

γ) Και αυτό δεν αποκλείεται: ο Φόσκολος ήταν γαιοκτήμονας και κατείχε διάφορα διοικητικά αξιώματα στον Χάνδακα, όπου πέθανε το 1662. Οπωσδήποτε, οι άνθρωποι δεν ζούσαν με το ίδιο stress όπως εμείς σήμερα. Είναι βεβαιωμένο, από άλλες πηγές, ότι στον πολιορκημένο Χάνδακα έπαιζαν ακόμα θέατρο.

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 18**

Ασφαλώς το α), ο χρόνος έκδοσης της τραγωδίας, γιατί είναι χρονολογικά πλησιέστερο προς την πιθανολογούμενη χρονολόγηση της «Ερωφίλης» (1587 αντί 1581, και η «Ερωφίλη» πιθανώς γράφεται γύρω στο 1600 ή λίγο πριν). Αν δεν το πετύχατε, ξαναδιαβάστε προσεκτικά τη σχετική παράγραφο.

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 19**

Το σωστό είναι Β – Σ, Π – Κ, Ε – Ν. Αν δεν το έχετε συμπληρώσει σωστά, δεν πειράζει. Θα επανέλθουμε εκτενέστερα στο θέμα αυτό.

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 20**

Και οι τρεις πρωταγωνιστές θα καταλήξουν στον Άδη, όπως προαναγγέλλει ο Χάρος στον Πρόλογο (στ. 101 κ.ε.). Ξαναδιαβάστε το χωρίο.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 21

Ναι, ο Καρπόφορος. Ο έμπιστος φίλος του Πανάρετου, που εμφανίζεται μόνο στην εκτεταμένη β' σκηνή της Α' πράξης. Είναι εκείνος, στον οποίο εκμυστηρεύεται ο Πανάρετος τον κρυφό δεσμό του με την Ερωφίλη και του αφηγείται λεπτομερειακά την προϊστορία του δεσμού αυτού. Ο φίλος τον αποχαιρετά (Α' 511 κ.ε.), λέει πως θα πάει στα «παβόνια» (σκηνές) να δει τι κάνουν οι στρατιώτες και δεν επανεμφανίζεται σε όλο το έργο. Τον ξέχασε ο Χορτάσης; Αυτό ασφαλώς αποτελεί κάποια δραματουργική αδυναμία, ρίχνει όμως ένα χαρακτηριστικό φως στη λειτουργικότητα των «έμπιστων» αυτών προσώπων στην «έκθεση».

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 22

Η εμφάνιση της Ασκήας του αδελφού του Βασιλιά στις τελευταίες σκηνές της Γ' πράξης, όπου μαθαίνουμε ότι ο Βασιλιάς είναι εξουσιομανής αδελφοκτόνος, που αφαίρεσε από τον μεγαλύτερο αδελφό του εξουσία και ζωή και παντρεύτηκε και τη γυναίκα του, τη μητέρα της Ερωφίλης, η οποία είχε επίσης το όνομα Ερωφίλη. Η πληροφορία αυτή είναι καταλυτική, γιατί φανερώνει ότι η «νομιμοφροσύνη» και ο κώδικας της βασιλικής τιμής, που επικαλείται ο βασιλιάς, στηρίζονται στην αδικία και στην παρανομία, ενώ στο πρώτο μέρος ο αναγνώστης/θεατής δέχεται καλόπιστα τα επιχειρήματα του άρχοντα, τα οποία υποστηρίζουν και τα δευτερεύοντα πρόσωπα, η Νένα και ο Σύμβουλος.

Αν δεν το βρήκατε, ξαναδιαβάστε τη σκηνή Γ'ε'.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 23

Με μεγάλη απόσταση ο Πανάρετος, ύστερα η Ερωφίλη, ενώ ο Βασιλιάς έρχεται τρίτος. Αν υπολογίσατε πως είναι η Ερωφίλη, η αιτία γι' αυτό μπορεί να είναι ότι ο λόγος της Ερωφίλης είναι πιο καίριος και αποφασιστικός από τις αμφιταλαντεύσεις του Πανάρετου, τους θρήνους για τη μοίρα του, τις αμφιβολίες του σχετικά με τη μελλοντική πίστη της Ερωφίλης κτλ. Αν καταλήξατε στον Βασιλιά, ίσως αυτό έγινε γιατί έχει εντυπωσιακές ρήσεις, που μένουν στη μνήμη.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 24

Ότι ακολουθούν σχεδόν μια συμμετρική εναλλαγή (Α': Μ-Δ-Δ-Μ, Β': Μ-Δ-Μ-Δ-Μ-Δ-Μ, Γ': Μ-Δ-Μ-Μ-Δ, Δ': Δ-Μ-Δ-Δ-Δ-Μ-Δ, Ε': Δ-Μ-Δ-Μ-Δ-Δ). Με αυτό, ο Χορτάσης επιδιώκει να μη γίνει η τραγωδία του υπερβολικά μονολογική και κουραστική.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 25

Ο Πανάρετος έχει τέσσερις μονολόγους, ο Βασιλιάς τρεις, η Ερωφίλη δύο, ο Σύμβουλος δύο, η Νένα έναν, όπως και η Ασκήα. Είναι λίγο δύσκολο να έχετε κάνει λάθος στη μέτρηση. Ωστόσο, θα έχετε προσέξει κάποιους προβληματισμούς: για παράδειγμα, αν η Ε'β' είναι μονόλογος ή όχι, εφόσον στην αρχή της σκηνής είναι παρόντες και στρατιώτες με το «βατσέλι» – τη σκηνή συνυπολογίζουμε στους μονολόγους, γιατί οι άλλοι είναι βουβά πρόσωπα, τα οποία αμέσως βγαίνουν από τη σκηνή. Αντίθετα, στην Ε'α', την αγγελική ρήση του Μαντατοφόρου δεν την υπολογίσαμε στους μονολόγους, γιατί ο Χορός των κορασί-

δων διακόπτει επανειλημμένα την αφήγηση και δίνει κάποιον τόνο ζωηρότητας στη σκηνή, που πλησιάζει σε μερικά σημεία προς τον φυσικό διάλογο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 26**

Η σωστή απάντηση είναι 138. Η έκταση των μονολόγων του κρητοεπτανησιακού θεάτρου ποικίλλει από 38 έως 216 στίχους.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 27**

Ναι. Στη Γ'ε', όπου στον στίχο Γ' 371 εμφανίζονται κατά τη σκηνική οδηγία τρεις δαίμονες, λένε μισό στίχο, ώσπου η Ασκή τούς στέλνει πάλι στον Άδη.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 28**

Το Γ) είναι οπωσδήποτε το πιο λογικό. Να σημειωθεί ότι οι τυπογράφοι ετοίμαζαν το κείμενο για ένα αναγνωστικό κοινό, οπότε το οπτικό και καλαισθητικό στοιχείο της τυπογραφίας έπαιζε οπωσδήποτε κάποιο ρόλο στους υπολογισμούς τους. Η συνεχής διακοπή της ροής του διαλόγου με νέους σκηνικούς τίτλους είναι οπωσδήποτε ενοχλητική.

Για το Α) δεν είμαστε βέβαιοι. Όπως θα δούμε και στην περίπτωση της «Ευγένας», η σωστή διαίρεση σε πράξεις και σκηνές αντιμετώπιζε συχνά μεγάλες δυσκολίες.

Για το Β) προκύπτει ο προβληματισμός πως η έκδοση του 1676 και ίσως και αυτή του 1637 δεν έγιναν από το αυτόγραφο του ποιητή (δηλαδή τη γραφή του ίδιου του Χορτάτη) αλλά από αντίγραφα. Ο τρόπος του χειρισμού της διαίρεσης σε σκηνές και πράξεις δεν είναι και τόσο ενιαίος: σε χειρόγραφο της «Πανώριας», για παράδειγμα, οι είσοδοι και έξοδοι, που σημαδεύονται συνήθως με σκηνικούς τίτλους και την εισαγωγή νέας σκηνής, καλύπτονται απλώς με σκηνικές οδηγίες.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 29**

1) Η απάντηση προεξοφλείται κάπως από την ερώτηση και τις επόμενες ερωτήσεις. Ασφαλώς όχι. Στη σκηνή Α'γ' δεν πρόκειται ακριβώς για διάλογο· ο Σύμβουλος ακούει απλώς τα λόγια του Βασιλιά και αποκρίνεται με τέσσερις στίχους στο τέλος. Στην Ε'γ' η Ερωφίλη και η Νένα καλύπτουν μόνο το ένα τρίτο της σκηνής, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως.

2) Πρέπει να μετρηθεί η έκταση κάθε σκηνής στην οποία τα δύο πρόσωπα εμφανίζονται μαζί και να συνυπολογιστούν· τότε φτάνουμε στην τιμή της πραγματικής διάρκειας της κοινής εμφάνισης στη σκηνή. Και πρέπει να γίνουν κάποιες διαφοροποιήσεις στις προβληματικές σκηνές: για παράδειγμα, στην Ε'γ', όπου η Νένα συνοδεύει την Ερωφίλη μόνο σε 62 στίχους, ενώ πρέπει να ληφθεί υπόψη πως στη Δ'δ' ο Σύμβουλος μένει τελείως βουβός.

3) Η πραγματική σειρά είναι περίπου η αντίστροφη: τη μεγαλύτερη κοινή εμφάνιση έχουν ο Πανάρετος με τον Καρπόφορο (474 στίχοι, σκηνή Α'β', που εμπεριέχει την «έκθεση»), η Ερωφίλη με τη Νένα φτάνουν τους 224 στίχους (162 στη Β'β', 62 στην Ε'γ', βλ. προηγουμένως), ο Βασιλιάς με τον Σύμβουλο δείχνουν μια διαφοροποιημένη εικόνα ανάλογα με τα κριτήρια που θα εφαρμόσουμε: τυπικά ανέρχονται σε 514 στίχους (Α'γ' 44, Δ'γ'-ε' 470), αλλά στην Α'γ' ο Σύμβουλος σχεδόν αποκλειστικά ακούει, στη Δ'δ' (σκηνή της παράκλησης της Ερωφίλης στον Βασιλιά) αρθρώνει ενάμιση στίχο (Δ' 243-442)· αν αφαιρέσουμε λοιπόν τους 244 στίχους, φτάνουμε μόλις στους 270.



Σημασία έχει, πάντως, ότι ο πίνακας δίνει τη λανθασμένη εντύπωση πως η συνάντηση του Πανάρετου με τον Καρπόφορο σε μία και μόνο σκηνή υποδεικνύει μικρή διάρκεια κοινής εμφάνισης. Άλλο, βέβαια, αν ο Χορτάτσης τον καταργεί μόλις έχει «κάνει τη δουλειά» του, να εκμαιεύσει δηλαδή την «έκθεση» από τον Πανάρετο.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 30

Για την τρίτη εκδοχή δεν μπορώ να αποφανθώ εγώ· αυτό πρέπει να το εκτιμήσετε μόνοι σας. Μπορώ να μιλήσω όμως για τις λύσεις Α) και Β). Εφόσον έχετε διαβάσει όλη την τραγωδία, είναι λίγο απίθανο να μην έχετε εξοικειωθεί αρκετά με την κρητική διάλεκτο της εποχής και τη γλώσσα της κρητικής λογοτεχνίας. Αν έχετε μάλιστα καμιά ρίζα από νησιώτικο χώρο ή μικρασιατικά παράλια, σας είναι ακόμα πιο εύκολο. Επομένως, μένει το περίπλοκο συντακτικό σχήμα, που είναι ένα από τα «λόγια» χαρακτηριστικά του Χορτάτση και εμφανίζεται αρκετά συχνά ως υφολογικό μέσο στην ποίησή του.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 31

Στίχοι 77-84, ιδίως στίχοι 82 κ.ε. Το μοτίβο του Χάρου, που έρχεται απρόσκλητος στον γάμο και αρπάζει νύφη και γαμπρούς, προέρχεται από το δημοτικό τραγούδι. Το μοτίβο του γάμου με τον Χάρο θα το βρούμε αργότερα στην ίδια την «Ερωφίλη» (βλ. παραπάνω). Βλ., για παράδειγμα, *σέρνει τους νιους από μπροστά, τους γέροντες κατόπι, /τα τρυφερά παιδόπουλα στη σέλλα αραδιασμένα* (Ν. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα 1914, 6η έκδοση 1969, σ. 226, αρ.218 στ. 5-6).

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 32

«Πού» 12 φορές· στίχοι 23 (2 φορές), 24, 25 (2 φορές), 27, 29, 30, 41 (2 φορές), 45, 48· «πέτε» 4 φορές· στ. 47, 50, 51, 55. Προσέξατε πως η συσσωρευτική χρήση στην αρχή αλλάζει σταδιακά και αραιώνει η χρήση του «πού», για να μην επέλθει μονοτονία, και εναλλάσσεται προς το τέλος με το «πέτε»; Προσέξατε πως καλύψαμε μια έκταση σχεδόν 40 στίχων σε μονόλογο, χωρίς να έχουμε βαρεθεί καθόλου;

**Η επανάληψη και κλιμάκωση των ρητορικών ερωτήσεων, γνωστή άλλωστε από τους εισαγωγικούς λογότυπους του δημοτικού τραγουδιού (τι έχουν της Μάνης τα βουνά και είναι βουρκωμένα;) αυξάνουν τη μέθεξη και περιέργεια του αναγνώστη/θεατή, δίνουν ρυθμική διάρθρωση και ποικιλία τονισμού σε εκτενή χωρία, τα οποία αλλιώς θα ήταν βαρετά, αποφεύγοντας τη μονοτονία.**

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 33

Είναι πολύ πιθανό να διαλέξατε 67-68 και 75-76 για τις εξαιρετικές ποιητικές εικόνες και για το γεγονός ότι αποτελούν μια ολοκληρωμένη φράση. Αν έχετε διαλέξει άλλα δίστιχα, είστε επίσης απόλυτα δικαιολογημένοι: ποίηση είναι, και τα προσωπικά γούστα δεν έχουν περιορισμό. Στην ποίηση και στις τέχνες δεν υπάρχει το «δίκαιο» και το «άδικο»· μπορεί να συνυπάρχουν πολλές ερμηνείες ταυτόχρονα. Το αντίθετο του «δίκαιου» της μιας ερμηνείας είναι το «δίκαιο» μιας άλλης.

---

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 34

---

Ο στίχος 81 (*τους φεύγου, φτάνω γλήγορα, γους με ζητού, μακραίνω*), διατυπώνοντας με εξαιρετικά πυκνό τρόπο (τέσσερα ρήματα σε ένα στίχο!) το παράδοξο της συμπεριφοράς του θανάτου.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 35

---

Ο στίχος 84: *και κάνω ξόδια τσι χαρές και κλήματα τα γέλια.*

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 36

---

Μάλλον έχετε διαλέξει τους στίχους 121-122, 131-132 και 133-136. Το τελευταίο έξοχο τετράστιχο ενέπνευσε αργότερα μεγάλους Έλληνες ποιητές, όπως τον Παλαμά και τον Σεφέρη:

*Κάτου στην άμμο του γιαλού μια μέρα, μακριά της,*

*Εκεί που μόνος έστεκα έγραψα τ' όνομα της.*

*Χαρά στο πρώτο κύμα*

*που τ' όνομά της ηύρ' εκεί, κι ας ηύρ' εκεί και μνήμα!*

(«Κάτου στην άμμο», 1878, στη συλλογή *Τα τραγούδια της πατρίδος μου*, 1886)

*Πάνω στην άμμο την ξανθή*

*γράψαμε τ' όνομά της·*

*ωραία που φύσηξεν ο μπάτης*

*και σβήστηκε η γραφή.*

(«Αρνηση», 18 Οκτ. 1929, πέμπτο ποίημα της *Στροφής* 1931, στ. 5-8)

Δεν μπορώ να αντισταθώ στον πειρασμό να παραθέσω και το πρότυπο του Χορτάτση:

*Σα σπίθα σβήνει η δόξα σας, τα πλούτη σας σα σκόνη*

*σκορπούσινε και χάνουνται, και τ' όνομά σας λειώνει*

*σα να 'το με τη χέρα σας γραμμένο σ' περιγιάλι,*

*στη διάκριση τση θάλασσας, γη χάμαι στην πασπάλη.*

Να ρωτήσω κάτι αδιάκριτο; Ποιο σας αρέσει καλύτερα; Τη δική μου γνώμη νομίζω πως την ξέρετε. Αν σας ενδιαφέρει το θέμα από ποιον εμπνεύστηκε τελικά ο Σεφέρης, από τον Παλαμά ή τον Χορτάτση, δείτε το μελέτημα του Β. Πούχνερ, «Απηχίσεις της “Ερωφίλης” στη νεοελληνική λογοτεχνία», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 251-283, ιδίως σ. 280 κ.ε.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 37

---

Το δίστιχο 131-132. Το φαινόμενο της συσσώρευσης τόσων ρημάτων είναι μοναδικό στην «Ερωφίλη» και δίνει στον λόγο μια δραστικότητα, ένα βίαιο διδακτισμό, που υπογραμμίζει και πάλι το απειλητικό της μορφής του Χάρου και δίνει μεγάλη έμφαση στη ματαιότητα κάθε ανθρώπινης φιλοδοξίας.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 38

---

Και βέβαια. Γ' 243 κ.ε. έρχεται η Ασκία του αδελφού του Βασιλιά από τον Άδη, επίσης με αστραπές και βροντές, και επανεμφανίζεται με τον ίδιο τρόπο στην τελευταία σκηνή του έργου Ε' 645 κ.ε. – Το έχετε σωστά; – Πώς; Εγώ ξέχασα κάτι; Είναι δυνατόν; – Τους τρεις

δαίμονες Γ' 371; – Ναι, έχετε δίκιο. Αλλά να σας εξομολογηθώ ένα μυστικό: μερικοί μελετητές υποψιάζονται πως αυτή η «εφετζίδικη» εμφάνιση για μισό στίχο είναι μάλλον μια μεταγενέστερη προσθήκη που δεν υπήρχε στην αρχική μορφή του έργου, γιατί πουθενά μέσα στην τραγωδία δεν έχουμε τέτοια θεαματικά στοιχεία. Θα μου πείτε, τα έχουμε εντούτοις ως ένα βαθμό στον Πρόλογο του Χάρου. – Πάλι έχετε δίκιο. Και να προσθέσω: και πιο έντονα ακόμα στα ιντερμέδια της «Ερωφίλης». Αλλά γι' αυτά θα μιλήσουμε αργότερα!

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 39

Στίχοι 47/48, 59/60, 88/89. Βλέπετε, το υφολογικό αυτό μέσο δεν χρησιμοποιείται και τόσο συχνά. Το βρίσκουμε συνήθως σε χωρία με περίπλοκα συντακτικά σχήματα, με έντονο φιλοσοφικό ή συλλογιστικό ύφος, όπου αναπτύσσεται κάποια θεωρητική σκέψη ή περιγράφεται μια ποιητική εικόνα.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 40

Μόλις στον στίχο 389. Η φράση έχει την εξής δομή: στ. 375-376 η εισαγωγική αιτιολογική δευτερεύουσα φράση που αρχίζει με «επειδή» η φυσιολογική συνέχεια θα ήταν η κύρια φράση στον στ. 389 με τη συνέχειά της: δηλαδή *Κύρη, επειδή <οι> λογαριαμοί διώχνουντ' εκ το θυμό σου, /κ' εκείνο απού 'ναι το πρεπό, δεν πιάνει ο λογισμός σου... το σφάλμα μου συχώρεσε και κάμε να γνωρίσω...* Όλοι οι άλλοι στίχοι είναι κατά κάποιον τρόπο εμβόλιμοι, συσσωρεύονται στον εγκέφαλο του αναγνώστη/θεατή, εντείνουν την αγωνία του για το πού θα καταλήξει η φράση αυτή. Το ακραίο, εδώ, υφολογικό μέσο της περιπλοκής της φράσης και της καθυστέρησης του ρήματος εφαρμόζεται σε στιγμή δραματουργικά και συναισθηματικά πολύ φορτισμένη, όταν η Ερωφίλη, μετά την πρώτη απόπειρα να πείσει τον πατέρα της να ενδώσει στον γάμο με τον Πανάρετο σε ένα λογικό επίπεδο, καταφεύγει στο αισθηματικό, στη σχέση παιδιού-πατέρα, για να πετύχει τον σκοπό της. Η ένταση λόγω του συντακτικού σχήματος της φράσης, που επί σχεδόν 15 στίχους μένει στον αέρα, συμβαδίζει και ενισχύει την αγωνία του θεατή/αναγνώστη για την έκβαση της κίνησης της Ερωφίλης.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 41

Η φυσιολογική σειρά είναι η εξής: *Σ' τούτα τα παρακάλια τα κλιτά μου, Ζευ, λυπητερά τ' αμμάτια σου ας στραφούσι, μηδέ γενούσι και κείνα απού δειλιά μέσα η καρδιά μου σ' τούτο το σπίτι.* Το προσδιοριστικό «Ζευ» του αποδέκτη της έκκλησης θα μπορούσε να τοποθετηθεί και στην αρχή της επόμενης δευτερεύουσας φράσης. Στην περίπτωση αυτή βλέπουμε την καθυστέρηση του ρήματος «μηδέ γενούσι» μαζί με την καθυστέρηση, σχεδόν απόκρυψη του αποδέκτη της έκκλησης, του Δία. Το μέσον αυτό, της καθυστέρησης του ρήματος, αποτελεί μία από τις στρατηγικές του «υπερβατού», για το οποίο θα γίνει λόγος αμέσως παρακάτω.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 42

Είναι ο στίχος 8. *Το δίστιχο Ζέστη πώς είναι μπορετό το χιόνι να γεννήσει, /γη μαραμμένα κρυό νερό φύτρα ποτέ ν' αφήσει;* Το «κρύο νερό» παρεμβάλλεται ανάμεσα σε επίθετο και ουσιαστικό. Το νόημα είναι ότι το κρύο νερό δεν μπορεί να αφήσει ποτέ μαραμμένα φύτρα.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 43

Οι στίχοι 59/60. Ανάμεσα στα «Ξένα και Παλιά» «ξόμπλια» (παραδείγματα) παρεμβάλλεται «ν' αναθιβάνω (διηγηθώ) τώρα».

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 44

Η σκηνή Δ'ε', στίχοι Δ' 442-443, η δεύτερη ερώτηση του Βασιλιά: *Είδες ποτέ σου τόση σ' άλλη γυναίκα αποκοτιά; Αλλά αρκετά τώρα με τα στριμμένα αυτά λογοπαίγνια!*

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 45

Ο στίχος 37: *Λολότεροι όσοι αθάνατοι*, θα μπορούσε να γραφεί και «Λολότερ' όσ' αθάνατοι», αλλά αυτό θα αφαιρούσε τον ηχητικό πλούτο που έχει τώρα. Και ο στίχος 112: *Τούτ' ναι η Μέμφη η Ξακουστή...*

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 46

Ο Χορτάσης εισάγει τον τύπο η «τύχης» (αντί τύχη), για να αποφύγει τη συνίζηση με την επόμενη λέξη (στ. 285 *με αποδορίζει*, και στ. 312 *με ένα*) και το ελλιπές δεύτερο ημιστίχιο με έξι συλλαβές.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 47

Στίχος 41: *Πού τω Χαλδαίω τα γράμματα*, που μετράει εννέα συλλαβές αντί οκτώ· εδώ δεν μπορεί να εφαρμοστεί η συνίζηση.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 48

A) Είναι απίθανο, B) έχει μια δόση αλήθειας, Γ) μάλλον η σωστή. Η μόνη επέμβαση που επιτρέπει το χωρίο είναι ο παρατονισμός των «Χαλδαίω» σε «Χαλδιώ» (το μη τονισμένο -ι δεν εκλαμβάνεται ως συλλαβή), παραποιώντας το όνομα του λαού και δημιουργώντας ίσως παρεξηγήσεις. Παρόμοια περίπτωση συναντούμε στο αιγαιοπελαγίτικο θέατρο, όπου σε έργα του Βεστάρχη οι «Εβραίοι» αναφέρονται και ως «Εβριοί» αν το απαιτεί ο στίχος (πάντως στη λαϊκή προφορική ομιλία ακούγεται το Οβριός, Οβριοί).

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 49

A) Η λέξη είναι πυραμίδες, B) στους στίχους 54 και 114. Γα) Το ότι δεν το πρόσεξε ο ποιητής είναι απίθανο· πρόκειται για τον Χορτάση· τότε έπρεπε να διορθώσουν οι εκδότες· Γβ) το ότι δεν το πρόσεξαν οι εκδότες είναι αδύνατον, γιατί αναφέρουν τη λέξη στο Γλωσσάριο (σ. 275) με τη σημασία «πυραμίδες»· Γγ) πιο σοβαρό είναι το ερώτημα αν το απαιτεί ο ρυθμός του στίχου· ωστόσο, αν διαβάσετε δέκα στίχους παραπάνω ή παρακάτω, και προσέξετε τους τονισμούς στο πρώτο ημιστίχιο, θα διαπιστώσετε πως υπάρχει ποικιλία ρυθμών· Γδ) η λύση τελικά είναι άλλη: πρόκειται για ιταλισμό· στα ιταλικά το *piramida* τονίζεται στη δεύτερη συλλαβή. Ο Χορτάσης ήταν ασφαλώς γνώστης των ιταλικών και χρησιμοποιεί το πραγματολογικό αυτό στοιχείο στην ιταλική του μορφή. Το κείμενο κατά τα άλλα δεν έχει πολλούς ιταλισμούς, ενώ η κωμωδία του «Κατζούρμπου» έχει.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 50

Στίχος 147: *Τόσες δεν είναι οι ομορφιές...* αν λειτουργήσει η συνίζηση και ανάμεσα στο άρθρο και στο ουσιαστικό, το ημιστίχιο θα έχει μόνο επτά συλλαβές. Επαναλαμβάνω ότι στην περίπτωση αυτή η χασμωδία θεωρείται «νόμιμη», γιατί αλλιώς το άρθρο απορροφείται από το ουσιαστικό και παραλείπεται («ο αφέντης» -> «αφέντης»: υπάρχουν πολλά τέτοια παραδείγματα στο αιγαιοπελαγίτικο θέατρο).

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 51

A-B-A ∥ B-Γ-B ∥ Γ-Δ-Γ ∥ Δ-Ε-Δ κτλ. Το τέλος σχηματίζεται A-B-A ∥ B.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 52

Ενδεκασύλλαβοι. Δεν υπάρχουν άλλα μέτρα εκτός από τον πολιτικό στίχο. Αυτό δεν ισχύει στα έργα του αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου, όπου παρατηρείται μια ποικιλία μέτρων, κυρίως στα τραγούδια. Να μην ξεχάσουμε ότι και τα χορικά της «Ερωφίλης» τραγουδιούνται.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 53

«Κρίνο/εκείνο» Α' 211-212, Α' 274-275, Β' 27-28, Β' 105-106, Β' 273-274, Γ' 356-357, Δ' 348-349, Δ' 449-450, Δ' 615-616, «Κρίνο/αυτείο» Α' 442-443, Δ' 358-359, Ε' 244-245. Το παρεμβαλλόμενο στο τέλος του στίχου «κρίνω» είναι κατανοητό μόνο όταν κάνει κανείς τις σχετικές παύσεις, πριν και μετά, σωστά. Είναι ενδιαφέρον πως στις κρητικές παραλογές της «Ερωφίλης» (βλ. στη συνέχεια) το «κρίνω» γίνεται ένα ουσιαστικό, «ο κρίνος». Από αυτή την παρεξήγηση προκύπτει μάλλον και ο τίτλος μιας επτανησιακής «ομιλίας» (σύντομο θεατρικό έργο), του «Κρίνου», που η υπόθεσή του μοιάζει πολύ με την «Ερωφίλη». Αλλά ας μην προτρέξουμε!

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 54

«Γεις» 4 φορές (305, 307, 309, 311), «ποιος» 4 φορές (313, 315, 317, 319), «καλλιὰ 'το» 4 φορές (336, 337, 339, 341), «Πότες» 5 φορές (351 – 2 φορές, 353, 355, 357). Πρόκειται για πολύ λελογισμένη χρήση του μέσου, σχεδόν συμμετρική, το οποίο ο ποιητής εγκαταλείπει μόλις αρχίζει να γίνεται κουραστικό: τότε αλλάζει την επαναλαμβανόμενη λέξη (όπως από το «γεις» στο ερωτηματικό «ποιος») ή σταματάει την επανάληψη γενικά (στ. 320-335, 342-350). Η επανάληψη μπορεί να αναφέρεται σε φράσεις ολοκληρωμένες ή σε τμήματα φράσεων: στη δεύτερη περίπτωση μπορεί να διαρθρώσει μια μεγάλη φραστική περίοδο (π.χ., τη φράση στ. 335-350), χωρίς αυτή να καταντάει ανιαρή.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 55

Είναι σχετικά λίγες, δηλαδή 18. Για σύγκριση: 4 μόνο στον «Ροδολίνο» και 34 στον «Ζήνωνα». Πρόκειται για ένα αποτελεσματικό υφολογικό μέσο για την υποστήριξη της επικοινωνίας. Εμφανίζεται πολύ πιο συχνά στην κωμωδία, όπου μάλιστα μοιράζεται ένας στίχος και σε τρία ή τέσσερα πρόσωπα.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 56

Πρ. 137-138, Α' 35-36, Β' 235-236, Β' 257-258, Β' 363-364, Β' 371-372, Γ' 45-46, Γ' 61-62, Δ'

135-136, Δ' 147, Δ' 233-234, Δ' 645-646, Ε' 223-224, Ε' 264-265, Ε' 321-322, Ε' 595-596.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 57**

Α) Με «κατ' ιδίαν» σκηνή κρυφακούσματος δεν είναι, γιατί δεν είμαι κρυμμένος, κατάσταση μειωμένης σκηνικής επικοινωνίας δεν είναι, γιατί βρίσκομαι σε διάλογο με τον άλλο. Β) Και οι τρεις απαντήσεις είναι σωστές, ανάλογα με τη σκηνική κατάσταση που δεν διευκρινίζεται 1) αν συμμετέχω και εγώ στον διάλογο αυτό, με «κατ' ιδίαν» 2) αν έχω κρυφτεί να ακούσω, τότε είναι σκηνή κρυφακούσματος και εγώ θα κάνω το σχόλια από την «κρυψώνα» 3) αν οι διαλεγόμενοι δεν με έχουν πάρει είδηση, τότε πρόκειται για κατάσταση μειωμένης σκηνικής επικοινωνίας, στην οποία θα κάνω το σχόλιό μου.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 58**

Α' 41-71, Β' 237-276, Β' 365-370, Γ' 47-58, Γ' 333-360, Δ' 1-20, Δ' 137-146, Ε' 267-316. Αν τα βρήκατε όλα σωστά, συγχαρητήρια!

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 59**

Ο Βασιλιάς δεν κρύφτηκε για να ακούσει τι λένε οι γυναίκες, αλλά γίνεται ακούσια μάρτυρας της σκηνής, όσο αυτές πλησιάζουν. Ωστόσο, η σκηνή δεν είναι και κανονική κατάσταση μειωμένης σκηνικής επικοινωνίας γιατί, στην αρχή τουλάχιστον, ο σκηνικός χώρος δεν είναι ενιαίος: από αλλού ξεκινούν οι γυναίκες (από την κάμαρα της Ερωφίλης), για να φτάσουν τελικά στον Βασιλιά: εκείνος στην αρχή δεν τις βλέπει, μετά τις βλέπει αλλά δεν ακούει τι λένε, τελικά η Νένα ακούει τα σχόλιά του και τον βλέπει. Πρόκειται δηλαδή για μια πρόσκαιρη καταστρατήγηση της ενότητας του χώρου της σκηνικής επικοινωνίας (βλ. στη συνέχεια).

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 60**

Όχι. Ο Λογγίνος δεν είναι ορατός στη σκηνή και σε διάλογο με τους άλλους.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 61**

Ο δάσκαλος αντιστοιχεί, στην ιταλική κωμωδία, στον *dottore* (α), ο Αρμένης στον *Pantalone* (γ), ο Κουστουλιέρης στον *capitano* (α) ή *bravo* (γ). Στην τρίτη απάντηση προσέξτε: Συμβουλή για τη ζωή: αν βρείτε κάτι πολύ εύκολο, θέλει συχνά διπλή προσοχή: κάποια παγίδα κρύβεται!

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 62**

Στον *Pantalone* (α), αφού είναι ο γερο-ερωτευμένος που λιμπίζεται τη νεαρή. Έχει όμως και στοιχεία του *dottore* (β) με τη λογιοσύνη του και την υπερηφάνεια για τις σπουδές του: εφόσον όμως στο έργο υπάρχει άλλος *dottore*, δηλαδή ο δάσκαλος, η πρώτη απάντηση πρέπει να θεωρηθεί η μόνη σωστή.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 63**

Ναι, βέβαια. Στη σκηνή των «περιπτέρων» του μεσαιωνικού θρησκευτικού θεάτρου. Ένα

«περίπτερο» (locus) παριστάνει το σπίτι του Αβραάμ, ένα άλλο το βουνό της θυσίας. Ο Αβραάμ ξεκινάει με τον Ισαάκ και τους δούλους από το ένα περίπτερο και φτάνει στο άλλο, που παριστάνει το βουνό· αντίστοιχα, ύστερα από τη θυσία του κριού, γυρίζει πάλι πίσω στο σπίτι, όπου έχει παραμείνει η Σάρα με τις σκλάβες της. Στις υπαίθριες μεσαιωνικές παραστάσεις ο λαός και οι θεατές παρακολουθούν τους ηθοποιούς στις πορείες τους από περίπτερο σε περίπτερο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 64**

Γιατί το έργο σώζεται μόνο σε μια τρίπρακτη επτανησιακή διασκευή. Εφόσον τα ιντερμέδια παίζονται συνήθως ανάμεσα στις πράξεις του κανονικού έργου, λογικό είναι να έχει μόνο δύο ιντερμέδια αντί για τέσσερα, όπως όλα τα άλλα έργα του κρητικού θεάτρου.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 65**

Όχι. Από το σημείο που βρίσκεται το τέρας του πελάγους και η Ανδρομέδα το σκηνικό είναι ζωγραφισμένο· δηλαδή, ο επόμενος βράχος δεν είναι πια praticable (στέρεα χτισμένος) αλλά απλώς ζωγραφισμένος σε τελάρα με κεντροαξονική προοπτική, που δίνει απλώς την εντύπωση του πραγματικού. Το ίδιο και η θάλασσα που από εκεί και πέρα δεν μπορεί πια να είναι κυματιστή με τρόπο κινούμενο. Αυτό βέβαια δεν φαίνεται στον πίνακα. Επίσης, ο Πήγασος με τον Περσέα δεν βρίσκονται πραγματικά πάνω από τον τρίτο από τους δίδυμους βράχους, δεξιά, αλλά στο ίδιο σημείο βάθους, όπως και το θαλασσινό τέρας και η αιχμάλωτη. Από εκεί και προς τα πίσω το σκηνικό πάτωμα ανηφορίζει, για να δώσει σωστά την προοπτική των διαστάσεων που σμικρύνονται προς το βάθος, και δεν αποτελεί πια χώρο όπου μπορούν να κινηθούν οι ηθοποιοί. Ο χώρος των ηθοποιών εκτείνεται μόνο έως τη γραμμή που ενώνει το κήτος με την Ανδρομέδα (και στον αέρα με τον Πήγασο).

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 66**

«Το βουνό που ανοίγει». Αν δεν το θυμάστε, ξαναδιαβάστε το σχετικό κεφάλαιο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 67**

Το «Μελλούμενο» από τον «Βασιλέα Ροδολίνο».

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 68**

Η «Divina Commedia» («Θεία Κωμωδία») του Dante. Στα μεσαιωνικά χρόνια, όταν σε Δύση και Ανατολή η έννοια του «θεάτρου» έχει χαθεί, οι όροι «τραγωδία» και «κωμωδία» σημαίνουν απλώς ένα έργο με τραγική ή αίσια έκβαση. Επειδή η «Θεία Κωμωδία» ξεκινάει στην Κόλαση, προχωρεί στο Καθαρτήριο και τελειώνει στον Παράδεισο, γι' αυτό της δίνεται ο τίτλος «Κωμωδία».

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 69**

Το α) είναι συζητήσιμο, αν πρόκειται για μια επιτομή της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, δηλαδή μια σύντομη μορφή του έργου, γιατί η έκθεση του προβληματισμού απαιτεί κάποιο χώρο και ο αναγνώστης απαιτεί γεγονότα, όχι υποθέσεις. Το β) είναι το επιστημονικά πιο απαράδεκτο, γιατί με γνώμονα την εθνοκαπηλία (απόδειξη πρώιμης θεατρικής δρα-

στηριότητας στην Ελλάδα) φέρεται ένα αμφισβητούμενο γεγονός ως βέβαιο· ο συλλογισμός ότι ο Δε Βιάζης δεν μπορεί να έχει βγάλει το γεγονός αυτό από το μυαλό του, δεν δικαιολογεί την απαλλαγή από τη διαδικασία της αποδεικτικής. Το γ) είναι επιστημονικά το πιο σωστό, μπορεί να βρει τη θέση του όμως μόνο σε μια κάπως εκτενέστερη ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Αν διαλέξατε την απάντηση β) πρέπει να διαβάσετε ξανά τα χωρία περί αποδεικτικής και επιστημονικών υποθέσεων.

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 70**

Τι ακριβώς συνέβη, δεν το ξέρουμε. Οι πληροφορίες του Δε Βιάζη συνήθως είναι βάσιμες· ως ντόπιος λόγιος είναι συνήθως αξιόλογος ιστορικός. Τι μπορούμε να υποθέσουμε, που να κινείται στα όρια κάποιων πιθανοτήτων, αν πράγματι δεν βρεθούν «Πέρσες» στα ιταλικά κατά τον 16ο αιώνα; Θα μπορούσαμε, για παράδειγμα, να υποθέσουμε ότι ήταν ιταλικό έργο με άλλο τίτλο (γιατί μ' αυτό τον τίτλο δεν υπάρχει), για παράδειγμα «Ξέρξης», που έχει ως βασικό μοντέλο τη νίκη των Ελλήνων στη ναυμαχία της Σαλαμίνας. Η επιχειρηματολογία μας όμως σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να στηριχτεί στην πιθανότητα μελλοντικής εύρεσης αποδεικτικού στοιχείου, στην αποδοχή δηλαδή της άποψης ότι η μετάφραση υπάρχει, αλλά απλώς έχει χαθεί και μπορεί να βρεθεί μελλοντικά. Αυτό δεν επιτρέπεται στην επιστημονική αποδεικτική. Προς τα πού πρέπει να κινηθεί η μελλοντική έρευνα; Σε διάφορες κατευθύνσεις ταυτόχρονα: 1) στα υπόλοιπα του Αρχείου της Ζακύνθου (αταξινόμητα, παλαιοί κατάλογοι κτλ.), μήπως βρεθεί ίχνος του εγγράφου αυτού· 2) στον χώρο των ιταλικών μεταφράσεων του Αισχύλου· 3) σε άλλα ντοκουμέντα σχετικά με τη ναυμαχία της Ναυπάκτου και τις εορταστικές εκδηλώσεις που ακολούθησαν· 4) στην ιστορία της Ζακύνθου το έτος 1571 (ποιες άλλες πληροφορίες υπάρχουν). Όπως γνωρίζουμε τώρα από την Κρήτη, τα στρατεύματα έπαιζαν σημαντικό ρόλο στις ντόπιες θεατρικές δραστηριότητες· έτσι, η πληροφορία δεν είναι καθόλου απίθανη.

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 71**

Αν δεν μπορείτε να απαντήσετε, συμβαίνουν δύο πράγματα: ή δεν ξέρετε τι έγινε στη Ναυμαχία της Ναυπάκτου – αλλά έχετε διαβάσει τώρα το λεξικό· ή δεν ξέρετε ποιο είναι το περιεχόμενο των «Περσών» του Αισχύλου. Οπότε πρέπει να διαβάσετε τη μοναδική ιστορική τραγωδία του πρώτου τραγικού της ελληνικής Αρχαιότητας. Ασφαλώς πρόκειται για τον παραλληλισμό Περσών και Τούρκων, προσφιλή στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία. Και στο θέατρο: η αφήγηση της ελληνικής εκστρατείας εναντίον της Τροίας στην «Ιφιγένεια» του Κατσαΐτη περιέχει σαφώς την επίκαιρη νύξη για την Τουρκοκρατία· Μικρασιάτες και Ασιάτες ταυτίζονται, οι Πέρσες της Αρχαιότητας είναι οι Τούρκοι του παρόντος.

Υπάρχει και ένας πρόσθετος ιστορικός συμβολισμός: οι «Πέρσες» αφηγούνται τη νίκη των Ελλήνων από την πλευρά των νικημένων, δηλαδή των Περσών· στη ναυμαχία της Ναυπάκτου οι ηττημένοι ήταν πάλι οι Τούρκοι και το δραματουργικό τέχνασμα του Αισχύλου, να εκφράσει δηλαδή τον θρίαμβο των Ελλήνων (εδώ των χριστιανών) διαμέσου των θρήνων των ηττημένων, θα έδινε στη νίκη των χριστιανικών δυνάμεων το 1571 ακόμα μεγαλύτερη λάμψη.

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 72**

Pantalone. Αν δεν το βρήκατε, ξαναδιαβάστε την παράγραφο για την κρητική κωμωδία.



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 73**

Στον καπιτάν-Κουβιέλλο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 74**

Σαφώς την ενισχύει. Οι πρώτες φάσεις της πρόσληψης του μεγάλου Γάλλου κωμικού οδηγούν στην Ιταλία και συνδέονται με τις πρώιμες φαρσοκωμωδίες του, στις οποίες το στοιχείο και οι τύποι της *commedia dell' arte* είναι ακόμα πολύ έντονα.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 75**

Δεν πρόκειται ούτε για Α) Σκηνή κρυφακούσματος, ούτε για Β) κατάσταση μειωμένης σκηνικής επικοινωνίας, αλλά ούτε για Γ) «κατ' ιδίαν». Είναι μια κατάσταση διαφορετική, που μοιάζει κάπως με την αναγγελία προσώπου το οποίο θα έλθει στη σκηνή: απλώς, εδώ, η κατάσταση αναμονής εκτείνεται σε μισή σκηνή και η άφιξη του παρατηρούμενου δεν είναι δεδομένη. Ο Ατρείδης βρίσκεται επί σκηνής και παρατηρεί στα παρασκήνια ή από μια ανοιχτή πόρτα το θυέστιο δείπνο, το οποίο σχολιάζει. Δεν είναι σκηνή κρυφακούσματος, γιατί ο Θυέστης δεν βρίσκεται επί σκηνής ούτε λέει τίποτε. Δεν είναι κατάσταση μειωμένης σκηνικής επικοινωνίας ούτε «κατ' ιδίαν», για τους ίδιους λόγους. Βλέπουμε πως οι καθιερωμένες σκηνικές συμβάσεις και τεχνικές της κλασικίζουσας δραματουργίας χαλαρώνουν στην επτανησιακή δραματουργία του 18ου αιώνα.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 76**

Όχι, δεν έχει ξαναεμφανιστεί.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 77**

Βέβαια. Τον γιατρό Λούρο από την Κεφαλλονιά, στην κρητική κωμωδία «Φορτουνάτος» (1655) του Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου. Ήταν επίσης φιλοχρήματος, δεν ήταν τσαρλατάνος αλλά σπουδαγμένος γιατρός στη «Φραγκιά», με τις λατινικότητες του κτλ.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 78**

Ο Καραγκιόζης. Η καμπούρα του βέβαια δεν προέρχεται από την ιταλική παράδοση αλλά από τον οθωμανικό *Karagöz*, ο οποίος είναι επίσης καμπούρης αλλά και ιθυφαλλικός. Γι' αυτό, όμως, θα μιλήσουμε αργότερα.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 79**

Ναι, ο κρητικός σατιρικός «Θρήνος του Φαλλίδου του Πτωχού», που αποτελείται μάλιστα επίσης από 323 οκτασύλλαβους στίχους, σε 40 συνήθως οκτάστιχες στροφές, και προορίζεται για τραγούδι.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 80**

Όχι. Το ότι είναι τσαγκάρης εντείνει βέβαια, από μόνο του, τον παρωδιακό χαρακτήρα του έργου.

---

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 81**

---

Η κατάσταση της αποδεικτικής έχει ως εξής: έχουμε δύο στοιχεία που είναι υποθετικά: 1) την επίδραση της *commedia dell' arte* στη δραματογραφία, που τεκμηριώνεται από δομικά χαρακτηριστικά· και 2) το επεισόδιο της *Αυτοβιογραφίας*, της οποίας ο αποδεικτικός χαρακτήρας εξαρτάται από το κατά πόσο φανταστικά ή πραγματικά είναι τα «Απομνημονεύματά» του. Το λογικό σφάλμα της αποδεικτικής είναι ότι το ένα δεν μπορεί να επιβεβαιώσει το άλλο, γιατί και τα δύο είναι υποθετικά: 1) από τα δομικά στοιχεία της δραματογραφίας δεν προκύπτει με βεβαιότητα η παρουσία θιάσων στα Επτάνησα και 2) η πιθανότητα του επεισοδίου, που συνάδει με την ιστορική πραγματικότητα, δεν αποδεικνύει ακόμα ότι πράγματι έχει συμβεί.

Το ένα στοιχείο ενισχύει το άλλο, και στο σύνολο την υπόθεση, αλλά δεν την καθιστά αποδεδειγμένη αλήθεια. Αυτό θα γινόταν αν οι αρχαιακές έρευνες στην Κέρκυρα μπορούσαν να φέρουν στο φως ένα έγγραφο που να πιστοποιεί την άφιξη τέτοιου θιάσου γύρω στο 1745 στο λιμάνι της Κέρκυρας. Οι σχετικές έρευνες του Πλάτωνα Μαυρομούστακου στα αρχεία της Κέρκυρας δεν κατόρθωσαν να εντοπίσουν τέτοιο έγγραφο. Άρα, η υπόθεση παραμένει υπόθεση, ενισχυμένη με ένα νέο στοιχείο.

---

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 82**

---

Ο Saint-Sauveur αναφέρει πως η λέσχη χτίστηκε το 1633, ενώ οι άλλες πηγές αναφέρουν το 1663. Το γεγονός δεν έχει καμιά σημασία, ούτε για σας, αν δεν το εντοπίσατε. Ήταν απλώς ένα τεστ προσοχής. Άνετα μπορεί να είναι και τυπογραφικό λάθος.

---

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 83**

---

Ουσιαστικά είναι σωστές και οι τρεις απαντήσεις, αλλά δεν έχουν την ίδια βαρύτητα: Α) σωστή είναι η άποψη αυτή, γιατί χωρίς να έχει ευαισθητοποιηθεί ο άγνωστος διασκευαστής στα θεατρικά πράγματα δεν θα είχε αναλάβει ποτέ τέτοιο εγχείρημα· Β) και αυτή η άποψη σωστή είναι, γιατί χωρίς τη γνώση των λατινικών δεν θα μπορούσε να είχε πραγματοποιήσει τη διασκευή αυτή· η παλαιότερη θεωρία του Στ. Αλεξίου, ότι μεσολάβησε και κάποια ιταλική διασκευή, έχει εγκαταλειφθεί σήμερα· Γ) αυτή η άποψη βέβαια βαραίνει περισσότερο, γιατί τα ιησουϊτικά κολέγια της Αιώνιας Πόλης και οι μαθητές τους θα είχαν οπωσδήποτε κάποια επαφή μεταξύ τους· για παράδειγμα, στην Κωνσταντινούπολη, το 1666, αντιπρόσωποι όλων των ταγμάτων παρακολουθούν παράσταση των καπουκίνων.

---

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 84**

---

1612-1673. Αν μία από τις δύο χρονολογίες δεν την πετύχατε, ξαναδιαβάστε άλλη μια φορά το κεφάλαιο.

---

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 85**

---

Ουσιαστικά το 1623, γιατί οι παραστάσεις του 1665/66 δεν είναι βέβαιο αν ήταν στα ελληνικά (μάλλον ήταν στα γαλλικά) και οι παραστάσεις του 1673 ήταν σίγουρα στα γαλλικά.

---

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 86**

---

Ο Δομήνικος Μαυρίκιος. Όταν το 1629 φεύγει από την Πόλη και εγκαθίσταται στη Χίο, αρχίζει εκεί να ανθεί το θέατρο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 87**

«Ζηλωτής και Φιλαλήθης», γραμμένο ανάμεσα στο 1612 και το 1620. Αν δεν το θυμηθήκατε, ξαναδιαβάστε το εισαγωγικό κεφάλαιο του αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 88**

1616-1740/44. Η αναφορά του 1599 αποτελεί υπόθεση.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 89**

Στην Κωνσταντινούπολη 1612-1629, στη Χίο 1630-1665 και στη Νάξο 1628. Αν κάτι δεν το έχετε σωστά, ξαναδιαβάστε τα σχετικά κεφάλαια.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 90**

Στη Χίο και στη Σαντορίνη. Αν δεν το θυμόσαστε, ξαναβρείτε τα σχετικά χωρία.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 91**

Από το 1628 ως το 1723. Δεν γνωρίζουμε, βέβαια, αν αυτή η δραστηριότητα ήταν συνεχής, αλλά δεν υπάρχει σημαντικός λόγος να το αμφισβητήσουμε. Η «Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου» μαρτυρεί μια ρουτίνα στα θεατρικά πράγματα, η οποία στηρίζεται οπωσδήποτε σε μια υπαρκτή παράδοση στην οργάνωση θεατρικών παραστάσεων.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 92**

Στη Χίο εκτείνεται σε 124 χρόνια (από το 1616 ως το 1740, στον 18ο αιώνα όμως με διακοπές), στη Νάξο σε 95 χρόνια (από το 1628 ως το 1723), στην Κωνσταντινούπολη σε 61 χρόνια (από το 1612 ως το 1673, ή ακόμα λιγότερα, 1665/66, αν υπολογίσουμε πως οι παραστάσεις του 1673 δεν έχουν σχέση με τα θρησκευτικά τάγματα). Μιλάμε δηλαδή για παραδόσεις θεατρικής δραστηριότητας σημαντικής χρονικής διάρκειας, δεδομένων των πολλών τομών και ρήξεων που παρουσιάζει η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Η θεατρική παράδοση της Χίου και της Νάξου ξεπερνά χρονολογικά και αυτή της Κρήτης!

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 93**

Στην Κωνσταντινούπολη. Αν ακολουθεί η Νάξος ή η Χίος είναι λίγο συγκεχυμένο, γιατί τα στοιχεία δεν είναι πάντα καθαρά αποδεικτικά ή δεν πρόκειται πάντα ακριβώς για θεατρική παράσταση. Αν υπολογίσουμε και τις έμμεσες πηγές, δηλαδή την ύπαρξη δραματικών έργων που προορίζονταν για τέτοιες παραστάσεις, τότε χωρίς αλλο προηγείται η Χίος. Αλλά επειδή διαθέτουμε οπωσδήποτε ελλιπή μόνο στοιχεία, το ζήτημα παραμένει τελικά αδιαφύπτο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 94**

Το μεγαλύτερο είναι το τρίτο έργο του Βεστάρχη για τους «Επτά Παίδες Μακκαβαίους» (1.607 σίχοι) και το μικρότερο το πρώτο του Βεστάρχη για τα «Εισόδια της Θεοτόκου» (440 σίχοι). Αν δεν τα έχετε σωστά, τότε ξανακοιτάξτε το προηγούμενο κεφάλαιο.

---

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 95**

---

Β) Τέταρτο. Αν δεν απαντήσατε σωστά, ξαναδιαβάστε το κεφάλαιο.

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 96**

---

Το τρίτο και το τέταρτο, καθώς και το έκτο. Το πρώτο είναι συζητήσιμο, γιατί η βασική του πηγή είναι το απόκρυφο ευαγγέλιο του Ιακώβου, που ανήκει χρονολογικά στην *Καινή Διαθήκη*, αλλά το έργο αποτελείται από τις ρήσεις και τις προφητείες προσώπων της *Παλαιάς Διαθήκης*. Αν έχετε άλλα αποτελέσματα, ελέγξτε τα με βάση την περιγραφή των έργων σε αυτό το κεφάλαιο.

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 97**

---

Στο τρίτο και στο τέταρτο, εν μέρει και στο έκτο, όπου τα διαβολάκια είναι μάλλον παιδιά. Αν έχετε άλλα αποτελέσματα, ελέγξτε τα με βάση την περιγραφή των έργων σε αυτό το κεφάλαιο.

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 98**

---

Το έβδομο· συζητήσιμο είναι το πρώτο, που βασίζεται σε απόκρυφη πηγή, αλλά αντλεί το λεκτικό του υλικό από την *Παλαιά Διαθήκη*.

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 99**

---

Το τρίτο, το τέταρτο, το έκτο και το έβδομο. Αποτελεί κάτι σαν χαρακτηριστικό γνώρισμα της ώριμης χιώτικης δραματουργίας η κωμική αντιπλοκή των δαιμόνων, που τους υποδύονται συχνά παιδιά.

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 100**

---

Στο τέταρτο. Αν δεν το βρήκατε, να το ελέγξετε με βάση τις περιγραφές των δραματικών έργων σε αυτό το κεφάλαιο.

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 101**

---

Το έκτο και το έβδομο. Αν δεν το βρήκατε, ελέγξτε το με βάση τις περιγραφές των δραματικών έργων σε αυτό το κεφάλαιο.

## **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 102**

---

α) Το εκκύκλημα. Επισημαίνω ότι δεν είστε υποχρεωμένοι να το ξέρετε. Απλώς δημιουργεί εντύπωση το γεγονός ότι αυτή η δραματουργική σύμβαση, να δείχνονται δηλαδή τα αποτελέσματα εγκληματικών πράξεων του εσωτερικού χώρου στο προσκήνιο, μεταφέρθηκε εδώ στο θέατρο του μπαρόκ. Βέβαια, η τεχνική είναι διαφορετική· εδώ δεν πρόκειται για πλατφόρμα με ρόδες, που κινείται σε ράγες, αλλά απλώς για μια αυλαία ή μια πόρτα που ανοίγει.

β) Στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, όπου κατά κανόνα τρεις ηθοποιοί υποδύονται όλους τους ρόλους μιας τραγωδίας. Επισημαίνω ότι δεν είστε υποχρεωμένοι να το ξέρετε. Απλώς δημιουργεί εντύπωση το γεγονός πως εδώ, σε τελείως διαφορετικά συμφραζόμενα, συνα-

ντάμε την ίδια τακτική εξοικονόμησης υποκριτών (ηθοποιών) στην παράσταση.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 103

Στην κρητική κωμωδία «Φορτουνάτος» τον γιατρό Λούρο από την Κεφαλλονιά και τους τέσσερις τσαρλατάνους κομπογιαννίτες στην «Κωμωδία των Ψευτογιατρών» του Σαβόγια Ρούσμελη.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 104

Ασφαλώς με τον Λούρο, που έχει σπουδάσει κι αυτός στη «Φραγκιά», και όχι με τους πρακτικούς ψευτογιατρούς της κωμωδίας του Ρούσμελη. Ο Δοτόρες στο τέταρτο «Διλούδιο» πραγματικά περιποιείται τα τραύματα του Πολέμαρχου.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 105

Αν το μάτι σας είναι γρήγορο, θα έχετε δει στις επόμενες σειρές του κειμένου πως οι υποθέσεις είναι οκτώ. Ας τις ονομάσουμε λοιπόν και μετά να τις σχολιάσουμε: 1) η πλοκή των δαιμόνων, 2) η πλοκή του Ηρώδη, 3) η πλοκή των τριών Μάγων από την Ανατολή, 4) η Αγία Οικογένεια και η Γέννηση του Χριστού, 5) οι βοσκοί και η σφαγή των νηπίων, 6) η βασιλική οικογένεια του Ηρώδη, 7) ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος και η αποστολή του, και 8) ο Δαβίδ και η προφητεία του. Δέχομαι πως σε ορισμένες περιπτώσεις θα μπορούσατε να διαφωνήσετε και να έχετε συνυπολογίσει δύο πλοκές ως μία. Σύμφωνα. Εξηγώ, παρακάτω, γιατί νομίζω πως είναι οκτώ διαφορετικές πλοκές:

- 1) Η πλοκή των δαιμόνων έχει καθαρά πλαισιωτικό χαρακτήρα: οι δαίμονες εμφανίζονται σε όλους τους προλόγους, το έργο ξεκινάει με το συμβούλιο των δαιμόνων (Α'β'), συνεχίζει με τους μεταμφιεσμένους συμβούλους του Ηρώδη (Β'α'-β'), που τον παρασύρουν στη διαταγή της παιδοκτονίας, και κλείνει πάλι με αυτούς (Ε'α'-β'), ενώ ο Δαίμων τού μεταδίδει τη λύσσα (Ε'γ').
- 2) Η «αντιπλοκή» αυτή συνδέεται άμεσα με την πλοκή του ίδιου του Ηρώδη, η οποία επίσης έχει πλαισιωτική λειτουργικότητα: Β'α'-β' και Ε'α'-γ', ε'-ζ', αλλά η απειλητική παρουσία του είναι αισθητή και στις ενδιάμεσες πράξεις με αφηγήσεις, προσωποποιήσεις και αγγελικές ρήσεις (Β'ε', Γ'β'-δ', Δ'α' και ε'). Όλες οι άλλες πλοκές βρίσκονται στον ιδεολογικό αντίποδα της υπόθεσης.
- 3) Οι τρεις Μάγοι από την Ανατολή, οι οποίοι ακολουθούν το άστρο (Α'γ'), προσκυνούν το θείο βρέφος και διαφεύγουν τη σύλληψή τους (Β'γ'-ε') εμφανίζονται κάπως ανιστόρητα στο τέλος πάλι, για λόγους συμμετρικής πλαισίωσης της υπόθεσης, στην αυλή του Ηρώδη, λίγο πριν από τον θάνατό του (Ε'στ'-ζ').
- 4) Οι ειδυλλιακές σκηνές της γέννησης του Χριστού στο σπήλαιο της Βηθλεέμ (Β'γ'-ε') και της φυγής στην Αίγυπτο (Δ'α') καλύπτουν κεντρικά τμήματα του έργου, όπως
- 5) και οι σκηνές των βοσκών με τις οικογένειές τους, που αναπολούν τη σκηνή της Γέννησης στο σπήλαιο (Α'δ'), καθώς και οι δραματικές σκηνές των κρυμμένων μητέρων με τα παιδιά τους, τους άγριους στρατιώτες, την παιδοκτονία και τον θρήνο των μανάδων (Δ'β'-ε'), οι οποίες έχουν κεντρική βαρύτητα σε όλο το έργο.
- 6) η βασιλική οικογένεια με τη Μαριάμνη και τον μικρό Αντίγονο σε φυγή, με τις αγγελικές

ρήσεις του Σαμουήλ και του Βαλαάμ (γ'β'-δ') και το φρικτό τέλος της στα χέρια του Ηρώδη (Ε'γ') και τον θρήνο του Σαμουήλ και του Βαλαάμ (Ε'δ'-ζ').

7) η κάπως πρόσθετη πλοκή γύρω από τον μικρό Ιωάννη Πρόδρομο, που ο άγγελος του εξηγεί την αποστολή του (Γ'α'), ενώ ο πατέρας του Ζαχαρίας δολοφονείται στον ναό, γιατί ο μικρός ξέφυγε από τους στρατιώτες του Ηρώδη (Ε'β').

8) ο πρόλογος του Δαβίδ (Δ'), όπου αφηγείται την Κατάβαση του Χριστού στον Άδη και προειδοποιεί για τις προθέσεις του Ηρώδη.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 106**

Στις κωμικές σκηνές της «Ιφιγένειας» του Πέτρου Κατσαίτη.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 107**

Παραστάσεις στη Γαλλική Πρεσβεία της Κωνσταντινούπολης (1673), επιδράσεις στις κωμικές σκηνές της «Ιφιγένειας» του Κατσαίτη (1721).

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 108**

Τον «Κατά Φαντασίαν Ασθενή».

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 109**

Με απόσταση ο Κάρλο Γκολντόνι.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 110**

Η κωμωδία.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 111**

Η σύγχυση δημιουργείται μάλλον από την πληροφορία πως την πρώτη του τραγωδία («Τιμολέων») την εξεδωσε το 1818 στη Βιέννη. Γι' αυτό ο Άγγλος ιερέας θεωρεί πως είναι «Έλληνας της Βιέννης». Αν δεν το βρήκατε, μη στενοχωριέστε! Δεν είμαστε όλοι ντετέκτιβς.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 112**

Αρχίζω χρονολογικά:

- Το πρώτο είναι ο «Ιούλιος Βρούτος» του Βολταίρου· ίσως το διαλέξατε και εσείς, νομίζοντας πως πρόκειται για εκείνον τον Βρούτο που δολοφόνησε τον Ιούλιο Καίσαρα· όχι – αλλά πρόκειται για τον μεγαλύτερο αδελφό του· μολοντούτο, η υπόθεση σχετίζεται πάλι με την τυραννοκτονία. Η τραγωδία έχει μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες και ήταν δημοφιλής, όχι όμως στην ίδια τη Γαλλία λόγω του θέματός της.
- «Ο Θάνατος του Δημοσθένη» είναι συζητήσιμος· δεν πρόκειται για τυραννοκτονία αλλά για αντίσταση στον ξένον «εξ Ανατολών» εισβολέα, ο οποίος θέλει να επιβάλει ως τύραννος τους νόμους του.
- Παρομοίως, ο «Τιμολέων» είναι συζητήσιμος.
- «Αρμόδιος και Αριστογείτων» – πρόκειται για τους αρχαίους τυραννοκτόνους.

- «Καίσαρ» ή «Ο Θάνατος του Ιούλιου Καίσαρος» – θα μου πείτε, μα ο Σαίξπηρ δείχνει στην τραγωδία του την τραγικότητα του αυτοκράτορα. Έχετε δίκιο, αλλά ο Βολταίρος, παρ' όλο που μιμείται αρκετά τον Σαίξπηρ σε αυτή την τραγωδία, δίνει όλο το δίκιο στον Βρούτο, ο οποίος εδώ είναι μάλιστα γιος του, ενώ ο Καίσαρας είναι απλώς άδικος τύραννος.
- Βασιλοκτονία έχουμε και στη «Μερόπη»: αν δεν θυμόσατε την υπόθεση, ανοίξτε ένα λεξικό.
- «Ορέστης» – στον Alfieri ο Ορέστης σκοτώνει τον τύρανο Αίγισθο, ξεκινώντας ολόκληρη λαϊκή επανάσταση: η θανάτωση της μητέρας του Κληταιμνήστρας γίνεται απλώς κατά λάθος! Την υπόθεση αυτή ακολουθεί και ο Αλέξανδρος Σούτσος στον δικό του «Ορέστη» (1824, εκδόθηκε πρόσφατα).
- Στον «Φίλιππο Β΄» παρουσιάζεται η γνωστή μορφή του Ισπανού βασιλιά, την εποχή που η Ισπανία ήταν μεγάλη δύναμη. Δεν πραγματοποιείται η τυραννοκτονία, αλλά ο γιος του Carlos αυτοκτονεί.

Θα ήθελα να επισημάνω το εξής: η Άσκηση αυτή ήταν μόνο μια «πρόφαση», για να ασχοληθείτε περισσότερο με τα έργα και να προβληματιστείτε λίγο για τους τίτλους. Θα μπορούσατε να κάνετε το ίδιο τώρα με το μοτίβο «άδικη θυσία», οπότε θα είχατε μια άλλη σειρά έργων: «Αχιλλεύς», «Πολυξένη» (αν δεν θυμόσατε κοιτάξτε ένα λεξικό), «Θεμιστοκλής», «Φιλοκλήτης» ενδεχομένως, «Ο Θάνατος του Δημοσθένους», «Τιμολέων», «Φαίδρα», «Φίλιππος Β΄». Ωστόσο, δεν χρειάζεται να το κάνετε, γιατί θα έχετε καταλάβει πως σκοπός μου ήταν μόνο να συνειδητοποιήσετε πόσο εθνεγερτικά λειτούργησαν τα έργα αυτά.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 113**

Πρόκειται για έναν «κέντρωνα».

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 114**

Στο κύριο δραματικό κείμενο. Στο δευτερεύον παρα-κείμενο συναντούμε την άμεση σκηνική οδηγία.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 115**

Βέβαια, αφού είναι γραμμένη στα αρχαία.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 116**

Ο Λίνος Πολίτης το 1964.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 117**

Όχι, αφού δίνει τις πληροφορίες για την προϊστορία σταδιακά κατά τη διάρκεια του έργου.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 118**

Δεν προσδιορίζει τις παραμέτρους του γλωσσικού μέρους των ρήσεων, θέμα, ποιότητα της γλώσσας και της ποίησης, ποιότητα της ρίμας, στιχουργικά θέματα κτλ., δηλαδή ό,τι εξετάζει μια καθαρά φιλολογική ανάλυση.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 119**

---

Η διατάραξη της ομαλής σκηνικής επικοινωνίας με πρόσκαιρη διακοπή ορισμένων επικοινωνιακών αγωγών, που έχει ως συνέπεια την κατευθείαν πληροφόρηση του κοινού. (Αυτό μπορείτε να το διατυπώσετε και με δικά σας λόγια, διαφορετικά.)

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 120**

---

Η Ροδοδάφνη, που είναι αδελφή του πρωταγωνιστή.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 121**

---

Τρεις. Η κρητική μετάφραση/διασκευή ανωνύμου («Ο Πιστικός Βοσκός»), η επανησιακή του Μιχαήλ Σουμμάκη («Ο Πάστορ Φίδος», τυπώθηκε στη Βενετία το 1656) και η φαναριώτικη μετάφραση/διασκευή του Γεωργίου Σούτσου («Πιστός Βοσκός», Βιέννη 1804).

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 122**

---

Οι «ιερές αναπαραστάσεις» είναι θρησκευτικά δράματα του ιταλικού Μεσαίωνα, εμφανίζονται όμως και στη μεταμεσαιωνική εποχή.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 123**

---

Σγαρανέλλος – εγώ νόμιζα ότι θα το έχετε προσέξει.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 124**

---

Από το 1612.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 125**

---

Terminus ante quem· οι... νεκροί δεν γράφουν.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 126**

---

Ο Γαβριήλ Προσοπιάς τις τελευταίες δεκαετίες του 17ου αιώνα στη Χίο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 127**

---

«Διλούδια»: ο όρος δεν εμφανίζεται αλλού.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Επειδή δόθηκε η βιβλιογραφία σε κάθε ενότητα, δεν μένει να συμπληρώσουμε εδώ πολλά πράγματα. Επειδή άλλωστε υπάρχουν πάρα πολλές επιμέρους μελέτες, θα ήταν χρήσιμο να υπήρχε μια σχολιασμένη βιβλιογραφία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου. Όσπου να γίνει αυτό, στο μέλλον, τα βοηθήματα είναι τμηματικά.

Το σύνολο της περιόδου αυτής πραγματεύεται, με τρόπο άνισο και αποσπασματικό, ο πρώτος τόμος της *Ιστορίας του Νεοελληνικού θεάτρου* του **Ν. Λάσκαρη** (Αθήνα 1938). Πιο ασφαλείς όμως είναι οι συνόψεις του **Σπάθη** (ό.π., βλ. παραπάνω) και του **Πούχνερ** (ό.π.).

Τα μελετήματα για το κρητικό θέατρο είναι συγκεντρωμένα με τον πιο πλήρη τρόπο στον τόμο του **D. Holton** (επιμ.), *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, Ηράκλειο 1997, σ. 337-372 σχολιασμένος βιβλιογραφικός οδηγός, σ. 373-416 βιβλιογραφία. Τα πιο σημαντικά θεατρολογικά μελετήματα είναι συγκεντρωμένα στον τόμο **Β. Πούχνερ**, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, όπου καλύπτεται και το επτανησιακό θέατρο ως το 1800, και συμπληρωματικά, λόγω των νέων ευρημάτων, ο τόμος του **Ν.Μ. Παναγιωτάκη**, *Κρητικό θέατρο. Μελέτες*, Αθήνα 1998. Με τη νέα μετάφραση της Χαράς Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου είναι προσιτά τώρα τα σχετικά κεφάλαια της γαλλικής ιστορίας του Βάλσα (**Μ. Βάλσας**, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, Αθήνα 1994, σ. 79-241), αλλά είναι άνισα και εν πολλοίς ξεπερασμένα.

Για το επτανησιακό θέατρο δεν υπάρχουν ανάλογα βοηθήματα. Έτσι, πρέπει να ανατρέξει κανείς ακόμα στο μελέτημα του **Διονύσιου Ρώμα** από το 1964 (ό.π., βλ. παραπάνω), για τα δραματικά έργα βλ. **Πούχνερ**, *Μελετήματα θεάτρου*, ό.π., και εν μέρει τα πρώτα κεφάλαια του **Θ. Γραμματά**, *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία-δραματολογία*, Αθήνα 1987. Για τον Κατσαϊτη, τώρα, **Σπ. Ευαγγελάτος**, *Πέτρος Κατσαϊτης, Ιφιγένεια [εν Αηξουρίω]*, Αθήνα 1995, για τον «Χάση» **Ζ. Συνοδινός**, *Δημήτριος Γουζέλης, Ο Χάσης (Το τζάκωμα και το φτιάσιμον)*, Αθήνα 1997. Για την «Ευγένια» βλ. τώρα τη νέα έκδοση των **Mario Vitti** και **Giuseppe Spadaro** (*Τραγωδία ονομαζομένη ΕΥΓΕΝΑ του Κυρ Θεοδώρου Μονσελέζε 1646*, Αθήνα 1995) και για το λαϊκό θέατρο **Μ.Α. Αλεξιάδης**, *Ο αγαπητικός της Βοσκοπούλας. Άγνωστη Ζακυνθινή «ομιλία» του Αλέκου Γελαδά. Συμβολή στην έρευνα του Ζακυνθινού λαϊκού θεάτρου*, Αθήνα 1990.

Για το αιγαιοπελαγίτικο θέατρο βλ. τώρα την εκτενή εισαγωγή στον τόμο: **Ν.Μ. Παναγιωτάκης**, **Β. Πούχνερ**, *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ιντερμέδια άγνωστου ποιητή που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο*, Ηράκλειο 1999, ή για όσους γνωρίζουν γερμανικά **W. Puchner**, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Wien 1999 (Denkschriften der Österr. Akademie der Wissenschaften).

Για τον φαναριώτικο χώρο βλ. τώρα **Δ. Σπάθης**, *Γεώργιος Ν. Σούτσος, Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος. Κωμωδία συντεθείσα εν έτει «αψπε»: 1785. Σχολιασμένη έκδοση με συνοδευτική μελέτη: Φαναριώτικη κοινωνία και σάτιρα*, Αθήνα 1995, ιδίως σ. 207-429· τα περισσότερα κεφάλαια του τόμου της **Α. Ταμπάκη**, *Η νεοελλ-*

νική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.), Αθήνα 1993 και του **Δ. Σπάθη**, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986. Αρκετά λεπτομερειακά είναι τα σχετικά κεφάλαια του **Βάλσα** (ό.π., σ. 265-310): μια καλή σύνοψη δίνει ο **Σιδέρης**, αλλά είναι επίσης στις λεπτομέρειες ξεπερασμένος (**Γ. Σιδέρης**, *Το 1821 και το θέατρο ήτοι Πώς γεννήθηκε η Νέα Ελληνική Σκηνή (1741-1822)*, Αθήνα 1971).

Σκόπιμα δεν αναφέρω σε αυτό το σημείο παλαιότερη βιβλιογραφία.

Οι επιμέρους μελέτες για την περίοδο πριν από το 1821 είναι πάρα πολλές και απαιτούν την εκπόνηση μιας ιδιαίτερης σχολιασμένης βιβλιογραφίας του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου. Για τη βιβλιογράφηση των θεατρικών έργων εξακολουθεί να είναι χρήσιμη η βιβλιογραφία της **Γ. Λαδογιάννη**, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879*, Δρώμενα, παράρτημα 2, Αθήνα 1996.

Φιλολογική κάλυψη έχουν συνήθως τα δραματικά έργα του κρητικού θεάτρου, λιγότερο του επτανησιακού. Ανθολογούνται αποσπάσματα, για παράδειγμα, στον **Π.Δ. Μαστροδημήτρη**, *Η ποίηση του Νέου Ελληνισμού. Ανθολογία*, Γ' έκδοση αναθεωρημένη, Αθήνα 1998, σ. 411-590. Το κεφάλαιο αυτό πραγματεύονται ικανοποιητικά οι ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας, για παράδειγμα, του **Mario Vitti**, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 1987, σ. 88-109, ή του **Λ. Πολίτη**, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 1978, σ. 65-82. Μόνο για την κρητική λογοτεχνία υπάρχουν και νεότερες συνόψεις: **Σ. Αλεξίου**, «Η κρητική λογοτεχνία την εποχή της Βενετοκρατίας», στον τόμο: **Ν.Μ. Παναγιωτάκης** (επιμ.), *Κρήτη. Ιστορία και Πολιτισμός*, τόμος Β', Ηράκλειο 1988, σ. 197-230 ή στον συλλογικό τόμο του **Holton** (ό.π.).

Από φιλολογική άποψη, καθώς και από την πλευρά της ιστορίας του θεάτρου, τη λεπτομερέστερη παρουσίαση του κεφαλαίου αυτού παρουσιάζει ο **Μ. Βάλσας**, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, Αθήνα 1994, σ. 55-310, που περιέχει και εκτενείς αναλύσεις, αντικαθρεφτίζει όμως μια κατάσταση της έρευνας του Μεσοπολέμου. Άνιση είναι επίσης η εργασία του **Δ. Σιατόπουλου**, *Το θέατρο της Ρωμιοσύνης. Η νεοελληνική σκηνή στις πηγές της*, Αθήνα 1984, όπως αναπτύχθηκε λεπτομερειακά στο πρώτο κεφάλαιο.

Από βιβλιογραφική άποψη υπάρχει, πέρα από τις γενικές βιβλιογραφίες των **Legrand** και **Παπαδόπουλου** (βλ. στο πρώτο κεφάλαιο), και μία ειδική για μελετήματα για τον Διαφωτισμό: *Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Βιβλιογραφία 1945-1995*, Αθήνα 1998. Για τον πρώιμο 19ο αιώνα πρέπει να συμπληρωθεί στη βιβλιογραφία των **Γκίνη** και **Μέξα** (ό.π.) και η νέα του **Φ. Ηλιού**, *Ελληνική βιβλιογραφία του 19ου αιώνα. Βιβλία – φυλλάδια*, τόμος Α' 1801-1818, Αθήνα 1997.

**Προαιρετικά αναγνώσματα:** Θα σας πρότεινα, αν έχετε κέφι και χρόνο, να διαβάσετε κάποιο από τα έργα του κρητικού θεάτρου, κατά προτίμηση μια κωμωδία, αφού αναλύσαμε συστηματικά μια τραγωδία. Θα σας συνιστούσα, έτσι και αλλιώς, την ανάγνωση της «Θυσίας του Αβραάμ», αν θέλετε να απολαύσετε υψηλή ποίηση.

Από τον χώρο του επτανησιακού θεάτρου διαβάστε ή τη διασκευή της «Ιφιγένειας» των **Κατσαίτη-Ευαγγελάτου** (βλ. παραπάνω) ή τη νέα έκδοση του «Χάση» από τον **Ζ. Συνοδινό** (βλ. παραπάνω).

Στο αιγαιοπελαγίτικο θέατρο θα πρότεινα την ανάγνωση του χριστουγεννιάτικου έργου σε πεζό λόγο (*Ηρώδης ή Η Σφαγή των Νηπίων. Χριστουγεννιάτικο θρησκευτικό δράμα αγνώστου ποιητή σε πεζό λόγο από το χώρο των Κυκλάδων την εποχή της Αντιμεταρρύθμιση*, κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο **Β. Πούχνερ**, *Παράβασις*, παράρτημα: Κείμενα 1, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1998).

Από τον φαναριώτικο χώρο αξίζει να διαβαστεί ο «Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος», στην έκδοση του **Δ. Σπάθη**, ή τα «Κορακιστικά» του Ιακ. Ρίζου Νερουλού (Βιέννη 1813).

## ΟΔΗΓΟΣ ΓΙΑ ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΜΕΛΕΤΗ

Λόγω της πολυμορφίας της ερευνητικής κατάστασης, οι δυνατότητες για περαιτέρω εμπάθυνση ποικίλλουν: πολύ μεγάλες είναι στο κρητικό θέατρο, αφού υπάρχει μια απέραντη βιβλιογραφία, πιο περιορισμένη στα άλλα κεφάλαια. Το βασικό βοήθημα με το οποίο θα ξεκινήσει κανείς τη μελέτη της κρητικής λογοτεχνίας είναι, σήμερα, το βιβλίο του **Holton** (ό.π.) στην ελληνική του εκδοχή. Για το επανησιακό, αιγαιοπελαγίτικο και φαναριώτικο θέατρο βλ. και τα κεφάλαια 3-5 του τόμου του **Β. Πούχνερ**, *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995 και τα κεφάλαια 3-8 του τόμου του ίδιου, *Φαινόμενα και νοούμενα*, Αθήνα 1999. Για τον Διαφωτισμό απαραίτητη είναι η *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* του **Κ.Θ. Δημαρά** (4η έκδ. Αθήνα 1968), καθώς και τα μελετήματα του τόμου του ίδιου, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, 3η έκδοση, Αθήνα 1983· επίσης, τους συγκεντρωτικούς τόμους της **Ταμπάκη** (ό.π.) και του **Σπάθη** (ό.π.).



# ΤΟ ΜΕΤΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΤΗ ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ

Κύριος σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι να δοθεί μια σφαιρική εικόνα του ελληνικού θεάτρου από την Ελληνική Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή (1922), να αναλυθεί η ελληνική δραματουργία αυτού του χρονικού διαστήματος και να περιγραφούν ενδεικτικά οι παραστάσεις, η οργάνωση των θιάσων, το ρεπερτόριό τους, η υποκριτική, καθώς και ο θεατρικός βίος εν γένει· να τεκμηριωθούν επίσης οι διασυνδέσεις και διαπλοκές του ελληνικού θεάτρου στον ελλαδικό χώρο και τη Διασπορά με την πορεία του ευρωπαϊκού θεάτρου, να παρουσιαστεί κάθε γεωγραφική ενότητα του ελληνικού θεάτρου με τα κυριότερα χαρακτηριστικά της, τα οποία τώρα δεν διαφέρουν πια τόσο πολύ, να επισημανθούν οι διαφορές και οι ομοιότητες των επιμέρους εξελίξεων, καθώς και η συνέχεια και συνοχή της θεατρικής παράδοσης. Επίσης, σκοπός του κεφαλαίου είναι να σκιαγραφήσει το ιστορικό της σχετικής έρευνας και να επισημανθούν τα σχετικά επιτεύγματα αλλά και τα κενά που έχουν μείνει για διερεύνηση.

## Σκοπός

Όταν θα έχετε ολοκληρώσει τη μελέτη αυτού του κεφαλαίου, θα είστε σε θέση να:

- περιγράψετε τη συνολική εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου από το 1821 έως το 1922·
- χαρακτηρίζετε τις κυριότερες περιόδους του·
- επισημαίνετε τις επιπτώσεις που είχε η πορεία του γλωσσικού ζητήματος στο θέατρο·
- το συγκρίνετε με το σύνολο του ευρωπαϊκού θεάτρου της εποχής·
- εξηγείτε τους λόγους για τους οποίους η πορεία του νεοελληνικού θεάτρου, και στη μετεπαναστική του φάση, εξαρτάται και επηρεάζεται από την ανάλογη πορεία του ευρωπαϊκού·
- ονομάζετε τους κυριότερους δραματικούς συγγραφείς και τα έργα της εποχής αυτής·
- αναφέρετε τα κυριότερα ελληνικά δραματικά έργα της εποχής·
- τα εντάσσετε στα ανάλογα υφολογικά και ιδεολογικά ρεύματα·
- αναλύετε συγκεκριμένα παραδείγματα για τους τρόπους επηρεασμού από το ευρωπαϊκό θέατρο·
- αναλύετε ενδεικτικά μερικά δραματικά έργα, κυρίως ως προς το περιεχόμενο, τη γλώσσα και το ύφος·
- παρακολουθείτε την πορεία των εξελίξεων από τη διασπορά του επαγγελματικού θεατρικού βίου σε διάφορες πόλεις έως τον συγκεντρωτισμό του θεατρικού βίου στην Αθήνα·

## Προσδοκώμενα Αποτελέσματα

- σκιαγραφείτε τις αρχές του επαρχιακού θεάτρου και την πορεία της αντίστοιχης αποκέντρωσης του ερασιτεχνικού θεάτρου·
- αναλύετε τις υφολογικές του διακυμάνσεις από τον Διαφωτισμό ως τον συμβολισμό·
- εξηγείτε 1) την εξάρτηση του πρακτικού θεάτρου από τα γενικότερα ιστορικά γεγονότα, δηλαδή τη σταδιακή ενσωμάτωση των αλύτρωτων περιοχών στην Ελλάδα, και 2) την εξάρτηση της δραματογραφίας από τα ιδεολογικά και αισθητικά ρεύματα της εποχής·
- επισημαίνετε τις ιδιαιτερότητες του νεοελληνικού θεάτρου της εποχής σε σύγκριση με το ευρωπαϊκό.

### Έννοιες Κλειδιά

- |                   |                                      |
|-------------------|--------------------------------------|
| • Διαφωτισμός     | • Δραματικό ειδύλλιο                 |
| • Ρομαντισμός     | • Επιθεώρηση                         |
| • Ρεαλισμός       | • Μυθιστορηματικό περιπετειώδες έργο |
| • Νατουραλισμός   | • Έργο «με θέση» (στρατευμένο έργο)  |
| • Συμβολισμός     | • Καραγκιόζης                        |
| • Νεο-ρομαντισμός | • Φασουλής                           |
| • Μπουλούκια      | • Βεσιτάριο                          |
| • Αστικό δράμα    | • Ρεπερτόριο                         |
| • Ίντριγκα        | • Παντομίμα                          |
| • Coup théâtral   | • «Νούτικη» κωμωδία (βουβή)          |
| • Κωμειδύλλιο     |                                      |

### Εισαγωγικές Παρατηρήσεις

Το κεφάλαιο αυτό παρουσιάζει σφαιρικά την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου από την Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922. Θα αναφερθούν συγγραφείς και θεατρικά έργα, θα αναλυθούν ως παραδείγματα τα κυριότερα έργα της εποχής, θα περιγραφούν θεατρικές παραστάσεις και ο θεατρικός βίος εν γένει, καθώς και οι ιστορικοπολιτισμικές συνθήκες κάτω από τις οποίες διεξάγεται αυτός. Θα επισημανθούν οι γεωγραφικές, υφολογικές, δραματολογικές και γλωσσικές διαφοροποιήσεις, οι οποίες ωστόσο, μακροπρόθεσμα, σχηματίζουν μια ενιαία εξέλιξη.

Το κεφάλαιο αυτό απαρτίζεται από δεκαέξι ενότητες.

Στην **πρώτη** ενότητα σκιαγραφούνται οι θεατρικές εξελίξεις στα Ιόνια Νησιά αμέσως μετά την Επανάσταση και καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, καθώς και οι αντίστοιχες εξελίξεις στην Ερμούπολη και στην Πάτρα.

Στη **δεύτερη** ενότητα αναλύεται ο θεατρικός βίος της Αθήνας στην οθωνική περίοδο: οι αυλικές παραστάσεις, οι ερασιτεχνικές πατριωτικές παραστάσεις, καθώς και οι παραστάσεις του ιταλικού μελοδράματος.

Στην **τρίτη** ενότητα δίνεται συνοπτική εικόνα της δραματογραφίας στην καθαρεύουσα και στη δημοτική· αναφέρονται τα κυριότερα ονόματα δραματοργών και τα βασικά έργα τους. Παρακολουθείται η πορεία της εξέλιξης της τραγωδίας και της κωμωδίας. Γίνεται ανάλυση του «Βασιλικού» του Μάτση.

Στην **τέταρτη** ενότητα περιγράφεται η δημιουργία και λειτουργία των πρώτων

επαγγελματικών θιάσων («μπουλούκια»): η σύστασή τους, οι αυτοδίδακτοι ηθοποιοί, οι μετακινήσεις τους, το βεστιάριό τους, το ρεπερτόριό τους.

Στην **πέμπτη** ενότητα αναλύονται οι νέες μορφές θεατρικών έργων, που εμφανίζονται μετά το 1860: το κωμικό μονόπρακτο που δίνεται στο τέλος μιας παράστασης, το γαλλικό βουλεβάρτο, το «καλοφτιαγμένο» έργο γαλλικής σχολής (με ή χωρίς κοινωνική στράτευση), το μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα και, προς το τέλος του αιώνα, το κωμειδύλλιο και δραματικό ειδύλλιο, καθώς και η επιθεώρηση.

Στην **έκτη** ενότητα αναλύεται ο θεσμός και η λειτουργία των διάφορων δραματικών διαγωνισμών, καθώς και η ειδική δραματογραφία που έχει δημιουργήσει η θήρα των βραβείων.

Στην **έβδομη** ενότητα παρουσιάζονται τα λαϊκά θεάματα σε πόλεις και στην ύπαιθρο: το θέατρο σκιών ανατολικού και εξελληνισμένου τύπου, το κουκλοθέατρο του Φασουλή, η παντομίμα και η βουβή («νούτικη») κωμωδία, το αστικό και το αγροτικό καρναβάλι, καθώς και τα δρώμενα εν γένει.

Στην **όγδοη** ενότητα αναλύεται η σημασία της Διασποράς για την εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου: Κωνσταντινούπολη, Αλεξάνδρεια, Σμύρνη, Οδησός.

Στην **ένατη** ενότητα παρακολουθείται το ξεκίνημα και οι εξελίξεις του ερασιτεχνικού θεάτρου στην επαρχία μετά το 1880.

Στη **δέκατη** ενότητα παρουσιάζεται η δραματογραφία της λογοτεχνικής γενιάς του 1880, το λεγόμενο «θέατρο των ιδεών», τα κυριότερα ρεύματά του, οι κυριότεροι εκπρόσωποι και αναλύονται παραδειγματικά επιλεγμένα θεατρικά κείμενα.

Στην **ενδέκατη** ενότητα αναλύεται η πορεία και η υπόσταση του Βασιλικού Θεάτρου (1901-1908): η οργάνωση, οι βασικοί συντελεστές, το ρεπερτόριο, η απήχηση, οι παραστάσεις.

Στη **δωδέκατη** ενότητα γίνεται κάτι αντίστοιχο για τη Νέα Σκηνή (1901-1905).

Η **δέκατη τρίτη** ενότητα καταπιάνεται με τις αρχές της νεοελληνικής σκηνοθεσίας, τους πρώτους εκπροσώπους της, το έργο τους και τους υφολογικούς προσανατολισμούς της σκηνοθεσίας.

Η **δέκατη τέταρτη** ενότητα είναι αφιερωμένη στην πρόσληψη του αρχαίου δράματος στις νεοελληνικές σκηνές.

Η **δέκατη πέμπτη** ενότητα ασχολείται με τους βεντετικούς (πρωταγωνιστικούς) θιάσους της Κυβέλης Αδριανού και της Μαρίκας Κοτοπούλη, την προσωπικότητα των πρωταγωνιστριών, τη σύσταση και το ρεπερτόριο των θιάσων.

Η **τελευταία** ενότητα σκιαγραφεί τις αρχές της νεοελληνικής θεατρικής κριτικής.

Όπως θα δείτε, η δομή αυτού του κεφαλαίου είναι κάπως διαφορετική· οι ενότητες είναι μικρότερες σε έκταση, λιγότερο σύνθετες και η σειρά είναι χαλαρότερη. Αυτή η αλλαγή στον τρόπο της παρουσίασης επιβάλλεται από τον αριθμό των πληροφοριών, ο οποίος, όσο πλησιάζουμε προς τον 20ό αιώνα, αυξάνεται ραγδαία. Αυτό μας αναγκάζει να παραιτηθούμε από τη συστηματικότητα και την πληρότητα της πληροφόρησης και να επιλέγουμε παραδείγματα ή να δίνουμε σφαιρικές εικόνες για ολόκληρες εξελίξεις. Δεν θα έχουμε πια τον χρόνο να

---

αναλύουμε δραματικά έργα σε τόσο βάθος, όπως κάναμε με την «Ερωφίλη». Άλλωστε, τέτοια αριστουργήματα δεν θα βρούμε στην εποχή που διανύουμε· με μία εξαίρεση ίσως: την «Τρισεύγενη» του Παλαμά. Επειδή αυξάνονται και τα βοηθήματα και οι μελέτες, μπορούμε να δίνουμε και παράλληλα αναγνώσματα εκτός του συγγράμματος αυτού.



## Ενότητα 3.1

## Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΣΤΟ ΙΟΝΙΟ ΚΑΙ ΣΤΟ ΑΙΓΑΙΟ

Τα χρόνια της Επανάστασης του 1821 δεν ήταν πρόσφορα για την εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου. Οι συνθήκες στο κρατίδιο της απελευθερωμένης Ελλάδας, για δεκαετίες, υπήρξαν αντίξοες για τη θεατρική ανάπτυξη. Η Αθήνα, από το 1833 πρωτεύουσα της Ελλάδας, παραμένει, παρά τα νεοκλασικά της κτίρια, μικρή και ασήμαντη, ενώ ουσιαστικές εξελίξεις διαδραματίζονται σε άλλα κέντρα του αστικού πολιτισμού: στην Ερμούπολη, στα Επτάνησα, στις ελληνικές παροικίες της Διασποράς και στην Πόλη. Αυτή η κατάσταση θα αλλάξει μόλις τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα.

Ωστόσο, η ιδέα του θεάτρου και η μικρή κληρονομιά που άφησαν οι παραστάσεις στη Μολδοβλαχία και στην Οδησό συνεχίστηκαν ακόμα και στα δύσκολα χρόνια του ξεσηκωμού. Ο Νικηταράς γράφει το 1823 επιστολή στην κεντρική κυβέρνηση και ζητά την άδεια να μετατρέψει ένα τζαμί σε θέατρο.

Εδώ, εμφανίζονται και τα πνευματικά θεμέλια του ελληνικού θεάτρου του 19ου αιώνα που ανάγονται στον Διαφωτισμό: το θέατρο μορφώνει, διδάσκει, διορθώνει τα κακώς κείμενα της κοινωνίας και μπορεί να μνησει τον θεατή στην εθνική ιστορία.

Στην Τήνο παίζουν, το 1822, τον «Φιλοκτήτη», το 1825 ένα «Μάρκο Μπότσαρη» και τον «Μεγακλή» (πρόκειται για «Τα Ολύμπια» του Μεταστάσιου σε μετάφραση του Ρήγα). Στη Σαντορίνη παίζονται, στο καρναβάλι του 1827, δύο κωμωδίες μεταφρασμένες από τα ιταλικά και ένα δράμα του Μεταστάσιου στα ιταλικά: στην Πάρο μνημονεύονται θεατρικές παραστάσεις του 1834. Ωστόσο, τα σημαντικότερα κέντρα θεατρικής δραστηριότητας είναι τα Επτάνησα, η Ερμούπολη και η Πάτρα.

### Παράλληλο Κείμενο

Για να μάθουμε από κοντά κάποιο παράδειγμα της δραματογραφίας του επανησιακού θεάτρου επέλεξα ως επόμενο ανάγνωσμα τον «Βασιλικό» του Αντωνίου Μάτεση (1829/30). Ο Μάτεσις (1794-1875), εκτός από το θεατρικό αυτό έργο, δεν παρήγαγε σημαντικά λογοτεχνήματα, έκανε όμως μεταφράσεις αρχαίων και Λατίνων στα νέα ελληνικά και στα ιταλικά, μεταφράσεις από τα αγγλικά και τα ιταλικά, τη μετάφραση του «Τιμολέοντος» (Βιέννη 1818) του Ζαμπέλιου στα ιταλικά κτλ. Ήταν δηλαδή η περίπτωση ενός μορφωμένου της εποχής, χωρίς ιδιαίτερο λογοτε-



χνικό ταλέντο. Το μοναδικό δραματικό του έργο αναγνωρίστηκε από τον Κωστή Παλαμά ως το καλύτερο του 19ου αιώνα.

Θα χρησιμοποιήσετε κάποιες από τις πιο πρόσφατες εκδόσεις (π.χ. από τον Εκδοτικό Οίκο Γεωργίου Παπαδημητρίου, Αθήναι 1953, 100 Αθάνατα Έργα αρ. 38, ή από τον Εκδοτικό Οίκο Εστία, επιμ. Α. Τερζάκης, Αθήνα 1999). Το έργο διαβάξεται ευχάριστα και χωρίς δυσκολίες. Κάποιες ιδιωματικές εκφράσεις εξηγούνται συνήθως με υποσελίδιο υπομνηματισμό. Άλλωστε, γνωρίζοντας την κρητική διάλεκτο δεν θα δυσκολευτείτε να τις καταλάβετε· κάποιες εκφράσεις καθαρευουσιάνικες είναι επίσης εύληπτες. Μην παραξενευτείτε από κάποιες ορθογραφικές ιδιοτροπίες· έτσι έγραφαν παλαιότερα τη δημοτική!

Δεν χρειάζεται να διαβάσετε τις εισαγωγές, αναλύσεις και συνόψεις των διάφορων εκδοτών. Θέλω να σχηματίσετε ανεπηρέαστα τη δική σας άποψη για το δράμα. Κρατήστε κάποιους πιο έντονους ρυθμούς στην ανάγνωση, ώστε στην υποενότητα 3.3.3 να την έχετε αποπερατώσει. Καλό διάβασμα!

### 3.1.1 Επτάνησα

Η πολιτική αστάθεια, που χαρακτηρίζει την αρχή του 19ου αιώνα στα Επτάνησα, οδηγεί στη διακοπή της θεατρικής ζωής, η οποία αποκαθίσταται μόλις με την Αγγλοκρατία (1815-1864). Εξακολουθούν να είναι πολύ ισχυρές οι ιταλικές επιδράσεις.


- **Ζάκυνθος:** το 1813 ιδρύεται το Teatro dei Filopatriti, το οποίο υπήρχε ως το 1821 και έπαιζε μόνο ιταλικό ρεπερτόριο. Σε αυτό οφείλεται και η αρχή της παράδοσης της ιταλικής όπερας στο *fior di Levante*. Το 1817 ιδρύεται ένας ερασιτεχνικός θίασος, η Nobile Società Filodrammatica del Zante, που ανεβάζει κυρίως ιταλικό ρεπερτόριο πρόζας. Υπήρχε ως την έκρηξη της Επανάστασης. Επειδή έχουν σωθεί οι κανονισμοί, γνωρίζουμε ορισμένες λεπτομέρειες: έπαιζαν κάθε εβδομάδα, κάθε δεύτερη εβδομάδα είχαν πρεμιέρα· οι πρόβες ήταν αυστηρά καθορισμένες, απαγορευόταν να παρευρίσκονται σε αυτές θεατές. Το 1822 ιδρύεται το Teatro Adam, το οποίο ως το 1831 λειτουργεί με ερασιτεχνικό θίασο. Το όνομά του επιλέχθηκε προς τιμήν του Άγγλου κυβερνήτη. Από το 1831 ανεβάζουν και ελληνικό ρεπερτόριο, για παράδειγμα τον «Χάση» του Γουζέλη και τον «Βασιλικό» του Μάτεση. Το 1836 χτίζεται το Teatro Apollon και αρχίζει η χρυσή εποχή της ιταλικής όπερας\*.

Στο θέατρο αυτό παίζεται το συνηθισμένο ιταλικό ρεπερτόριο όπερας της εποχής, αργότερα και ελληνική όπερα (π.χ. «Μάρκος Μπότσαρης» και «Δέσπω» του Παύλου Καρρέρ).

Το 1843 ανοίγει και άλλο θέατρο, το Teatro dei Parnassiani, με ερασιτεχνικό θίασο που δίνει παραστάσεις σε αίθουσα. Στο σχήμα αυτό ανήκει αργότερα και ο νεαρός Διονύσιος Ταβουλάρης. Το ρεπερτόριό τους είναι καθαρά ελληνικό. Από

\* Σχέδια και φωτογραφίες των θεάτρων που αναφέρονται εδώ μπορείτε να δείτε στο Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ, Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940, τόμος Α', Αθήνα 1994.

το 1852 σώζεται και θεατρική νομοθεσία, η οποία καθορίζει αυστηρά τη συμπεριφορά των θεατών: απαγορεύεται να φορούν καπέλο κατά τη διάρκεια της παράστασης, επίσης η οινοποσία και το φαγητό μέσα στο θέατρο, το κάπνισμα· απαγορεύεται η διακοπή της παράστασης από χειροκροτήματα, σφυρίγματα, φωνές, χτυπήματα στις καρτέκλες, ύβρεις και τσακωμοί· οι «ταραξίες» απομακρύνονται αμέσως· σε περίπτωση επανάληψης της παρεκτροπής, ο ένοχος δεν μπορεί για ένα μήνα να ξαναπάει στο θέατρο. Απαγορεύεται ακόμα η ρίψη λουλουδιών στη σκηνή, η απελευθέρωση περιστρωτών στο θέατρο, η ρίψη γλυκών, ποιημάτων, χρημάτων κτλ. προς τιμήν της πρωταγωνίστριας χωρίς την προηγούμενη έγκριση της Επιτροπής· δεν επιτρέπεται να ζητούν να επαναλαμβάνονται άριες.

 *Ενδιαφέροντα πράγματα μαθαίνουμε εδώ· πόσο διαφορετικές ήταν οι παραστάσεις της τότε εποχής από τις σημερινές! Ακριβώς το ίδιο θα δούμε και στην Αθήνα!*

Το Δημοτικό Θέατρο Φώσκολος χτίστηκε το 1871/75 κατά τα σχέδια του E. Ziller και υπήρχε ως τον σεισμό του 1953.

- **Κεφαλλονιά:** ο θεατρικός βίος στο νησί λαμβάνει χώρα σε δύο πόλεις, το Αργοστόλι και το Ληξούρι. Η ιταλική όπερα δεν παίζεται τόσο τακτικά· πιο έντονη είναι η παρουσία του ελληνικού πατριωτικού δράματος.

Το πρώτο θεατρικό κτίριο υπήρξε στο Αργοστόλι: είναι το θέατρο του Σπυρίδωνος Μπερέττα (1805-1825;), από το οποίο σώζονται μόνο τα σχέδια. Στο θέατρο αυτό έδρασε ερασιτεχνικός θίασος με ιταλικό ρεπερτόριο, μεταφρασμένο στα ελληνικά.

Τέτοιος θίασος υπάρχει και στο Ληξούρι. Το 1838 διασκευάζεται η οικία του Αλεξάνδρου Σολομού σε θέατρο, το οποίο λειτούργησε ως το 1849. Εδώ έδρασε ο πρώτος επαγγελματικός θίασος της Κεφαλλονιάς, ο οποίος παρουσίαζε κυρίως ιταλικές όπερες. Δίπλα στον μόνιμο θίασο εμφανίστηκαν και ιταλικοί θίασοι μελοδράματος. Το μακροβιότερο θέατρο του Αργοστολίου ήταν όμως το θέατρο Κεφαλος (από το 1858 ως το 1943).

Η ύπαρξη τόσων κτιρίων μαρτυρεί ήδη την ένταση της θεατρικής ζωής στα Επτάνησα κατά τον 19ο αιώνα.

- **Κέρκυρα:** στο θέατρο San Giacomo γίνεται το 1831 μια προσθήκη που αλλοιώνει το αρχιτεκτονικό του σχήμα.

Προς τα τέλη του 19ου αιώνα χτίζεται το Δημοτικό Θέατρο Κερκύρας (1893-1903), το επιβλητικότερο θεατρικό κτίριο των Επτανήσων, που υπήρχε ως τους βομβαρδισμούς των Γερμανών το 1943.

Η θεατρική ζωή στην Κέρκυρα ξεκινάει επίσης μόλις με την Αγγλοκρατία: το 1817, με ερασιτεχνική παράσταση της «Πολυξένης» του Ιακ. Ρίζου Νερούλου με την παρουσία του Άγγλου κυβερνήτη. Το 1819 παρουσιάζεται ένα αλληγορικό μπαλέτο για την άφιξη του Οδυσσέα στη χώρα των Φαιάκων. Την εποχή της Ελλη-

νικής Επανάστασης η όπερα έχει αποκατασταθεί και κάθε χειμώνα έρχεται θίασος από την Ιταλία. Με την άφιξη του Κωνσταντίνου Κυριακού-Αριστία εμπλουτίζεται ο θεατρικός βίος με ένα θίασο που ανεβάζει ουσιαστικά το ρεπερτόριο των προεπαναστατικών παραστάσεων στο Βουκουρέστι. Με την αποχώρηση του Αριστία στη Ρουμανία οι ελληνικές παραστάσεις σταματούν ως το 1832. Ο Lord Guilford, ο ιδρυτής της Ιονίου Ακαδημίας, ανεβάζει με μαθητές στο χρονικό διάστημα 1824-27 αρχαίες τραγωδίες στα αρχαία. Με την ανακαίνιση του San Giacomo (1831) αρχίζει μια νέα φάση φανατισμού για την ιταλική όπερα. Από τον 19ο αιώνα σώζονται, σε διάφορες βιβλιοθήκες, πάνω από 200 λιμπρέτα ιταλικών παραστάσεων όπερας.



### Παράλληλο Κείμενο

*Για τη λειτουργία των παραστάσεων όπερας στην Κέρκυρα του 19ου αιώνα διαβάστε στα Παράλληλα Κείμενα τις σ. 19-31 της μονογραφίας του Δημ. Χρ. Καπαδόχου, Το θέατρο της Κέρκυρας στα μέσα του ΙΘ' αιώνα, Αθήνα 1991 (δεν χρειάζεται να κρατήσετε σημειώσεις).*

Στα Επτάνησα παρατηρείται πρώτα το εξής φαινόμενο: μερίδα της διανόησης και των αστών αντιτίθεται στο ιταλικό μελόδραμα, που εκφράζει κυρίως τους αριστοκράτες και μεγαλοαστούς. Στα Επτάνησα το κόμμα των Ριζοσπαστών, που εργαζόταν για την Ένωση με την Ελλάδα (1864), πήρε θέση υπέρ των ελληνικών ερασιτεχνικών παραστάσεων. Πολλοί από τους ηθοποιούς που δρουν κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα στην Ελλάδα είναι Επτανήσιοι.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Λάσκαρης Ν., *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Αθήνα 1938-39, τόμος Α': σ. 294-317, τόμος Β': σ. 7-103· Ρώμας Δ., «Το Επτανησιακό θέατρο», *Νέα Εστία*, τόμος 76, 1964, τεύχος 899, σ. 97-167· Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου Γ., *Το θέατρον εν Ζακύνθω από του ΙΣΤ' μέχρι του ΙΘ' αιώνας*, Αθήνα 1958· Ευαγγελάτος Σ., *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, Αθήνα 1970· Κοντομίχης Π., *Το νεοελληνικό θέατρο στη Λευκάδα (1800-1960)*, Αθήνα 1964· Καπαδόχου Δ.Χ., *Το θέατρο της Κέρκυρας στα μέσα του ΙΘ' αιώνα*, Αθήνα 1991· Δεμπόνου Α.-Δ., *Το Αργοστόλι διασκεδάζει*, Αργοστόλι 1979, σ. 255-312· Φεσσά-Εμμανουήλ Ε., *Η Αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940*, Αθήνα 1994.



### Δραστηριότητα 108

Καταγράψτε σε μια σελίδα τους θιάσους και τα θέατρα των Επτανήσων μέσα στον 19ο αιώνα.

## 3.1.2 Ερμούπολη και Πάτρα

Ήδη στα τελευταία χρόνια της Επανάστασης ξεκινά στη Σύρο ο ερασιτεχνικός θίασος του Θεόφιλου Καΐρη, ο οποίος ανεβάζει το πρώτο δραματικό έργο που

τυπώνεται στην ελεύθερη πλέον Ελλάδα, τον «Νικήρατο» της Ευανθίας Καΐρη, δημοσιευμένο στο Ναύπλιο, το 1826. Θέμα της τραγωδίας είναι η ηρωική Έξοδος του Μεσολογγίου. Το 1829 ο Θεόδωρος Αλκαίος, ήδη γνωστός μας από τις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, αρχίζει να δίνει παραστάσεις με ερασιτεχνικό θίασο στην Ερμούπολη. Οι παραστάσεις κράτησαν μόνο μερικούς μήνες, αλλά η παράδοση είχε πλέον εδραιωθεί: το 1830 αναλαμβάνει ημιεπαγγελματικός θίασος, που προστρέχει πάλι στο ρεπερτόριο της Ελληνικής Ακαδημίας στη Μολδοβλαχία. Νέο έργο είναι μόνο ο «Αριστόδημος» του Μόντι. Το 1835 ξεκινά και άλλος θεατρικός επιχειρηματίας, ο οποίος στήνει και ξύλινο θέατρο. Το Θέατρο των Εθελοντών, όπως λεγόταν, ανεβάζει τον «Αριστόδημο», την τραγωδία «Αρμόδιος και Αριστογείτων» του Λασσάνη και έναν «Καραϊσκάκη» άγνωστου συγγραφέα. Οι παραστάσεις διαρκούν ως το 1838. Η μεγάλη εμπορική ανάπτυξη του λιμανιού και η συρροή σημαντικού κεφαλαίου οδηγούν σε μια ραγδαία αστικοποίηση της κοινωνίας. Έτσι, ο ερχομός του ιταλικού μελοδράματος ήταν αναπόφευκτος: από το 1840, αλλά κυρίως μετά το 1864, όταν αποπερατώθηκε η ανέγερση του Θεάτρου Απόλλων, σχεδόν κάθε χρόνο το καλοκαίρι φτάνουν στη Σύρο ιταλικοί θίασοι όπερας, για να ψυχαγωγήσουν την καλή κοινωνία της Ερμούπολης. Αυτή η κατάσταση θα κρατήσει ως το τέλος του αιώνα.

Η εμφάνιση και λειτουργία της ιταλικής όπερας στην Ελλάδα σχετίζεται με την ύπαρξη μιας εύπορης αστικής τάξης, που μιμείται τα ήθη και έθιμα της δυτικής Ευρώπης. Η ιταλική όπερα παραμέρισε τις φιλόπρονες προσπάθειες του ελληνικού ερασιτεχνικού θεάτρου όχι μόνο στη Σύρο αλλά και στην ίδια την Αθήνα.

Στο δακρύβρεχτο μυθιστόρημα «Ο Μεγακλής ή Ο Ατυχής Έρωσ» του Γεωργίου Ροδοκανάκη, Ερμούπολη 1840, περιγράφεται θεατρική παράσταση των «Ολυμπίων» του Ρήγα το 1838 στην Ερμούπολη· συγκεκριμένα στην επιστολή ΙΓ' της 19 Σεπτεμβρίου 1838 εξιστορούνται τα εξής (σ. 41): *Χθες εορτάσθη λαμπρώς εις τον ενταύθα ναόν της Μεταμορφώσεως η τελετή της εορτής του Βασιλέως ημών... Το δε εσπέρας επήγαμεν εις το ενταύθα ελληνικόν θέατρον των εθελοντών, διευθυνόμενον από Χαράλαμπον τινά Μιχαλόπουλον Κεφαληνέα, το οποίον αν και πολλά μικρόν και κακοκτισμένον, είναι όμως αρκετά καλόν διά την Ελλάδα, και κάμνει τιμήν εις τους Ερμουπολίτας, οίτινες πρώτοι επλούτισαν την πόλιν των και με αυτό το ωραίον σχολείον της ηθικής. Το παρασταθέν κομμάτιον ήτο τα Ολύμπια, Δράμα εις 5 πράξεις του Μεταστασίου, το οποίον επέτυχεν αρκετά καλά και χειροκροτήθη παρά πάντων· μολονότι την γενικήν προσοχήν και χειροκροτήσεις του κοινού επέσφραν εις εαυτούς ο διευθυντής του θεάτρου, και νέος τις Υδραίος, οίτινες υπεκρίνονται με τοσαύτην επιτυχίαν τον Μεγακλέα και την Αρισταίαν, ώστε εκίνησαν τα δάκρυα και την συμπάθειαν πολλών θεατών, και προ πάντων της αθώας και ευαισθητού Αρισταίας.... Άντρες υποδύονται ακόμα τους γυναικείους ρόλους. Ο ήρωας του μυθιστορήματος, Μεγακλής, και η φίλη του, Αρισταία, έχουν τα ίδια ονόματα με τους ήρωες του δράματος του Μεταστασίου!*

Άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα για τις ερασιτεχνικές παραστάσεις είναι η παράσταση της τραγωδίας «Εσθήρ» του Ρακίνα σε μετάφραση του μόλις 15χρονου Δημητρίου Βικέλα (1835-1908), στον οποίο οφείλουμε αργότερα τις πολύ γνωστές μεταφράσεις τραγωδιών του Σαίξπηρ σε μια μετριοπαθή καθαρεύουσα, το 1851, στο Λύκειο της Ερμούπολης. Ο δάσκαλός του τυπώνει και τη μετάφραση: ο μικρός δεν συμμετέχει όμως στην παράσταση, κάνει τον υποβολέα. Ο Βικέλας διηγείται στην αυτοβιογραφία του (*Η ζωή μου*, εν Αθήναις 1908, σ. 137): *Η παράσταση έγινε επί τέλους, η δε επιτυχία ήτο πλήρης. Το πράγμα ήτο πρωτοφανές και πρωτάκουστον εις την Σύρον: διδασκαλία θεατρική εις σχολείον! Οι νεαροί ηθοποιοί επέστρεψαν ότι εξετέλεσαν λαμπρώς το μέρος των, τα χορικά άσματα χειροκροτήθησαν ενθουσιωδώς, οι θεαταί ανεχώρησαν ευχαριστημένοι, ο διευθυντής του Λυκείου εγαυρία διά την λάμπιν η οποία εκ της εορτής αντενακλάτο εις το σχολείον του, ο δε μεταφραστής εκινδύνευεν ο δυστυχής να πιστεύση ότι ήτο ήδη ποιητής! Τον κίνδυνον επέτεινεν η σύγχρονος δημοσίευσις του βιβλίου μου...*

Η Ερμούπολη διαθέτει κτίριο χειμερινού θεάτρου από το 1836, το ξύλινο θέατρο του επιχειρηματία Αποστολάκη Ρέγκου. Με το Θέατρο Απόλλων (1862/64) όμως, το οποίο σήμερα έχει πλήρως αποκατασταθεί, η πρωτεύουσα των Κυκλάδων απέκτησε μια μόνιμη θεατρική στέγη, η οποία φιλοξενούσε όλη τη θεατρική κίνηση του 19ου αιώνα.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Λάσκαρης**, ό.π., τόμος Β', σ. 104-150· **Δρακάκης Α.Θ.**, «Το ξεκίνημα του νεοελληνικού θεάτρου (Ερμούπολις – Σύρα 1826-1861)», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, τόμος 22, 1979, σ. 23-81· **Σπάθης Δ.**, «Η Ερμούπολη, θεατρική πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους (1829-1839)», στον τόμο: *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και Το θέατρο στην Ερμούπολη. Πρακτικά Συμποσίου, Ερμούπολη Σύρου – Αύγουστος 1994*, Αθήνα 1996, σ. 187-202 (ο τόμος εμπεριέχει και άλλες ενδιαφέρουσες ανακοινώσεις για το θέατρο στην Ερμούπολη)· **Μπακουνάκης Ν.**, *Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19ο αιώνα*, Αθήνα 1991· **Ανδριτσάνου Ε.**, «Δημοτικό Θέατρο Απόλλων. Οι ελληνικοί θίασοι της πρώτης δεκαετίας (1864-1874)», *Συριανά Γράμματα*, Απρ. 1998, τεύχος 42, σ. 51-94· **Ελευθερίου Μ.** (επιμ.), *Το θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα*, τόμος Α' 1901-1903, Ερμούπολη 1993, τόμος Β' 1904-1906, Ερμούπολη 1995.

Παρόμοια είναι η μορφολογία των θεατρικών εκδηλώσεων στην Πάτρα: την πρώτη παράσταση συναντούμε εδώ σε καφενείο, από Γάλλους στρατιώτες, το 1829. Ως θεσμός εδραιώνεται το θέατρο γύρω στο 1850 στην πόλη. Οπαδοί του ιταλικού μελοδράματος είναι κυρίως οι Επτανήσιοι έμποροι. Δίπλα στις ελληνικές θεατρικές παραστάσεις, μικρότερης συχνότητας, υπάρχουν και θεάματα ποικίλης μορφής, ταχυδακτυλουργοί, πανοράματα, καρναβαλικές εκδηλώσεις, μεταμφιέσεις και χοροί. Το ξύλινο παράπηγμα, που φιλοξενούσε κυρίως σχολικές και ερασιτεχνικές παραστάσεις, καθώς και τους περαστικούς λυρικούς θιάσους από τα Ιόνια νησιά και την Ιταλία, αντικαθίσταται μόλις το 1871/72 με το νεοκλασικό Δημοτικό Θέατρο Απόλλων, σε σχέδια του Ernst Ziller.

Ωστόσο, μεταφράσεις και σχόλια για θεατρικά έργα βρίσκονται ήδη πιο νωρίς στον Τύπο, καθώς και εκδόσεις θεατρικών έργων. Και εδώ παρατηρείται η ιδεολογική σύγκρουση ανάμεσα στους υποστηρικτές του λυρικού δράματος και στους οπαδούς των ελληνικών ερασιτεχνικών παραστάσεων. Σημειωτέον ότι, από το 1870, υπάρχει και θεατρική κριτική σε ένα αρκετά υψηλό επίπεδο.

### **Βιβλιογραφικός Οδηγός**

Μπακουνάκης, ό.π.: Στιβανάκη Ε., *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα, από την απελευθέρωση της πόλης από το 182 έως το 1900*, εκδ. Περί τεχνών, Πάτρα 2001.

## ΤΟ ΞΕΚΙΝΗΜΑ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΖΩΗΣ ΣΤΗΝ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΜΕΝΗ ΑΘΗΝΑ (1836-1862)

Με την ανακήρυξη της Αθήνας ως πρωτεύουσας της απελευθερωμένης Ελλάδας και την άφιξη του Όθωνα ξεκινούν αμέσως τα σχέδια για την ανέγερση ενός μόνιμου θεατρικού κτιρίου. Στο πολεοδομικό σχέδιο του Leo von Klenze προβλεπόταν, στη σημερινή πλατεία Κλαυθμώνος, θεατρικό κτίριο, σε σχέδια του Christian Hansen, που είχαν εγκριθεί από την Αντιβασιλεία το 1834· είχαν μπει ήδη τα θεμέλια, όταν το 1835 η κυβέρνηση, υπό την πίεση των επικρίσεων, άλλαξε τον προορισμό του κτιρίου και στα θεμέλια του θεάτρου χτίστηκε το νομισματοκοπείο. Ωστόσο, η βναρική αυλή, για λόγους γοήτρου, χρειαζόταν ένα θέατρο.

### 3.2.1 Αυλικές παραστάσεις του Όθωνα

Το ερασιτεχνικό θέατρο του παλατιού ξεκινάει τον Ιούνιο του 1837 με πρωτοβουλία της Αμαλίας. Η πρώτη παράσταση δόθηκε σε πρόχειρη σκηνή του παλατιού από τους ακολούθους της αυλής και το ξένο διπλωματικό σώμα. Πρέπει να ήταν στη γαλλική γλώσσα, όπως και η παράσταση στα τέλη Αυγούστου, η οποία συμπεριέλαβε και κωμωδία και παντομίμα. Στην ονομαστική γιορτή του Όθωνα αναγγέλλονται δύο νέες κωμωδίες. Ο Γερμανός αυλικός von Ow διηγείται πως, στη συνέχεια, πήρε την πρωτοβουλία να οργανώσει την παράσταση μιας ελληνικής τραγωδίας (φθινόπωρο 1837)· η παράσταση κράτησε μια ώρα και, εκτός από τον ίδιο (που κατείχε ικανοποιητικά τα ελληνικά), έπαιξαν και έξι νεαροί Έλληνες (στάθηκε αδύνατον να βρει γυναίκα για τους γυναικείους ρόλους). Από την αφήγηση της υπόθεσης προκύπτει πως πρόκειται για τον «Νικήρατο» της Ευανθίας Καϊρη, που είχε παιχτεί δύο φορές από τους ερασιτέχνες στο Θέατρο Σκοντζόπουλου την άνοιξη της ίδιας χρονιάς (βλ. στη συνέχεια), με τον τίτλο «Η Άλωσις του Μεσολογγίου». Μετά την παράσταση ακολούθησε χορός. Στα γενέθλια της Αμαλίας, τον Δεκέμβριο, ανεβάζουν πάλι δύο γαλλικές κωμωδίες. Για το 1838 δεν υπάρχουν πληροφορίες. Γενικότερα, η θεατρική ζωή στην Αθήνα είναι στάσιμη: τα σχέδια του Giuseppe Camilieri για ανέγερση πέτρινου θεάτρου ναυαγούν και οι εργασίες για ανέγερση θεάτρου του Basil Sansoni αποπερατώνονται μόλις τον Δεκέμβριο του 1839. Μόνο στα γενέθλια της Αμαλίας, στις 17 (29) Δεκεμβρίου 1838, παίζονται πάλι δύο γαλλικές κωμωδίες. Με τα εγκαίνια του καινούριου θεάτρου εισβάλλει στην Αθήνα η ιταλική όπερα και σταματούν οι ερασιτεχνικές αυλικές παραστάσεις.



### 3.2.2 Ερασιτεχνικές παραστάσεις

Πιο σημαντικές είναι οι ερασιτεχνικές παραστάσεις εκτός αυλής. Η πρόσφατη έρευνα έχει διαλύσει ορισμένους μύθους που είχαν δημιουργηθεί γύρω από αυτές. Υπάρχουν μόνο υπαίθρια θέατρα σε ξύλινα και πρόχειρα κτίρια. Η κατάσταση των πηγών είναι κάπως συγκεχυμένη, γι' αυτό δεν θα την αναφέρουμε λεπτομερειακά εδώ. Αυτό που ενδιαφέρει πάνω από όλα είναι το ρεπερτόριο. Τεκμηριώνονται οι εξής παραστάσεις: 12 (24) Απριλίου 1836 «Η Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως» (= «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος», όπως στην Πόλη το 1821) του Ι. Ζαμπέλιου, 26 Απριλίου (8 Μαΐου) «Τιμολέων», του ίδιου.

Τον 19ο αιώνα η διαφορά μεταξύ Γρηγοριανού και Ιουστινιανού Ημερολογίου είναι 12 ημέρες· οι ελληνικές πηγές αναφέρουν ακόμα το παλαιό ημερολόγιο, οι ξένες πηγές το νέο. Γι' αυτό προκύπτει η διαφορά αυτή, που έχει οδηγήσει την έρευνα σε σύγχυση των ημερομηνιών και της σειράς των παραστάσεων.

Ακολουθούν στις 29 Απριλίου (11 Μαΐου) ο «Ορέστης» του Αλφιέρι, 13 (25) Μαΐου ο «Λεπρέντης» του Χουρμούζη, 17 (29) Μαΐου ο «Βρούτος» του Βολταίρου, 24 Μαΐου (5 Ιουν.) «Τα Ολύμπια» του Μεταστάσιου, 31 Μαΐου ο «Αχιλλεύς» του Α. Χριστόπουλου, 7 Ιουνίου «Ο Θάνατος του Δημοσθένους» του Π.Ν. Πίκκολου, 14 Ιουνίου επανάληψη της «Αλώσεως της Κ/πόλεως», 21 Ιουνίου ο «Φίλιππος» του Αλφιέρι, 28 Ιουνίου επανάληψη του «Βρούτου», 5 Ιουλίου επανάληψη του «Θανάτου του Δημοσθένους», 12 Ιουλίου ο «Φιλάργυρος» του Μολιέρου, 19 Ιουλίου ο «Ρήγας ο Θεσσαλός» του Ζαμπέλιου, 26 Ιουλίου ο «Αριστόδημος» του Μόντι, 6 Αυγούστου «Αρμόδιος και Αριστογείτων» του Λασσάνη, μέσα Αυγούστου επίσης «Ο θάνατος του Καραϊσκάκη» του Γ.Α. Ναύτη και «Ο Οδοιπόρος» του Παν. Σούτσου, τον Σεπτέμβριο ένας «Μάρκος Μπότσαρης» (αγνώστου) και η «Πολυξένη» του Ι. Ρίζου Νερουλού.

#### Δραστηριότητα 109

Μετρήστε χωριστά τις πρεμιέρες και τις επαναλήψεις.

Πρόκειται, λοιπόν, για ένα αρκετά πλούσιο και απαιτητικό ρεπερτόριο, που παίζεται επί τέσσερις μήνες με συνεχείς πρεμιέρες. Όπως είναι επίσης φανερό, ερασιτεχνικός θίασος δεν μπορεί να κρατήσει έναν τέτοιο ρυθμό για πολύ καιρό.

#### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 128

Τώρα, που έχετε εντρυφήσει στο ελληνικό ρεπερτόριο των αρχών του 19ου αιώνα, μπορείτε με ευκολία να βρείτε ποια από τα έργα αυτά έχουν ήδη παρασταθεί στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες και στην Οδησό προεπαναστατικά και ποια είναι καινούρια. Καταγράψτε τα νέα έργα σε μια σελίδα και ανατρέξτε στη συνέχεια στο Παράρτημα 3, στο τέλος του κεφαλαίου, όπου θα βρείτε τις απαντήσεις όλων των Ασκήσεων Αυτοαξιολόγησης.



Ο θεατρικός χώρος όπου γίνονταν οι παραστάσεις αυτές είναι άθλιος και ρυπαρός, με κακή ακουστική, αυλαία κουρέλι, κακό φωτισμό, ξύλινο κτίριο χωρίς σκεπή και με γυμνό χώμα κάτω. Η πιο παραστατική περιγραφή είναι του Μ. Σχινά στο περιοδικό *Θεατής: Ίδου τετράπλευρον σανίδωμα, προχείρως συμπεπηγμένον, υπαίθριον, έχον στέγην τον αττικόν ουρανόν, οποίον και κανέν ωδείον ποτέ. Εμβαίνεις, πατείς το κατάχαμον, όπου ελευθέρως περιφέρονται άνδρες διάφοροι. Εις μίαν γωνίαν πωλούνται ζαχαρικά, πλησίον στέκονται οι κρατούντες τα φανάρια των εκ των θεατών. Δεξιά και αριστερά του εδάφους καθίσματα αναίβατά, η σκηνή κατέναντι της εισόδου, κατέναντι της σκηνής το θεωρητήριον του βασιλέως, υψηλόν και μεμονωμένον ως περιστερεών, και εις τας τρεις πλευράς του θεάτρου σειρά θεωρητηρίων διά τους πληρώνοντας μίαν και ημίσειαν δραχμήν. Πλην αι τάξεις αναμίγνυνται εις το δημοτικόν ύφασμα της Ελληνικής κοινωνίας, και μετ' ολίγον βλέπεις τους κάτω ανασυρομένους επάνω, και τούτους αναστρεφομένους μετά των κάτω. Φώτα αμυδρά, δυσώδη και δυσωδέστερα διά των ανέμων. Γυναίκες ικαναί επάνω. Παντού οι οφθαλμοί δεν απαντώσιν ειμή σανίδας γυμνάς, γην γυμνήν, πενιχρόν κατασκευάσμα της στιγμής, ως τα ανεγειρόμενα εις τα πανηγύρια προς έκθεσιν των πραγματειών... Μουσική παίζει έως υψωθή το παραπέτασμα της σκηνής, χονδρόπανον ρερυπωμένον και τρυπημένον... (Σχινάς Μ., 1836, σ. 22 κ.ε.).*

Το ρεπερτόριο είναι όμως για την εποχή λαμπρό και συμπεριλαμβάνει όλες τις παλαιές επιτυχίες του προεπαναστατικού θεάτρου, με μερικούς νεωτερισμούς, με κοινή συνιστώσα τον πατριωτικό ενθουσιασμό για τη θεματολογία και το υψηλό φρόνημα του περιεχομένου των έργων αυτών. Η αρχική επιτυχία των παραστάσεων στηρίζεται σαφώς στην αγάπη των θεατών για τα πατριωτικά θέματα. Αλλά οι προεμίρες είναι πολύ πυκνές, ο ρυθμός εξοντωτικός και το ρεπερτόριο εξαντλείται μέσα σε λίγους μήνες. Στις 28 Οκτωβρίου δημοσιεύεται ο πλειστηριασμός των ξύλων του θεάτρου.

Προκαλεί σχεδόν σοκ το να συνειδητοποιήσει κανείς ότι ο φιλόδοξος αυτός ερασιτεχνικός θίασος, στις πρώτες του φάσεις τουλάχιστον, συνυπήρχε με θίασο σαλτιμπάγκων, αν και το φαινόμενο επαναλαμβάνεται και την επόμενη χρονιά και παραμένει χαρακτηριστικό γνώρισμα για πολλά δημοτικά θέατρα του 19ου αιώνα, όπου τις πατριωτικές παραστάσεις των ερασιτεχνών, αργότερα και τις επαγγελματικές παραστάσεις των μπουλουκιών, διαδέχονται ποικίλης φύσεως θεάματα, ταχυδακτυλουργοί, θαυμαστοποιοί, jongleurs, μίμοι, ακροβάτες, θηριοδαμαστές κτλ. Για αυτό τον θίασο σχοινοβατών, που προηγείται των θεατρικών παραστάσεων αλλά και συνυπάρχει με αυτές, έχουμε μερικές ενδιαφέρουσες πληροφορίες: στην παράσταση της 1ης Μαΐου 1836 εμφανίζεται φαλακρός παλιάτσος 72 ετών· ο θίασος έχει οικογενειακή βάση και στο ρεπερτόριό του διάφορα νούμερα σχοινοβασίας, ακροβασίας και παντομίμας. Για τις 8 Απριλίου 1836 αναφέρεται παράσταση σαλτιμπάγκων, όπου μνημονεύονται και κούκλες και παντομίμες. Εκείνα τα χρόνια έχουμε, ίσως, και τις πρώτες μνείες του Καραγκιόζη οθωμανικού τύπου στην Αθήνα. Γι' αυτά, όμως, θα μιλήσουμε αργότερα...

Ο Κεφαλλονίτης Αθανάσιος Σκοντζόπουλος, εμπνευστής του εγχειρήματος, επαναλαμβάνει παρόμοια προσπάθεια το καλοκαίρι του 1837, με πολύ λιγότερη όμως επιτυχία. Μετασκευάζει μια αποθήκη σε θεατρική αίθουσα, μαζεύει περι-

που τους ίδιους ηθοποιούς και ανεβάζει περίπου το ίδιο ρεπερτόριο, με ένα σημαντικό νέο απόκτημα: τη «Βαβυλωνία» του Χατζηασλάνη-Βυζάντιου (πρώτη έκδοση Ναύπλιο 1836). Κατά τα άλλα παίζει την «Ιφιγένεια εν Ταυρίδι» του Αλεξ. Σούτσου (Αθήνα 1837), τον «Σαούλ» του Αλφιέρι, τον «Βελισάριο» του Τράουτzen (ανώνυμη μετάφραση, έκδοση Βιέννη 1819), πάλι τον «Νικήρατο» και τον «Τιμολέοντα», αλλά και τον «Γεώργιο Καστριώτη» του Ζαμπέλιου (τραγωδία τρίτη, Κέρκυρα 1833), καθώς και τον «Γεώργιο Δαντίνο» του Μολιέρου σε μετάφραση του Αριστία (Βουκουρέστι 1827).

Τον Ιανουάριο του 1840 αποπερατώνεται, όπως είδαμε, το Θέατρο Μπούκουρα, που φιλοξενεί κυρίως ιταλική όπερα, αλλά όχι μόνο: το καλοκαίρι της χρονιάς αυτής παίζει ελληνικός θίασος από τη Σύρα και το φθινόπωρο συγκροτείται, με την ευκαιρία της άφιξης του Αριστία από το Βουκουρέστι, Φιλοδραματική Εταιρεία με φιλόδοξα σχέδια και βαρύγδουπες διακηρύξεις. Ο Αριστίας πρωταγωνιστεί στο ανέβασμα του «Αριστόδημου» του Μόντι, όπου εμφανίζεται και η πρώτη γυναίκα ηθοποιός. Δημοσιεύει και τον δικό του «Αρμόδιο και Αριστογείτονα» (του Λασσάνη σώζεται μόνο σε χειρόγραφη μορφή), που όμως δεν είχε μεγάλη απήχηση. Η προσπάθεια ναυαγεί και ο Αριστίας αναχωρεί πάλι για τη Βλαχία.

Παρόμοια τύχη είχαν και άλλες προσπάθειες για τη συγκρότηση μόνιμου ερασιτεχνικού θιάσου ως το 1860· παρέμειναν σποραδικά ξεκινήματα χωρίς συνέχεια. Επίσης, το ρεπερτόριο δεν δείχνει καμιά ανανέωση, παραμένει στην πατριωτική-διδασκτική γραμμή· απλώς προστίθενται μεταφράσεις κωμωδιών του Μολιέρου, το 1843 η μονόπρακτη φάρσα του Αλεξ. Ρίζου Ραγκαβή «Γάμος άνευ Νύμφης» («Ο Μνηστήρ της Αρχοντούλας») και η «Φροσύνη» του ίδιου. Οι δυσκολίες δεν προκύπτουν μόνο από την κυριαρχία του ιταλικού μελοδράματος αλλά και από την πολιτική της βαναρικής αυλής, που δεν είδε με καλό μάτι αυτό το πατριωτικό ρεπερτόριο και προμηδοτούσε το ξένο θέαμα.

### 3.2.3 Η ιταλική όπερα

Τον πρώτο θίασο ιταλικής όπερας φέρνει ο Gaetano Meli ήδη το 1837. Από το 1840, όμως, αυτές οι σποραδικές παραστάσεις γίνονται τακτικές και στηρίζονται έμπρακτα από την Αυλή. Για παράδειγμα, από τον Ιανουάριο του 1840 παίζεται η «Lucia di Lammermoor» 15 φορές· πρωταγωνιστεί και πάλι η Rita Basso, όπως το 1837, και ο κόσμος παραληρεί. Γράφει πικρόχολα ο Μακρυγιάννης: *...Και τα παιδιά οπού τα στέλνουν να φωτιστούν γράμματα κι αρετή, από μέσα το κράτος κι απόξω, φωτίζονται την τραγουδική και ηθική του θεάτρου και πουλούν τα βιβλία τους οι μαθηταί να πάνε ν' ακούσουνε την Ρίτα Μπάσω την τραγουδίστρια του θεάτρου ότι παλαβώσαν οι γέροντες, όχι τα παιδάκια να μην πουλήσουνε τα βιβλία τους. Το γέρο Λόντο, οπού δεν έχει ούτε ένα δόντι, τον παλάβωσε η Ρίτα Μπάσω του θεάτρου και τον αφάνισε τόσα τάλλαρα δίνοντας κι άλλα πισκέσια... Δι' αυτείνη την προκοπή σου στέλνει κάθε γονέος το παιδί τους εις την πρωτεύουσα; Αυτά τα φώτα να γυμναστή;*

Αλλά, όπως είδαμε, δεν είναι μόνο η ιταλική όπερα που, με τις Σειρήνες της, τις γλυκές μελωδίες, τη φτηνή χλιδή και τις προμαντόνες, τη γυναικεία παρουσία στη

σκηνή και την τεράστια επιτυχία που έχει στην αρχή, εμποδίζει την ανάπτυξη του ελληνικού θεάτρου. Ούτε μόνο το γεγονός ότι η αυλή του Όθωνα και η βαυαρική Αντιβασιλεία προτιμούν και υποστηρίζουν το ξενόφερτο θέαμα – τα αίτια της καθυστέρησης είναι βαθύτερα. Το ιταλικό μελόδραμα είναι άλλωστε και το πρώτο σχολείο υποκριτικής των αυτοδίδακτων επαγγελματιών ηθοποιών, οι οποίοι θα εμφανιστούν μετά το 1860.

Αυτόπτης μάρτυρας των πρώτων παραστάσεων είναι η κυρία των τιμών Nordenflycht, που γράφει σε φίλη της στη Γερμανία τα τεκταινόμενα στην αυλή του Όθωνα. Τα χειροκροτήματα, γράφει, μοιάζουν συχνά με σεισμό ή καταιγίδα. Η τραγουδίστρια αναγκάζεται να επαναλάβει τη σκηνή του θανάτου πολλές φορές. Έχουν σχηματιστεί δύο κόμματα στους θεατές, που υποστηρίζει το καθένα άλλη πριμαντόνα. Από αυτή την αντιπαράθεση επωφελούνται οι δύο θεατρίνες, οι οποίες δέχονται δημοσίως πολύτιμα δώρα μετά την παράσταση. Τον Ιούνιο του 1840 βλέπει τον «Βελισάριο» του Donizetti και επαινεί ιδιαίτερα τα ζωγραφισμένα σκηνικά. Τον Δεκέμβριο βλέπει και την παράσταση του Αριστία, που την εντυπωσιάζει: πολλές στάσεις και κινήσεις του πρωταγωνιστή της φαίνεται ότι θυμίζουν αρχαία τραγωδία.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 129

Ποιο έργο παριστάνεται τότε;

Ωστόσο, και οι παραστάσεις της ιταλικής όπερας βρίσκονται στη σκιά της θεατρικής κίνησης στα Επτάνησα. Στην Αθήνα τυπώνονται τα προγράμματα συνήθως δίγλωσσα, στα Επτάνησα μόνο στα ιταλικά. Με τις συνταγματικές ταραχές του 1843 διακόπτονται οι παραστάσεις, αρχίζουν όμως αργότερα και πάλι. Το ρεπερτόριο των ιταλικών θιασών περιλαμβάνει κυρίως τα έργα της ρομαντικής τριανδρίας της ιταλικής όπερας, Rossini, Donizetti και Bellini, μετά το 1840 και του πιο ρεαλιστικού Verdi, μετά το 1850 και Γάλλους συνθέτες της grand opéra, όπως ο Giacomo Meyerbeer. Μετά τα μέσα του αιώνα εμφανίζονται και τα πρώτα ονόματα Ελλήνων συνθετών, οι οποίοι όμως κινούνται στα πλαίσια της ιταλικής παράδοσης. Οι θίασοι συνήθως είναι μέτριοι, ο τρόπος οργάνωσης του θεάματος είναι παντού στην Ελλάδα ο ίδιος. Στην Αθήνα, όπου το θέαμα δεν αντιπροσωπεύει απλώς την εύπορη αστική τάξη αλλά και την αυλή του Όθωνα, η ποιότητα του θεάματος είναι μάλλον η χαμηλότερη. Ωστόσο, η επίδραση της όπερας πρέπει να υπήρξε σημαντική, κυρίως όσον αφορά τη στομφώδη υποκριτική των μπουλουκιών αργότερα. Η επαφή του θεάτρου με τη δυτική μουσική από τότε δεν διακόπτεται πια: στα Επτάνησα, άλλωστε, δεν είχε διακοπεί ποτέ.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Λάσκαρης**, ό.π., τόμος Β', σ. 151-336· **Σπάθης Δ.**, «Οι πρώτες θεατρικές προσπάθειες στην Αθήνα το 1836 και 1837», στον τόμο: *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 215-250· **Πούχγερ Β.**, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές

πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και του 19ου αιώνα», στον τόμο: *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σ. 141-344· **Γεωργακάκη Κ.**, «Θέατρο Αθηνών: οι παραστάσεις στα χρόνια του Όθωνα», *Παράβασις*, τόμος 2, 1998, σ. 143-180· **Σχινάς Μ.**, «Περί του εν Αθήναις θεάτρου», ο *Θεατής*, τεύχος 1, 25 Οκτ. 1836, σ. 22 κ.ε.· **Μακρυγιάννης**, *Απομνημονεύματα*, εισαγωγή σχόλια Ασδραχάς Σ., εκδ. Α. Καραβία, Αθήνα χ.χ., σ. 399.

## Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ 19ΟΥ ΑΙΩΝΑ

☛ *Πώς πάει η ανάγνωση του «Βασιλικού»; Έχετε εξοικειωθεί κάπως με τη γλώσσα του; Μερικές λέξεις άλλωστε σας είναι γνωστές από την κρητική δραματολογία. Προσέξτε ότι σε ορισμένα σημεία ο δραματογράφος χάνει την επαφή με τα δραματολογικά μεγέθη, με την «οικονομία» και τον ρυθμό, και επιδίδεται σε υπερβολικά μεγάλες ρήσεις, εκεί που «διδάσκει» και αναπτύσσει τις ιδέες και αξίες της νέας εποχής;*

### 3.3.1 Τραγωδία

Η εξέλιξη της πρωτότυπης τραγωδίας μετά το 1800 κινείται στο πλαίσιο της κλασικιστικής παράδοσης της Γαλλίας και της Ιταλίας και έχει απώτερο πρότυπο την αρχαία τραγωδία. Λόγω των νέων γλωσσικών προσανατολισμών της «μέσης οδού» του Κοραή εγκαταλείπεται η εγχώρια παράδοση της κλασικίζουσας δραματολογίας, που είναι το κρητικό θέατρο (ο Κοραής αποκαλεί τον «Ερωτόκριτο» εξάμβλωμα και ο Διονύσιος Φωτεινός εκδίδει το 1818 στη Βιέννη τον «Νέον Ερωτόκριτον», σε φαναριώτικη διασκευή χωρίς την κρητική διάλεκτο). Στις προεπαναστατικές τραγωδίες κυριαρχεί ο αρχαίος θεματικός προσανατολισμός, ενώ στις μετεπαναστατικές προστίθενται οι ήρωες του '21. Ο διαχωρισμός της παραγωγής αυτής σε Επτανήσιους συγγραφείς και Αθηναίους, όπως υπάρχει συμβατικά για την ποίηση («Επτανησιακή Σχολή» και κύκλος του Σολωμού, «Αθηναϊκή Σχολή») δεν φαίνεται εδώ να έχει πολύ νόημα, γιατί και οι Επτανήσιοι, με εξαίρεση τον Μάτση (βλ. παρακάτω), γράφουν επίσης πατριωτικές τραγωδίες σε ιαμβικούς στίχους και σε γλώσσα αρχαϊκή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Ιωάννης Ζαμπέλιος (1787-1856), του οποίου μεταθανάτια (Ζάκυνθος 1860) εκδίδονται οι δέκα τραγωδίες που ξεκινούν το 1818 με τον «Τιμολέοντα», συνεχίζουν με τον «Γεώργιο Καστριώτη» (1817/18, έκδοση 1833) και τον «Κωνσταντίνο Παλαιολόγο» (πριν από το 1821, έκδοση 1833) που είχε παρασταθεί στην Πόλη. Αρχικά επηρεασμένος άμεσα από τις πολιτικές τραγωδίες του Αλφιέρι, κάνει συν τω χρόνω δειλά βήματα προς τη ρομαντική τραγωδία. Όμως, ο κλασικισμός είναι η μοίρα της τραγωδίας του 19ου αιώνα.

Τα περισσότερα έργα του πρώτου μισού του 19ου αιώνα τα έχουμε συναντήσει ήδη στο προεπαναστατικό θέατρο: «Αχιλλεύς» του Αθανασίου Χριστόπουλου (1772-1848, Βιέννη 1805), «Ασπασία» και «Πολυξένη» του Ιακωβάκη Ρίζου Νερούλου (1778-1849, Βιέννη 1813, 1814), «Λεωνίδα εν Θερμοπύλαις» (ανωνύμου, 1816, πιθανώς του Πίκκολου), «Θάνατος του Θεμιστοκλέους» (σώζεται μόνο σε αγγλική μετάφραση, του Νικ. Πίκκολου), οι πρώτες τραγωδίες του Ζαμπέλιου (οι

άλλες είναι: «Ρήγας Θεσσαλός» 1833, «Μάρκος Μπότσαρης» 1843, «Γεώργιος Καραϊσκάκης» 1844, «Χριστίνα Αναγνωστοπούλου» 1844, «Ιωάννης Καποδίστριας» 1844, «Κόδρος» 1844, «Διάκος» 1845).

### Δραστηριότητα 110

Καταγράψτε σε μια σελίδα τους τίτλους των τραγωδιών του Ζαμπέλιου – όσους θυμάστε. Μετά ξαναδιαβάστε την παράγραφο. Θεματολογικά τι παρατηρείτε;


Ακόμα και κατά τη διάρκεια του Αγώνα άρχισαν να γράφονται δραματικά έργα με θέματα την Επανάσταση του 1821: από τα έργα «Νικήρατος» (Ναύπλιο 1826) της Ευανθίας Καίρη (1799-1866), «Ο Θάνατος του Καραϊσκάκη» (Λιβόρνο 1828) κάποιου Αναξάγορα Ναύτη, το ιστορικό αλληγορικό έργο «Αθήναι Απελευθερωμένοι» (Ναύπλιο 1832), το «Χαριδής ο Σάμιος» ανωνύμου (1832), ως την τραγωδία της τυραννοκτονίας του Κυριακού-Αριστία «Αρμόδιος και Αριστογείτων» (1840), καθώς και τις τραγωδίες του θιασάρχη ερασιτεχνικών σχημάτων Θεόδωρου Αλκαίου (1793-1833) «Ο Θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη» (1841), «Πιττακός ο Μυτιληναίος» (1849) και «Άλωσις των Ψαρών» (1853).

### Δραστηριότητα 111

Ξαναδιαβάστε όλη την παράγραφο.

Λιγότερο χαρακτηριστική είναι η δραματολογία των αδελφών Αλεξάνδρου και Παναγιώτη Σούτσου (1803-1863, 1806-1868): από το έργο του πρώτου σώζεται μόνο ο «Ορέστης» (γραμμένος το 1823/24 στην Ιταλία), που ακολουθεί στο δεύτερο μέρος τον «Ορέστη» του Αλφιέρι· από το έργο του δεύτερου το ρομαντικό λυρικό δράμα «Ο Οδοιπόρος» (Ναύπλιο 1837, με σημαντική εκδοτική και σκηνική σταδιοδρομία), το λυρικό πεντάπρακτο δράμα «Ο Άγνωστος» (1842) και το θρησκευτικό δράμα «Μεσσίας» (1839). Το συνηθισμένο ιστορικό-πατριωτικό θέμα έχουν ο «Ευθύμιος Βλαχάβας» (1851) και ο «Γεώργιος Καραϊσκάκης» (1842).

Η παραπέρα εξέλιξη της τραγωδίας δεν δείχνει πια τόσο ενιαία πορεία. Εκτός από τους θεματικούς κύκλους της Αρχαιότητας και του 1821 μεγαλύτερη βαρύτητα κερδίζει επιπλέον το Βυζάντιο. Από την πληθώρα έργων και συγγραφέων ξεχωρίζουν: ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής (1810-1892) με τον «Δούκα» και τη «Φροσύνη» (1837, Αλή Πασάς και κυρά-Φροσύνη), ο Δ. Παπαρηγόπουλος (1845-1873) («Ορφεύς», «Πυγμαλίων»), ο Σ. Καρύδης («Τα Τέκνα του Δοξαπατρή» 1868, «Ο Προδότης» 1876), ο πολυγραφότατος Αντώνιος Ι. Αντωνιάδης (1836-1905) με περίπου 20 τέτοιες τραγωδίες και ο Τιμολέων Αμπελάς (1850-1926) και άλλοι.

 Μην προσπαθήσετε να μάθετε απέξω τις χρονολογίες γέννησης και θανάτου· μόνο ονόματα και μερικούς ενδεικτικούς τίτλους!



Εξέχουσα θέση σε αυτή την πληθωρική παραγωγή ιστορικών εθνικών τραγωδιών κατέχουν επίσης ο Σπυρίδων Βασιλειάδης (1845-1874, πέθανε νέος) και ο Δημήτριος Βερναρδάκης (1833-1907). Από τη δραματική παραγωγή του πρώτου («Οι Καλλέργαι», «Λουκής Νοταράς», «Σκύλλα», «Αλέξανδρος Υψηλάντης» στον Α' τόμο του *Αττικάί νύκτες*, 1873, «Θάνος Καλλισθένης» στον Γ' τόμο, 1882) ξεχωρίζει ιδιαίτερα το πεζό ρομαντικό δράμα «Γαλάτεια» (1872), που έχει κιόλας μεταφραστεί σε ξένες γλώσσες, διαδραματίζεται στην προϊστορική Κύπρο και συνδυάζει τον μύθο του Πυγμαλίωνα (ζωντάνεμα του αγάλματος) με το μοτίβο της άπιστης γυναίκας του δημοτικού τραγουδιού.

Από τη δραματική παραγωγή του δεύτερου (για παράδειγμα, «Ευφροσύνη» 1876) διακρίθηκε κυρίως η πρώτη του τραγωδία, η «Μαρία Δοξαπατρή» (Μόναχο 1858, παράσταση 1865), που εκτυλίσσεται στην περίοδο της Φραγκοκρατίας στην Πελοπόννησο του 13ου αιώνα και περιγράφει τον τραγικό έρωτα της κόρης του Βυζαντινού άρχοντα για τον Γάλλο πολιορκητή. Το έργο προσανατολίζεται σαφώς προς τη δραματουργία του Σαίξπηρ και ο εκτεταμένος πρόλογός του θεωρείται το μανιφέστο των αντικλασικιστικών τάσεων στη νεοελληνική ρομαντική δραματουργία. Στον πρόλογο όμως της τραγωδίας «Μερόπη» (1866), ο Βερναρδάκης αποστρέφεται ήδη τον σαιξπηρισμό και τάσσεται υπέρ της νεοκλασικιστικής τραγωδίας, καθώς το θέμα της «Μερόπης» έχει καλλιεργηθεί έντονα από την ιταλική και γαλλική κλασικίζουσα παράδοση (ομώνυμες τραγωδίες του Αλφιέρι και του Βολταίρου). Εντούτοις το έργο, που γράφτηκε στα πρότυπα του Ευριπίδη («Κρεσφόντης»), φαίνεται ότι είχε δεχτεί επιδράσεις και από τον Σίλλερ. Σε ένα από τα άλλα δραματικά του έργα, το «Κυψελίδαι» (1860), ο Βερναρδάκης παραπέμπει στο πρότυπό του, τον Karl Immermann. Ιδιαίτερη επιτυχία γνώρισε ο συγγραφέας με τη «Φαύστα», που παίχτηκε το 1893 στην Αθήνα από δύο θιάσους συγχρόνως και αποτελεί κάτι σαν το κύκνειο άσμα της εθνικής τραγωδίας στην αρχαϊζουσα – δράμα που επίσης δείχνει επηρεασμένο από τον Σίλλερ. Χώρο δράσης αποτελεί η Ρώμη, στο έτος 326 μ.Χ., όταν ο Μέγας Κωνσταντίνος μεταφέρει την πρωτεύουσα της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας στο Βυζάντιο. Ο μελετητής και εκδότης του Ευριπίδη Βερναρδάκης συμφύρει με το ιστορικό αυτό φόντο το θέμα του Ιππόλυτου: η γυναίκα του Καίσαρα Φαύστα ερωτεύεται τον γιο του, Κρίσπο, ο οποίος όμως της αντιστέκεται. Τότε τον συκοφαντεί ότι την αποπλάνησε, αυτός καταδικάζεται σε θάνατο και εκείνη αυτοκτονεί.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 130

Αν ο Κρίσπος αντιστοιχεί στον Ιππόλυτο, η Φαύστα σε ποιο πρόσωπο αντιστοιχεί;

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 131

Για να θυμηθούμε τα παλαιά: πότε και σε ποιο έργο συναντήσαμε για πρώτη φορά στην ιστορία της νεοελληνικής δραματογραφίας αυτό τον μύθο;





Ο Βερναρδάκης έχει συγγράψει ακόμα δύο ιστορικές τραγωδίες με τίτλο «Αντιόπη» και «Νικηφόρος Φωκάς» αντίστοιχα (η δεύτερη παίζεται το 1905 στο Βασιλικό Θέατρο): αλλά η εποχή της καθαρόγλωσσης τραγωδίας έχει ήδη περάσει οριστικά: το έργο προβλημάτων και θέσεων του θεάτρου των ιδεών και το κωμειδύλλιο κυριαρχούν πλέον στη σκηνή.

### Δραστηριότητα 112

Ξαναδιαβάστε τις τελευταίες δύο παραγράφους (τα έργα του Βερναρδάκη πρέπει να τα ξέρετε).



### Βιβλιογραφικός Οδηγός


**Σιδέρης Γ.**, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τόμος Α', Αθήνα 1990· **Σπάθης Δ.**, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986· **Ταμπάκη Α.**, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.)*, Αθήνα 1993· **Βάλσας Μ.**, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, Αθήνα 1994, σ. 311-494· **Λαδογιάννη Γ.**, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879*, Αθήνα 1996· **Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου Γ.**, *Περί το δραματικών έργων του Ιω. Ζαμπελίου*, Αθήνα 1964· **Σιαφλέκης Ζ.Ι.**, «Όψεις του μύθου της τυραννοκτονίας στο νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα», στον τόμο: *Συγκριτισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1988, σ. 100-124· **Σιδέρης Γ.**, «Το θέατρο του Βερναρδάκη», *Θέατρο*, τεύχος 9, 1963, σ. 26-46· **Μαντουβάλου Μ.**, «Σπυριδων Βασιλειάδης», *Παρνασσός*, τόμος 17, 1975, σ. 378-397· **Καβαρνός Ι.**, *Η δραματική ποίηση του Δημητρίου Βερναρδάκη*, Αθήνα 1962· **Σιαφλέκης Ζ.Ι.**, «Ιδεολογικοί μετασχηματισμοί και θεατρική γραφή. Η "Μερόπη" των Δ. Βερναρδάκη, Β. Αλφιέρι και Βολταίρου», στον τόμο: *Συγκριτισμός*, ό.π., σ. 125-141· **Peri M.**, «Demetrio Vernardakis. Considerazioni sulla Fausta», *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici*, n.s. 6-7 (16-17) (1969/70), σ. 199-216· του ίδιου, *Fonti del «Niceforo Foca» di D.N. Vernardakis*, Padova 1972· **Πούχγερ Β.**, *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της Επανάστασης: Μητώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου, Ευανθία Καΐρη*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2001.

### 3.3.2 Κωμωδία

Η ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα είναι κυρίως πολιτική, στηρίζεται όμως στους μηχανισμούς της κωμωδίας ίντριγκας με τις παρεξηγήσεις, τα μπερδέματα της ταυτότητας, τις επιστολές που ξαφνικά τα αναποδογυρίζουν όλα, τους έξυπνους υπηρέτες και τα χαζά και ιδιόρρυθμα αφεντικά τους, επηρεασμένη από τον διδακτισμό της μολιερικής κωμωδίας και την ηθικολογία του Γκολντόνι. Η ξενοκρατία και η ρευστή πολιτική κατάσταση, ο αποπροσανατολισμός της μικρής αστικής τάξης και ο πιθηκισμός των δυτικών ηθών και εθίμων αποτελούν τους θεματικούς άξονες του είδους και πέρα από τη Βαυαροκρατία (1833-1862). Η κοινωνική σάτιρα των Επτανήσων του 18ου αιώνα είναι περισσότερο ηθογραφική και αυτοκριτική, παρά επιθετική και πολιτική: τέτοια χαρακτηριστικά αποκτά μόλις στην εποχή της Αγγλοκρατίας τον 19ο αιώνα (για παράδειγμα, η «Κακάβα» του Ν.Β. Καρατζά, Ζάκυνθος 1834, ο «Συμβολαιογράφος Τάπας» του Λεων. Παπαγεωργό-

πουλου 1851). Οι λίγες φαναριώτικες κωμωδίες που υπάρχουν είναι προσωπικές επιθέσεις («Αλεξανδροβόδας ο Ασυνείδητος» 1785), ιδεολογικά μανιφέστα και λίβελοι («Φανάρι του Διογένους», 1803, του Αγάπιου Χαπίτη, τυπώνεται μόλις το 1836), καθώς και πολεμικές, στο πλαίσιο του γλωσσικού ζητήματος («Κορακιστικά» του Ιακ. Ρίζου Νερουλού, Βιέννη 1813, εναντίον του Κοραή).

Μόλις την εποχή της βαυαρικής Αντιβασιλείας οι κωμωδίες γίνονται περισσότερο πολιτικές, όπως αυτές, για παράδειγμα, του Ιακ. Ρίζου Νερουλού (1778-1850, «Εφημεριδοφόρος», με ψευδώνυμο, 1837, «Ερωτηματική Οικογένεια», 1837, με ψευδώνυμο), του Αλεξ. Ρίζου Ραγκαβή (1810-1891, «Του Κουτρούλη ο Γάμος» 1845 και ο «Μνηστήρ της Αρχοντούλας» ή «Γάμος άνευ Νύμφης» 1843), του Αλεξ. Σούτσου (1803-1863, «Ο Άσωτος» 1830, «Ο Πρωθυπουργός ή ο Ατίθασος Ποιητής» 1843, «Το Συνταγματικόν Σχολείον» 1852) και του Μ. Σισίνη («Τα Δημαιορσιακά» 1848). Εκτός από αυτά υπάρχει μια σειρά από πολιτικές κωμωδίες ανωνύμων (για παράδειγμα, «Ο Εφημεριδογράφος» 1850, «Μισέ Κωζής» 1848, «Η Διαθήκη του Μέστερ-Σπιθάμων» 1846), καθώς και μια παραγωγή κωμωδιών, οι οποίες ακολουθούν τα χνάρια της μεταφραστικής παράδοσης των έργων του Μολιέρου και του Γκολντόνι και καταλήγουν, μετά το 1865, στο κωμικό μονόπρακτο και ακόμα αργότερα στο κωμειδύλλιο.

 *Μην απογοητεύεστε από τους πολλούς τίτλους. Τους αναφέρω για να σχηματίσετε μια πληρέστερη εικόνα. Πρέπει να θυμάστε, ενδεικτικά, ορισμένους από αυτούς.*

Το γλωσσικό ζήτημα αποτελεί το έναυσμα για την παρουσίαση θεατρικών τύπων που μιλούν τοπικό ιδίωμα, τους οποίους περιέλαβε πρώτος ο Δημήτριος Κωνσταντίνος Χατζηασλάνης ή Βυζάντιος (1790-1836, επειδή καταγόταν από την Πόλη) στη γνωστή κωμωδία του «Βαβυλωνία» (1836) που είχε αξιοπρόσεκτη απήχηση και γνώρισε μεγάλη επιτυχία.

**Προαιρετικό ανάγνωσμα:** Διαβάστε την κωμωδία «Βαβυλωνία». Μία από τις τελευταίες εκδόσεις είναι στη σειρά του Ερμή, σε φιλολογική επιμέλεια του Σπύρου Ευαγγελάτου, το 1972. Παρουσιάζει τα κείμενα της πρώτης έκδοσης (1836) και της δεύτερης (1840), που έχουν ορισμένες διαφορές. Η έκδοση συνοδεύεται από γλωσσάριο. Ο εκδότης συνιστά στον κοινό αναγνώστη να διαβάσει τη δεύτερη έκδοση ως την αρχή της Δ' πράξης, να διαβάσει στη συνέχεια τη Γ' πράξη της πρώτης έκδοσης, για να ολοκληρώσει ύστερα με την Ε' πράξη της δεύτερης έκδοσης. Το έργο διαβάζεται ευχάριστα και ξεκούραστα. Καλή απόλαυση!

Άλλες κωμωδίες του Βυζάντιου είναι: ο «Σινάνης» (1838), «Γυναικοκρατία» (1841) και «Κόλαξ» (εκδόθηκε μεταθανάτια, 1858)· δεν απέκτησαν ποτέ τη σημασία που είχε αυτή η σάτιρα, της ποικιλίας των γλωσσικών ιδιωμάτων στο μόλις απελευθερωμένο κρατίδιο, που συγκρίνεται με τη βιβλική Βαβυλωνία και προβάλλεται ως επιχείρημα για το ότι η δημοτική είναι ακατάλληλη για επίσημη εθνική γλώσσα.

Πιο κοντά στην καθαυτό πολιτική κωμωδία βρίσκεται «Ο Υποψήφιος Βουλευτής» (1867) του Σωτήρη Καρτέσιου ή Κουρτέση, ή και το σατιρικό πανόραμα «Η Κοινωνία των Αθηνών» (1868) του Σοφοκλή Καρύδη, ο οποίος έχει συγγράψει και άλλες κωμωδίες («Ο Φλύαρος» 1869, «Κούτρας», «Μικρομέγας» μονόπρακτα).

Αδιαμφισβήτητα, όμως, κύριος εκπρόσωπος της πολιτικής κωμωδίας ηθών είναι ο Μιχαήλ Χουρμούζης (1804-1892), ο οποίος υπήρξε βουλευτής στην κοινοβουλευτική μοναρχία μετά το 1843, αλλά επέστρεψε το 1856 στη γενέτειρά του Κωνσταντινούπολη. Η λογοτεχνική αξία και η πολιτική σημασία των κωμωδιών του Χουρμούζη αναγνωρίστηκαν μόλις τον επόμενο αιώνα. Το 1834 τυπώνονται στην προσωρινή πρωτεύουσα του βασιλείου, το Ναύπλιο, σε εφημερίδα, και σε επτά συνέχειες, οι «Διάλογοι», που αντιμετωπίζουν με καυστική σάτιρα τη βαυαρική ξενοκρατία. Περισσότερο πολιτικός λίβελος παρά παραδοσιακή, συμβατική κωμωδία είναι το πρώτο θεατρικό έργο του, ο «Λεπρέντης» (1835), με το κλασικό μοτίβο του ερωτευμένου γέρου. Όπως είδαμε, είχε ανεβαστεί το 1836 από τους ερασιτέχνες, ενώ έχει μεταφραστεί και στα βουλγαρικά και στα ρουμανικά. Κριτική στον Βαυαρό στρατηγό Haideck ασκεί η δεύτερη κωμωδία του, με τίτλο «Ο Τυχοδιώκτης» (1835), όπως προκύπτει από την ειρωνική αφιέρωση. Ο Βαυαρός στρατηγός θεωρείται εκπρόσωπος μιας ανίκανης, αρπακτικής και ιδιοτελούς κοινωνικής τάξης, η οποία κυνηγάει τις υψηλές θέσεις στον κρατικό μηχανισμό και υπεξαιρεί το δημόσιο χρήμα. Περισσότερο την ξενοκρατία παρά τα κακώς κείμενα στις κατώτερες βαθμίδες της γραφειοκρατικής ιεραρχίας μαστιγώνει «Ο Υπάλληλος» (1836), με πρωταγωνιστή έναν αντιπροσωπευτικό κόλακα από τον χώρο των γραφειοκρατών, τεμπέλη, ανίκανο, αυθάδη, αλαζονικό και γελοίο, που μηρναάζει δυτικά πρότυπα στην ενδυμασία και στη συμπεριφορά. «Ο χαρτοπαίκτης» (1839) αποτελεί ήδη ωριμότερη μορφή της κωμωδίας ηθών που σατιρίζει το φαινόμενο του πάθους του τζόγου στις ανώτερες κοινωνικές τάξεις. Ο Χουρμούζης δημοσιεύει επίσης, το 1861, μια ελεύθερη διασκευή του «Πλούτου» του Αριστοφάνη και το 1865, ενώ είναι πλέον στην Κωνσταντινούπολη, την κωμωδία ηθών «Μαλακόφ», η οποία σατιρίζει τη δυτική μόδα και την κατάντια των κοινωνικών ηθών. Ενάντια στον πιθηκισμό των δυτικών ηθών και εθίμων από την εύπορη ελληνική παροικία της Πόλης στρέφονται και άλλες κωμωδίες της εποχής, όπως ο «Φιάκας» του Δ.Κ. Μισιτζή (1870), καθώς και το τελευταίο έργο του Χουρμούζη «Οψίπλουτος» (1878), που σατιρίζει εντονότατα της κατάχρηση των γαλλικών όρων στην καθημερινή ομιλία, πράγμα που αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο σχεδόν όλων των κωμωδιών του.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 132

Πόσες είναι οι κωμωδίες του Χουρμούζη; Απαντήστε χωρίς να ανατρέξετε στο κείμενο.

### Δραστηριότητα 113

Ξαναδιαβάστε τις δύο τελευταίες παραγράφους. Τις κωμωδίες του Χουρμούζη πρέπει να τις ξέρετε. Υπάρχουν σχεδόν όλες σε σχετικά πρόσφατες εκδόσεις της δεκαετίας του 1970, όταν ανακαλύφθηκε η μορφή του Χουρμούζη και άρχιζαν να ανεβαίνουν οι κωμωδίες του στη σύγχρονη σκηνή.





## Δραστηριότητα 114

Καταγράψτε τώρα όλους τους τίτλους των κωμωδιών του σε μια σελίδα, για να εντυπωθούν καλύτερα στη μνήμη σας.

Η περαιτέρω εξέλιξη της ελληνικής κωμωδίας καθορίζεται από το μονόπρακτο-φάρσα, που αποτελεί εν πολλοίς μεταφορά γαλλικών ή και ιταλικών προτύπων, όπως επίσης και από τη στροφή στην ηθογραφική και αγροτική θεματολογία, με την καλλιέργεια της αγροτικής κωμωδίας των διαλεκτικών τύπων.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Σιδέρης, ό.π.**· **Βάλας, ό.π.**· **Ταμπάκη, ό.π.**· **Σπάθης, ό.π.**· **Λαδογιάννη, ό.π.**· **Δελβερούδη Ε.-Α.**, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος. Η πολιτική και το θέατρο*, Αθήνα 1997· **Γραμματάς Θ.**, «Γλωσσική και ιδεολογική αντιπαράθεση κοραϊσμού και φαναριωτισμού μέσα από το “Κορακιστικά” του Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού», *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία – δραματολογία*, Αθήνα 1987, σ. 94 κ.ε.· **Λιγνάδης Τ.**, *Ο Χουρμούζης. Ιστορία – δραματολογία*, Αθήνα 1986· **Νάτσιος Δ.**, *Βιογραφικά Μιχ. Χουρμούζη*, Λαμία 1979· **Σκλαβενίτης Τ.Ε.**, «Εργογραφικά του Μιχ. Χουρμούζη», *Μέλισσα των Βιβλίων Γ'* (1977-18)· **Σπάθης Δ.**, «Μιχ. Χουρμούζης», στον τόμο: *Σάτιρα και Πολιτική στη Νεώτερη Ελλάδα*, Αθήνα 1979, σ. 71-97· του ίδιου, «Ακτινοβολία του Χουρμούζη και η παρουσία του στο βουλγαρικό θέατρο του 19ου αι.», *Ο Πολίτης*, τεύχος 54, 1982· **Χατζηδάκης Γ.**, «Ο ηθοποιός Μιχαήλ Τριανταφύλλου και ο συγγραφέας Μιχ. Χουρμούζης», *Θεατρικά*, τεύχος 19-22, 1978, σ. 44 κ.ε.· του ίδιου, «Βίοι Παράλληλοι Μιχ. Χουρμούζη και Σ. Καρύδη», *Θεατρικά*, τεύχος 23-30, 1978, σ. 53 κ.ε.· **Παπαϊωάννου Μ.Μ.**, *Ο Μιχ. Χουρμούζης και η νεοελληνική κωμωδία*, Αθήνα 1991.

### 3.3.3 Άλλα είδη

👉 *Τώρα πρέπει να έχετε ολοκληρώσει την ανάγνωση του «Βασιλικού». Πώς σας φάνηκε, μετά την «Ερωφίλη»; Βέβαια ο Μάτεσις δεν είναι μεγάλος δραματογράφος, αλλά το έργο είναι από τα καλύτερα του 19ου αιώνα και χαρακτηριστικό για την εποχή του.*

Σε αυτή την κατηγορία (ούτε στην τραγωδία ούτε στην κωμωδία) ανήκουν οι προδρομικές μορφές του αστικού δράματος, όπως εκπροσωπούνται από τον «Βασιλικό» (1829-30) του Αντωνίου Μάτεσι (1794-1875). Το είδος αυτό προέρχεται από τον Διαφωτισμό του 18ου αιώνα («Le Père de Famille» του Denis Diderot 1757/58, «The London Merchant» του George Lillo 1731, αργότερα και το «Λουίζα Μίλλερ» του Friedrich Schiller, το οποίο οι Έλληνες κριτικοί συνυπολογίζουν περισσότερο στον ρομαντισμό) και πραγματεύεται χαρακτηριστικά τις κοινωνικές διαφορές ανάμεσα στους νοικοκυραίους και ηθικούς αστούς και τους διεφθαρμένους αριστοκράτες, με υποθέσεις οικογενειακές, ανδρικής και γυναικείας τιμής, καταπολέμηση προλήψεων και δεισιδαιμονιών κτλ. Συνέχεια αυτής της δραματολογικής παράδοσης αποτελεί, τον 19ο αιώνα, το έργο «με θέση», στρατευμένο υπέρ κάποιου διαφωτιστικού ή κοινωνικού σκοπού, το οποίο ασκεί κοινωνική κριτική στους ίδιους τους αστούς, παρουσιάζοντας τον κόσμο τους ανήθικο, απάν-

θρωπο, διπλοπρόσωπο και εκδηλώνει συμπάθεια προς τους αδυνάτους και αδικημένους. Σε αυτά τα έργα εμφανίζεται συχνά ένας σκηνικός χαρακτήρας που «εξηγεί» γεγονότα και καταστάσεις και αναπτύσσει τις ιδέες του συγγραφέα, ο *raisonneur* («αυτός που συλλογίζεται»): σχολιάζει, προβληματίζεται, δείχνει και εξηγεί σαν κάποιος που βρίσκεται σχεδόν έξω από τη δράση.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 133

Υπάρχει και στον «Βασιλικό» ένας *raisonneur*; Αν ναι, ποιος είναι;

### Δραστηριότητα 115

Δώστε μια σύντομη σύνοψη της υπόθεσης, γραπτώς (δέκα φράσεις περίπου, 15 λεπτά το πολύ).

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 134

Υπάρχει και σε αυτό το έργο μια «έκθεση»; Ποια σκηνή έχει τη λειτουργικότητα αυτή;

### Δραστηριότητα 116


Αναπτύξτε, με επιχειρήματα, γιατί ο Μάτεσις τοποθετεί το έργο στο έτος 1712.

### Δραστηριότητα 117

Σχεδιάστε σε ένα χαρτί το βασικό σχήμα προσώπων, όπως κάναμε και στην «Ερωφίλη». Θα διαφανεί αμέσως ο «οικογενειακός» χαρακτήρας της υπόθεσης.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 135

Ο Μάτεσις αποκαλεί το έργο «δράμα», αλλά αυτό εμπεριέχει και στοιχεία κωμωδίας. Υπάρχει ένα *coup théâtral* (θεατρικό τέχνασμα) που προέρχεται από την κωμωδία ίντριγκας και αποβαίνει καθοριστικό για την έκβαση της υπόθεσης. Ποιο στοιχείο είναι αυτό; Α) Ότι η «μάσκα» που βίωσε ο Φιλιππάκης είναι τελικά η ερωμένη του Γαρουφαλιά, Β) ότι ο Μπουσάκας σκοτώνει τελικά μέσα στη νύχτα όχι τον Φιλιππάκη αλλά τον Κοσμά Καραπάτη;

 *Κουραστήκατε; Κάντε ένα διάλειμμα, γιατί ακολουθούν και άλλες ασκήσεις.*

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 136

Από την άλλη, θα μπορούσατε να πείτε ότι το έργο είναι μια «παρ' ολίγον» τραγωδία. Ποιο είναι τελικά το στοιχείο που μετατρέπει την τραγωδία όχι σε κωμωδία αλλά σε ένα κοινωνικό ή και οικογενειακό δράμα;

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 137

Γνωρίζουμε, από την ανάλυση της «Ερωφίλης», πόσο ισχυρό δραματουργικό μέσο είναι η τραγική ειρωνεία. Τη χρησιμοποιούν σχεδόν όλοι οι δραματουργοί για να εντείνουν το



«σασπένς» και τη μέθεξη των θεατών. Και εδώ υπάρχει μια ενότητα έντασης που διαπερνά σχεδόν όλο το έργο και ανεβάζει την αγωνία του θεατή στα ύψη. Ποια είναι αυτή; Απάντησε στο Παράρτημα 3.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 138

Γιατί ο Μάτεσις δεν δέχεται την τραγική λύση την οποία έχει προετοιμάσει σε όλο το έργο του: ο Ρονκάλας να σκοτώσει και τους δύο νέους, όπως έκανε ο Βασιλιάς στην «Ερωφίλη»; Α) Επειδή κατά τη διάρκεια της συγγραφής άλλαξε γνώμη, Β) από δραματουργική ανικανότητα, Γ) επειδή έγραψε το τέλος σε άλλη χρονική φάση και δεν θυμόταν πια;



### Δραστηριότητα 118

Μετρήστε τα τραγούδια που υπάρχουν μέσα στο δραματικό κείμενο. Πολλά δεν είναι; Αυτό δείχνει την προσπάθεια του δραματουργού να δώσει ηθογραφικό χρώμα στο έργο του.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 139

Σε ποια σκηνή αναφέρεται ο «Ερωτόκριτος» ως απαγορευμένο για τα κορίτσια ανάγνωσμα;



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 140

Σε ποια σκηνή ο Δραγανίγος καταφέρεται εναντίον της μονομαχίας;



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 141

Σε ποια σκηνή ο Δραγανίγος εκφράζεται εναντίον της αναχώρησης από τα επίγεια και του εγκλεισμού στο μοναστήρι;

*Ναι, τελειώνουμε. Έχετε δίκιο. Ήταν αρκετές οι ασκήσεις. Μία ερώτηση ακόμα.*



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 142


Θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε τέτοια έργα «θέατρο των ιδεών», όπως τα στρατευμένα έργα της περιόδου 1895-1922; Αναπτύξτε την επιχειρηματολογία σας γραπτώς (2-3 φράσεις, 10 λεπτά).

Ο «Βασιλικός» είχε μεγάλη εκδοτική αλλά μικρή σκηνική σταδιοδρομία. Γραμμένος το 1829-30 εκδίδεται μόλις το 1859· ακολουθούν όμως οι εκδόσεις: Ζάκυνθος 1881, Αθήνα 1934, 1952, 1953, 1958, 1964, 1968, 1973 (υπάρχει και σε πολλές ανθολογίες). Η αξία του ανέβηκε κυρίως με την εντατική φιλολογική ενασχόληση με τον Διονύσιο Σολωμό και τον κύκλο του, στον οποίο ανήκε. Ο Παλαμάς είχε την άποψη ότι ο «Βασιλικός» είναι το έργο που συνδέει την «Ερωφίλη» με την «Τρισεύγενη». Μερικοί μελετητές επιμένουν στη συγγενική σχέση με τη «Λουίζα Μίλλερ» του Σίλλερ (ή «Έρως και Ραδιουργία»), αλλά οι διαφορές είναι αρκετές και σημαντικές.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου Γ., *Αντ. Μάτεσις, Άπαντα*, Αθήνα 1968, σ. Γ'-μα'· το έργο σχολιάζεται και σε όλες τις Ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Ειδικά μελετήματα σε επιλογή: **Λάσκαρης**, ό.π., τόμος Α', σ. 309-315· **Ζώρας Γ.Θ.**, *Ποίησης και πεζογραφία των Επτανήσων*, Αθήνα 1953, σ. 321-326· **Αθανασιάδης-Νόβας Θ.**, *Αθηναϊκή δραματουργία*, Αθήνα 1956, σ. 217-221· **Terzakis A.**, «Matesis' "Vasilikos": the First Drama of Ideas», στον τόμο: E. Keeley/P. Bien, *Modern Greek Writers*, Princeton 1972, σ. 96 κ.ε.· **Σιδέρης Γ.**, «Ο Βασιλικός του Μάτεσι. Ένα έξοχο νεοελληνικό έργο», *Θέατρο* (Μάρτ-Απρ.) 1964, σ. 37-41· **Σπάθης Δ.**, «Ο "Βασιλικός" του Α. Μάτεσι στο εύφορο χώμα του Διαφωτισμού», *Ο Πολίτης*, τεύχος 100, 1989, σ. 54-63.

## Η ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ


 *Κουράστηκα. Μάλιστα! Δεν είστε μόνον εσείς που κουράζεστε. Λέω να σας εμπιστευτώ για λίγο στα χέρια ενός άξιου συναδέλφου. Θα αποσυρθώ λιγάκι. Θα σας δω αργότερα. Αντίο! Δεν χανόμαστε.*



### Παράλληλο Κείμενο

*Διαβάστε τις σ.19-21 από το κεφάλαιο «Η διαμόρφωση του επαγγελματικού θεάτρου» από το μελέτημα του Δημ. Σπάθη, «Το νεοελληνικό θέατρο», από τον τόμο: Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός, τόμος 10, Θεσσαλονίκη 1983.*

## ΤΑ ΝΕΑ ΔΡΑΜΑΤΙΚΑ ΕΙΔΗ

 *Εδώ είμαι πάλι! Φρέσκος και ξεκούραστος. Σας άρεσε το αφηγηματικό ύφος του συναδέλφου, σήμερα ομότιμον καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών; Είναι κάπως πιο χαλαρό, κοντά στην προφορική αφήγηση, κυλάει ήρεμα, καμιά φορά λίγο μαιανδρικά.*



### Δραστηριότητα 119

Καταγράψτε σε μια σελίδα τα ονόματα των σπουδαιότερων ηθοποιών που αναφέρθηκαν στο Παράλληλο Κείμενο της Ενότητας 3.4, για να εντυπωθούν στη μνήμη σας.



### Παράλληλο Κείμενο

*Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ο μακαρίτης Μαύσωλος», τρίπρακτη κωμωδία που έχει ανακαλυφθεί πρόσφατα στο τμήμα χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης: Κ. Πετράκου, «Ένα (σχεδόν) άγνωστο έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου» Παράβασις 1 (1995), σ. 193-226 (Α' πράξη), και της ίδιας, «Ο Μακαρίτης Μαύσωλος. Η συνέχεια και το τέλος», Παράβασις 2 (1998), σ. 103-142 (Β' και Γ' πράξη). Πρόκειται για το τρίτο έργο του Ξενόπουλου: το 1895 δημοσιεύει τον «Τρίτο» και τον «Ψυχοπατέρα», το 1897 συγγράφει τον «Μακαρίτη Μαύσωλο» που παρέμεινε αδημοσίευτος. Το μο-*



ναδικό χειρόγραφο το είχε στείλει στον Λαοσάνειο Διαγωνισμό, όμως δεν βραβεύτηκε· παρέμεινε εκεί ώσπου να βρεθεί στα χαρτιά των διαγωνισμών από την Α. Πετράκου, όταν ετοίμαζε τη διδακτορική της διατριβή για τους θεατρικούς διαγωνισμούς 1870-1925. Το έργο είχε διαβάσει ο Ξερόπουλος στο φιλολογικό σαλόνι του Κωστή Παλαμά· εκείνος το θυμάται ακόμη, αργότερα, γιατί του προκάλεσε εντύπωση. Η έκδοση τηρεί σε μεγάλο βαθμό την ορθογραφία της εποχής. Το έργο διαβάξεται ευχάριστα και χωρίς προβλήματα, παρά τη μεικτή του γλώσσα. Επειδή θα διαβάσετε ενδιάμεσα και άλλα πράγματα, κρατήστε σημειώσεις για αυτά που σας έκαναν εντύπωση. Κρατήστε έναν αρκετά γρήγορο ρυθμό ανάγνωσης, γιατί σύντομα θα διαβάσετε και άλλα έργα, τα οποία μας οδηγούν στην εποχή του μοντερνισμού και του θεάτρου των ιδεών. Καλή ανάγνωση!

Ενώ το ένα σκέλος της ανανέωσης ήταν ο επαγγελματισμός των αυτοδημιούργητων ηθοποιών, το άλλο, ίσως πιο ουσιαστικό, ήταν η δραματουργία, με ανάδυση και εδραίωση νέων δραματικών ειδών. Ενώ οι ποιητικοί και δραματικοί διαγωνισμοί τροφοδοτούσαν το δραματολόγιο με νέες πατριωτικές και ιστορικές τραγωδίες, με αρχαίο, βυζαντινό ή επαναστατικό (του '21) θέμα, οι αυξημένες ανάγκες του ρεπερτορίου των επαγγελματικών θιάσων με τον ξέφρενο ρυθμό από πρεμιέρες οδηγούσε σε πολλές μεταφράσεις του λεγόμενου «μυθιστορηματικού και περιπετειώδους δράματος», καθώς και του «καλοφτιαγμένου» έργου της γαλλικής σχολής με θέματα κοινωνικής κριτικής. Η συνήθεια κάθε παράσταση να τελειώνει, ανεξάρτητα από το έργο που παίζεται, με ένα κωμικό μονόπρακτο οδηγεί σε μια τεράστια βιομηχανία μεταφράσεων τέτοιων έργων από τα γαλλικά και ιταλικά, διασκευών αλλά και συγγραφής πρωτότυπων μονόπρακτων στα ελληνικά, ενώ τα όρια ανάμεσα σε μετάφραση, διασκευή και εκ νέου συγγραφή είναι συχνά εξαιρετικά αόριστα. Η αυξημένη θεατρική κίνηση οδηγεί και σε δύο άλλες εξελίξεις, που έχουν σχέση με τη θεατρική στέγη: 1) τη δημιουργία υπαίθριων καλοκαιρινών θεάτρων (στον Ιλισσό, στο Ζάππειο, στην Ομόνοια) και 2) την ανέγερση μόνιμων θεατρικών κτιρίων (Δημοτικόν Θέατρον το 1888, στη Σύρα το 1864, στην Πάτρα το 1872, αλλά και στην Καλαμάτα, στον Βόλο, στην Τρίπολη κ.α.)

Οι περιοδείες, ως φαινόμενο της αποκέντρωσης, συνοδεύονται και από ένα άλλο φαινόμενο, το οποίο οφείλεται στην αντίδραση ενάντια στο ξενόφερτο μελόδραμα και στο ξένο ρεπερτόριο, καθώς και στην πίστη πως το θέατρο «διδάσκει» τις εθνικές αξίες: είναι το ερασιτεχνικό και σχολικό θέατρο, που μετά το 1880 εμφανίζεται σε μια σειρά από επαρχιακές πόλεις (βλ. στη συνέχεια). Η κριτική των εφημερίδων υποστηρίζει αυτές τις προτιμήσεις του ελληνικού θεάτρου, δίνει συμβουλές για τη βελτίωση της υποκριτικής και κατακρίνει την ιταλική όπερα, το ξενόφερτο ρεπερτόριο και τον Καραγκιόζη (ακόμα στην αισχρή ανατολίτικη μορφή του). Ειδικά τα υπαίθρια θέατρα προσελκύουν ένα νέο, πιο λαϊκό κοινό· δίπλα στους θιάσους «ποικιλιών» με σχοινοβάτες, ταχυδακτυλουργούς, παντομίμα, «νούτικες» κωμωδίες κτλ. γίνονται και σοβαρές προσπάθειες θεάτρου πρόζας με ελληνική θεματογραφία· κάτι παρόμοιο όμως συμβαίνει και στα νεόκτιστα κλασικιστικά θεατρικά κτίρια «ιταλικού τύπου», των οποίων το πρόγραμμα δεν μοιάζει ακόμα με σημερινό θεατρικό πρόγραμμα· και αυτό «ποικίλλει».

Θέατρα «ιταλικού τύπου» ή «της μπούκας» (bocca είναι το στόμα) αποκαλούμε τα κλειστά θέατρα που σήμερα είναι συμβατικά: με το τετράγωνο άνοιγμα της σκηνής, την ανυψωμένη ράμπα, κάτω από την οποία βρίσκεται στις λυρικές σκηνές η ορχήστρα.

### Δραστηριότητα 120

Σημειώστε ποιες άλλες μορφές θεάτρου έχετε επισκεφθεί και σε τι διαφέρουν από το θέατρο «ιταλικού τύπου» (10 λεπτά).

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή.

- ☛ *Πώς πάει η ανάγνωση του «Μακαρίτη Μαύσωλου»; Έχετε τελειώσει με την Α' πράξη;*

## 3.5.1 Το μονόπρακτο

Ο πιο ουσιαστικός από τους νεωτερισμούς προέρχεται, ίσως, από την καθιέρωση της μονόπρακτης κωμωδίας στο τέλος της κάθε παράστασης. Την αρχή κάνει ο Άγγελος Βλάχος (1838-1920) με την «Κόρη του Παντοπώλου» (1866), μια νόστιμη σάτιρα των κοριτσιών που έχουν ξετρελαθεί με τα γαλλικά ρομάντζα της εποχής και ονειρεύονται φλογερούς έρωτες και ιπποτικούς θαυμαστές, ενώ πέφτουν θύματα κοινών απατεώνων. Με το έργο αυτό καθιερώνεται και η χρήση της «χυδαίας» γλώσσας στη σκηνή. Ο θεσμός της μονόπρακτης κωμωδίας οδηγεί σε μια τεράστια ανάγκη παρουσίασης όλο και περισσότερων νέων τέτοιων έργων από τα μπουλούκια. Η ένδυση τέτοιων κωμωδιών, που μεταφράζονται σε μεγάλο αριθμό από τα ιταλικά και τα γαλλικά αλλά συγγράφονται και απευθείας στα ελληνικά πάνω στο καμβά της γαλλικής φαρσοκωμωδίας «μετ' ασμάτων», θα οδηγήσει ύστερα στο κωμειδύλλιο. Η σημερινή έρευνα έχει καταγράψει σχεδόν 500 τέτοια έργα.

- ☛ *Όπως είναι φανερό, δεν μπορούμε να προβούμε σε λεπτομερέστερη απαρίθμηση τίτλων.*

Η εξέλιξη της κωμωδίας όμως παίρνει και έναν άλλο δρόμο, συνεχίζοντας την παράδοση της πολιτικής κωμωδίας του Χουρμούζη και άλλων. Αναφέρω ενδεικτικά μόνο μερικούς τίτλους: «Τις Πταίει;» του Αλ. Μωραϊτίδη 1874, «Ο Συνταγματικός Έλληνας» 1875, «Η Ρωσική Προστασία» 1878, πολλά σύντομα έργα του διάσημου σατιρικού ποιητή Γεωργίου Σουρή, «Ο Ψαράς Υπάλληλος» 1885, «Ο Αφοπλισμός της Ελλάδος» 1887, «Ο Υποψήφιος Δήμαρχος» 1887 κτλ. Από εδώ οι δρόμοι της εξέλιξης οδηγούν τόσο στο κωμειδύλλιο όσο και στον Καραγκιόζη.

Η μονόπρακτη κωμωδία έδωσε στους ηθοποιούς και άλλες υποκριτικές δυνατότητες, γιατί εντρύφουσαν στον καθημερινό βίο και στην καθομιλουμένη.

## Βιβλιογραφικός Οδηγός

Υπό έκδοση είναι η βιβλιογραφία της μονόπρακτης κωμωδίας από τη **Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου**. Εν τω μεταξύ, βλ. ως τότε **Σιδέρης, Ιστορία**, ό.π., σ. 97-113.

## Δραστηριότητα 121

Ανατρέξτε σε ένα λεξικό και βρείτε πληροφορίες για τον Γεώργιο Σουρή. Πρόκειται ασφαλώς για σημαντική μορφή του πνευματικού βίου του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα. Θα τον ξανασυναντήσουμε.



**🖋️** *Τελειώσατε με τον «Μακαρίτη Μαύσωλο»; Αν ναι, κρατήστε σημειώσεις για το τι σας έκανε εντύπωση, ακόμα και επάνω στο φωτοαντίγραφο του κειμένου. Αν δεν τελειώσατε, ας το κάνετε τώρα, πριν αρχίσετε με την επόμενη υποενότητα.*

## 3.5.2 Το μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα

Αυτή είναι μια πολύ πλατιά κατηγορία δραματικών έργων, η οποία εμφανίζεται μετά το 1860 λόγω των αυξημένων αναγκών των θιάσων για νέο ρεπερτόριο και φανερώνει ορισμένες εξελίξεις: από τη ρομαντική περιπέτεια σε εξωτικούς χώρους, με περίπλοκους έρωτες και απίστευτους κινδύνους (π.χ. «Οι Άθλιοι» του Victor Hugo, το γνωστό μυθιστόρημα διασκευάζεται σε θεατρικό έργο 15 πράξεων και παίζεται σε τρεις βραδιές) έως και σχεδόν ρεαλιστικά και νατουραλιστικά έργα, που παρουσιάζουν επαγγέλματα και πρόσωπα από τα κατώτερα στρώματα του πληθυσμού και όπου ασκείται και έντονη κοινωνική κριτική (έργα «με θέση») ή είναι αρκετά δακρύβρεχτα: στην πρώτη κατηγορία ανήκουν «Οι Τρεις Σωματοφύλακες», «Ο Διάβολος ή ο Κόμης του Αγίου Γερμανού», «Ο Κόμης του Μοντεχρίστο», «Πίστις, Ελπίς και Έλεος». Το έναυσμα έχουν δώσει οι μεταφράσεις των θεατρικών έργων του Victor Hugo (1802-1885), που ασκούσαν μεγάλη γοητεία στους δραματογράφους του 19ου αιώνα. Μαζί με τον Σίλλερ και τον Σαίξπηρ αποτελούν τα μεγάλα πρότυπα του ελληνικού ρομαντικού θεάτρου του 19ου αιώνα. Το θέμα αυτό όμως είναι αδύνατον να αναπτυχθεί εδώ με λεπτομέρειες.

## Δραστηριότητα 122

Ενημερωθείτε για τους δραματογράφους Friedrich Schiller (1759-1805) και William Shakespeare (1564-1616). Τώρα ξέρετε πώς να χειριστείτε τα σχετικά βοηθήματα. Η πρόσληψη του Σαίξπηρ στην Ελλάδα του 19ου αιώνα γίνεται μέσω της σαιξπηρολατρίας του γερμανικού ρομαντισμού.



**Προαιρετικό ανάγνωσμα:** Σχετικά με τις προσληπτικές διαδικασίες στο θέατρο της Ελλάδας τον 19ο αιώνα διαβάστε το μελέτημα Β. Πούχνερ, «Ευρωπαϊκές επιδράσεις στο θέατρο, ελληνικό και βαλκανικό, τον 19ο αιώνα», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορ-*

φολογικές επισημάνσεις, Αθήνα 1992, σ. 181-221. Ας μη συγκρατήσετε όλες τις λεπτομέρειες· δεν θα σας χρειαστούν. Απλώς προσέξτε τη γενική εικόνα.

Τα μυθιστορηματικά έργα, για να δημιουργήσουν πιο έντονο το ρίγος της φρίκης, χρησιμοποιούν συχνά ήδη στους τίτλους τους δαίμονες και σατανάδες, φρικτά εγκλήματα, τερατώδη πάθη, τυχερά παιχνίδια κτλ. ή θέματα που προκαλούν συναισθηματική φόρτιση, όπως ανυπεράσπιστα ορφανά, κατατρεγμένη αθωότητα κτλ. Χαρακτηριστικοί τίτλοι: «Ο Μυστηριώδης Δήμιος της Ενετίας», «Οι Πειραταί» ή «Οι Ατρόμητοι Θαλασσινοί», «Οι Ιππότες της Ομίχλης», «Η Εξαγνισθείσα Μήτηρ» κτλ. Τα ονόματα των συγγραφέων τους είναι σήμερα ξεχασμένα.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Σιδέρης**, ό.π., σ. 40 κ.ε.· **Ταμπάκη Α.**, «L' impact de l' oeuvre et de la pensée de Victor Hugo en Grèce», *Folia neohellenica* VII (1985-86), σ. 160-177· **Πούχνης Β.**, κεφ. 5 «Ο γαλλικός Ρομαντισμός και η πρόσληψή του από την ελληνική δραματουργία του 19ου αιώνα» της μονογραφίας: *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος-20ός αιώνας)*. Μια πρώτη προσέγγιση, Αθήνα 1999.

☛ Τώρα πρέπει να έχετε τελειώσει τον «Μακαρίτη Μαύσωλο»· αν δεν συμβαίνει αυτό, κάντε το αμέσως!



### Παράλληλο Κείμενο

Και τώρα καταπιανόμαστε με το κορυφαίο έργο του θεάτρου των ιδεών, το οποίο πολλές φορές έχει παρεξηγηθεί, την «Τρισεύγενη» του Κωστή Παλαμά (1903). Χρησιμοποιούμε την πρόσφατη έκδοση του *Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη*, Αθήνα 1995, σε φιλολογική επιμέλεια του Β. Πούχνης, και με εκτενή εισαγωγή του ίδιου.

☛ Σας συνιστώ το εξής: να διαβάσετε πρώτα το κείμενο του έργου (σ. 161-284), το οποίο δεν παρουσιάζει κανένα πρόβλημα με τη ρέουσα ποιητική δημοτική του. Κρατήστε σημειώσεις, καταγράψτε απορίες, δικές σας παρατηρήσεις, ερωτήσεις κτλ.· μην αρχίσετε με τη λεπτομερειακή εισαγωγή, η οποία έχει και ένα πολύ μεγάλο ερμηνευτικό μέρος.

Όταν θα έχετε τελειώσει με το ίδιο το κείμενο του τετράπρακτου δράματος (μην ξεχάσετε και τη σημαντική εισαγωγή του Παλαμά!) και έχοντας κάνει τις δικές σας παρατηρήσεις, τότε διαβάστε όλη την εισαγωγή. Ωστόσο, μην προσπαθήσετε να μάθετε απέξω τα στοιχεία που αναφέρονται εκεί.

Σημαντικό είναι να διαμορφώσετε δική σας άποψη, η οποία μπορεί να διαφέρει από αυτή του εκδότη. Από τα στοιχεία της πρόσληψης (σ. 146 κ.ε.) να συγκρατήσετε μόνο τις εκδόσεις και τις πρώτες τρεις παραστάσεις, όχι τις υπόλοιπες, και, φυσικά, όχι την κριτικογραφία.

**Προαιρετικό ανάγνωσμα:** Αν σας ενδιαφέρει μια ανάλυση της πορείας της πρόσληψης του έργου, η οποία ξεσκεπάζει μεγάλο μέρος των αδυναμιών του ελληνικού θεάτρου του 20ού αιώνα, μπορείτε να ανατρέξετε σε άλλο τόμο: Β. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης 1995, σ. 405-578. Αν έχετε όρεξη και χρόνο, μπορείτε να διαβάσετε και το τρίτο μέρος της μονογραφίας (σ. 591-795) για τη θεατρική μόρφωση του Παλαμά. Γνωρίζω ότι ο τόμος είναι ογκώδης, αλλά και η μορφή του Παλαμά είναι επιβλητική! Αποδεικνύεται ότι δεν είναι μόνο ο κορυφαίος ποιητής της εποχής του, και ο πιο ευαίσθητος και αντικειμενικός κριτής της λογοτεχνίας, αλλά ίσως και ο πρώτος Έλληνας θεατρολόγος με τη σημερινή έννοια, με εκτεταμένες γνώσεις στο παγκόσμιο και ελληνικό θέατρο. Σας υπόσχομαι ότι θα μείνετε ενθουσιασμένοι και κατάπληκτοι! Αλλά επειδή έχετε πολλά να κάνετε τώρα, το αφήνετε ίσως για αργότερα...

Κρατήστε έναν αρκετά γρήγορο ρυθμό. Κάθε μέρα διαβάζετε τουλάχιστον μία πράξη. Γιατί έχουμε και άλλα αναγνώσματα...

### 3.5.3 Έργα «με θέση» και έργα «χωρίς θέση»

Ενώ τα μυθιστορηματικά περιπετειώδη έργα έχουν συνήθως ιστορική υπόθεση, τα έργα που ασχολούνται με το παρόν, κυρίως με τις κατώτερες τάξεις και τον υπόκοσμο, έχουν συνήθως μια κοινωνιοκριτική αιχμή, προκαλώντας τον οίκτο ή και τη φρίκη στο αστικό κοινό και οδηγώντας κατ' αυτό τον τρόπο στον πρώιμο νατουραλισμό. Τα έργα αυτά συχνά φέρνουν λαϊκά επαγγέλματα στη σκηνή. Χαρακτηριστικοί τίτλοι: «Ο γέρο-Μαρτέν», «Η Μοσχομάγκα, ή το Χαμίνιον των Παρισίων», «Οι Αγύρται», «Ο Καπνοδοχοκαθαριστής», «Ο Βαρβιτοποιός της Κρεμμώνης», «Παιδοκλόπος», «Ο Σιδηρουργός», «Η Εργάτις του Λονδίνου», «Γουλιέλμος ο Αχθοφόρος», «Ιωσίας ο Ακτοφύλαξ», «Ιωάννης ο Αμαξηλάτης των Άλπεων», «Ο Κωδωνοκρούστης», «Η Κόρη των Ρακοσυλλεκτών» κτλ. Τεράστια επιτυχία βέβαια είχε η «Κυρία με τας Καμελίας» του Δουμά υιού.

### Δραστηριότητα 123


Διαβάστε για τους Alexandre Dumas père (πατέρα, 1802-1870) και fils (υιό, 1824-1895).

Στην πολύπρακτες κωμωδίες από το γαλλικό βουλεβάρτο είναι εμφανής πλέον η τάση της μερικής μελοποίησης: αποκαλούνται συχνά «κωμειδυλλιακή κωμωδία» ή «κωμωδία μετ' ασμάτων». Στη Γαλλία το είδος αυτό είχε εξελιχθεί σε πραγματική βιομηχανία. Μερικοί τίτλοι: «Τα Τριανταφυλλιά Δόμινα», «Το Διαζύγιον», «Οι Υπηρέται» κτλ. Οι ανάγκες των μπουλουκιών για συνεχώς νέο ρεπερτόριο οδήγησε το δράμα σε ένα αδιέξοδο, από το οποίο προσπαθεί να ξεφύγει το θέατρο των ιδεών μετά το 1895.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Σιδέρης, *Ιστορία*, ό.π., σ. 113-139.



 Πώς πηγαίνετε με την «Τρισεύγενη»; Αν δεν μπορείτε να κρατήσετε τον ρυθμό (κάθε μέρα μία πράξη), τότε μην προχωρήσετε και με το κανονικό μάθημα, ώσπου να εναρμονιστούν οι δύο δραστηριότητες χρονικά. Μη μένετε πίσω με την ανάγνωση του κειμένου! Καλή απόλαυση! Φοβερή γυναίκα αυτή η Τρισεύγενη. Κάπου μας θυμίζει την Ερωφίλη...

### 3.5.4 Κωμειδύλλιο

Το ηθογραφικό κίνημα της λογοτεχνικής γενιάς του 1880, το οποίο χαρακτηρίζεται από μια στροφή της εθνικής ταυτότητας από την Αρχαιότητα και το Βυζάντιο στον σύγχρονο λαϊκό πολιτισμό, οδηγεί και το θέατρο σε ένα νέο είδος, το οποίο υπάρχει σε δύο εκδοχές: μία κωμική με το «κωμειδύλλιο» και μία δραματική με το «δραματικό ειδύλλιο». Με την ίδρυση της λαογραφίας ως επιστήμης, το νέο ενδιαφέρον των αστών για τις «πατρίδες» της υπαίθρου, τους γραφικούς τύπους που μιλούν διάλεκτο και ντύνονται παραδοσιακά, το *couleur locale* του λαϊκού πολιτισμού – αυτό που παρατηρείται στην πεζογραφία, όπου το ηθογραφικό διήγημα πλάθει ένα ρεαλιστικό ειδύλλιο της αυθεντικότητας των εθνικών αξιών με παλιόρια και λυγερές, τσαρούχια και μπαρούτι – εκλαμβάνονται την εποχή εκείνη ως «νατουραλιστική» εικόνα της πραγματικότητας. Η εισβολή του γαλλικού νατουραλισμού συμπίπτει με την καθυστερημένη πρόσληψη του ευρωπαϊκού ρεαλισμού και στο ηθογραφικό κίνημα συμφύρονται οι δύο αυτές τάσεις που, όσο συγγενικές και αν είναι στη στόχευση, διαφοροποιούνται ωστόσο στα μέσα καταγραφής, στη θεματολογία και στην ιδεολογική φόρτισή τους. Κωμειδύλλιο και δραματικό ειδύλλιο δεν ανήκουν στον νατουραλισμό αλλά στον ρεαλισμό, γιατί η γραφικότητά τους ενέχει μια ωραιοποιητική τάση, ξένη προς τον απομυθοποιητικό νατουραλισμό.



#### Δραστηριότητα 124

Μελετήστε ξανά τον πίνακα των υφολογικών προσδιορισμών (Πίνακας 1/κεφάλαιο 1).

Ωστόσο, το κύριο στίγμα του κωμειδυλλίου δεν είναι μόνο η θεματολογία της υπαίθρου και της επαρχίας αλλά η χρήση της μουσικής και του τραγουδιού. Τέτοια αυξημένη χρήση μουσικής παρατηρείται μετά το 1870 και στη μουσική επένδυση μονόπρακτων, αλλά και στη διάδοση του *vaudeville*, της οπερέτας και του *variété*.

*Vaudeville* ήταν στη Γαλλία αρχικά επιτραπέζια τραγούδια σατιρικά, από τον 18ο αιώνα φαρσοκωμωδίες μελοποιημένες, όπου τραγουδούσε και το κοινό. Στον 19ο αιώνα συγγενεύει με την οπερέτα, αν και έχει ακόμα πιο ανοιχτή δομή. *Variété* – «ποικιλία», ανταποκρίνεται στη δομή της επιθεώρησης, έχει νούμερα ακροβατικά, χορό, μουσική, μικρούς διαλόγους κτλ.

Ήδη η ιταλική κωμωδία «Οι Μυλωνάδες» (1870) είχε μουσική επένδυση, η οποία εμπλουτίστηκε περισσότερο στην παράσταση του 1888, που σημείωσε τεράστια επιτυχία. Το 1889 εμφανίζεται «Η Τύχη της Μαρούλας» του Δημ. Κορομηλά

(1850-1898), πολυγραφώτατου κωμωδιογράφου από το 1872, ο οποίος θα προσθέσει το 1891 και τον «Αγαθητητικό της Βοσκωπούλας», που εδραϊώνει και το αντίστοιχο δραματικό είδύλλιο.

Βέβαια, η γραφικότητα του επαρχιακού milieu (κοινωνικού περιβάλλοντος) δεν συνάδει με τις γαλλικές οπερετικές μελωδίες των ασμάτων, αλλά η φουστάνελα, τα λαϊκά επαγ'θματα και η ιδιωματική γλώσσα, γενικά η πνοή του βουρλουσιθυμαριού, έφταναν για να παρασύρουν το ευρύ κοινό στα πεδία της νέας ελληνικής ταυτότητας, στον λαϊκό πολιτισμό. Υπήρξαν ηθοποιοί που ειδικεύτηκαν στο είδος αυτό, όπως ο Ευάγγελος Παντόπουλος (1860-1913), και καθιερώθηκε επίσης μια διαλεκτική τυπολογία σκηνικών χαρακτήρων, που θα τη βρούμε αργότερα και στην επιθεώρηση και στον Καραγκιόζη: Ανατολίτες, Ζακυνθίνοι, Ρουμελιώτες, Κυκλαδίτες, Αρβανίτες, Χιάτες, Κουταβαζήδες κ.ά.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 143

Σε ποιο ελληνικό θεατρικό έργο του 19ου αιώνα βρίσκουμε μια παρόμοια συγκέντρωση διαλεκτικών τύπων:

Τη συνέχεια έκαναν ο «Μπαρμπά-Αινάροδος ή το Τέλος της Μαρούλας» (1890) του Δημ. Κόζκου (1856-1891), «Ηλύρα του γερο-Νικιά» (1891) και ο «Καπετάν Γιακουμής» (1892). Ακολούθησαν μια σειρά από απομμήσεις ως τη «Νύφη της Κούλουρης» (1895) του ίδιου του Παντόπουλου. Από τη μανία της παρουσίας «μιας ασμάτων» δεν ξέφυγε ούτε ο «Γενικός Γραμματέας» (1893) του Ηλία Καπετανιάκη, πολιτική σάτιρα την οποία ο συγγραφέας δεν ήθελε με κανέναν τρόπο να χαρακτηρίσει ως «κωμειδύλλιο».

Εικόνα 2



Ο Ευάγγελος Παντόπουλος (1860-1913) στον ρόλο του Μπαρμπάκωρη από τους «Μυλωνάδες» (1888). Το πρόγραμμα της παράστασης αναγγέλλει «με 25 όλημοσά και πεταχτά άσματα» (Σιδέρης, Ιστορία, ό.π., σ. 151)



Η υποψία σας είναι σωστή: δεν είμαστε μακριά από τον μπαρμπα-Γιώργο του θεάτρου σκιαίου. Και η μορφή του άξεστου Ρουμελιώτη τοποθετείται στα πλαίσια του ηθογραφικού κινήματος.



### Δραστηριότητα 125

Περιγράψτε με συντομία τον χαρακτήρα του μπαρμπα-Γιώργου σε μια σελίδα.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Σιδέρης, ό.π., σ. 147-154· Χατζηπανταζής Θ., Το κωμειδύλλιο, τόμος Α', Το κωμειδύλλιο και η εποχή του, Αθήνα 1981, τόμος Β' «Η τύχη της Μαραύλας», «Ο Μπαρμπα-Λιανόρδος», «Η λύρα του γερο-Νικόλα», Αθήνα 1981· Παπαϊωάννου Μ.Μ., Το κωμειδύλλιο και το θέατρο της αστικής πνευματικής αναγέννησης του 19ου αιώνα, Αθήνα 1983· Δρομάζος Σ., Το κωμειδύλλιο, Αθήνα 1980.

- Πώς πηγκνίει η ανάγνωση της «Τρωειύγενης»; Περιόιατε τη δειότερη πράξη, την πράξη των χμηρών ρυθμών και τόνων, ποιωπότεο κλιμακώνεται σε μια νέα σύγκριση; Ή φτάιατε στη Γ' πράξη, όπου σπγροίεται η Τρωειύγενη με τον Πάνο Τράτα; Υπάρχει πιο δυνατή σκηνή σύγκρισης στο νεοελληνικό δράμα;

### 3.5.5 Δραματικό ειδύλλιο

Σας ίδιες ιδεολογικές, αισθητικές και κοινωνιοετοιργικές προδιαγραφές τοποθετείται και το δραματικό ειδύλλιο, ξεκιώνοντας με τον «Αγαπητικό της Βοσκποούλας» (1891) του Κορομηλά, τη «Χάδα τη Αυγερή» (1892) του Π. Μελακκίωτη, τη «Θυμούλα τη Γαλαξιδιότικα» (1893) και την «Γαλάφι» (1894) του Σπυρόδωνος Περεσιάδη (1864-1918) πλ. Από εδώ ξεκινά και ο δρόμος που οδηγεί στο πατριωτικό δράμα, το οποίο στην αρχή του 20ού αιώνα, με το Μεσσηδονικό Ζήτημα, φτάνει σε μια νέα κορύφωση: οι ήρωες του 21 δεν εμφανίζονται τήρα, πια με αρχαιοπρεπή γλακκικό μανδύα, αλλά στο φουσιό τους περιβάλλον, τονλάκό, πολυπομοό της υπαίθρου.

Εικόνα 3



Η Ελένη Φουσιπ στον ρόλο της Κροιστάλλως, από τον «Αγαπητικό της Βοσκποούλας» του Δημ. Κορομηλά, 1891 (Σιδέρης, ό.π., σ. 139)



### Δραστηριότητα 126

Προσέξτε στην Εικόνα 3 την προσπάθεια που καταβλήθηκε, ώστε το κοστούμι της νέας να είναι αυθεντική λαϊκή ενδυμασία. Προσέξτε επίσης το ρεαλιστικά ζωγραφισμένο φόντο του δάσους που δημιουργεί την ψευδαίσθηση της πραγματικής φύσης. Οι φωτογραφίες αυτής της εποχής είναι πάντα «στημένες», δηλαδή τραβηγμένες εκτός παράστασης.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 144

Και τώρα επιστρατεύστε την καλλιτεχνική σας παρατηρητικότητα: ποιο στοιχείο δεν συνάδει με τη δήθεν ρεαλιστική απόδοση της χωριατοπούλας μέσα στο φυσικό της περιβάλλον;

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 145

Η έκφραση του προσώπου της χωριατοπούλας, το βλέμμα της, η στάση του σώματός της και η κίνηση των χεριών και των δακτύλων της τι υποδηλώνουν; Σε ποια κατάσταση βρίσκεται; Α) αναμονής του αγαπημένου, Β) εντοπισμού του αγαπημένου που έρχεται, Γ) ξαφνιάσματος, Δ) τρόμου (από αγρίμι);

### Δραστηριότητα 127

Ξανακοιτάξτε μία φορά ακόμη την Εικόνα 3. Τι παρατηρείτε; Στα πόδια της κοπέλας υπάρχει και μια «νατουραλιστική» νότα, με αληθινό ξερό γρασίδι στη σκηνή, που συνεχίζει το ζωγραφισμένο γρασίδι προς τα εμπρός στη ράμπα, υπογραμμίζοντας έτσι την ψευδαίσθηση (illusion) πως το ζωγραφισμένο είναι φυσικό.

### Δραστηριότητα 128

Κάντε και άλλες, προσωπικές παρατηρήσεις και καταγράψτε τις. Όσο περισσότερο μελετάει κανείς μια παλιά φωτογραφία, τόσο περισσότερο ανακαλύπτει λεπτομέρειες ή και ερμηνευτικές πτυχές. Μία εικόνα αξίζει όσο χίλιες λέξεις, ως γνωστόν!

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Σιδέρης, ό.π., σ. 155 κ.ε.

☛ *Οι περισσότεροι από εσάς πλησιάζουν στο τέλος του κειμένου της «Τρισεύγηνος». Όσοι έχετε καθυστερήσει, μην απογοητεύεστε! Σταματήστε εδώ! Προσπαθήστε να θυμηθείτε το καλύτερο ανέκδοτο που έχετε ακούσει τελευταία. Πείτε μου το! Φανταστείτε πως ξεσπάω στα γέλια. Τώρα με έχετε μάθει αρκετά και έχετε σίγουρα σχηματίσει μια συγκεκριμένη εικόνα για την εμφάνισή μου, το πρόσωπό μου, ακόμα και τη φωνή μου. Άρα μπορείτε επίσης να φανταστείτε πως γελάω.*

Σημασία έχει, πάντως, να μην σας καταβάλλει το άγχος, επειδή κάνετε παράλληλα διάφορα πράγματα. Το κάνουμε επίτηδες, για να ασκηθεί και η μνήμη σας.



Για τους άλλους, που έχουν ήδη τελειώσει το κείμενο: μην αρχίσετε ακόμα με την εισαγωγή. Αφήστε να κατακαθίσουν οι εντυπώσεις σας και καταγράψτε τες, για να μην τις ξεχάσετε αργότερα. Συνεχίστε με το επόμενο κεφάλαιο.

### 3.5.6 Επιθεώρηση

Την ίδια εποχή, το 1894, κάνει την εμφάνισή του και ένα άλλο νέο είδος, η επιθεώρηση, με το «Λίγο απ' όλα» του Μ. Λάμπρου και το «Αι Υπαίθριαι Αθήναι» των Νικ. Λάσκαρη και Η. Καπετανάκη· η μεγάλη της ακμή θα διαρκέσει από το 1905 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, οπότε και θα περιορίσει το σοβαρό θέατρο σε μερικούς κύκλους διανοουμένων και τις φιλοδοξίες των πρωταγωνιστικών θιάσων. Πρόκειται για ένα ανοιχτό είδος με μια σειρά από νούμερα, το οποία σχολιάζουν την επικαιρότητα, σατιρίζουν την πολιτική (έχουν και χορευτικά και φαντασμαγορικά στοιχεία), την εποχή κρίσεων (όπως κατά τους Βαλκανικούς Πολέμους) έχουν έντονο πατριωτισμό και, από το 1910 και πέρα, μια δόση ερωτισμού. Η παλαιά επιθεώρηση αποτελούσε πραγματικό κοινωνικό σχολιασμό για τα γεγονότα της τελευταίας κάθε φορά χρονιάς και καθρεφτίζει πιστά αξίες και συμπεριφορές, ήθη και έθιμα της εποχής.

Από την άποψη της εξέλιξης των θεατρικών ειδών πρέπει να παρατηρηθεί ότι η επιθεώρηση είναι μια μετεξέλιξη του κωμειδυλλίου μέσα σε ένα νέο πλαίσιο, μαζί με το vaudeville και το varieté, έχει ανοιχτή δομή και ανεξάρτητα μεταξύ τους νούμερα, τα οποία συνδυάζει ένας «κομπέρ» (compère, παρουσιαστής). Την αρχή έκανε η παράσταση ισπανικής zarzuela (είδος οπερέτας) του 1894 «Gran Via», η οποία είχε τεράστια επιτυχία και τη μιμήθηκαν αμέσως οι Έλληνες. Ωστόσο, στην αρχή δεν γράφτηκαν πολλά έργα για το είδος: μετά το 1895 σημειώνεται ένα κενό δέκα ετών και μόλις με το κλείσιμο της Νέας Σκηνης του Χρηστομάνου φουντώνει η σχετική παραγωγή: από το 1908 ανεβάζονται τουλάχιστον πέντε επιθεωρήσεις κάθε χρόνο, από το 1914 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή ο αριθμός είναι 15! Ως λαϊκό θέαμα έχει επηρεάσει τόσο το κουκλοθέατρο του Φασουλή όσο και το θέατρο σκιών του Καραγκιόζη.

### Δραστηριότητα 129

Γράψτε τους τίτλους των πρώτων ελληνικών επιθεωρήσεων.

Είναι χαρακτηριστικό ότι οι συγγραφείς της επιθεώρησης υπηρετούν σχεδόν όλα τα θεατρικά είδη: ο Μπάμπης Άννινος (1852-1934) γράφει κωμωδίες, κωμειδύλλια, επιθεωρήσεις και κάνει θεατρικές μεταφράσεις· ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος (1864-1922) γράφει τραγωδίες, δράματα, κωμωδίες, επιθεωρήσεις, λιμπρέτα για οπερέτες και κάνει θεατρικές μεταφράσεις· ο Αριστείδης Κυριακός διακρίνεται κυρίως για τη συγγραφή ληστρικών και λαϊκών μυθιστορημάτων, γράφει και κωμωδίες, κωμειδύλλια, δράματα και επιθεωρήσεις· ο Νικόλαος Λάσκαρης (1868-1945), ο ιστορικός του νεοελληνικού θεάτρου, έχει γράψει πολλές μονό-



πρακτες κωμωδίες, αλλά και πολύπρακτες («Μαλλιά Κουβάρια», 1897), δράματα, κωμειδύλλια, επιθεωρήσεις, λιμπρέτα οπερετών και έκανε και θεατρικές μεταφράσεις· ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης (1871-1951) γράφει δράματα, κωμωδίες, μονόπρακτα, επιθεωρήσεις, λιμπρέτα οπερετών, κάνει διασκευές από τον κινηματογράφο και μεταφράζει θεατρικά έργα· ο Τίμος Μωραϊτίνης (1875-1952) γράφει κωμωδίες, επιθεωρήσεις, λιμπρέτα οπερετών· τέλος, ο Γεώργιος Τσοκόπουλος, δημοσιογράφος βασικά, έχει γράψει κωμειδύλλια, δράματα, κωμωδίες, επιθεωρήσεις, λιμπρέτα και έκανε πολλές θεατρικές μεταφράσεις.

Με την επιθεώρηση μπαίνουμε στην εποχή ενός νέου επαγγελματισμού στο πρακτικό θέατρο· δεν είναι πια απλώς τα οικογενειακά μπουλούκια και το ρεπερτόριό τους, οι παραστάσεις της επιθεώρησης οδηγούν σε νέους τρόπους συνεργασίας πολλών καλλιτεχνών. Τα φαντασμαγορικά νούμερα, τα μπαλέτα και η μουσική εκτέλεση απαιτούν νέα σύνολα και κάποια μορφή σκηνοθεσίας, η οποία στο μεταξύ, από το 1901, με τον Θωμά Οικονόμου και τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο, έχει κάνει τα πρώτα βήματά της. Στην άλλη άκρη της μορφολογικής ποικιλίας υπάρχουν οι θίασοι «ποικιλιών», που μοιάζουν περισσότερο με τσίρκο παρά με θέατρο. Έκτοτε αρχίζει η διχοτόμηση του νεοελληνικού θεάτρου: το ελαφρό εμπορικό θέατρο από τη μια μεριά, η σοβαρή δραματογραφία από την άλλη. Θα φτάσουμε στην εποχή μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο για να κλείσει αυτό το χάσμα, το οποίο είχε ως αποτέλεσμα σημαντικοί θεατρικοί συγγραφείς, όπως ο Παλαμάς, ο Σικελιανός, ο Καζαντζάκης, ο Πρεβελάκης κτλ., να μη βρουν εύκολα, παρά καθυστερημένα μόνο, τον δρόμο τους στη σκηνή.

### Δραστηριότητα 130

Επειδή πολλά από τα ονόματα αυτά θα τα ξανασυναντήσουμε, ξαναδιαβάστε την παράγραφο και σημειώστε τα ονόματα σε μια σελίδα. Μερικά από αυτά ίσως σας είναι ήδη γνωστά.



### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Σιδέρης, ό.π., σ. 158 κ.ε. Χατζηπανταζής Θ.–Μαράκα Λ., *Η Αθηναϊκή επιθεώρηση*, Αθήνα 1977, τόμος Α΄ /1 *Εισαγωγή*, τόμος Α΄ /2 «Λίγο απ' όλα», «Κινηματογράφος 1908», τόμος Α΄ /3 «Παναθήναια 1911», «Ξιφίρ Φαλέρ»· Μαράκα Λ., «Έξω φρενών. Μια ελληνική θεατρική επιθεώρηση από την Κωνσταντινούπολη» [1908], *Παράβασις* 2, 1998, σ. 27-54.

### Δραστηριότητα 131

Έχετε παρακολουθήσει σύγχρονη επιθεώρηση; Αν ναι, προσπαθήστε να εντοπίσετε πιθανές ομοιότητες και διαφορές με τις παλαιές επιθεωρήσεις ως προς το περιεχόμενο, τους θεματικούς κύκλους και τη δομή. Καταγράψτε τις παρατηρήσεις σας σε δύο στήλες: «Ομοιότητες», «Διαφορές».



👉 *Τώρα, καλό θα ήταν να είχατε τελειώσει το κείμενο της «Τρισεύγενης». Αλήθεια, πώς σας φάνηκε; Σημειώστε τις παρατηρήσεις και τις εντυπώσεις σας. Όσοι δεν έχετε τελειώσει έχετε ακόμα ένα μικρό περιθώριο. Οι άλλοι μπορούν να αρχίσουν με την Εισαγωγή. Σημειώστε ή υπογραμμίστε μόνο τα πραγματολογικά στοιχεία, όχι τόσο τις ερμηνευτικές εκδοχές. Συγκρίνετέ τες με τις δικές σας παρατηρήσεις και διατυπώστε τα σχόλιά σας. Θα μας φανούν χρήσιμα!*

## Ενότητα 3.6

## ΟΙ ΘΕΑΤΡΙΚΟΙ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΑΤΡΙΩΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

Για την υπέρογκη δραματική παραγωγή στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα ευθύνονται σε μεγάλη έκταση οι θεατρικοί και ποιητικοί διαγωνισμοί και τα βραβεία τους, που οδήγησαν –με τα καταστατικά τους και τις επιτροπές τους, τα κριτήρια αξιολόγησης και απόρριψης– τη δραματογραφία στα χνάρια μιας εθνικής-πατριωτικής θεματολογίας, με ήρωες από την Αρχαιότητα, το Βυζάντιο και το 1821 και σχεδόν αποκλειστικά καθαρόγλωσσες επιλογές. Οι δραματικοί διαγωνισμοί είναι πιστοί καθρέφτες των ιδεολογικών και αισθητικών ζυμώσεων· πολλά από τα κρινόμενα κείμενα δεν έχουν σωθεί, αλλά ανάμεσά τους σπάνια βρίσκει κανείς ένα αξιόλογο έργο. Οι κρίσεις των επιτροπών, που αποτελούνταν συνήθως από καθηγητές του Πανεπιστημίου, αλλά και σπουδαίες προσωπικότητες σαν τον Νικόλαο Πολίτη, τον Σπυρίδωνα Λάμπρο και άλλους, σπάνια έγιναν αποδεκτές χωρίς διαμαρτυρίες στον Τύπο, προσωπικούς λιβέλους εναντίον των κριτών· ακόμα και κωμωδίες έχουν γραφεί για να σατιρίσουν τις επιτροπές αυτές.

Ο πρώτος διαγωνισμός, ποιητικός, είναι ο Ράλλειος (του Αμβροσίου Ράλλη), που κράτησε από το 1851 ως το 1860, ο δεύτερος ο Βουτσηναίος (του Ιωάννη Βουτσηνά), που διήρκεσε από το 1862 ως το 1877· ακολούθησαν διάφοροι άλλοι μικρότεροι διαγωνισμοί, ειδικά πλέον για το θέατρο, όπως «Ολυμπιάς» (1859, 1870, 1875-1888), ο Οικονόμειος (1873-1879), ο Νικομήδειος (1874-75), ο διαγωνισμός του Παρνασσού (1874-77, 1902). Αλλά οι πραγματικά σημαντικοί είναι ο Λασσάνειος (του Γεωργίου Λασσάνη 1796-1870), που έγινε ανάμεσα στο 1889 και στο 1910 12 φορές (στον τελευταίο βραβεύεται η «Θυσία» του νεαρού Καζαντζάκη, δηλαδή ο «Πρωτομάστορας»), ο Παντελίδειος (του Οδυσσέα Παντελίδη), που γίνεται ανάμεσα στο 1906 και στο 1908 τρεις φορές (κρίνονται δύο έργα του νεαρού Καζαντζάκη) και ο Αβερλώφειος (του Γεωργίου Αβέρωφ), που γίνεται από το 1910 ως το 1925 οκτώ φορές· από αυτό τον διαγωνισμό, που έχει αλλάξει τους όρους συμμετοχής, γιατί τα έργα που υποβάλλονται πρέπει να έχουν ήδη παρασταθεί, περνάει ένα ικανό μέρος της δραματογραφίας του θεάτρου των ιδεών.

Δίπλα στους μεγάλους αυτούς διαγωνισμούς υπάρχουν και πιο μικροί: ο Ρετσίνειος (από τον δήμαρχο του Πειραιά Θεόδωρο Ρετσίνα το 1895), ο διαγωνισμός του Συλλόγου των Φιλοτέχνων το 1896, ο διαγωνισμός του Ελληνισμού (δηλαδή της Εταιρείας ο Ελληνισμός, 1901), ο Ροτσίλδειος (του Α. Ρότσιλδ 1914) και ο διαγωνισμός μονοπράκτων της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων που έγινε από το 1913 ως το 1917 τέσσερις φορές.

Συνολικά έχουν υποβληθεί και κριθεί πάνω από 700 θεατρικά έργα.

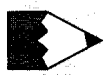
### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Moullias P., *Les concours poétiques de l' Université d' Athènes 1851-1877*, Athènes 1989·  
Πετράκου Κ., *Οι θεατρικοί Διαγωνισμοί (1870-1925)*, Αθήνα 1999.



### **Δραστηριότητα 132**

Πόσοι είναι τελικά οι θεατρικοί διαγωνισμοί; Μετρήστε τους.



### **Δραστηριότητα 133**

Ποιοι είναι οι πιο σημαντικοί θεατρικοί διαγωνισμοί; Καταγράψτε τα ονόματά τους.



### **Δραστηριότητα 134**

Καταγράψτε τα ονόματα και τις χρονολογίες όλων των διαγωνισμών και παρατηρήστε τις εποχές κορύφωσης και κάμψης του θεσμού.

☞ *Τώρα, πρέπει και οι τελευταίοι να έχουν τελειώσει το κείμενο της «Τρισεύγενης», ώστε να αρχίσουν με τη μελέτη της Εισαγωγής. Σημειώστε ή υπογραμμίστε μόνο τα κυριότερα στοιχεία. Αφεθείτε στη γοητεία της γλώσσας του Παλαμά, που είναι σε θέση να παράγει εύρυθμο και εύηχο λόγο σε όλα τα υφολογικά επίπεδα ανάμεσα σε αρχαϊζουσα και μαλλιαρή (δημοτική του Ψυχάρη).*

## Ενότητα 3.7

## ΤΑ ΛΑΪΚΑ ΘΕΑΜΑΤΑ

Ένα μόνο βήμα χωρίζει το ελαφρό επαγγελματικό μουσικό θέατρο από τα κατεξοχήν λαϊκά θεάματα, τα οποία όμως έχουν τη δυνατότητα να μετακινούνται και βασίζονται στον αυτοσχεδιαζόμενο λόγο. Τα βρίσκουμε και στα προάστια και στην ύπαιθρο. Αποτελούν το κοινωνιολογικό πλαίσιο ολόκληρης της θεατρικής ζωής της Αθήνας της belle époque του Τρικούπη, και είναι μορφές θεάτρου οι οποίες στηρίζονται εν μέρει ακόμα σε διαδικασίες χαρακτηριστικές για τον λαϊκό πολιτισμό, όπου ο καλλιτέχνης είναι τεχνίτης και δεν είναι ελεύθερος ως προς το τι και πώς να ενεργήσει, αλλά καθοδηγείται από τις προτιμήσεις του κοινού.

## 3.7.1 Φασουλής

Για την καταγωγή του ελληνικού κουνκλοθέατρου των αστικών κέντρων, τον Φασουλή, υπάρχουν δύο πιθανότητες: ή εξελίχθηκε από είδωλα και ομοιώματα που χρησιμοποιούνται σε εθμικές εκδηλώσεις ή πρόκειται για μεταφορά από την Ιταλία, όπου στη Bologna του 19ου αιώνα υπάρχει ένα κουνκλοθέατρο «fagiolino» ή «fasulein». Στα Επτάνησα, πάντως, τεκμηριώνεται ότι υπάρχουν Ιταλοί κουνκλοπαίχτες γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα. Το είδος εμφανίζεται στην Αθήνα γύρω στο 1870 και ανθεί στο χρονικό διάστημα 1890-1910, οπότε αρχίζει και υποχωρεί μπροστά στις επιτυχίες του Καραγκιόζη και του πρώιμου κινηματογράφου. Από την άποψη της τεχνικής, η κούκλα ή το ανδρείκελο έχει κεφάλι και άνω άκρα από σκαλισμένο ξύλο και σώμα από ύφασμα, από μέσα κούφιο, για να μπαίνει το χέρι του κουνκλοπαίκτη, ο οποίος κινεί με τα δάκτυλά του τα χέρια και κεφάλι του ανδρείκελου.

Εικόνα 4



Ο Φασουλής στην εκδοχή του Χρήστου Κοντσιώτη με το όνομα Πασχάλης  
(Μ. Βελλιώτη, 1979-80, εικ. 3)

Η εμφάνιση του Φασουλή (εδώ στην εκδοχή του Χρήστου Κονιτσιώτη με το όνομα Πασχάλης) είναι άσχημη: μονόφθαλμος, με κόκκινη μύτη, τερατώδη έκφραση του προσώπου και στο κεφάλι ένα σκούφο με φούντα που λειτουργεί συχνά ως ελικόπτερο. Τις φωνές των προσώπων μιμούνται ένας ή δύο κουκλοπαίχτες με τσιριχτή φωνή. Η σκηνή είναι μικρή και ευμετάβολη, έχει σκηνικά αντικείμενα και φωτίζεται από λάμπες. Η παράσταση συνοδεύεται από μουσική για τους ελληνικούς και ξένους χορούς που χορεύουν οι κούκλες. Σε πανηγυρικές παραστάσεις καίγονται και βεγγαλικά· υπάρχει ντελάλης ή πινακίδες, αργότερα έντυπα προγράμματα ή ειδήσεις στον Τύπο που αναγγέλλουν τις παραστάσεις. Οι θεματικές διασυνδέσεις του Φασουλή είναι πολλαπλές: με τον Καραγκιόζη, με το ζωντανό θέατρο (ελληνικό και ξένο), με τον κινηματογράφο, με λαϊκά αναγνώσματα όπως το ληστρικό και συναισθηματικό μυθιστόρημα, στην περίπτωση του Κονιτσιώτη και με τη δραματική λογοτεχνία.

Ο Φασουλής ήταν ο μεγάλος άγνωστος των ελληνικών λαϊκών θεαμάτων: ενώ για τον Καραγκιόζη υπήρχε πληθώρα βιβλιογραφίας, το κουκλοθέατρο έμενε στη σκιά. Χάρη σε συστηματικές έρευνες, που έχουν γίνει τελευταία, γνωρίζουμε ότι ήταν θέαμα εξίσου σημαντικό με το θέατρο σκιών. Υπάρχει μία αποκριιάτικη εκδοχή του θεάματος, πιο φτωχή, αισχρή, πιθανώς με κάποια εθιμική και γονιμολατρική καταγωγή, που απαγορευόταν κατά καιρούς από την Πολιτεία, και μία καλοκαιρινή (ή και για όλο το χρόνο), όπου επώνυμοι κουκλοπαίχτες παρουσίαζαν ένα πλούσιο ρεπερτόριο αυτοσχέδιων έργων. Σήμερα είναι γνωστοί πάνω από τριάντα κουκλοπαίχτες: οι πιο γνωστοί ήταν ο Χρήστος Κονιτσιώτης (που δημιούργησε τον Πασχάλη ως πρωταγωνιστή), ο Δ. Μαριδάκης, ο Χαρ. Πατέντας και άλλοι. Ήταν ανάμεσα στους μεγαλύτερους εισοδηματίες των λαϊκών θεαμάτων. Έστηναν τη σκηνή τους σε δρόμους, πλατείες, κλειστές μάντρες, σε ζυθοπωλεία, καφενεία και κήπους. Παραστάσεις δόθηκαν και εκτός Αθηνών: στην Πάτρα, στην Καλαμάτα, στον Πύργο, στη Λειβαδιά, στην Καρδίτσα, στο Βόλο, στη Σμύρνη, στη Θεσσαλονίκη κτλ.


Δεν γράφτηκαν ειδικά κείμενα για τον Φασουλή· ο λόγος ήταν αυτοσχέδιος. Σήμερα είναι γνωστοί περισσότεροι από 200 τίτλοι: έργων επώνυμων Ευρωπαίων συγγραφέων (όπως Μολιέρος, Σίλλερ κτλ.) και Ελλήνων· περίπου 100 τίτλοι προέρχονται από μονόπρακτα ή πολύπρακτα θεατρικά έργα της εποχής, 20 προέρχονται από τον Καραγκιόζη, πολλά άλλα έχουν καταγωγή από τα λαϊκά αναγνώσματα και παραμύθια. Μόνο ο Κονιτσιώτης είχε στο ρεπερτόριό του γύρω στα 130 έργα· οι πηγές της εποχής εξαίρουν τη γλωσσική του ευφυΐα· με τον Κονιτσιώτη το είδος βρήκε αναγνώριση και σε επίσημους κύκλους της Πολιτείας.

Στις παραστάσεις αξιοποιούνται και γεγονότα της επικαιρότητας, υπάρχουν κυρίως κωμωδίες, πιο σπάνια τραγωδίες. Πάντα οι υποθέσεις επικεντρώνονται στον πρωταγωνιστή, στις εξυπνάδες και στις βλακείες του, στην αγαθότητά του και στην κακία του, στην εντιμότητα και στην ατιμία του, στην απληστία και στην αφιλοκέρδειά του· το γέλιο προκαλούν οι ξυλοδαρμοί και η σάτιρα. Για το κουκλοθέατρο έχουν γράψει έργα ο Γ. Ξενόπουλος και ο Γ. Ρώτας. Τον δημοφιλή ήρωα, μαζί με τον «παρτνέρ» του Περικλέτο, δανείζεται ο Γεώργιος Σουρής για τους σατιρικούς διαλόγους του στην εφημερίδα του *Ρωμηός*.



Ο κορυφαίος του είδους ήταν οπωσδήποτε ο Χρήστος Κονιτσιώτης (περ. 1870-1928), του οποίου η δράση μπορεί να τεκμηριωθεί για την περίοδο από το 1893 ως το 1925· στο ρεπερτόριό του είχε μολιερικές κωμωδίες όπως «Ο Ακούσιος Ιατρός», «Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης», «Ο Βίαιος Γάμος» κτλ., από τον Σίλλερ «Ραδιουργία και Έρωσ» και τους «Ληστές», από τον Γκολντόνι «Κρισπίνος» σε διάφορες παραλλαγές και πάμπολλα μυθιστορηματικά περιπετειώδη έργα της εποχής. Από τους Έλληνες βρίσκουμε τα «Ζητείται Υπηρέτης» του Μπ. Άννινου, «Η Κόρη του Παντοπώλου» του Α. Βλάχου, «Βαβυλωνία» του Βυζάντιου, «Αρματολοί και Κλέφτες» του Γ. Ζαλοκώστα, «Θυμιούλα η Γαλαξιδιώτισσα» του Μελισσιώτη, «Φροσύνη» του Αλεξ. Ρίζου Ραγκαβή, «Χαρτοπαίχτης» του Χουρμούζη κτλ. Παρόμοιο φαινόμενο ρεπερτορίου υψηλών προδιαγραφών δεν παρατηρείται στο θεάτρο σκιών. Το 1906 ο θεατρικός κριτικός Τ. Σταθόπουλος γράφει: *τι ρεπερτοάο! Τι κωμωδίαις! Τι δράματα! Τι φιλολογία! Τι ιστορία!... αν θέλετε και θρησκευτικά...* Μόνο για το 1895 τεκμηριώνονται 38 διαφορετικά έργα. Θεματικοί κύκλοι ήταν: έρωτας, γάμος, θάνατος, διάβολος, ληστές, δίκες ληστών, φρενοκομεία, επαγγέλματα, ιστορία, θρησκεία, στρατός.

**Ο Κονιτσιώτης λοιπόν αποτελούσε σοβαρό ανταγωνιστή για τα μπουλούκια της εποχής· το ρεπερτόριό του ήταν εφάμιλλο με εκείνων και η επιτυχία εξασφαλιζόταν από την ελευθερία του αυτοσχεδιαζόμενου λόγου.**

 Τώρα, με αφορμή το ρεπερτόριο του Κονιτσιώτη, ας εξασκήσουμε λίγο τη μνήμη μας.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 146**

Σε ποια κωμωδία του Μολιέρου παραπέμπει ο «Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης» του Παν. Σούτσα; Για να σας βοηθήσω: το όνομα του πρωταγωνιστή χρησιμοποιείται στις κωμικές σκηνές στο τέλος της «Ιφιγένειας» του Πέτρου Κατσαίτη.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 147**

Σε ποιο συσχετισμό αναφέραμε το δράμα του Σίλλερ «Ραδιουργία και Έρωσ» ή «Λουίζα Μίλλερ»;

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 148**

Όταν μιλήσαμε για τις ελληνικές μεταφράσεις του Γκολντόνι, αναφερθήκαμε και στην κωμωδία «Κρισπίνος»; Ναι ή όχι;

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 149**

«Η Κόρη του Παντοπώλου» σε ποιο θεατρικό είδος ανήκει;




**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 150**

Η κωμωδία «Βαβυλωνία» σε ποια δεκαετία γράφτηκε;


**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 151**

Σε ποιο δραματικό είδος ανήκει η «Θυμιούλα η Γαλαξιδιώτισσα»;

 Και μια δύσκολη ερώτηση στο τέλος, γι' αυτούς που διαθέτουν άριστη μνήμη.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 152**

Η «Φροσύνη» του Αλεξ. Ρίζου Ραγκαβή και η «Βαβυλωνία» του Βυζάντιου εκδίδονται για πρώτη φορά το ίδιο έτος, ναι ή όχι;


 Αρκετά με τους «βασανισμούς» της μνήμης. Αν έχετε απαντήσει σωστά στις μισές από τις ερωτήσεις, μπορείτε να είστε ευχαριστημένοι. Κατά τα άλλα, ανατρέξτε στα σχετικά κεφάλαια και ξαναδιαβάστε τα σχετικά σημεία.

Για να πάρουμε μια ιδέα της παράστασης Φασουλή, θα παραθέσω στο τέλος μια ζωηρή περιγραφή του Γ. Τσοκόπουλου, το 1892: *Ο Φασουλής τελειοποιούμενος και εξελληνιζόμενος συν τω χρόνω, κατέστη ο αληθέστερος τύπος του Ρωμηού. Σκώπτων δριμύως εν παντί και πάντοτε, υβρίζων αδιαλείπτως, μπαγλαρώνων όταν ημπορή να καταφέρει τον αντίπαλόν του και μπαγλαρωμένος ουχί σπανίως υπ' αυτού, κατορθώνων να μην πληρώση το ενοίκιόν του και να ευρίσκηται εις διαρκή εμπόλεμον κατάστασιν μετά του σπιτονοικοκύρη του, του οποίου η κόρη τρελλαίνεται δι' αυτόν, πολιτικομανής ως χασομέρης των Χαφτείων, ρήτωρ οσάκις πρόκειται να πείση την μητέρα της ερωμένης του να τους αφήνη να ομιλήσουν, κουτσαβάκης κάποτε απειλών να θύση διά της κουμπούρας του, συγκεντρώνει πάσας τας αρετάς και τας μικράς κακίας του αληθούς Αθηναίου, εις δε το αληθές του χαρακτήρος του οφείλει την έκτακτον δημοτικότητά του.*

Ακριβώς τα ίδια θα γραφτούν λίγο αργότερα για τον Καραγκιόζη!

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 153**

Αλήθεια, πού έχουμε συναντήσει τελευταία τον Γ. Τσοκόπουλο;

 Αναλόγως επιτυχείς είναι και οι λοιποί τύποι των κωμωδιών του. Ο σπιτονοικοκύρης του Αουρέλιος –το όνομα διεσώθη εκ των ιταλικών– παρίσταται στερεοτύπως ως δύστροπος και φιλάργυρος γέρων, τρέφων μακρόν γένειον και μεγάλην προς την κόρην του αγάπην, παίγνιον δε διαρκές του πονηρού Φασουλή. Η οικοδέσποινα Παντόλφα –και αυτό ιταλικό– είναι η υποβοηθούσα τας ερωτικές σχέσεις

της κόρης της, κακολόγος γραία, διατυμπανίζουσα όλα της γειτονίας τα μυστήρια. Η Ανδροφίλη, η κόρη η οποία τα οικιακά επηγγέλλετο, επί τέλους ηναγκάσθη εσχάτως να γίνη μοδιστρούλα. Ο Περικλής, ο υπηρέτης του Φασουλή, δέχεται αγωγγύστως τους γιακάδες του κυρίου του, εκδικείται όμως κάποτε υποκλέπτων κανέν φίλημα της Ανδροφίλης, της οποίας η πίστις είνε ολίγον ελαστική.

Ενίοτε ο Φασουλής παριστάνει και δράματα. Τα σοβαρά έργα του ξύλινου θεάτρου έχουν πολύ παραξένους τίτλους. «Η κυρά-Γιαννούλα και το κανόνι του μπακάλη», «Οι τρεις κακούργοι του άη Σιδέρη», «Πίστις, ελπίς και έλεος», «Ο κυρ-Μανώλης και ο μπαρμπέρης του», «Τα στεφανώματα της Ανδροφίλης», θέαμα το οποίον αριθμεί περισσοτέρας παραστάσεις από όλα τα ελληνικά κωμειδύλλια· τα δράματα όμως ως είπομεν τ' αφήνει ο Φασουλής διά τας πανηγυρικές και ενεργητικές παραστάσεις. Και επειδή κατά παλαιάν συνήθειαν αυτός μόνος του διά της ερρίνου και προσποιητής φωνής του... εξαγγέλλει το πρόγραμμα της αυριανής παραστάσεως, την προηγουμένη της ενεργητικής· εάν εισέλθετε περί το μεσονύκτιον εις την μάνδραν, ήτις του χρησιμεύει ως θέατρον, θα τον ίδητε ανερχόμενον επί της σκηνης και περιστρέφοντα την φούνταν της σκούφιας του εις σημείον ότι κάτι σοβαρόν έχει να είπη και θα τον ακούσετε αναγγέλλοντα: Αύριον το εσπέρας ειδοποιείται το σεβαστό κοινό της πρωτευούσης όπως ο Φασουλής έχει την ενεργητική του παράστασιν... Πάψε, κλαρίνο, να μιλήσω κ' εγώ λιγάκι... Λοιπόν παρακαλούμε να έρθη το σεβαστό κοινό οικογενειακώς. Θα παίξωμε τα «Απόκρυφα του Στρατηγού Βελισσάριου» και θα τραγουδήσουμε και πλακιώτικο. Έχει και βεγγαλικά... απατάου...Προ!... (Τσοκόπουλος Γ.Β., 1892, σ. 213-217).

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 154

Ποιο από τα αναφερόμενα έργα της περιγραφής αυτής έχουμε συναντήσει ήδη στο ζωτανό θέατρο; Η απάντηση δίνεται στο Παράρτημα 3, στο τέλος του κεφαλαίου.



### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Puchner W., Fasulis. Griechisches Puppentheater italienischen Ursprungs aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Bochum 1978· Βελλιώτη Μ., «Οι κούκλες του Χρήστου Κοντισιώτη στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος», Εθνογραφικά 2, 1979-80, σ. 47-56· Πούχνερ Β., Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και τα Βαλκάνια, Αθήνα 1989, σ. 163-166· Μαγουλιώτης Α., Ιστορία του νεοελληνικού κουκλοθεάτρου «Φασουλής», διδ. διατρ. Αθήνα 1997· Τσοκόπουλος Γ.Β., Ο Φασουλής, Παρνασσός, τόμος 15, 1892, σ. 213-217.

👉 Τώρα και οι τελευταίοι πρέπει να έχουν ολοκληρώσει την ανάγνωση του κειμένου της «Τρισεύγενης» και να έχουν αρχίσει τη μελέτη της Εισαγωγής. Οι πιο προχωρημένοι, που έχουν τελειώσει και την Εισαγωγή, μπορούν να αρχίσουν το προαιρετικό ανάγνωσμα στο βιβλίο Β. Πούχνερ, Ο Παλαμάς και το θέατρο, εκδ. Καστανιώτης Αθήνα 1995, πρώτα για την ιστορία της πρόσληψης του έργου

σ. 405-590 (κρατήστε λίγες μόνο σημειώσεις – αυτά που σας ενδιαφέρουν προσωπικά), και, αν έχουν όρεξη, κέφι και χρόνο, το τρίτο μέρος σχετικά με τη θεατρική μόρφωση του Παλαμά (σ. 591-795). Δεν θα το μετανιώσουν!

Οι εκτενείς αυτές αναγνώσεις είναι βέβαια για ανθρώπους που έχουν περισσότερο χρόνο και συγκεκριμένα ενδιαφέροντα. Μην αισθάνεστε ότι μειονεκτείτε, αν είστε εργαζόμενοι, κουρασμένοι, άκεφοι, και δεν μπορείτε να ακολουθήσετε την εντατική αυτή ανάγνωση. Το δικό μας υποχρεωτικό πρόγραμμα είναι αρκετά βαρύ και είστε αξιοθαύμαστοι που το ακολουθήσατε έως εδώ. Ας μη χαλαρώσετε ακόμα· σε λίγο. Υπομονή!

### 3.7.2 Καραγκιόζης

Επειδή το θέατρο σκιών είναι ένα φαινόμενο πολύ γνωστό σε όλους, δεν χρειάζεται να το περιγράψω και μπορώ να σταθώ περισσότερο στην καταγωγή του. Μετά το 1890 η χώρα κατακλύζεται από το εξελληνισμένο θέατρο σκιών που, μετά τις μεταρρυθμίσεις της «ηπειρωτικής» παράδοσης (ηρωικές παραστάσεις «Ο Μεγαλέξαντρος και το Καταραμένο Φίδι», βλ. στη συνέχεια) και του Μίμαρου στην Πάτρα γύρω στο 1890, δημιούργησε τις στερεότυπες κωμικές φιγούρες οι οποίες αντανakλούν, στο πνεύμα του ηθογραφισμού της εποχής, την ελληνική κοινωνική πραγματικότητα: κυρίως ο μπάριμπα-Γιώργος, αγαπητός ως ενσάρκωση του ιδανικού της λεβεντιάς, περιφρονημένος όμως συγχρόνως ως άξεστος βουνίσιος Ρουμελιώτης που δεν μπορεί να προσαρμοστεί στην πόλη, ο σιόρ Διονύσιος, ο Ομορφονιός, ο Εβραίος, ο Σταύρακας κτλ. Ο Καραγκιόζης ήταν επίσης το μεγαλύτερο σε αριθμό θεατών λαϊκό θέατρο των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα· διασκέδαζε επί δεκαετίες ένα θεατρικό κοινό πολύ μεγαλύτερο από όλων των άλλων θεάτρων μαζί.

Αλλά δεν ήταν άγνωστος στην Ελλάδα και νωρίτερα· στη μορφή, όμως, της οθωμανικής του προέλευσης, με τον φαλλικό Karagöz (Μαυρομάτη), τον λόγιο Hacivat, την πονηρή πόρνη Zené, τον κομψευόμενο Celebi, τον σακάτη νάνο Beberuhi και τον πάντα μεθυσμένο χωροφύλακα Tusuz Deli Bekir, ο οποίος φέρνει συνήθως το βίαιο τέλος της παράστασης· με αυτή τη μορφή διαδίδεται και σε όλες τις επαρχίες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Ο διαλεκτικοί κωμικοί τύποι του τουρκικού μπερντέ, ο Baba Himmət από τα βουνά της Ανατολής (αντιστοιχεί στον μπάριμπα-Γιώργο), ο Λάζος, ο Rumelili από τα Βαλκάνια, ο Κούρδος, ο Τάρταρος, ο Τσιγγάνος, ο Πέρσης, ο Άραβας, ο Αρμένιος και ο Εβραίος, αντικαθρεφτίζουν πιστά την κοινωνική σύσταση του παραδοσιακού πολυεθνικού μαχαλά της Πόλης στα χρόνια της Τουρκοκρατίας. Τα θέματα των έργων, με τον ιθυφαλλικό Karagöz και τα σεξουαλικά υπονοούμενα, είναι αρκετά τολμηρά.

Με αυτή τη μορφή είναι γνωστό το θέατρο σκιών και στα Βαλκάνια, τουλάχιστον από τις αρχές του 17ου αιώνα, και σε πολλές πόλεις παραμένει ως τις παραμονές του Β' Παγκόσμιου Πολέμου. Το γνώριζαν και οι Φαναριώτες στην αυλή του Βουκουρεστίου· το περιγράφει ο Franz Josef Sulzer στην «Ιστορία της Δακίας» (Βιέννη 1781)· οι Έλληνες το έλεγαν προς τιμήν του «όπερα» και το έπαιζαν

Αρμένηδες στα βλαχικά, τουρκικά και ελληνικά. Το βλέπει και ο Άγγλος ταξιδιώτης Hobhouse στα Γιάννενα, το 1809, κατά το ραμαζάνι – εκεί παίζει Εβραίος (Hobhouse J.C., 1813, σ. 183 κ.ε.). Και για την Αθήνα υπάρχει αναφορά για το έτος 1834: *Μόνο ο Καραγκιοζης είχε κατασκηνώσει εις ρυπαρόν τι καφενείον παρά την Βρύσιν του Βορείου, από τουρκοκρατίας ακόμη σωζόμενον, και με βωμολοχίας επικαίρους, εσατύριζε τα εισδύοντα τότε φραγκικά ήθη* (Βελιανίτης Θ., 1893, σ. 321 κ.ε.). Άλλες πηγές για το ανατολικόν θέατρον αναφέρονται το 1841 στο Ναύπλιο και το 1836 και το 1852 στην Αθήνα. Τότε η αστική κοινωνία της πρωτεύουσας διαμαρτύρεται για το θέαμα: *Αυπούμεθα βλέποντες την Διεύθυνσιν της Αστυνομίας ανεχομένην και συγχωρούσαν την εν τισι καφενείοις παράστασιν του λεγομένου Καραγκιόζη, ενώ άλλοτε αυστηρώς εμποδίζετο αυτή. Αγνοεί φαίνεται ο κ. διευθυντής οποιών αισχρών και ασέμων πράξεων σκηναί παρίστανται διά των νευροσπάστων εις τα βωμολοχικά ταύτα των Ασιατών θεάτρα, και οποία διαφθορά διαχέεται ως εκ τούτων εις όλην την κοινωνίαν μας, αφού απειράριθμον πλήθος διαφόρων παιδών, και πολλοί μάλιστα εκ των μαθητών των Γυμνασίων και των σχολείων, δεν παύουσι συχνάζοντες εις αυτά καθ εσπέραν αδιακόπως* (εφημερίδα Αθηνά, 4 Ιανουαρίου 1854).

Στην ανώνυμη «Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι» (1856) αναφέρονται παραστάσεις σε καφενείο της Χαλκίδας, ενώ εκτενέστερη περιγραφή υπάρχει για την παράσταση «Χαμάμ» στην ίδια πόλη, το 1879, στην εβραϊκή συνοικία. Σε αυτή τη μορφή ο Karagöz θα είχε εξαφανιστεί σταδιακά, όπως έγινε σε όλες τις επαρχίες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Όμως έγιναν σημαντικά βήματα εξελληνισμού του: με την προσάρτηση της νότιας Ηπείρου (1881) εμφανίζονται στην περιοχή του Αμβρακικού καραγκιοζοπαίχτες που δίνουν ηρωικές παραστάσεις με πραγματικούς και φανταστικούς καπετάνιους του '21 και τον «Μεγαλέξαντρο και το Καταραμένο Φίδι», που βασιζέται σε καθαρά ελληνικές πηγές: τη γνωστή *Φυλλάδα του Μεγαλέξαντρου*, το παραμύθι του δρακοντοκτόνου ήρωα και σε παραδόσεις για τον άγιο Γεώργιο. Αυτή η δημιουργική ένταξη στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό πρέπει να έχει γίνει στην τουρκοκρατούμενη Ήπειρο, το πιθανότερο στα Γιάννενα, που ήταν μεγάλο αστικό, εμπορικό, διοικητικό και πνευματικό κέντρο.

Το δεύτερο και οριστικό βήμα γίνεται από τον Δημήτριο Σαρντούνη ή Μίμαρο το 1890 στην Πάτρα, η οποία ήταν τότε σημαντικό θεατρικό κέντρο· στο πλαίσιο της μεταρρύθμισης αυτής δημιουργούνται οι μορφές του μπαρμπα-Γιώργου, του σιορ Διονύσιου και του Σταύρακα. Τα νέα έργα, πολλές φορές πάνω στον καμβά παλαιάς τουρκικής υπόθεσης, δίνουν ένα μωσαϊκό της ζωντανής και της ιστορικής πραγματικότητας, αποτελούν μια νεοελληνική λαϊκή «μυθιστορία» από τον Μεγαλέξαντρο ως το '21, από το τσελιγκάτο των τσοπάνων ως τον υπόκοσμο των πόλεων και το αστικό καφενείο, από τη δρακοντοκτονία του μυθικού ήρωα ως την πολιτική σάτιρα κατά του Μεταξά, από τον γάμο της βεζιροπούλας ως το φρικτό έγκλημα του «Θανάτου του Αθανασόπουλου» (συντάραξε την κοινωνία του 1930, όταν κόρη και πεθερά σκοτώνουν και τεμαχίζουν τον ανεπιθύμητο γαμπρό), που ήταν η επιτυχέστερη, από εισπρακτική άποψη, παράσταση του Σωτήρη Σπαθάρη και βασίστηκε ολότελα στην επικαιρότητα.



### Δραστηριότητα 135

Περιγράψτε σε μία σελίδα τον τουρκικό Καραγκιόζη και τα βήματα εξελληνισμού του. Αξιοποιήστε και τις δικές σας γνώσεις και γνώμες. (15 λεπτά).

Έτσι, η παράσταση απευθύνεται σε ένα ευρύ φάσμα ανθρώπων και αποκτά μέσα σε λίγα χρόνια εξαιρετικά μεγάλη κοινωνική λειτουργικότητα: λειτουργεί ως αναφορά παραδοσιακών θεμάτων του λαϊκού πολιτισμού, επιβεβαίωση παραδοσιακών αξιών, πολιτική σάτιρα, κοινωνική κριτική, ενημέρωση για επίκαιρα θέματα. Επειδή πρόκειται για αυτοσχέδιο θέατρο, το κοινό επεμβαίνει και ρυθμίζει τη δημιουργία του καραγκιοζοπαίχτη, ο οποίος φυσικά προσανατολίζει την παράσταση πάντα προς την κατεύθυνση εκείνη που έχει περισσότερη απήχηση στο συγκεκριμένο κοινό. Έτσι, οι τύποι του μπερντέ και οι υποθέσεις του είναι ως ένα βαθμό προϊόντα μιας λαϊκής συνδημιουργίας, όπως συμβαίνει στο δημοτικό τραγούδι. Αξίζει να σκεφτεί κανείς πόσες φιγούρες του θεάτρου σκιών δεν ευδοκίμησαν και εξαφανίστηκαν πάλι από την οθόνη. Αυτή η λαϊκή συνδημιουργία, βέβαια, εξασφάλισε και την πλατιά κοινωνική λειτουργία του είδους και έκανε τον Καραγκιόζη να διαφέρει από όλα τα άλλα είδη νεοελληνικού θεάτρου. Τον έκανε επίσης να αντέχει στον χρόνο, ως τις παραμονές του Β' Παγκόσμιου Πολέμου. Υπάρχει και σήμερα· αλλά με κάπως διαφορετική λειτουργικότητα.



### Δραστηριότητα 136

Καταγράψτε τίτλους έργων του θεάτρου σκιών που σας έρχονται στον νου.



### Δραστηριότητα 137

Αν έχετε παίξει ως παιδιά οι ίδιοι Καραγκιόζη, καταγράψτε τις εντυπώσεις και τις εμπειρίες σας. Τι σας έσπρωξε να το κάνετε, τι έργα παίξατε, πώς κατασκευάσατε τις φιγούρες, ποιο ήταν το κοινό σας, τι απήχηση είχαν οι παραστάσεις αυτές; Γιατί σήμερα δεν γίνονται; (Επειδή πρόκειται για βιώματα ενδεχομένως πολύ προσωπικά, έχετε απεριόριστο χρόνο στη διάθεσή σας. Καλό ταξίδι στο παρελθόν!) Αν δεν έχετε αυτή την εμπειρία, προχωρήστε στην επόμενη Δραστηριότητα.



### Δραστηριότητα 138

Πιστεύετε πως το θέατρο σκιών μπορεί να διαδραματίσει, ως δημιουργική καλλιτεχνική ενασχόληση των μαθητών, κάποιο ρόλο στη Μέση Εκπαίδευση; Να διατυπώσετε και να τεκμηριώσετε, με σκέψεις και βιώματα, τις απόψεις σας (2 σελίδες, μισή ώρα).



### Δραστηριότητα 139

Θυμηθείτε τις φιγούρες του ελληνικού Καραγκιόζη, όπως τον έχετε δει, και περιγράψτε τα χαρακτηριστικά τους (3-4 σελίδες, όχι πάνω από 20 λεπτά).


## Δραστηριότητα 140

Γιατί ο Καραγκιόζης σήμερα έχει σχεδόν εξαφανιστεί; Θα επανέλθουμε στο θέμα (1 σελίδα το πολύ, 5 λεπτά).



### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Πούχνερ Β.**, «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα», *Λαογραφία*, τόμος ΛΑ', 1976-78, σ. 294-324· του ίδιου, «Συμπλήρωμα στην αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα», *Λαογραφία*, τόμος ΛΒ', 1979-81, σ. 370-378· **Myrsiades L.**, «Καραγκιόζης. A bibliography of primary materials», *Μαντατοφόρος*, τόμος 21, 1983, σ. 15-42. Υπάρχει τεράστια βιβλιογραφία για το θέατρο σκιών. Αναφέρω ενδεικτικά μερικά βασικά μελετήματα και παραλείπω την παλαιά βιβλιογραφία: **Myrsiades L.**, «The Karaghiozis Performance in Nineteenth Century Greece», *Byzantine and Modern Greek Studies*, τόμος 2, 1976, σ. 83-97· **Μυστακίδου Α.**, *Karagöz. Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα 1982· της ίδιας, *Οι Μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1998· **Πούχνερ Β.**, «Ο πρώτος ελληνικός Καραγκιόζης», *Νέα Εστία*, τόμος 15, 1984, τεύχος 1.367, σ. 791-793· **Σηφάκης Γ.**, *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1984· **Χατζηπανταζής Θ.**, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα 1984· **Πούχνερ Β.**, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1985· **Δαμιανάκος Σ.** (επιμ.), *Θέατρο σκιών. Παράδοση και νεωτερικότητα*, Αθήνα 1993· **Πετρόπουλος Η.**, *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Αθήνα 1978 (1996)· **Καλονάρος Π.Π.**, *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1977· **Πετρής Γ.**, *Ο Καραγκιόζης. Δοκίμιο κοινωνιολογικό*, Αθήνα 1986· **Κιουρτσάκης Γ.**, *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1983· **Πούχνερ Β.**, «Το παραδοσιακό κοινό του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σ. 259-274· του ίδιου, «Η θέση του Καραγκιόζη στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σ. 409-418· **Ιερωνυμίδης Μ.**, *Πίσω από τον μπερντέ. Ηχητικά και οπτικά τεχνάσματα στο ελληνικό θέατρο σκιών*, Αθήνα 1998 κτλ.· **Hobhouse J.C.**, *A Journey through Albania and other provinces of Turkey in Europe and Asia*, London 1813, σ. 183 κ.ε., **Βελλιανίτης Θ.**, «Τα θέατρα επί Όθωνος», *Εστία Εικονογραφημένη*, 1893, σ. 321 κ.ε.

 Αφήνουμε τη θυμοσοφία του καμπούρη λαϊκού φιλόσοφου. Μη μαθαίνετε απέξω ενδιάμεσους Βιβλιογραφικούς Οδηγούς! Στην περίπτωση, άλλωστε, του Καραγκιόζη, η βιβλιογραφία είναι τόσο εκτεταμένη, που πρέπει να συγκεντρωθεί και να εκτιμηθεί εκ νέου.

Τώρα και οι τελευταίοι έχουν αρχίσει την Εισαγωγή στην «Τρισεύγενη» Οι άλλοι βρίσκονται στην προαιρετική ανάγνωση των σχετικών με τον Παλαμά. Μην ξεχνάτε να ξεκουράζεστε επαρκώς! Αν έχετε λίγο χρόνο μόνο στη διάθεσή σας, μη μελετάτε περισσότερο από μία ενότητα, ή ακόμα και μισή, αν έχει πολλές ασκήσεις. Έχετε «διανύσει» πάνω από τα 2/3 της ύλης. Απέδωσε η υπομονή σας και η αντοχή σας! Συγχαρητήρια!

### 3.7.3 Παντομίμα και νούτικη κωμωδία

Μετά το 1870 διαδίδεται και ένα άλλο λαϊκό θέαμα που δεν βασίζεται στον λόγο: η παντομίμα, αργότερα γνωστή και ως «νούτικη» κωμωδία (βουβή κωμωδία, πρέπει με τον «νου» να καταλάβεις τι παριστάνεται). Το είδος βέβαια βασίζεται και στην άνθηση των καφωδείων, στο κωμικό ύφος των κωμειδυλλίων και στα αυτοτελή νούμερα της επιθεώρησης. Τέτοια νούμερα κωμικής παντομίμας βρίσκουμε και στον πρώιμο κινηματογράφο. Αρχικά συνδυάζεται με τα ιπποδρόμια και άλλα λαϊκά θεάματα της παλαιάς Αθήνας. Στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα εξελίσσεται, όμως, σε ξεχωριστό είδος που παρουσιάζει μια σειρά από έργα, τα οποία είναι:

1) ιστορικά, με θέματα ηρωικά («Γουλιέλμος Τέλος», «Φάουστ», «Ο Καρλομάγνος», «Μωυσής επί του όρους Σινά», «Ο Ναπολέων εν Μόσχα»), αρχαία, ρωμαϊκά και βυζαντινά («Ο Βελισσάριος», «Νέρων ο Τύραννος», «Ναβουχοδονόσωρ», «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος», «Ο Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις») ή και του '21 («Μάρκος Μπότσαρης», «Οδυσσέας Ανδρούτσος», «Ο Χορός της Σουλιώτισσας Δέσπως», «Ο Λάμπρος και ο Φώτης Τζαβέλλας», «Αθανάσιος Διάκος», «Η Ηρωική Έξοδος του Μεσολογγίου» κτλ.)·

2) μυθολογικά («Η Αρπαγή της Ελένης»)·

3) αισθηματικά, από λαϊκά αναγνώσματα («Η Γενοβέφα», «Ο Εξόριστος Μνηστήρ», «Ερωτόκριτος και Αρετούσα», «Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας», «Γκόλφω», «Οθέλλος», «Φροσύνη και Αλή πασάς»)·

4) αναπαράγουν το αγαπητό ληστρικό μυθιστόρημα («Οι Λησταί της Καλαβρίας», «Οι Λησταί της Αφρικής», «Ροβέρτος ο Διάβολος»)·

5) εκμεταλλεύονται επίκαιρα θέματα («Η Τρομερή Σφαγή της Βουλγαρίας υπό των Βαζιβουζούκων», «Η Πολιορκία της Πλεύνας», «Η Μάχη του Γκιτζόβαλη», «Ο Σακήρ πασάς εν Κρήτη», «Ο Αντεροβγάλης»).

Υπάρχουν σταθεροί κωμικοί τύποι, η κινησιολογία είναι στερεότυπη και υποβοηθείται από ιδιαίτερο σημασιολογικό κώδικα της μουσικής (π.χ. καλπασμός για τις μάχες, για ερωτικές σκηνές το «Κύματα του Δουνάβεως» ή άρια από τη «Νόρμα»). Γύρω στο 1890 οι θίασοι παντομίμας ανταγωνίζονται σοβαρά τα θεατρικά μπουλούκια: οι σκηνογραφίες δείχνουν τώρα και «πολυτελή» σκηνικά, ο ρόλος της μουσικής είναι βασικός, ως κομπάρσοι χρησιμοποιούνται τα παιδιά της γειτονιάς. Συχνά παίζουν πρώτα μια μονόπρακτη κωμική παντομίμα, ύστερα μια τραγική. Οι αντιδράσεις του κοινού είναι έντονες, γίνεται αφειδής χρήση μπαρουτιού και βεγγαλικών, μερικές φορές και πυροτεχνημάτων, στο τέλος υπάρχει συνήθως ένα *tableau vivant* (οι ηθοποιοί μένουν ακίνητοι). Η παράσταση τελειώνει γύρω στις δύο, αργά τη νύχτα τυπώνονται και προγράμματα. Υπάρχουν επίσης μουσικά νούμερα με Αγγλίδες, Ιταλίδες, Αρμένισσες και Ελληνίδες τραγουδίστριες ή προστίθεται και «κωμωδία ομιλούσα», μονόπρακτη, με χοντρά αστεία. Ο ξυλοδαρμός είναι από τα κύρια συστατικά στοιχεία του είδους.

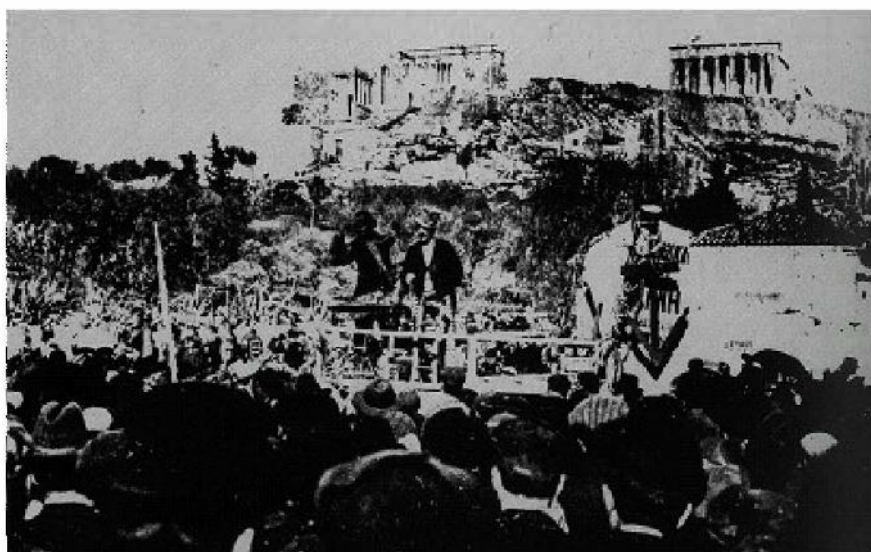
**Σε αντίθεση με το θέατρο σκιών, από αυτό το είδος, που υπάρχει ως το χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου, δεν έχει διασωθεί σχεδόν τίποτε. Το ρεπερτό-**



**ριο φαίνεται εξίσου εκτεταμένο με αυτό του Φασουλή και του Καραγκιόζη, αν εξαιρέσουμε τη μορφή του Κονιτσιώτη, ο οποίος έσπασε το φράγμα του λαϊκού πολιτισμού και έκανε ουσιαστικά έντεχνο θέατρο.**

Τέτοιοι θίασοι υπάρχουν παντού στις παρυφές των αστικών κέντρων, στην Αθήνα, στον Πειραιά, στην Πάτρα, στη Λαμία, στη Λειβαδιά, στη Σύρα, στο Μεσολόγγι, στη Σμύρνη, στη Θεσσαλονίκη κ.α. Σχετικά με την καταγωγή του είδους οι μαρτυρίες είναι φειδωλές και συχνά αμφισβητήσιμες: ίσως υπάρχει στα Επτάνησα και στην Αθήνα από την αρχή του 19ου αιώνα. Παντομιμικοί χοροί υπάρχουν όμως ήδη επί Τουρκοκρατίας. Πάντως, η Nordenflycht μαρτυρεί πως παντομίμες παίζονταν και στην αυλή του Όθωνα. Ο von Ow δίνει και ορισμένες λεπτομέρειες: σε κάποια παντομίμα είχε παίξει ο ίδιος ως κυρία με μακρύ φουστάνι και ντεκολτέ, σε άλλη ήταν ληστής και έπρεπε να πυροβολεί με το πιστόλι, προκάλεσε μάλιστα ένα μικροατύχημα. Φαίνεται λοιπόν πως στη μορφή που παίζεται στην Αθήνα μετά το 1870 είναι μάλλον δυτική εισαγωγή, αν και υπάρχει και εγχώρια παράδοση παντομιμικών χορών από την Τουρκοκρατία.

*Εικόνα 5*



*Υπαίθρια λαϊκή παράσταση παντομίμας γύρω στο 1910 στην Αθήνα. Δόθηκε σε ανοιχτή ξύλινη σκηνή και απερίφρακτο χώρο κοντά στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου. Η οργανωτική ενότητα του χώρου, των ηθοποιών και των θεατών θυμίζει, παρά τη φτώχεια των μέσων της, ότι αυτό αποτελούσε ένα από τα βασικότερα γνωρίσματα της ελληνικής παράδοσης και των αυθεντικών της χώρων (Φεσσά, ό.π., τόμος Α', σ. 266, εικ. 375)*

### **Βιβλιογραφικός Οδηγός**

**Σιδέρης Γ.**, «Παντομίμα», *Νέα Εστία*, τόμος 40, 1946, σ. 860-865, 990-996· **Χρυσοστομίδης Α.**, *Το λαϊκό θέατρο. Χρονικό – ιστορικό – αναμνήσεις*, Αθήνα 1986, σ. 164, 167 κ.ε.· **Χατζηπανταζής Θ.**, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα 1984, σ. 78 κ.ε.· **Πούχνερ Β.**, «Οι αρχές της ελληνικής παντομίμας», κεφ. 5 του μελετήματος «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και του 19ου αιώνα», στόν τόμο: *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, ειδικά σ. 252 κ.ε.



### Δραστηριότητα 141

Στην περίπτωση πόσων και ποιων έργων, που έχουν αναφερθεί με τον τίτλο τους, μπορείτε να αναφέρετε την πιθανή λογοτεχνική πηγή τους; Μπορείτε να κάνετε και υποθέσεις, αν δεν είστε βέβαιοι. Γράψετε τα σε ένα χαρτί.

Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στην παντομίμα είναι μια διαδικασία δημιουργική, που απαιτεί ένα ορισμένο ταλέντο· το ίδιο και η μεταφορά του έντεχνου λόγου στον αυτοσχέδιο λόγο, όπως γίνεται στον Φασουλή. Τα λαϊκά είδη του θεάτρου δεν είναι υποδεέστερα· απλώς λειτουργούν με διαφορετικούς κανόνες υποδοχής, γιατί το κοινό ελέγχει την παραγωγή και επιβάλλει τις δικές του επιθυμίες.

🖋️ Τώρα και οι τελευταίοι ολοκληρώνουν τη μελέτη της Εισαγωγής στην «Τρισεύγενη». Μετά το επόμενο κεφάλαιο είμαστε έτοιμοι να διαβάσουμε και ένα άλλο έργο από τον χώρο του θεάτρου των ιδεών, πολύ διαφορετικό αλλά και πολύ πιο σύντομο.

### 3.7.4 Καρναβάλι και δρώμενα

Το καρναβάλι των αστικών κέντρων αποτελεί ουσιαστικά μεταφορά της Αποκριάς δυτικού τύπου στην Ελλάδα.

«Καρναβάλι», από το carne vale, που σημαίνει τον αποχαιρετισμό της κρεοφαγίας. Την ίδια σημασία έχει το «από-κρεως» στα ελληνικά: η διακοπή της κρεοφαγίας, όπως συνηθίζεται την εβδομάδα της Τυρινής και την περίοδο της νηστείας της Σαρακοστής, που αρχίζει με την Καθαρή Δευτέρα.

Στα παλαιά Επτάνησα το πρότυπο της Αποκριάς ήταν το βενετσιάνικο καρναβάλι, που συνδέεται με χορούς, φεστίνια και θεατρικές παραστάσεις. Στο καρναβάλι συμμετείχαν και οι γυναίκες, μεταμφιεσμένες με την «μπαούτα», τη μαύρη ημιπροσωπίδα.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 155

Σε ποιο θεατρικό έργο συναντήσαμε μασκαρεμένη γυναίκα σε καρναβάλι;

Η μάσκα είχε γίνει τόσο της μόδας, που οι γυναίκες τη φορούσαν όλο το χρόνο, ακόμα και μέσα στην εκκλησία, όπως προκύπτει από αίτηση του μητροπολίτη Ζακύνθου προς τις αρχές της Βενετίας να απαγορευτεί η είσοδος των μασκοφορεμένων κυριών στον ναό. Η ανωνυμία, την οποία εξασφαλίζει η μάσκα, έδινε την ευκαιρία όχι μόνο για αθώα πειράγματα ανάμεσα στα δύο φύλα αλλά και για πολιτικούς φόνους.

Προς τα τέλη του 19ου αιώνα επικρατεί σε όλα τα αστικά κέντρα της Ελλάδας το καρναβάλι δυτικού τύπου, με σερπαντίνες, παλιάτσους, τυποποιημένες μεταμφιέσεις, χορούς, πομπές με άρματα, κομιτάτα, βραβεία κτλ. Ακόμα και στα τουρκοκρατούμενα Γιάννενα ή στην Κόνιτσα γινόταν η γνωστή παρέλαση των αρμάτων, με συμβολικές και σατιρικές παραστάσεις. Το προβάδισμα σε αυτό το είδος Αποκριάς ανάμεσα στις ελληνικές επαρχιακές πόλεις έχει αποκτήσει μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο η Πάτρα. Φημισμένο ήταν παλαιότερα το καρναβάλι ευρωπαϊκού τύπου στη Σμύρνη.

Η πιο λαμπρή περίοδος της αθηναϊκής Αποκριάς συμπίπτει με την οικονομική άνθηση της πρωτεύουσας από το 1880 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή. Υπάρχουν πολλές και γνωστές περιγραφές. Η όλη οργάνωση με κομιτάτα, βραβεία, πολυδάπανες παραστάσεις με άρματα, κοσμικές χοροεσπερίδες ήταν συνάμα και έκφραση της εύπορης αστικής τάξης (σαν την όπερα). Πιο λαϊκό χαρακτήρα είχαν τα «κούμουλα», που πανηγυρίζονταν στους στύλους του Ολυμπίου Διός.

## Παράλληλο Κείμενο

*Διαβάστε την περίφημη περιγραφή του αθηναϊκού καρναβαλιού στο μυθιστόρημα του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου Η Κερένια Κούκλα, στην αρχή του τρίτου κεφαλαίου (εκδ. Νεφέλη, 1988, σ. 46-49).*

Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει για τις «ομιλίες» στην Κεφαλλονιά και στη Ζάκυνθο που ανάγονται, όπως είδαμε, στην παράδοση του κρητικού και επτανησιακού θεάτρου αλλά είναι επηρεασμένες και από την *commedia dell' arte*. Παίζονται διασκευές της «Ερωφίλης», του «Ερωτόκριτου», της «Θυσίας του Αβραάμ», αλλά και σκηνές του καρναβαλιού όπως η «Γαϊδουροκαβάλα», το «Προικοσύμφωνο» και άλλα. Ο όρος «ομιλία» («μίλημα» παλαιότερα) αντιδιαστέλλει ίσως σκηνές με διαλογικό χαρακτήρα από παντομιμικές σκηνές.

## Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 156

Σε ποιο θεατρικό έργο αναφέρεται το «μίλημα» ως μικρή σκηνή;

Πράγματι, υπήρχαν τέτοια βουβά θεάματα (*tableaux vivants*), όπως ο κινέζικος γάμος, οι δράκοι, οι μήνες, η τράτα, η γιορτή του αγίου (Α)Λύπιου, η φάβα, οι Κεφαλλονίτες, η μεγάλη Σαρακοστή, η προίκα και άλλα τέτοια, που είχαν εθιμική καταγωγή. Οι «ομιλίες» παριστάνονται κατά το καρναβάλι σε πόλεις και χωριά, πάνω σε πατάρι, με ημιπροσωπίδα και τραγουδιστή μακρόσυρτη απαγγελία· τα έργα υπάρχουν συνήθως σε χειρόγραφα. Επί Αγγλοκρατίας εμφανίζονται νέα έργα όπως η «Χρυσανγή» (το 1865 τυπώθηκε κιόλας), ο «Κρίνος», «Μύρτιλος και Δάφνη», «Η Πιστή Δάφνη» και άλλα. Αργότερα παίζονται και δραματικά ειδύλλια σαν την «Γκόλφω», την τουρκοπούλα «Εσμέ» ή τη «Δέσπω». Τον 20ό αιώνα δραματοποιούνται ρομάντζα και λαϊκά αναγνώσματα: «Ρολάνδος και Ιλδεγκούνδη», «Οκτάβιος και Βαλερία», «Η Γέφυρα των στεναγμών», «Άτυχος Έρωτας» και άλλα. Λίγα από τα έργα αυτά έχουν ως τώρα εκδοθεί.



Τα περισσότερα είναι ολιγοπρόσωπα. Στη «Χρυσανγή»: ο Αλέξης, η Χρυσανγή, ο πατέρας της Ξάνθιππος και η γυναίκα του, τρεις κριτές, οι δικηγόροι Φισκός και Φέξης, στρατιώτες και χωροφύλακες. Η υπόθεση βασίζεται σε μια απαγωγή και σε μια δίκη, δηλαδή ουσιαστικά σε εθιμικά μοτίβα των αυτοσχέδιων αποκριατικών σκηνών (βλ. στη συνέχεια). Υπάρχουν όμως και κάποιες απηχήσεις από το κρητικό θέατρο. Ο ερωτευμένος Αλέξης απάγει τη Χρυσανγή από το σπίτι της και αυτή δεν του αντιστέκεται. Πιάνονται και δικάζονται. Μεγάλο μέρος της «ομιλίας» καλύπτεται από τη φιλονικία των δύο αστείων αντιδίκων, οι οποίοι μεταφέρουν και προσωπικές αντεγκλήσεις στην υπόθεση των πελατών τους. Το δικαστήριο αθώνει τελικά τους κατηγορούμενους. Ο δικηγόρος του Ξάνθιππου απειλεί ότι θα πάει στην Κέρκυρα να ανατρέψει την απόφαση, πράγμα που υποδηλώνει πως το έργο διαδραματίζεται την εποχή της Αγγλοκρατίας.



### Δραστηριότητα 142

Σημειώστε τους δομικούς παραλληλισμούς και τις διαφορές με την «Ερωφίλη» (τρεις φράσεις, 10 λεπτά).

👉 Τώρα, πρέπει να τελειώσετε οριστικά με την Εισαγωγή της «Τρισεύγενης». Μην προχωρήσετε άλλο αν δεν έχετε ολοκληρώσει την ανάγνωση.

Και η δεύτερη «ομιλία», ο «Κρίνος», βασίζεται στη φυγή των ερωτευμένων νέων, τη σύλληψή τους και τη δίκη τους που τους αθώνει. Το περιβάλλον όμως εδώ είναι βασιλικό. Η υπόθεση μοιάζει αρκετά με της «Ερωφίλης», κυρίως με τις λαϊκές παραλλαγές της τραγωδίας του Χορτάση. Ένας προξενητής ζητάει το χέρι της κόρης του Βασιλιά, της Ανθίας. Ο Βασιλιάς, που συμβουλευτείται τους αυλικούς του, αποφασίζει τον γάμο. Η Ανθία όμως έχει κρυφό δεσμό με τον Κρίνο, με τον οποίο αλλάζει τα δαχτυλίδια του αρραβώνα. Ο Βασιλιάς υποδέχεται τον γαμπρό Αρμένη στα παλάτι και ζητάει από τη Φροσύνη, την παραμύθια της Ανθίας, να την ειδοποιήσει. Οι νέοι αποφασίζουν να φύγουν. Η Φροσύνη αναγγέλλει την αρπαγή, ο Βασιλιάς διατάζει τη σύλληψη και την καταδίκη των νέων. Αλλά στη δίκη αθώνονται και το έργο τελειώνει αίσια με γάμο. Η διατύπωση της δικαστικής απόφασης είναι σχεδόν απαράλλακτα ίδια με της «Χρυσανγής». Ονόματα και μοτίβα μοιάζουν με του «Ερωτόκριτου» και της «Ερωφίλης».



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 157

Για τα ονόματα Κρίνος και Αρμένης έχουμε διατυπώσει ήδη κάποιες υποθέσεις. Θυμάστε σε ποιο συσχετισμό;

Κοντά στο βουκολικό δράμα βρίσκεται η «ομιλία» «Μύρτιλος και Δάφνη», ενώ στην «Πιστή Δάφνη» παρουσιάζεται το μοτίβο της πιστής συζύγου που σώζει τον άντρα της από τα χέρια των πειρατών, παρά την άρνηση του σκληρού πεθε-

ρού να δώσει αυτός τα λύτρα. Η υπόθεση και των δύο έργων οδηγεί σε παλαιότερες εποχές, οι οποίες κληρονόμησαν τα μοτίβα αυτά από την Αναγέννηση. Πρόσφατα δημοσιεύτηκε και μια παραλλαγή του «Αγαπητικού της Βοσκοπούλας», με ένα πρόσθετο κωμικό πρόσωπο που μιλάει στη ζακυνθινή διάλεκτο και σχολιάζει σατιρικά την υπόθεση· κατ' αυτό τον τρόπο το έργο γίνεται πολύ μεγαλύτερο από το πρότυπό του.

Επίσης, υπάρχουν κάποιες πληροφορίες για τις παραστάσεις. *Τις ομιλίες τις παριστάνουν μόνον άνδρες. Τους ρόλους των γυναικών παίρνουν οι πιο κομψότεροι φορώντες γυναικεία φορέματα φανταχτερά, με άσπρα μέγλα [δαντέλλες] πάνω και με προσωπίδες όχι από πανί αλλά από κείνες που παριστάνουν γυναικείο πρόσωπο. Έτσι αν δεν κοιτάξεις το πόδι που προδίνει –μ' όλο που φορούν γυναικείο σκαρπίνι– και το ψηλό ανάστημα, έχεις την εντύπωση πως είναι πραγματική και θελκτική μάλιστα μάσκαρα. Καμιά φορά όμως, σαν περπατεί ο θίασος, ακούς να απευθύνονται στην Αφροδίτη φωνάζοντάς την Νικόλα, ή βλέπεις την Ανθία να καπνίζει ξέγνοιαστα. Αλλά και τα κοστούμια των άλλων είναι παράξενα, σχεδόν εξωτικά. Έξαφνα του Κρίνου... αποτελείται από πολύχρωμες κορδέλες που θυμίζουν πολύ τη στολή των Ελβετών φρουρών του Βατικανού. Από το καπέλο του επίσης κρέμονται δυο κορδέλες, μια κόκκινη και μια πράσινη. Η Ανθία φορεί και πέπλο, σα νύφη. Ο Βασιλιάς φορεί πηλήκιο στρατιωτικό ή τρικαντό, έχει μακριά γένια και φορεί σπαθί. Άλλων συντροφιών ο βασιλιάς φορεί χάρτινο στέμμα όπως και η βασίλισσα. Στην άλλη ομιλία... του Μυρτίλου και της Δάφνης κάνει εντύπωση η φορεσιά της Αφροδίτης. Έχει ένα ανοιχτόχρωμο πράσινο μακρύ φουστάνι και το κεφάλι της είναι στολισμένο μ' ένα στεφάνι λουλούδια. Φορεί περούκα ξανθιά με πλεξούδες, που φθάνουν ως τα γόνατά της σχεδόν. Τον Έρωτα παριστάνει ένα παιδί. Έχει μεγάλα φτερά στους ώμους του, κρατεί το βέλος και την φαρέτρα, κι είναι όπως το παρουσιάζει ακριβώς η μυθολογία. – Επειδή δεν είναι εύκολο ν' αλλάζονται σκηνές, στο μικρό χώρο σχηματίζουν ένα ορθογώνιο. Στο κεφάλι είναι τα κύρια πρόσωπα. Απέναντι δεξιά κι αριστερά είναι οι άλλοι. Όταν αλλάζει η σκηνή, οι ηθοποιοί μπερδεμένοι μέσα στους θεατές παρουσιάζονται έξαφνα ή εξαφανίζονται αναλόγως όποιοι δεν χρειάζονται στη σκηνή (Μινώτου Μ., 1834, σ. 141 κ.ε.).*

Και η διάταξη των ηθοποιών μέσα στον συμβολικό χώρο της σκηνής και τα κοστούμια που περιγράφονται αποδίδουν τα δεδομένα και την ατμόσφαιρα των λαϊκών παραστάσεων της «Ερωφίλης» στη δυτική και κεντρική Ελλάδα. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι τα δύο θεατρικά φαινόμενα πρέπει να συνδέονται στενά. Παλαιότερα οι Ζακυνθinoί και οι Κεφαλλονίτες πήγαιναν το καλοκαίρια για τις εργασίες της σοδειάς στην Ήπειρο, στη Στερεά Ελλάδα και στη Θεσσαλία· αυτοί πρέπει να έχουν μεταφέρει τις παραλλαγές της «Ερωφίλης», καθώς και τον θεσμό των παραστάσεων, στον ελλαδικό χώρο.

Η «Θυσία του Αβραάμ» παιζόταν τακτικά στην πόλη της Ζακύνθου, κατά το χρονικό διάστημα 1913-1925, σε μια διασκευή του Σπύρου Μυλωνόπουλου. Ο Αβραάμ ήταν ντυμένος καλόγερος, με ένα μαχαίρι στη ζώνη, η Σάρα με φούστα

και μαύρο μαντίλι, ο Ισαάκ στα κόκκινα σαν τους διάκους, ο Άγγελος στα άσπρα. Οι πρόβες κρατούσαν τρεις με τέσσερις μήνες. Παρουσιάζονταν 4-5 φορές την ημέρα και συνολικά στο καρναβάλι 70-80 φορές. Η παράσταση διαρκούσε περίπου μία ώρα. Το βουνό ήταν στη μέση, φτιαγμένο από ξύλο. Ο κόσμος παρακολουθούσε γύρω γύρω, 100-150 άνθρωποι. Στην τελευταία παράσταση, στην πλατεία του Αγίου Μάρκου, μαζεύονταν 2.000-3.000 θεατές. Τον δίσκο με τα χρήματα τον περιέφεραν οι δούλοι του έργου.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 158

Τι σας θυμίζει το σκηνικό που περιγράφεται για τη «Θυσία του Αβραάμ»;

Ειδική μνεία πρέπει να γίνει όμως για την «γκιόστρα», το κονταροχτύπημα στο δεύτερο μέρος του «Ερωτόκριτου», που μετατρέπεται στο χωριό Σκουλικάδο της Ζακύνθου σε θεατρική παράσταση δύο ωρών. Η «γκιόστρα» ήταν ένα έθιμο που προμοδοτήθηκε από την ίδια τη Γαληνοτάτη, η οποία έδινε κάθε χρόνο τα βραβεία. Με την πτώση της Βενετίας, όμως, σταμάτησε σταδιακά το θέαμα· οι προσπάθειες των Άγγλων να το αναβιώσουν δεν βρήκαν συνέχεια. Από τα μέσα του 19ου αιώνα περίπου υπάρχουν οι πρώτες τεκμηριωμένες πληροφορίες ότι παριστάνεται ο «Αρετόκριτος», όπως και το 1909. Στην επαρχία Σάμη της Κεφαλονιάς και στο Ληξούρι έπαιζαν την «γκιόστρα» χωρίς άλογα. Τέτοιες παραστάσεις μαρτυρούνται και αλλού. Στο Σκουλικάδο, όμως, το κονταροχτύπημα γίνεται με άλογα και πιστή αναπαράσταση των ιπποτικών κοστουμιών που περιγράφονται λεπτομερειακά από τον Κορνάρο. Το κείμενο είναι διασκευασμένο κατά τέτοιο τρόπο ώστε τα αφηγηματικά μέρη του ποιητή συντομεύονται, ενώ οι διάλογοι παραμένουν περίπου οι ίδιοι· παρά ταύτα, ο μεγαλύτερος ρόλος είναι αυτός του ποιητή. Αυτή η παράσταση επαναλαμβάνεται και το 1925, ενώ το 1950 ανεβαίνει ο «Μεγάλος Πόλεμος», δηλαδή το πέμπτο μέρος του «Ερωτόκριτου», το οποίο περιγράφει τον πόλεμο ανάμεσα στη Βλαχία και στην Αθήνα. Το πείραμα όμως δεν επαναλήφθηκε. Απεναντίας η «γκιόστρα» επαναλαμβάνεται το 1962 και το 1977. Όλο το χωριό συμμετέχει στις προετοιμασίες· ο κάθε ρόλος του έργου είναι προνόμιο μιας οικογένειας. Η υπόληψη του χωριού συνδυάζεται άμεσα με την επιτυχία της παράστασης. Οι κάτοικοι γνωρίζουν το κείμενο απέξω. Κάθε σφάλμα σχολιάζεται. Το γόητρο των οικογενειών εξαρτάται από τη σωστή εκτέλεση του ρόλου. Οι ρόλοι κληρονομούνται μέσα στην οικογένεια από πατέρα σε γιο. Τα κοντάρια είναι ξύλινα, οι αντίπαλοι τα διασταυρώνουν στον αέρα· ο δήθεν λαβωμένος σκύβει πάνω στο άλογο.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 159

Πού αναφερθήκαμε, στο παρελθόν, «σε γκιόστρα»;

Αστικό καρναβάλι υπάρχει και σε άλλα μέρη, όπως στην Αγιάσο της Λέσβου, η οποία δεν είναι μεγάλο αστικό κέντρο, παρουσιάζονται όμως σατιρικές παραστά-

σεις, παρωδίες των γεγονότων της χρονιάς, αυτοσχέδιοι ποιητικοί διαγωνισμοί και άλλα. Υπάρχει και γενικότερα η τάση να εξευγενίζεται το «διονυσιακό» υπάιθριο καρναβάλι, να αποβάλλει δηλαδή τον προκλητικό «ανατρεπτικό» και «γονιμολατρικό» του χαρακτήρα και να γίνεται θεαματικό και εορταστικό. Προτιμούν τις εορταστικές στολές από τις δαιμονικές μεταμφιέσεις με κουρέλια.

Στα καθαυτό θεατρικά δρώμενα των αγροτικών περιοχών δεν μπορούμε να επεκταθούμε εδώ, παρά μόνο επιγραμματικά. Όπως σημειώσαμε στο κεφάλαιο των λαϊκών παραλλαγών της «Ερωφίλης», τα περισσότερα δρώμενα βασίζονται στο τρίγωνο Νύφη-Γαμπρός-Αράπης και στη σύγκρουση ανάμεσα στους άνδρες για τη γυναίκα, στον θάνατο του ενός και στη νεκράνάσταση με τη βοήθεια της Νύφης. Ο συμβολικός πυρήνας επομένως είναι γονιμολατρικός και έχει σχέση με τον κύκλο Θάνατος-Ανάσταση (του σπόρου, της βλάστησης). Στο σημείο αυτό μπορεί να υπάρχει και ο γιατρός, με μια παρωδία θεραπείας που ξαναφέρει τον νεκρό στη ζωή. Υπάρχει και η παρωδία γάμου με ψευτοπαπά, συμπεθεριό που καβαλικεύει «αξανάστροφα» τα γαϊδούρια, την έκθεση της προίκας (παλιότενεκέδες), το μυστήριο του στεφανώματος (με αισχρολογίες, αντί για λιβάνι καίνε κοπριά), το γαμήλιο τραπέζι (όπου η Νύφη, για να μη φανεί φαγού, καταπίνει ολόκληρο αυγό και πνίγεται – ο γιατρός την ξαναζωντανεύει), η νύφη γεννάει πρόωρα αμέσως μετά τον γάμο· υπάρχει και η ψεύτικη κηδεία· υπάρχει και το δικαστήριο, όπου δικάζονται δήθεν γεγονότα και εγκλήματα της περασμένης χρονιάς.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 160

Σε ποιο συσχετισμό έχουμε αναφέρει ότι σκηνές δικαστηρίου στο καρναβάλι είναι συχνές στον ελληνικό χώρο;

Αυτά όμως δεν μπορούν να αναπτυχθούν εδώ λεπτομερειακά, γιατί ο πλούτος των μορφών τους είναι πολύ μεγάλος. Το κεφάλαιο των δρωμένων βέβαια έχει ιδιαίτερη σημασία για τη θεωρία του θεάτρου, όσον αφορά την καταγωγή του θεάτρου από τα δρώμενα: πώς διαμορφώνονται οι θεατρικοί ρόλοι, πώς συσχετίζονται μεταξύ τους, από πότε μπορούμε να μιλούμε για παράσταση κτλ. Στα δρώμενα αυτά συνήθως γίνεται μια παρωδία κάποιας σημαντικής κοινωνικής πράξης (γέννησης, γάμου, ιατρικής εξέτασης, δικαστηρίου, θανάτου, κηδείας) και οι ρόλοι είναι τυποποιημένοι και χωρίς ονόματα: γαμπρός, νύφη, αράπης, γιατρός, δικαστής, παπάς κτλ. Διάλογος και παντομίμα εναλλάσσονται, λόγος και πράξη αυτοσχεδιάζονται. Πρόκειται για τους πυρήνες της θεατρικής έκφρασης εν γένει, για τις πρωτοβάθμιες μορφές του νεοελληνικού θεάτρου.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

**Πούχγερ Β.**, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, Αθήνα 1985· του ίδιου, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Αθήνα 1989· του ίδιου, «Το κονταροχτύπημα στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Από το πολεμικό αγώνισμα στη θεατρική παράσταση», στον τόμο: *Βαλκανική Θεατρολογία*, Αθήνα 1994, σ. 103-150· του ίδιου, «Το κονταροχτύπημα ως έκφραση εξουσίας



και υπεροχής της Γαληνοτάτης στις βενετικές κτήσεις της Ανατολικής Μεσογείου. Τα βραβεία της γκιάστρας και οι περιορισμοί τους», στον τόμο: **Χ. Μαλέζου** (επιμ.), *Πλούσιοι και φτωχοί στην κοινωνία της Ελληνολατινικής Ανατολής*, Βενετία 1998, σ. 205-210· **Μερακλής Μ.Γ.**, «Το πρόβλημα της προελεύσεως των ομιλιών», *Φιλολογικά*, τόμος 5, Ιωάννινα 1981, σ. 34-38· **Αλεξιάδης Μ.Α.**, *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*. Άγνωστη Ζακυνθινή «Ομιλία» του Αλέκου Γελαδά. Συμβολή στην έρευνα του Ζακυνθινού λαϊκού θεάτρου, Αθήνα 1990· **Μινώτου Μ.**, «Ομιλίες», *Ιόνιος Ανθολογία*, τόμος 8, 1984, σ. 141 κ.ε.



### Παράλληλο Κείμενο

Διαβάστε την τραγική σάτιρα «*Το Τίμιο Σπίτι*» του Παντελή Χορν (1908), στην έκδοση των θεατρικών Απάντων του από την *Ε. Βαφειάδη*: Παντελή Χορν, Τα θεατρικά, τόμος Α', εκδ. Ίδρυμα Γουλιανδρή-Χορν, Αθήνα 1993, σ. 366-385. Επειδή το έργο είναι σύντομο και διαβάζεται άνετα, μπορείτε να αρχίσετε με την Εισαγωγή. Προσέξτε τους συμφυρομούς παραδοσιακών και νεωτεριστικών στοιχείων: την τυφλή μάνα που προβλέπει το μέλλον, το νατουραλιστικό milieu των μεκροήδων κουτσαβάκηδων, τον παγιδευμένο καλλιτέχνη (ιδιαίτερα αγαπητό μοτίβο του μοντερνισμού), αλλά και το γκροτέσκο στοιχείο της πεντάσχημης τερατώδους νύφης και το παράλογο τέλος του έργου, που μας παραπέμπει πλέον στο μεταπολεμικό ευρωπαϊκό θέατρο. Διαβάστε το χωρίς να σταματήσετε. Κρατήστε στο τέλος τις σημειώσεις σας με τις παρατηρήσεις και τους προβληματισμούς σας. Θα επανέλθουμε στο θέμα.



## Ενότητα 3.8

## Ο ΡΟΛΟΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΠΑΡΟΙΚΙΩΝ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

Στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα αναπτύσσουν και άλλες παροικίες του εξωτερικού, εκτός από την Οδησό, το Βουκουρέστι και το Ιάσιο, σημαντική θεατρική κίνηση: η Σμύρνη, η Αλεξάνδρεια και η ίδια η Κωνσταντινούπολη. Δημιουργείται δηλαδή εκείνο το δίκτυο σταθμών του εξωτερικού που θα επιτρέψει στα μπουλούκια να συγκροτούν τις περιοδείες τους, οι οποίες είναι απόλυτα αναγκαίες για την επιβίωσή τους. Ιδιαίτερο ρόλο ανάμεσα στις παροικίες αυτές έχει παίξει η ίδια η Πόλη: τώρα δεν είναι μόνο οι Φαναριώτες, αλλά μια ευρεία κοινότητα ευκατάστατων εμπόρων, τεχνιτών, αστών και μορφωμένων, που συνιστούν την ελληνική инτελιγκέντσια του τόπου και αποτελούν τους φορείς της θεατρικής κίνησης.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 161

Ποιος Έλληνας κωμωδιογράφος γύρισε από την Ελλάδα στην Κωνσταντινούπολη κατά τον 19ο αιώνα;



Οι μεταρρυθμίσεις του *tanzimat* (1839) και τα προνόμια των ξένων και αλλόθρησκων στη συνέχεια του Πολέμου της Κριμαίας (1858) βελτιώνουν σημαντικά τη θέση των Ελλήνων στην Πόλη, η οποία, ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, αποτελεί πόλο έλξης για το ελληνικό εμπόριο. Κατά ορισμένες εκτιμήσεις, ακριβή στοιχεία δεν υπάρχουν, ο ελληνικός πληθυσμός της Πόλης πλησίαζε το 15-20% του συνολικού πληθυσμού. Πολλαπλασιάζονται τα ελληνικά σχολεία, τα τυπογραφεία, τα έντυπα (ημερήσιος και περιοδικός Τύπος), οι σύλλογοι και τα σωματεία, τα ιδρύματα αρωγής και αλληλοϋποστήριξης, καθώς επίσης ανθεί η ελληνική παιδεία εν γένει.

Τόσο έντονη είναι αυτή η θεατρική κίνηση, ερασιτεχνική και επαγγελματική, ώστε από το 1870 και πέρα η Κωνσταντινούπολη είναι σημαντικότερο κέντρο για το νεοελληνικό θέατρο από την ίδια την Αθήνα.

Βέβαια, αυτή η ελληνική θεατρική δραστηριότητα πρέπει να αντιμετωπιστεί και ως μία πτυχή της εν γένει έντονης θεατρικής κίνησης στη μητρόπολη του Βοσπόρου: με ιταλικούς θιάσους όπερας και γαλλικούς θιάσους πρόζας, το σημαντικό αρμενικό θέατρο, ακόμα και το βουλγαρικό· μόνο τουρκικό ακόμα δεν υπάρχει, αν και η τουρκική δραματογραφία κάνει εκείνες τις δεκαετίες τα πρώτα βήματά της.

Από τη δεκαετία του 1860 ξεκινάει μια έντονη θεατρική ζωή: η απογραφή της από τα ελληνικά έντυπα, περιοδικά και εφημερίδες της Πόλης έφερε στο φως το σημαντικό γεγονός πως μέσα σε τρεις δεκαετίες (ως το 1900) έχουν παρασταθεί στην Πόλη γύρω στα χίλια έργα στα ελληνικά (μεταφράσεις και πρωτότυπα) και μπορούν να τεκμηριωθούν πάνω από 2.000 θεατρικές παραστάσεις, ερασιτεχνικές και επαγγελματικές. Εντοπίστηκαν τα ονόματα σχεδόν 800 ηθοποιών, ερασιτεχνών και επαγγελματιών. Αυτό ξεπερνά, σε ένταση και έκταση, ακόμα και τη δραστηριότητα των Ιταλών, Γάλλων και Αρμενίων.

Αυτά τα κέντρα θεατρικής ζωής πρέπει να συνυπολογιστούν στη συνολική εικόνα, όπως και οι πόλεις και κωμόπολεις της επαρχίας που συνήθως μετά το 1880 αρχίζουν να παρουσιάζουν θεατρική κίνηση.

### **Βιβλιογραφικός Οδηγός**

**Σολομωνίδης Χ.**, *Το θέατρο στη Σμύρνη (1657-1922)*, Αθήνα 1954· **Καρμάτζου Π.**, *Αλεξανδρινά. Θεατρικά και φιλολογικά*, Αθήνα 1974 (πολύ λίγο υλικό)· **Σταματοπούλου-Βασιλάκου Χ.**, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, τόμος Α', *Ιστορία, δραματολόγιο, θίασοι, ηθοποιοί, θέατρα*, Αθήνα 1994, τόμος Β' *Παραστάσεις*, Αθήνα 1996 (μνημειώδες έργο).

## Ενότητα 3.9

## ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΠΑΡΧΙΑΣ

Έτσι, στα τέλη του 19ο αιώνα ο καταστατικός χάρτης του νεοελληνικού θεάτρου παρουσιάζεται αρκετά σύνθετος και αποδεικνύεται πως η αποκέντρωση που παρατηρείται μετά τη Μεταπολίτευση, από το 1975, είναι ουσιαστικά ένα παραδοσιακό φαινόμενο, αν μάλιστα υπολογίσουμε τις μορφές του λαϊκού θεάτρου και των δρωμένων, που αποτελούν τις πρωτοβάθμιες μορφές της θεατρικής έκφρασης.

### Δραστηριότητα 143

Γράψτε, σε ένα χαρτί, σε ποια μέρη του ελλαδικού και σε ποια μέρη του εξωελλαδικού χώρου έχουμε επισημάνει έως τώρα θεατρική ζωή. Θα μείνετε έκπληκτοι όταν συνειδητοποιήσετε πόσα, εντέλει, είναι!



Αν ξεκινήσουμε από την Ανατολή, πρέπει να σημειώσουμε το Λιβίσι στα νοτιοδυτικά παράλια της Μικράς Ασίας· αν ξεκινήσουμε από τον Βορρά, σημειώνουμε ερασιτεχνικό θίασο στις Σαράντα Εκκλησίες, στον Σκοπό και στα Γανοχώρια της ανατολικής Θράκης (σήμερα Ευρωπαϊκή Τουρκία), αλλά και στη βόρεια Θράκη (σήμερα Βουλγαρία), για παράδειγμα, στη Φιλιπούπολη (Plovdiv). Στη βόρεια Ελλάδα η κατάσταση ενισχύεται με την ανταλλαγή των πληθυσμών με τη Βουλγαρία το 1919, οπότε μαζί με τους πρόσφυγες έρχονται στη Μακεδονία σύνθετα θρακικά θεατρικά έθιμα, όπως ο «Καλόγερος» και ο «Κιοπέκ-Μπέης» (Μπέης των σκυλιών)· και μετά το 1922 οι Πόντιοι μεταφέρουν σύνθετες λαϊκές παραστάσεις από τη Μικρά Ασία, όπως τα «Μωμογέρια», αλλά και το αναπτυγμένο τους ερασιτεχνικό διαλεκτικό θέατρο, το οποίο καλλιεργούν ποντιακοί σύλλογοι σε όλη την Ελλάδα.

Το θέατρο στην ποντιακή διάλεκτο είναι το μοναδικό διαλεκτικό θέατρο που σώζεται σήμερα στην Ελλάδα. Υπάρχουν κάποιες εξαιρέσεις στη Σύμη και στη Ρόδο.

Ο νεαρός Αιμίλιος Βεάκης (1884-1951) οργώνει με τον θίασό του, ήδη πριν από τους Βαλκανικούς Πολέμους, την τότε τουρκοκρατούμενη περιοχή μεταξύ Δράμας, Σερρών και Κομοτηνής. Στις Σέρρες υπάρχει παιδικό θέατρο από την εποχή της βουλγαρικής κατοχής. Ερασιτεχνικό θέατρο, ακόμα και εβραϊκό, υπάρχει στην τουρκοκρατούμενη Θεσσαλονίκη, όπως και στα Ιωάννινα. Ο Αλή Πασάς μάλιστα είχε σκεφτεί να μεταφέρει χορευτικό συγκρότημα από την Κέρκυρα. Εκεί το είδος αυτό υφίσταται από πολύ νωρίς· ο Lord Guilford ανεβάζει αρχαίες τρα-

γωδίες στο πρωτότυπο, με τους μαθητές της Ιονίου Ακαδημίας· από εκεί θα ξεκινήσει αργότερα ο Διονύσιος Ταβουλάρης (1840-1928). Με την προσάρτηση των Επτανήσων το 1864 η κίνηση αυτή ατονεί, ενώ επισκιάζεται πάντα από την ιταλική όπερα, η οποία δεσπάζει ως την εποχή του Μεσοπολέμου. Με τα φεστίνια και τις μασκαράτες, το φανταχτερό καρναβάλι και τις θεατρικές «ομιλίες» τα Επτάνησα διαθέτουν ένα πλούσιο υπόβαθρο οργανωμένου λαϊκού θεάτρου. Ερασιτεχνικές παραστάσεις υπάρχουν και στη Λευκάδα, όπου ιδρύεται το 1856 η Φιλοδραματική Εταιρεία και το 1860 το Δραματικόν Γυμνάσιον.

Για τις λαϊκές παραστάσεις της «Ερωφίλης» στη δυτική και κεντρική Ελλάδα έχουμε ήδη μιλήσει εκτενώς.



### Δραστηριότητα 144

Ανατρέξτε στις σχετικές σελίδες και σημειώστε τους τόπους όπου γίνονται αυτές οι παραστάσεις. Ύστερα, αναζητήστε και εντοπίστε αυτά τα χωριά και τις κωμοπόλεις σε ένα χάρτη της Ελλάδας.

Ο θεσσαλικός χώρος είναι πλούσιος σε λαϊκά θεάματα, δεν φαίνεται να έχει όμως παράδοση στις καθαυτό ερασιτεχνικές παραστάσεις: μια είδηση από τα Τρίκαλα του 18ου αιώνα για έναν παπά «κωμωδοποιό» είναι κάπως παράξενη, οι ειδήσεις για παραστάσεις στο παλάτι του Βελή Πασά στον Τύρναβο πριν από το 1821 παραμένουν αόριστες, ενώ στην τουρκοκρατούμενη Λάρισα μετά το '21 φαίνεται πως υπήρχε κάποια ερασιτεχνική δραστηριότητα. Μεγάλη άνθηση παρατηρείται, όμως, αμέσως μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Τα θεατρικά κέντρα της Θεσσαλίας είναι η Καρδίτσα, τα Τρίκαλα και ο Βόλος. Ιδίως στην Καρδίτσα οι παραστάσεις αρχίζουν από το 1881, με σχολικούς διαλόγους, και συνεχίζονται το 1888-1921 με πατριωτικές παραστάσεις, με αστικό δράμα και οπερέτα/επιθεώρηση κατά τον Μεσοπόλεμο. Σε αυτές τις προπολεμικές παιδικές παραστάσεις διακρίνεται ο σκηνογράφος και σκηνοθέτης Κ. Παύλου («Πωλ», 1914-1962) με τις συμβολιστικές σκηνογραφίες του. Το παράδειγμα της Καρδίτσας αντανακλάται και στα γύρω χωριά: από το 1909 στους Σοφάδες, από το 1919 στο Μουζάκι, το 1918 στα Κανάλια («Εσμέ» του Περεσιιάδη) κτλ.

**Η πρώτη φάση των ερασιτεχνικών παραστάσεων είναι συνήθως «της φουστάνελας», ύστερα ακολουθούν οπερέτα και επιθεώρηση από τα ωδεία, καθώς και αστικό δράμα και ηθογραφία από τα σχολεία, όπως και αρχαία τραγωδία.**

Μια παρόμοια εξέλιξη παρατηρείται και στα Τρίκαλα: θεάματα Γερμανίδων χορευτριών και Βοημών μουσικών υπήρχαν αμέσως μετά την απελευθέρωση, ως το 1900 ακολουθούν και αθηναϊκοί θίασοι. Η πρώτη θεατρική παράσταση γίνεται όμως το 1909· το 1918 ξεκινούν παραστάσεις και στην Καλαμπάκα και άλλα χωριά. Δίπλα στα άλλα θεάματα, τους ταχυδακτυλουργούς, τα καφωδεία, τους ακροβάτες κτλ. υπάρχουν βέβαια και παραστάσεις του θεάτρου σκιών, τόσο στα Τρίκαλα όσο και, γενικά, στον χώρο της Θεσσαλίας.

Ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί ο Βόλος. Το Δημοτικό Θέατρο εγκαινιάζεται το 1897. Το 1900 παρουσιάζονται οι «Νεφέλες», στη διασκευή του Γεωργίου Σουρλή, που εγκαινιάζουν ολόκληρη παράδοση αρχαίων παραστάσεων στην πόλη. Ανεβαίνουν όμως και διάφορα άλλα θεάματα, ακόμα και ο Φασουλής. Ερασιτεχνικές παραστάσεις ξεκινάει το 1916 ο Σύλλογος Φιλοτεχνών Βόλου, αλλά το αποκορύφωμα αποτελεί το θέατρο της Δραματικής Σχολής Βόλου (1928-31) και κυρίως το παιδικό θέατρο του Ωδείου της Ανέτας Τσολάκη (1920-40). Δίπλα στα διάφορα σχολικά θεάτρα υπάρχει και το θέατρο του Συλλόγου Ισραηλιτών. Για την Ερμούπολη έχουμε ήδη μιλήσει (3.1.2).

### Σχόλιο Μελέτης

*Ξαναδιαβάστε τη σχετική σύντομη υποενότητα (3.1.2).*

Θεατρικές παραστάσεις υπάρχουν όμως και στην Άνω Πόλη Σύρου. Παρόμοιες προσπάθειες στη Χαλκίδα αρχίζουν το 1866 με την «Παραμονή της Ελληνικής Επανάστασης» του Ρίζου Ραγκαβή και συνεχίζουν σποραδικά ως τα τέλη του Μεσοπολέμου. Σημαντικό ερασιτεχνικό θέατρο υπήρχε και υπάρχει, εκτός από το περίφημο καρναβάλι της Αγιάσου, στη Λέσβο, όπως και στη Χίο.

Σημαντικότερη θεατρική κίνηση, ήδη τον 19ο αιώνα, παρουσιάζει όμως η Πελοπόννησος. Τρία είναι τα βασικά κέντρα: η Πάτρα, η Τρίπολη και η Καλαμάτα· για την πρώτη έχουμε ήδη μιλήσει.

### Δραστηριότητα 145

Από πότε υπάρχει το Δημοτικό Θέατρο Απόλλων; Αν δεν το θυμάστε, ανατρέξτε στις σχετικές σελίδες της υποενότητας 3.1.2.

Στην Τρίπολη λειτουργεί το Μαλλιανοπούλειο, από το 1884 σημειώνονται καφέ-σαντάν και καφέ-αμάν, καθώς και παραστάσεις αθηναϊκών θιάσων. Οι ερασιτεχνικές παραστάσεις πυκνώνουν κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα. Και στην Καλαμάτα και στον Πύργο υπήρχαν μόνιμες αίθουσες θεάτρου.

Στην Κύπρο οι πρώτες ερασιτεχνικές παραστάσεις σημειώνονται πριν από την Αγγλοκρατία (1878), στη Λάρνακα, στη Λεμεσό (1872, «Ο Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις»), στη Λευκωσία (1879, «Ερασιτεχνικός Όμιλος»). Στη Λάρνακα το 1880 συστήνεται το ερασιτεχνικό συγκρότημα Σοφοκλής, που ανεβάζει τα έργα «Βαβυλωνία», «Τιμολέων» και «Γεώργιος Καστριώτης»· από τον Τύπο επαινείται η φιλοπρόοδη και πατριωτική δραστηριότητα του θιάσου. Ύστερα, αρχίζουν και οι τακτικές επισκέψεις ελλαδικών θιάσων και οι σποραδικές παραστάσεις αρμενικών από την Κωνσταντινούπολη. Αξιοπρόσεκτη είναι όχι μόνο η ένταση της θεατρικής κίνησης ως σήμερα, επαγγελματικής και ερασιτεχνικής, αλλά προπάντων ο πλούτος της ντόπιας δραματολογίας.

Κάτι παρόμοιο ισχύει και για την Κρήτη. Κατά την Τουρκοκρατία η μεγάλη παράδοση του κρητικού θεάτρου διακόπηκε ολότελα και δεν αποτέλεσε πια σημείο



αναφοράς για τις ερασιτεχνικές παραστάσεις. Στις πρώτες αυτές κινήσεις συμμετέχει και ο νεαρός Ελευθέριος Βενιζέλος: ο θίασος Ευτέρπη δίνει παραστάσεις στην αίθουσα της Αλληλοδιδασκτικής Σχολής των Χανίων, από το 1880 και ύστερα. Οι εισπράξεις διατίθενται για φιλανθρωπικούς σκοπούς. Οι παραστάσεις ξεκίνησαν με «Τα Τέκνα του Δοξαπατρή» του Ρίζου Ραγκαβή, μαζί με την κωμωδία «Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης» του Μολιέρου, συνεχίζονται με μικρά διαλείμματα ως το 1884, έπειτα το 1886, το 1889 και το 1893, οπότε διαλύθηκε ο θίασος, ο οποίος κατά καιρούς είχε εισπράξεις αρκετά σημαντικές. Αλλά δεν ήταν ο μόνος: το 1884 και το 1893 μαρτυρείται ο «Ορφεύς» στα Χανιά, ενώ το 1893 δημιουργείται και τουρκικός θίασος, ο οποίος δίνει παράσταση για την οικονομική ενίσχυση των οθωμανικών σχολείων. Η Κρήτη διαθέτει επίσης αξιοπρόσεκτη εγχώρια δραματική παραγωγή: ο Μιχάλης Διαλλινάς (1853-1927) γράφει έμμετρα θεατρικά έργα: «Σμαράγδα», «Ελένη», «Οι Τελευταίες Μέρες του καπετάν-Καζάνη» κτλ., αναφερόμενα σε ιστορικά περιστατικά της ανατολικής Κρήτης. Ακολουθούν και άλλοι, οι οποίοι γράφουν πατριωτικά έργα με ντόπια θεματολογία, ή ηθογραφικά-λαογραφικά έργα με τη χρήση της κρητικής διαλέκτου. Δίνονται όμως και παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας, όπως η «Ηλέκτρα» του Σοφοκλή στην Ιεράπετρα, το 1929.



### Δραστηριότητα 146

Σημειώστε τους τόπους που αναφέρθηκαν από την αρχή της ενότητας αυτής (3.9).

Για τη φύση και τη λειτουργικότητα αυτών των παραστάσεων μια ιδέα μας δίνει ο Παλαμάς. Στα νιάτα του, στην Πάτρα, πρέπει να έχει προλάβει κάποιες ερασιτεχνικές παραστάσεις και όταν μετακομίζει στο Μεσολόγγι υπάρχουν και εκεί (συγκεκριμένα από το 1842 και ύστερα). Ο ίδιος θεώρησε τα στοιχεία αυτά σημαντικά: το 1924 αναγγέλλει ομιλία με θέμα «Το θέατρο στο Μεσολόγγι το 1869». Φορείς της κίνησης ήταν παλαιότερα Ηπειρώτες μετανάστες από τα Ζαγόρια. Το δραματολόγιο αυτών των Ηπειρωτών μεταναστών στο Μεσολόγγι «δεν είταν πλούσιο, αλλά εκλεκτό»: «δύο τρεις τραγωδίες του Ζαμπέλιου και δυο αριστουργήματα της ιταλικής φιλολογίας: ο “Σαούλ” του Αλφιέρι και ο “Αριστόδημος” του περίφημου Μόντι». Στις ημέρες του υπήρχαν δύο ερασιτεχνικοί θίασοι: ο ένας είχε την τάση του κλασικισμού, «του φιλοκοινωνικού ορθολογισμού», ο άλλος του ρομαντισμού, «του αισθηματικού ατομισμού». Ο πρώτος έπαιζε «έργα με υγιή, καθώς και τώρα ονομάζονται, ιδανικά που ανυψώνουν το εθνικό φρόνημα», ανέβασε τη «Χριστίνα Αναγνωστοπούλου» του Ζαμπέλιου και τον «Κωνσταντίνο Παλαιολόγο», καθώς και τον «Μανιώδη» σε μετάφραση του Χ. Μιχαλόπουλου από τα ιταλικά, ο άλλος θίασος, ο ρομαντικός, ανέβασε τον «Οδοιπόρο» του Παν. Σούτσου («είδος παρωδίας του βυρωνικού Μαμφρέδου» σημειώνει ο Παλαμάς), τον «Νικήρατο» της Ευ. Καΐρη, καθώς και έργα του Αλεξάνδρου Δουμά και του Βίκτωρος Ουγκώ. Ο Παλαμάς έχει δημοσιεύσει αποσπάσματα από ένα ανολοκλήρωτο μυθιστόρημα, «Το Γένος των Λοξών», όπου περιγράφονται με αστείο τρόπο τέτοιες επαρχιώτικες ερασιτεχνικές παραστάσεις.

**Βιβλιογραφικός Οδηγός**

Πούχνερ Β., «Το θέατρο στην ελληνική επαρχία», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σ. 331-371 (με βιβλιογραφία)· Πούχνερ Β., *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, σ. 50-61.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 162**

Τι σχέση έχουν τα Ζαγόρια με το ερασιτεχνικό θέατρο;

**Δραστηριότητα 147**

Με βάση τους τόπους που έχετε σημειώσει στη Δραστηριότητα 144, ακολουθήστε την πορεία αυτή ανατρέχοντας σε ένα χάρτη της Ελλάδας. Ποια διαμερίσματα της χώρας δεν αναφέρονται καθόλου;



## Η ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΣΤΗ ΔΗΜΟΤΙΚΗ: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΙΔΕΩΝ (1895-1922)

Η εισβολή του μοντερνισμού στην ελληνική σκηνή συμπίπτει σχεδόν με την εξάπλωση του ηθογραφικού κινήματος. Στο στρατόπεδο των δημοτικιστών, που εργάζονται για την επιβολή της δημοτικής γλώσσας στη λογοτεχνία και είχαν αρχηγό τον Γιάννη Ψυχάρη (1854-1929) και εκπροσώπους τους Αργύρη Εφταλιώτη (1849-1923), Αλέξανδρο Πάλλη (1851-1934) και κυρίως τον Κωστή Παλαμά (1859-1943), υπήρχαν δύο τάσεις: μια ομάδα αγκυλωμένη στην ηθογραφική θεματολογία και μια ομάδα που είχε απομοιώσει τα διάφορα κινήματα του μοντερνισμού. Έννοιες κλειδιά αυτής της ιδεολογικής αντιπαράθεσης ήταν «ντόπιο» και «ξένο», Έλληνας ή Ρωμός, «βορειομανία», «έλξη του βορρά», «γερμανολατρία» «ιψενογερμανισμός» κτλ. Δεν είναι πια το Παρίσι που επηρεάζει την Αθήνα, αλλά οι «βόρειες» λογοτεχνίες (Σκανδιναβία, Γερμανία, Ρωσία). Ενώ ο Ψυχάρης χλευάζει από το Παρίσι τους «Νίτσηδες, Ιψενέους κι ό,τι άλλα θέλεις» και ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος γράφει άρθρα με τίτλους «Ξενομανία», «Όχι ξένα», ο Παλαμάς, πιο ανοιχτόμυαλος και διορατικός, αναφωνεί το 1895: *Τρισευλογητός ο ιψενογερμανισμός, ανίσως τα ζωογόνα του ρεύματα φθάσωσι και μέχρι της συγχρόνου ελληνικής ψυχής... «Σήμερα ο νατουραλισμός και αύριον ο συμβολισμός!» Ακούγω γύρω μου ψιθύρους χλευασμού και ανησυχίας και θλίψεως. Κι' εγώ ανακράζω: καλώς ήλθατε, καλώς να έλθετε, νατουραλισμοί, συμβολισμοί, ιψενογερμανισμοί, και από βορρά και μεσημβρίας, από ανατολής και δύσεως, όλοι οι εις ισμοί σεισμοί, από τους οποίους αν ανατινάσσονται και συντριβώνται ή εξαφανίζονται τα παλαιά εδάφη, νέαι νήσοι και νέαι στεραί του πνεύματος αναδύονται και θάλλουσιν (Παλαμάς Κ., 1895, σ. 1).*

Την αρχή της «εισβολής» κάνει η παράσταση των «Βρυκόλακων» του Ίψεν (Henrik Ibsen, 1828-1906, Νορβηγός δραματουργός) το 1894 στην Αθήνα, ένα χρόνο μόνο μετά τον θρίαμβο της «Φαύστας» του Βερναρδάκη· την παράσταση προλογίζει ο Γρηγόριος Ξενόπουλος (1867-1951), ο οποίος τον επόμενο χρόνο θα δώσει τα πρώτα δείγματα του θεάτρου των ιδεών με τον «Τρίτο» και τον «Ψυχοπατέρα» (1895). Στη σημαδιακή αυτή παράσταση ο Αργύρης Εφταλιώτης αντιτάσσει ένα δικό του «Βουρκόλακα» (1894), που δεν είναι άλλο από ηθογραφικό δράμα. Είναι επίσης τα χρόνια της εξάπλωσης της φιλοσοφίας του Friedrich Nietzsche (1844-1900) σε όλες τις ευρωπαϊκές λογοτεχνίες· στην Ελλάδα προσλαμβάνεται απλώς μια καρικατούρα του «υπερανθρώπου», του δυνατού ατόμου που δεν δεσμεύεται από την κοινή ηθική.

Στον τομέα της δραματουργίας είναι κυρίως ο Ίψεν, ο Στρίντμπεργκ (August Strindberg, 1849-1912, Σουηδός δραματουργός), ο Τολστόι (Leo Tolstoj, 1828-1910, Ρώσος πεζογράφος και δραματουργός), ο Χάουπτμαν (Gerhart Hauptmann,



1862-1946, Γερμανός ποιητής, πεζογράφος και δραματουργός) και ο Σούντερμαν (Hermann Sudermann, 1857-1928, Γερμανός δραματουργός εύπεπτων νατουραλιστικών θεατρικών έργων) αυτοί που επηρεάζουν, με παραστάσεις και μεταφράσεις, με παρουσιάσεις και ανταποκρίσεις για τις επιτυχίες τους στις σκηνές της Ευρώπης, τους νέους δραματογράφους στην αυγή του νέου αιώνα. Η μίμησή τους είχε γίνει της μόδας.

### Δραστηριότητα 148

Αν αυτοί οι θεατρικοί συγγραφείς δεν σας είναι οικείοι, ανοίξτε ένα λεξικό και ενημερωθείτε σύντομα.



Ήδη το 1894 ο Μπάμπης Άννινος παρωδεί τον «εκγερμανισμό» της Ελλάδας στην κωμωδία «Η Νίκη του Λεωνίδα», ενώ το 1899 δημοσιεύεται μια χαριτωμένη παρωδία της «Τιμής» του Σούντερμαν με τον τίτλο «Η Τιμή του Σούντερμαν», η οποία παίχτηκε πρόσφατα στο Εθνικό Θέατρο. Ο Παλαμάς υπερασπίζεται την παράσταση του «Αμαξά Ένσελ» του Χάουπτμαν στο Βασιλικό Θέατρο, το 1902, από τις επικρίσεις του γηραιού Δημητρίου Βερναρδάκη, ο οποίος σημειώνει δυσανεκτικό ότι τέτοιο έργο μόνο εμετό μπορούσε να προκαλέσει, ενώ ο δικός του «Νικηφόρος Φωκάς» θα περίμενε ως το 1905 ώσπου να ανεβαστεί από την ίδια σκηνή της αυλής. Βρισκόμαστε στο μεταίχμιο δύο διαφορετικών εποχών.

Στην προσληπτική διαδικασία ιδιαίτερο ρόλο παίζει τώρα η Γερμανία και οι ανταποκρίσεις στα καλλιτεχνικά περιοδικά *Τέχνη* και *Διώνυσος*: σημαντικά ήταν τα *Γερμανικά Γράμματα* του Γιάννη Καμπύση και οι εκτενείς και μακρόχρονες ανταποκρίσεις του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, ο οποίος φιλοτέχνησε και έξοχες μεταφράσεις γερμανικών θεατρικών έργων. Οι πρώτες αντιδράσεις είναι αρνητικές, όπως δείχνουν άλλωστε οι όροι «βορειομανία» και «ιψενογερμανισμός»: συνδέονται με το βόρειο, ομιχλώδες, μελαγχολικό, εσωστρεφές, ξένο και «δύσπεπτο», ακαταλαβίστικο στοιχείο και με μια δραματική φόρμα διαφορετική από του «καλοφτιαγμένου» έργου της γαλλικής σχολής του 19ου αιώνα, στο οποίο είχε εθιστεί το αθηναϊκό κοινό. Ωστόσο, οι επιδράσεις αυτές ήταν καταλυτικές στους νέους δραματογράφους.

Θα προτάξουμε για κάθε συγγραφέα ένα σύντομο χρονολόγιο παραστάσεων:

- Ίψεν: 1894 «Βρυκόλακες», 1899 «Έντα Γκάμπλερ» με την Ελεονώρα Ντούζε, 1899 «Το Σπίτι της Κούκλας» (Νόρα), 1901 «Αγριόπαπια» (Νέα Σκηνή), 1902 «Ένας Εχθρός του Λαού» (Νέα Σκηνή), «Τα Στηρίγματα της Κοινωνίας» (Βασιλικό Θέατρο), «Έντα Γκάμπλερ» (Νέα Σκηνή), «Η Κυρά της Θάλασσας» (Θίασος Οικονόμου), 1910 «Ρόσμερσχολμ» (Θίασος Οικονόμου), 1919 «Ο μικρός Έγιολφ» (Θίασος Οικονόμου), 1925 «Αρχιτέκτων Σόλνες» (Θίασος Οικονόμου). Η κυριότερη συμβολή στην πρόσληψη του Ίψεν στην Ελλάδα προέρχεται από δύο θεατρανθρώπους, οι οποίοι συνδέονται στενά με τη Γερμανία και συγκεκριμένα με τη Βιέννη: τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο (1867-1911) και τον Θωμά Οικονόμου (1864-1927) (βλ. στη συνέχεια). Η θεω-

ρητική συζήτηση γύρω από τον Ίψεν ξεκινά συνήθως με αφορμή κάποια παράσταση, αλλά δεν περιορίζεται μόνο στην επικαιρότητα: στο πολυδαίδαλο έργο του Κωστή Παλαμά, ο Ίψεν είναι ένα από τα ονόματα μοντέρνων ξένων συγγραφέων που αναφέρονται πιο συχνά. Η επίδραση του Ίψεν, όμως, δεν σταματά στον Μεσοπόλεμο αλλά συνεχίζεται ακόμα και μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο· ούτε μπορεί να πει κανείς σήμερα με βεβαιότητα ότι έχει κλείσει τον κύκλο του στην Ελλάδα.



### Δραστηριότητα 149

Καταγράψτε τους τίτλους των έργων και τις χρονολογίες σε μία σελίδα, για να εντυπωθούν καλύτερα στη μνήμη σας.

- Στρίντμπεργκ: το 1899 ο Γιάννης Καμπύσης μεταφράζει τη «Δεσποινίδα Τζούλια» και τον προγραμματικό πρόλόγό της, που λειτούργησε ως μανιφέστο του νατουραλισμού. Ο ίδιος οραματίζεται και μια διαφορετική μορφή της θεατρικής παράστασης: *Θα το ήθελα σε μια σάλα χωρίς σκηνές και σκηνικά, χωρίς ηθοποιούς, μόνον εκεί σε μια γωνία της σάλας, ένας, δύο, όσα είναι τα πρόσωπα, καθισμένοι σε καθίσματα να μιλούν το διάλογο. Το θέατρο θα το ήθελα συναναστροφή που τη δίνει ο ποιητής ή οι πνευματικοί συντρόφοι του ποιητή με προσκαλεσμένους που εκείνοι θέλουν.* Κάτι σαν ποιητική βραδιά, σχεδόν αναλόγιο. Το ίδιο το έργο θα ανεβαστεί μόλις το 1908 από τον θίασο της Κυβέλης και με πρόλογο από τον Γρηγόριο Ξενόπουλο.



### Δραστηριότητα 150

Τι εννοούμε λέγοντας αναλόγιο; Τι λείπει σε αυτή τη μορφή παρουσίασης; Απαντήστε σε δύο φράσεις.

- Τολστόι: 1895 «Το Κράτος του Ζόφου» (Θίασος Μένανδρος) με πρόλογο του Ξενόπουλου, όπου διατυπώνει την περίφημη ρήση: «φιλολογικώς αποτελούμεν μιαν επαρχίαν της Γαλλίας», 1902 στη Νέα Σκηνή με μεγάλη επιτυχία (ο Χρηστομάνος χρησιμοποιεί ως νατουραλιστικό εφέ γνήσια κοπριά στη σκηνή)
- Χάουπτμαν: τον εισάγει ο Καμπύσης στην Ελλάδα το 1899· πρώτες παραστάσεις: «Αμαξάς Ένσελ» (1902 Βασιλικό Θέατρο, σκηνοθεσία Θωμάς Οικονόμου, μετάφραση Κωνστ. Χατζόπουλος), «Βουλιαγμένη Καμπάνα» (1906, συμβολιστικό έργο). Ο νεαρός Σπύρος Μελάς (1882-1966) αναπαράγει στο «Χαλασμένο Σπίτι» (1909) το milieu των αμαξάδων και τη νοσηρή ατμόσφαιρα, την τόσο χαρακτηριστική στις νατουραλιστικές αναλύσεις της αστικής κοινωνίας (δανείζεται και από άλλα πρώιμα έργα του Χάουπτμαν: «Πριν Φέξει ο Ήλιος» και «Γιορτή Συμφιλίωσης»). Οι επαναστατικοί «Υφαντές», που παρουσίασε ο Καμπύσης από το 1899 στην Τέχνη, ανεβαίνουν σε διασκευή μόλις το 1911.

## Δραστηριότητα 151

Ενημερωθείτε για το έργο των Ίψεν, Στρίντμπεργκ, Τολστόι και Χάουπμαν· πρόκειται για μεγάλα ονόματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Τον Σούντερμαν μπορούμε να τον «ξεχάσουμε».

- Σούντερμαν: μετάφραση της «Μάγδας» («Πατρίδα») δημοσιεύεται το 1899· η «Τιμή» παριστάνεται το 1899, τα «Σόδομα» στο Θέατρο Τσόχα την ίδια χρονιά, η «Μάγδα» ως «Η Πατρική Στέγη», σε νέα μετάφραση, στο ίδιο θέατρο, το 1899 (στην αρχή της χρονιάς το είχε παίξει η Eleonora Duse στην Αθήνα). «Τιμή» και «Μάγδα» μένουν στο ρεπερτόριο διάφορων θιάσων και παρουσιάζονται και σε περιοδείες. Την επιτυχία του εύπεπτου κοινωνικού προβληματισμού θα επιστέψει η παράσταση της «Κλεμμένης Ευτυχίας» σε μετάφραση του Κ. Χατζόπουλου το 1903, στο Βασιλικό Θέατρο. Ειδικά η «Τιμή» παραμένει στο ρεπερτόριο των θιάσων ως τη Μικρασιατική Καταστροφή (1899, η παρωδία «Η Τιμή του Σούντερμαν»).

Παρά την πιο έντονη θεατρική πρόσληψη, δεν είχε την επίδραση του Χάουπμαν. Για παράδειγμα, το συμβολιστικό-νατουραλιστικό δράμα «Η Ανάλυση της Χάννελε» δεν είχε παιχτεί στο θέατρο, επηρεάζει όμως τον νεαρό Γιάννη Καμπύση στο «Δαχτυλίδι της Μάνας».

### 3.10.1 Οι συμφυρμοί του ρεαλισμού και του συμβολισμού, του σοσιαλισμού και του εθνικισμού

Η συνέχιση της δημιουργικής πρόσληψης του μοντέρνου θεάτρου είναι ως το τέλος του αιώνα διακεκομμένη: περιορίζεται βασικά στον Γιάννη Καμπύση: το 1896 κυκλοφορούν «Το Μυστικό του Γάμου» και «Η Φάρσα της Ζωής», επηρεασμένα από τον γερμανικό νατουραλισμό, ενώ τον δρόμο για τη σκηνή θα βρουν μόνο «Οι Κούρδοι» (Νέα Σκηνή, 1903) και το συμβολικό ονειρόδραμα «Το Δαχτυλίδι της Μάνας» (1898), που θα μελοποιήσει αργότερα ο Μανόλης Καλομοίρης. Χαρακτηριστική είναι η αμφιταλάντευση ανάμεσα σε ακραίο νατουραλισμό και συμβολισμό, πράγμα που παρατηρούμε κυρίως στον Γκέρχαρτ Χάουπμαν. Ο πρόωρα χαμένος Καμπύσης δεν άφησε συνεχιστές.

Ενάντια στη γερμανική επίδραση στράφηκε ο Ψυχάρης, ο οποίος παρουσιάζει το 1901 δύο δραματικά έργα με εκτενή εισαγωγή, «Για το Ρωμαίικο Θέατρο», όπου ζητεί τη συγγραφή εθνικού δράματος χωρίς ξενικές επιδράσεις και συμπαραθέτει συγχρόνως δύο δικά του θεατρικά έργα: τον «Κυρούλη», ιστορικό δράμα του ρωσικού Μεσαίωνα ενάντια στον «Υπεράθρωπο» του Νίτσε, και τον «Γουανάκο», συμβολιστική και σατιρική κωμωδία εναντίον της καθαρεύουσας, που επιτίθεται, μεταξύ άλλων, στον Σύλλογον προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων και τον διευθυντή του, τον Δημήτριο Βικέλα, ο οποίος στο θεατρικό χώρο είχε γίνει γνωστός για τις μεταφράσεις σαιξπηρικών τραγωδιών.



Την προτροπή του ηγέτη του γλωσσικού αγώνα δεν την άκουγε κανείς, εκτός από τον Κωστή Παλαμά, ο οποίος συγγράφει το 1902 το μοναδικό δραματικό του έργο, την «Τρισεύγενη», επηρεασμένος και από την προτροπή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, που μίλησε το 1901 στους συνιδρυτές της Νέας Σκηνης του, και του Στέφανου Στεφάνου, διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου, να βοηθήσει το φτωχό ελληνικό ρεπερτόριο με μια τραγωδία υψηλών προδιαγραφών (βλ. στη συνέχεια).

☛ *Αυτά δεν χρειάζεται να τα αναπτύξω εδώ, ούτε τη διένεξή του με τον Χρηστομάνο· τα έχετε διαβάσει εκτενώς και με όλες τις λεπτομέρειες στην Εισαγωγή της «Τρισεύγενης».*

Ωστόσο, η σημαδιακή χρονιά για το θέατρο των ιδεών θα είναι το 1907 (έχουν προηγηθεί παράσταση του «Τρίτου» από τον Χρηστομάνο το 1903, το 1904 «Το μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραιννας» του Ξενόπουλου, ενώ την ίδια χρονιά παίζεται και το νατουραλιστικό «Μπροστά στους Ανθρώπους» του Μάρκου Αυγέρη)· τη χρονιά αυτή εμφανίζονται στη σκηνή τέσσερις νέοι θεατρικοί συγγραφείς, που θα σφραγίσουν το θέατρο των ιδεών: ο νεαρός Νίκος Καζαντζάκης με το «Ξημερώνει», ο Σπύρος Μελάς με τον «Γιο του Ίσκιου», ο Δημήτρης Ταγκόπουλος με τις «Αλυσίδες» και ο Παύλος Νιρβάνας με τον «Αρχιτέκτονα Μάρθα»· το 1908 ο Παντελής Χορν σημειώνει μεγάλη επιτυχία με τους «Πετροχάρηδες», ενώ έκτοτε αρχίζει και η ουσιαστική θεατρική καριέρα του Ξενόπουλου: «Φωτεινή Σάντρη» (1908), «Στέλλα Βιολάντη» (1909), «Ψυχοσάββατο» (1910) κτλ. Ειδικά ο Μελάς βρήκε τη «συνταγή της επιτυχίας» της νέας εποχής, ερωτοτροπώντας με νατουραλιστικές γραφές: «Κόκκινο Πουκάμισο» (1908), «Χαλασμένο Σπίτι» (1909), «Το Άσπρο και το Μαύρο» (1913) και αργότερα «Μία Νύχτα Μία Ζωή» (1924)· ο Ξενόπουλος, παρασυρμένος από τα γούστα του ευρύτερου κοινού, παράγει ολοένα πιο ρηγά θέματα πάνω στη στέρεα τεχνοτροπία του.

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση του νεαρού Καζαντζάκη, ο οποίος δείχνει ταλαντούχος δραματογράφος σε διάφορα είδη: στο αστικό ψυχολογικό δράμα με το «Ξημερώνει» (1906), στο πατριωτικό ιστορικό δράμα με εξπρεσιονιστική σκληρότητα στο «Έως Πότε;» (1907), σε ένα συμβολιστικό εξπρεσιονιστικό δράμα του με έντονα αυτοβιογραφικά στοιχεία, το «Φασγά» (1907), στο υπερρεαλιστικό «Κωμωδία: Τραγωδία Μονόπραχτη» (1909) και τελικά στον «Πρωτομάστορα» (1908, πρώτος τίτλος «Θυσία»), συμβολιστικό ποιητικό δράμα στο θέμα της παραλογής για το γεφύρι της Άρτας, όπου ο πρωτομάστορας εντοιχίζει τη γυναίκα του ζωντανή, για να «στεριώσει» το γεφύρι (θα το μελοποιήσει ο Καλομοίρης). Για το ίδιο θέμα έχει δώσει δραματικό έργο ο Ηλίας Βουτιερίδης ήδη το 1905 («Το Γιοφύρι της Άρτας»), ενώ θα ακολουθήσει ο Παντελής Χορν το 1906 με «Το Ανεχτίμητο», που είναι ένα από τα πρώτα του θεατρικά έργα. Ειδικά ο Χορν θα αλλάξει πολλούς τρόπους γραφής και θα αναγνωριστεί μόλις με το «Φιντανάκι» (1921), το οποίο λειτουργεί χαρακτηριστικά ως πλακιώτικη ηθογραφία και όχι ως νατουραλιστικό δράμα της ανάλυσης της κοινωνικής παγίδας του milieu· άλλα έργα του που είχαν κάποια απήχηση: «Μελάχρα» 1909, «Παναγιά η Κατηφορίτισσα» 1915, «Κερένια Κούκλα» 1915, διασκευή του μυθιστορήματος του Χρηστομά-

νου, «Νταλμανοπούλα» 1923, «Σέντζας» 1925, «Φλαντρώ» 1925, «Μελτεμάκι» 1927, «Σιγανοπαπαδιές» 1929 κ.ά.

Πιο άκαμπτος, σε θεματολογία και δραματική φόρμα, στάθηκε ο Ταγκόπουλος: από τους «Ζωντανούς Πεθαμένους», το 1905, ως τη «Μητέρα», το 1922 («Στην Οξώπορτα», «Ο Λυτρωμός», «Πλάι στην Αγάπη» κ.ά.), παραμένει πιστός στο στρατευμένο υπέρ των σοσιαλιστικών ιδεών του δράμα, πράγμα που οδήγησε τον Ξενοπούλο στον χαρακτηρισμό θέατρο των ιδεών και ορισμένους άλλους συγγραφείς στη δημιουργία ενός «εργατικού δράματος», όπως «Ο Γήταυρος» του Ρ. Γκόλφη και η «Κόκκινη Πρωτομαγιά» του Γ. Σημηριώτη (1921). Η τάση αυτή ωστόσο, στα αβέβια χρόνια του Μεσοπολέμου, που σπρώχνουν τη θεατρική θεματολογία προς την ηθογραφία και το ιστορικό δράμα, παραμένει κάπως περιθωριακή. Γενικά, με τους Βαλκανικούς Πολέμους, τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τη Μικρασιατική Καταστροφή η δραματική παραγωγή γνωρίζει κάμψη και ποσοτικά και ποιοτικά: οι κερδισμένοι από την αβεβαιότητα της εποχής είναι, άλλη μια φορά, η επιθεώρηση και ο Καραγκιόζης, η οπερέτα και το βουλεβάτο.


## Δραστηριότητα 152

Επειδή τα ονόματα και οι τίτλοι ήταν πολλοί – ίσως μερικούς τους ξέρετε–, πρέπει να βοηθήσουμε το μνημονικό μας: πάρτε ένα χαρτί και σημειώστε ονόματα συγγραφέων και τίτλους έργων. Έτσι θα τα θυμηθείτε πιο εύκολα.



## Βιβλιογραφικός Οδηγός


**Χορν Π.**, *Τα θεατρικά*, τόμος Α΄, εισαγωγή-επιμέλεια Έφη Βαφειάδη, Αθήνα 1993· **Γραμματάς Θ.**, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Γιάννενα 1984· του ίδιου, «Το κοινωνικό και εργατικό δράμα στο νεοελληνικό θέατρο (1900-1922)», στον τόμο: *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία – δραματολογία*, Αθήνα 1987, σ. 116 κ.ε.· **Παπανδρέου Ν.**, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*, Αθήνα 1983· **Πούχνερ Β.**, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995· του ίδιου, «Ο Πρόλογος Για το Ρωμαϊκό θέατρο (1900) του Ψυχάρη. Ένα ιδιότυπο μανιφέστο του “Θεάτρου των Ιδεών”», στον τόμο: *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Αθήνα 1995, σ. 15-76· του ίδιου, «Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, ό.π., σ. 318-433· του ίδιου, «Δραματικά πρότυπα στο πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», στον τόμο: *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, ό.π., σ. 375-392· του ίδιου, «Η παραλογή και το δράμα», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σ. 307-330· του ίδιου, «Το Φιντανάκι και η κληρονομιά του ηθογραφισμού», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σ. 317-331· του ίδιου, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σ. 311-354· του ίδιου, «Ο νεαρός Σπύρος Μελάς ως δραματογράφος, ή Τα κριτήρια της “σκηνικής επιτυχίας” την εποχή του “Θεάτρου των ιδεών”», στον τόμο: *Φαινόμενα και νοούμενα*, Αθήνα 1999, σ. 265-480· **Παλαμάς Κ.**, «Εξ αφορμής μιας λέξεως», *Εφημερίς*, τόμος 23, αρ. 348, 14/12/1895, σ. 1.

 Ακολουθεί τώρα η ανάλυση μερικών θεατρικών έργων που διαβάσατε. Κάντε πρώτα ένα διάλειμμα. Η συμμετοχή σας θα είναι πιο ενεργητική!

### 3.10.2 Η κοινωνική κριτική: Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ο Μακαρίτης Μαύσωλος»

Επισημάνθηκε ήδη ο ηγετικός ρόλος του Γρηγορίου Ξενόπουλου στην αφομοίωση του μοντερνισμού στην Ελλάδα, κυρίως με τους προλόγους του στην παράσταση των «Βρυκολάκων» του Ίψεν το 1894 και του «Κράτους του Ζόφου» του Τολστόι το 1895. Την ίδια χρονιά δημοσιεύει τα δύο πρώτα θεατρικά του έργα: τον «Τρίτο» και τον «Ψυχοπατέρα», που ανεβάζονται χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία στο θέατρο. Ο «Ψυχοπατέρας» θα ξαναπαιχτεί πολύ αργότερα (το 1925), ο «Τρίτος» από τη Νέα Σκηνή το 1903. Το θέμα είναι ένα ερωτικό «ιψενικό» τρίγωνο και ένα μανιφέστο ενάντια στον συμβατικό γάμο: ο «τρίτος» τελικά δεν είναι ο εραστής αλλά ο σύζυγος, γιατί η γυναίκα τον εραστή επέλεξε ουσιαστικά ως σύντροφο· αυτός που πρέπει να φύγει από τη μέση είναι ο σύζυγος – και αυτοκτονεί. Πρόκειται δηλαδή για μια αντιστροφή της λογικής της μοιχείας, την οποία βρίσκουμε σε τόσα και τόσα κοινωνικά ή και κωμικά έργα της γαλλικής σχολής. Παρόμοιος κάπως θεωρητικός προβληματισμός βρίσκεται στον «Μακαρίτη Μαύσωλο» ή «Κωμωδία Θανάτου», όπως ήταν ο αρχικός του τίτλος: η κοινωνική παράσταση του συμβατικού πένθους. Και εδώ ο Ξενόπουλος αντιστρέφει τη συνηθισμένη λογική της υπόθεσης: ο ειλικρινής Νίκος Στράνης, αρραβωνιαστικός της Κρυσταλλίας, που κοροϊδεύει το «θέατρο» της μέλλουσας πεθεράς του για τον πεθαμένο άνδρα της, τον οποίο ποτέ δεν αγάπησε, δεν δικαιώνεται όπως θα έπρεπε, αλλά χάνει με την ειρωνεία του το δίκιο του: το «κοινωνικό θέατρο» τελικά δικαιώνεται και ο «οικογενειακός φίλος» Πέτρος Πετρόπουλος, συγκαταβατικός και κόλακας, θα πάρει το χέρι της Κρυσταλλίας.

Ο Ξενόπουλος ποτέ δεν άφησε τη φόρμα του «καλοφτιαγμένου» έργου της γαλλικής σχολής· εδώ στην αρχική του φάση γράφει έργα «με θέση»: υπάρχει δηλαδή ο κοινωνικός ή ηθικός προβληματισμός που συζητιέται στο αστικό σαλόνι και γύρω του κινείται ο κουρδισμένος μηχανισμός της δραματοουργίας με τους υπηρέτες, τις βόλτες, τις επισκέψεις, τα ταξίδια, τις ξαφνικές εμφανίσεις, τις ίντριγκες, τα υπονοούμενα κτλ. Η σκηνική καριέρα του Ξενόπουλου θα ανακάμψει μόλις το 1907/08· για αρκετά χρόνια θα ασχοληθεί με την πεζογραφία. Μόλις επιτύχει όμως και στους δύο πρωταγωνιστικούς θιάσους, μετατρέπει αρκετά πεζογραφήματα σε θεατρικά έργα.

 Τώρα θα προχωρήσουμε σε σύντομες αναλύσεις του «Μακαρίτη Μαύσωλου» που έχετε διαβάσει εδώ και καιρό. Αν δεν τον θυμάστε πια, ρίξτε μια σύντομη ματιά.

#### **Δραστηριότητα 153**

Χαρακτηρίστε σύντομα τα κύρια σκηνικά πρόσωπα: την Κλεοπάτρα Μαυσώλου, την κόρη της Κρυσταλλία, τον Νίκο Στράνη και τον Πέτρο Πετρόπουλο. Τα άλλα πρόσωπα είναι βοηθητικά και διαφωτίζουν απλώς τον χαρακτήρα των πρωταγωνιστών.



**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 163**

Κατ' εξαίρεση, κάποιο από τα βοηθητικά πρόσωπα είναι απόλυτα αναγκαίο. Ποιο είναι αυτό;

**Δραστηριότητα 154**

Κάντε ένα διάγραμμα των βασικών διαπροσωπικών σχέσεων. Έχουμε και εδώ «τρίγωνο», όπως στον «Τρίτο»;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 164**

Ορισμένα στοιχεία συνδέουν το «καλοφτιαγμένο» έργο με την κλασικίζουσα δραματουργία. Ένα από αυτά είναι η «έκθεση». Σε ποια σκηνή διαδραματίζεται εδώ και ποιος αναλαμβάνει την πληροφόρηση των θεατών για την προϊστορία;

**Δραστηριότητα 155**

Ξαναδιαβάστε την πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης και παρακολουθήστε το παιχνίδι του «σασπένς»: πώς προετοιμάζει ο Ξενόπουλος τον θεατή για την πρώτη βασική πληροφορία που δίνει ο Βαγγέλης, ότι δηλαδή η πεθερά δεν ήθελε τον Νίκο γαμπρό αλλά τον Πέτρο;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 165**

Τι ακολουθεί αμέσως μετά ως πληροφορία, η οποία θα κάνει την πλοκή να ξετυλιχθεί;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 166**

Ποια είναι η δεύτερη βασική πληροφορία που δίνει ο Βαγγέλης στη συνέχεια;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 167**

Η δεύτερη πληροφορία συμπληρώνεται και από μια σημαντική προσθήκη, που θεμελιώνει τη δραματική αντίθεση και σύγκρουση, η οποία διέπει όλο το έργο. Τι συμπληρώνει ο Βαγγέλης;

**Δραστηριότητα 156**

Προσέξτε πως ο Βαγγέλης σε όλη αυτή τη σκηνή προσποιείται τον αδιάφορο και μαλώνει τον υπηρέτη, πως κριτικάρει την κυρία του, ενώ και ο ίδιος το κάνει. Σημειώστε τα σημεία όπου ο υπηρέτης καταφέρεται εναντίον της και ο Νίκος τον μαλώνει.

**Δραστηριότητα 157**

Σημειώστε τα σημεία όπου ο Ξενόπουλος κάνει «χιούμορ»: σε ποια από αυτά γελάσατε πραγματικά;





### Δραστηριότητα 158

Σημειώστε τα λογοπαίγνια της σκηνής αυτής. Μερικά είναι κάπως βεβιασμένα, άλλα κάπως καλύτερα. Συγκρίνετε αυτό το είδος αστειών με τα αστεία του Καραγκιόζη. Βγάλτε τα συμπεράσματά σας και διατυπώστε τα γραπτώς (3-4 φράσεις, 10 λεπτά).




### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 168

Ως προς τη γλωσσική διατύπωση των σκηνικών οδηγιών σε όλο το έργο, τι παρατηρείτε;



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 169

Η κωμωδία στηρίζεται σε μια διπλή υπερβολή. Η μία είναι εύκολο να εντοπιστεί – είναι το προσποιητό πένθος της κυρίας Κεοπάτρας για τον άνδρα της· η άλλη ποια είναι;

 *Και τώρα, προς το τέλος, μια δύσκολη ερώτηση. Αν δεν την ξέρετε, μην το πάρετε κατάκαρδα. Ξεπερνάει κάπως όσα έχετε μελετήσει. Μπορείτε, πάντως, να βρείτε την απάντηση στο Παράρτημα 3.*



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 170

Από αυτή την άποψη, της υπερβολικής αυστηρότητας της ηθικής κριτικής, ο Νίκος Στράνης με ποιον πρωταγωνιστή μολιερικής κωμωδίας, από τις όψιμες και ώριμες κωμωδίες του Μολιέρου, συγγενεύει;



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 171

Για ποιο λόγο εισάγει ο Ξενόπουλος τη μορφή του Βασιλάκη, του αδελφού του πεθαμένου, αφού δεν προωθεί πουθενά την υπόθεση;



### Δραστηριότητα 159

Σε αυτό το έργο είναι πολύ εύκολο να κάνετε μια configuration matrix, γιατί τα πρόσωπα είναι λίγα. Ξέρετε πλέον να φτιάχνετε τέτοια σχήματα· απλώς, επειδή το έργο είναι πεζό, παραλείπετε την έκταση του ρόλου (που ήταν σε στίχους) και σημειώνετε παρουσία ή απουσία με 1 ή 0. Όταν τελειώσετε, θα διαπιστώσετε ορισμένα από τα μυστικά του «καλοφτιαγμένου» έργου: στην αρχή των πράξεων υπάρχουν «εμπιστευτικές» σκηνές, ανάμεσα σε δύο πρόσωπα, όπου δίνονται σημαντικές πληροφορίες για την παρακολούθηση της υπόθεσης: Α΄ Νίκος και Βαγγέλης, Β΄ πάλι Νίκος και Βαγγέλης, Γ΄ Νίκος και Βασιλάκης. Όσο προχωρεί η πράξη, τόσο περισσότερο πολυπρόσωπες γίνονται οι σκηνές, ώσπου στο φινάλε βρίσκονται όλοι επί σκηνής. Αυτό είναι εμφανέστατο στην πρώτη πράξη, όπου σε κάθε σκηνή προτίθεται και ένα πρόσωπο στα προηγούμενα. Ο βασικός ρυθμός αυτής της δραματογραφίας είναι η επιτάχυνση, το crescendo της μουσικής (αύξηση της έντασης). Ο Ξενόπουλος είναι ιδιαίτερα επιδέξιος σε αυτό.



## Δραστηριότητα 160

Διατρέξετε πάλι το κείμενο και θυμηθείτε τις λεπτομέρειες της υπόθεσης ως προς το εξής: είναι βέβαιο ότι στην αρχή ο αναγνώστης/θεατής ταυτίζεται με τον Νίκο Στράνη. Εσείς μέννατε οπαδός του ως το τέλος ή αποστασιοποιηθήκατε; Αν ναι, σε ποιο σημείο συνέβη αυτό; Παρατηρήστε τη στάση σας, σημειώστε τις αντιδράσεις σας στα λεγόμενα και δρώμενά του και τεκμηριώστε γραπτώς την απόφασή σας.

Ο Ξενόπουλος παίζει ένα παιχνίδι με τον αναγνώστη/θεατή. Ενώ όλα δείχνουν πως αντικείμενο της σάτιρας είναι το συμβατικό πένθος, τελικά αδικεί τον ηρώα του, τον *raisonneur*, και αμφισβητεί και αυτόν, αντιστρέφοντας τους όρους του έργου «με θέση». Μία από τις δραματουργικές αδυναμίες του έργου είναι ότι αυτή η στροφή δεν προετοιμάζεται επαρκώς. Το θέμα του αποσυνάγωγου δίκαιου το διδάχτηκε ο Ξενόπουλος από τον Μολιέρο («Μισάνθρωπος»): ο δίκαιος κριτής της κοινωνίας γίνεται από τραγικός γελοίος, γιατί είναι υπερβολικός· απλώς, εδώ, αντιστρέφεται και η στρατηγική του Μολιέρου: ο Νίκος Στράνης δεν είναι ο κωμικός ήρωας που φτάνει σε τραγικές διαστάσεις, αλλά ο αρχικά σοβαρός επικριτής του κωμικού, που φτάνει σε κωμικές διαστάσεις λόγω της υπερβολής και της ακαμψίας του· η κοινωνία τον τιμωρεί και ο δραματουργός του δεν τον σώζει.

## Παράλληλο Κείμενο

Διαβάστε το σύντομο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη «Έως Πότε;» (Νέα Εστία ΝΑ', τεύχος 1211, Χριστούγεννα 1977, σ. 211-235) και κρατήστε σημειώσεις σχετικά με τις παρατηρήσεις σας. Ωστόσο, επειδή η επόμενη ενότητα απαιτεί κάποια συγκέντρωση, ίσως είναι προτιμότερο να το αναβάλετε μέχρι το τέλος του κεφαλαίου της «Τρισεύγενης». Θα σας το ξαναθυμίσω.

### 3.10.3 Το εθνικό δράμα του νεο-ρομαντισμού: Κ. Παλαμάς, «Τρισεύγενη»

- Έχετε ολοκληρώσει προ πολλού την ανάγνωση της «Τρισεύγενης» και της Εισαγωγής και ίσως έχετε διαβάσει και την ιστορία της πρόσληψής της μέσα στον 20ό αιώνα. Έτσι, έχετε μια πλήρη εικόνα και για το κείμενο και για την εποχή του. Είναι το δεύτερο θεατρικό κείμενο που αναλύουμε σε περισσότερο βάθος. Όμως, σε αντίθεση με την «Ερωφίλη», η Εισαγωγή έχει λύσει ήδη πολλά από τα ζητήματα που απαιτούν κάποια ανάπτυξη, έτσι δεν μένουν πολλά ερωτήματα. Με την έννοια αυτή, οι Ασκήσεις Αξιολόγησης και οι Δραστηριότητες που θα ακολουθήσουν έχουν απλώς τη λειτουργικότητα κάποιου ελέγχου για σας τους ίδιους. Θα αρχίσουμε με κάτι απλό:

## Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 172

Στον σημαντικό πρόλογο του Παλαμά αναφέρεται στο τέλος ένα δραματικό έργο, το οποίο συνδέεται πολλαπλά με την «Τρισεύγενη». Ποιο είναι αυτό;





### **Δραστηριότητα 161**

Σχηματίστε τις διαπροσωπικές σχέσεις των 12 σκηνικών προσώπων, όπως το έχουμε κάνει επανειλημμένως. Τι παρατηρείτε σε σχέση με την κλασικίζουσα δραματολογία και το αστικό οικογενειακό δράμα; Γράψτε τις παρατηρήσεις σας σε ένα χαρτί.



### **Δραστηριότητα 162**

Η κοινωνική πλευρά του έργου στηρίζεται στη βεντέτα ανάμεσα σε δύο οικογένειες: τους Δεντρογαλήδες και τους Φλώρηδες· προπαθήστε να κατατάξετε τα σκηνικά πρόσωπα στα δύο αυτά στρατόπεδα· θα παρατηρήσετε ότι αρκετά πρόσωπα μένουν απέξω.



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 173**

Έχει παρατηρηθεί ότι ο Παλαμάς μιμείται ορισμένα στοιχεία της αρχαίας τραγωδίας. Ποια πρόσωπα αποτελούν κάτι σαν αρχαίο χορό;



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 174**

Ποια πρόσωπα έχουν καθαρά ποιητική-υμνητική λειτουργικότητα;



### **Δραστηριότητα 163**

Χωρίστε τα σκηνικά πρόσωπα με βάση το κοινωνιολογικό κριτήριο: 1) ο κόσμος των παλαιών λαϊκών αρχών, 2) ο κόσμος της θάλασσας, των αστών και εμπόρων, 3) ο κόσμος των καλλιτεχνών και νεράιδων και 4) του γυναικείου κουτσομπολιού.



### **Δραστηριότητα 164**

Τα τέσσερα μέρη του έργου δεν έχουν σκηνές. Χωρίστε το έργο με βάση τις αλλαγές στη σύσταση της ομάδας προσώπων που βρίσκεται επί σκηνής και σχηματίστε μια configuration matrix, η οποία είναι πιο σύνθετη από ό,τι σε άλλα έργα. Αυτή η Δραστηριότητα είναι αρκετά χρονοβόρα, γι' αυτό, αν δεν έχετε τώρα χρόνο, μπορείτε να επανέλθετε σε αυτή αργότερα.



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 175**

Το έργο βασίζεται σε δύο μεγάλες δραματικές συγκρούσεις και σε μία που γίνεται off-stage (εκτός σκηνής). Ποιες είναι οι συγκρούσεις αυτές;



### **Δραστηριότητα 165**

Παρακολουθήστε το παιχνίδι της πληροφόρησης και παραπληροφόρησης που έχει στήσει ο Παλαμάς σχετικά με την Τρισεύγενη. Καταγράψτε από το πρώτο μέρος της Α' πράξης, πριν βγει η Τρισεύγενη στη σκηνή, τι λέει ο καθένας για αυτήν: η Πραξιθέα, η κυρά

Καλή, άλλες γυναίκες, η Ποθούλα, ο Νίκaros, η κυρ' Αλτάνα. Προσέξτε τις αντιφατικότητες! Συνεχίστε αυτή την καταγραφή ως το τέλος της πράξης, όταν η Τρισεύγενη έχει βγει ήδη στη σκηνή: τι ακριβώς δείχνουν τα λόγια της και οι πράξεις της; Τι λένε οι άλλοι για αυτήν; Συγκρίνετε τις διαπιστώσεις μεταξύ τους! Ο Παλαμάς στήνει από την αρχή έναν κόσμο αντιφατικής πληροφόρησης γύρω από την ηρωίδα του· οι αντιφάσεις αυτές δεν θα ξεδιαλυθούν ως το τέλος.

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 176

Αν δεν υπήρχαν ο Νίκaros και η Ποθούλα μέσα στο έργο, η Τρισεύγενη τι θα ήταν; Κάποιες προτάσεις διατύπωσης κάνω στο Παράρτημα 3, αλλά γράψτε πρώτα τη δική σας γνώμη σε ένα χαρτί (πέντε χαρακτηρισμοί φτάνουν).

### Δραστηριότητα 166


Εντοπίστε στο Α' μέρος τις φράσεις-συνθήματα, που ενθουσίαζαν το γυναικείο κίνημα, σχετικά με την απελευθέρωση της γυναίκας από τα πατριαρχικά δεσμά και έκαναν τον Ψυχάρη να μιλήσει για τη «Ρωμιά του μέλλοντος».

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 177

Ποια τμήματα του έργου λειτουργούν ως «έκθεση»;

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 178

Η ενότητα του χώρου παραβιάζεται δύο φορές και μέσα στην ίδια την πράξη. Σε ποια σημεία συμβαίνει αυτό;

 *Περνάμε τώρα σε πιο δύσκολες, τις τελευταίες ερωτήσεις, στις οποίες μπορείτε ελεύθερα να διατυπώσετε την απάντησή σας.*

### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 179

Η Τρισεύγενη δεν εμφανίζεται καθόλου στη Δ' πράξη επί σκηνής· ό,τι λέει και πράττει μεταφέρεται στη σκηνή και σε εμάς από τρίτους. Το στοιχείο αυτό έχει επικρίνει ο Χρηστομάνος, που επέμενε ότι η Τρισεύγενη έπρεπε να πεθάνει στη σκηνή. Μήπως είχε δίκιο; Σε τι εξυπηρετεί η απόκρυψη της ηρωίδας;

### Δραστηριότητα 167

Από τα πιο δυσεξήγητα σημεία του έργου, που ταπεινώνει φρικτά την ηρωίδα, με την οποία έχουμε ταυτιστεί, είναι αυτό της Δ' πράξης, όπου ο Πέτρος Φλώρης διηγείται ότι η Τρισεύγενη αρνήθηκε πως έχει υπογράψει χρεωστικό χαρτί για τον Κάραλη, από τον οποίο δανείστηκε χρήματα, ενώ εκείνος της δείχνει την υπογραφή της. Θα σας ικανοποιούσε μια απάντηση στο ζήτημα, όπως: «οι Νεραίδες δεν υπογράφουν»; Διατυπώστε την άποψή σας σε μια μικρή έκθεση 2-3 σελίδων (όχι πάνω από μισή ώρα).





### **Δραστηριότητα 168**

Τι είναι η Τρισεύγενη για σας; Γυναίκα ή δαίμονας, όπως τίθεται το ζήτημα ήδη στην Α' πράξη; Τεκμηριώστε τις ερμηνευτικές σας απόψεις και αναπτύξτε το σκεπτικό σας σε μία έκθεση, όχι πάνω από πέντε σελίδες (περίπου μία ώρα).

*Και στο τέλος κάποιες πιο εύκολες ερωτήσεις:*



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 180**

Σε ποιο λαϊκό θρύλο στηρίζεται η υπόθεση της «Τρισεύγενης»;



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 181**

Ποια ανήκουστη υπέρβαση της εθιμοτυπίας κάνει ο Πέτρος Φλώρης στην τελευταία σκηνή του έργου, μετά τον θάνατο της Τρισεύγενης;



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 182**

Ποιος είναι αυτός που ανεβαίνει στο τέλος του έργου τις σκάλες του σπιτιού και δεν μπορεί να τον βγάλει από το σπίτι ο Πάνος Τράτας;

Η πραγματική φύση του μοναδικού θεατρικού έργου του Κωστή Παλαμά άργησε να αναγνωριστεί από την κριτική. Αποτελεί την αρχή της διχοτόμησης του θεάτρου του 20ού αιώνα σε υψηλή δραματογραφία, που δεν παίζεται, και σε ρηχό εμπορικό θέατρο, που δεν διαβάζεται. Το 1907 ο Παλαμάς διατυπώνει τις απόψεις του για το θέατρο της εποχής του στην πραγματεία «Για το δράμα, όχι για το θέατρο».


*Υπενθύμιση: Τώρα πρέπει να διαβάσετε οπωσδήποτε το «Έως Πότε» του Καζαντζάκη. Καλή απόλαυση! Είναι έργο τολμηρό, με ακραίες καταστάσεις, αλλά με ρυθμό και χάρη. Ίσως θα άξιζε να παρασταθεί ακόμα και σήμερα.*

## **3.10.4 Το γκροτέσκο στο ελληνικό δράμα του μοντερνισμού: Παντελής Χορν, «Το Τίμιο Σπίτι»**

Αφήνουμε το νεο-ρομαντικό ποιητικό δράμα, ακόμα και το αστικό δράμα γαλλικής σχολής, και αναλύουμε τρία μικρά δραματικά έργα, που δείχνουν ότι στην πρώτη δεκαετία του αιώνα μας εμφανίζονται και στην Ελλάδα προδρομικές μορφές του θεάτρου του παραλόγου, με νέα υφολογικά στοιχεία. Στα έργα αυτά δεν δόθηκε σημασία στην εποχή τους, έχουν όμως ιστορική σημασία για μας σήμερα, γιατί παραπέμπουν σε πολύ μεταγενέστερες εξελίξεις.

Ανάμεσα στα άλλα έργα του Παντελή Χορν, η τραγική σάτιρα «Το Τίμιο Σπίτι» (1908) είναι ασήμαντο, και ας ενέπνευσε τον Σπύρο Μελά για το «Χαλασμένο Σπίτι» (1909), όπου επιδίδεται σε άκρατο νατουραλισμό. Σε αυτή τη δεύτερη φάση του θεάτρου των ιδεών, από το 1907 και πέρα, συναντούμε αρκετά ενδιαφέροντα δραματουργικά πειράματα. Στο συγκεκριμένο έργο χαρακτηριστική είναι η πρό-σμεξη νατουραλιστικών στοιχείων (το milieu των κουτσαβάκηδων, ο αλκοολι-σμός, με συσσώρευση φρικιαστικών στοιχείων, τρέλα και ασχήμια των γυναικών, ο καλλιτέχνης που παρασύρθηκε σε πορνείο) και συμβολιστικών, για την τρελή γριά που προβλέπει τον θάνατο της κοπέλας, το μοτίβο του γάμου με τον Χάρο (ως καβαλάρη γαμπρό κτλ.). Το έργο ξεκίνησε ίσως ως νατουραλιστικό πείραμα, για να δείξει πως ακόμα και ο πιο αθώος άνθρωπος μπορεί να γίνει αδιάστακτος φο-νιάς, αν το υπαγορεύουν οι συνθήκες· η βία γεννάει ακόμα μεγαλύτερη βία. Ωστό-σο, η σημασία του έργου δεν έγκειται σε αυτό αλλά στους τόνους και στις αποχρώ-σεις του γκροτέσκου, που είναι μοναδικοί για την εποχή εκείνη.

Έχει ενδιαφέρον και από γλωσσική άποψη: βρισκόμαστε μόλις λίγα χρόνια μετά την επιβολή της δημοτικής στη δραματουργία και, εδώ, γίνεται συνειδητή προσπάθεια απογραφής μιας αργκό του υποκόσμου.

 *Ελπίζω να μην έχετε σοκαριστεί από το έργο· είναι, μαζί με τα πρώτα έργα του Σπύρου Μελά, από τα λίγα θεατρικά που προσπαθούν να φέρουν ακραίο να-τουραλισμό στη σκηνή. Η όλη γκροτέσκα κατάσταση προκαλεί ένα περίεργο γέ-λιο, που αντί να ξεσπά παγώνει στα χείλη μας. Αυτό είναι ένα από τα χαρακτη-ριστικά του γκροτέσκου, που τόσο πολύ έχει καλλιεργηθεί στο ευρωπαϊκό θέα-τρο του 20ού αιώνα.*

### Δραστηριότητα 169

Καταγράψτε από την πρώτη σκηνή, ανάμεσα στους μεθυσμένους κουτσαβάκηδες, τις ιδωματικές εκφράσεις που χρησιμοποιούν, για να δώσουν αυθεντικό χρώμα στο milieu τους. Μερικές δεν είναι σήμερα και τόσο συνηθισμένες πια.

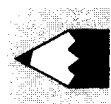
Ωστόσο, το έργο δεν είναι γνήσια νατουραλιστικό αλλά μάλλον ηθογραφικό: δείχνει τον bohème στην παγίδα του υποκόσμου και όχι τους ίδιους τους ανθρώ-πους του υποκόσμου στην παγίδα τους. Είναι περισσότερο ένα ψυχολογικό πείρα-μα παρά «φέτα ζωής».

### Δραστηριότητα 170

Σε τι διαφοροποιείται η γλώσσα της τρελής μάνας από την ανδρική; Ποια παραμύθια επι-καλείται; Απαντήστε μονολεκτικά.

### Δραστηριότητα 171

Τι εντύπωση σας έκανε η Φεναρέτη; Περιγράψτε τη με συντομία.



**Δραστηριότητα 172**

Προσέξτε τα στάδια της φαινομενικής μεταβολής του Στέφανου στην άρνηση να παντρευτεί την πεντάσχημη νύφη, με την οποία είχε κοιμηθεί στο σκοτάδι πριν από έξι μήνες. Αυτά συμβαίνουν στη σκηνή Ε'.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 183**

Ας δούμε αν θυμόσαστε και κάποιες λεπτομέρειες: τι εξυπηρέτηση έκανε ο Στέφανος στον Θανάση, που τον έφερε τώρα στην παγίδα;

**Δραστηριότητα 173**

Πώς διαστρεβλώνεται η έννοια της τιμής στο έργο; Διατυπώστε γραπτώς τις απόψεις σας.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 184**

Πότε ο Στέφανος παίρνει την απόφαση να τη σκοτώσει; Προσέξτε: δεν το δηλώνει ανοιχτά· πρέπει να ερμηνεύσετε σωστά τα λόγια του.

**Δραστηριότητα 174**

Σημειώστε τα λόγια του Στέφανου που σας έκαναν εντύπωση, γιατί δεν περιμένετε να αντιδράσει έτσι. Φτάνει στο σημείο να την αναζητά νύφη!

**Δραστηριότητα 175**

Τα παραληρήματα της γριάς δίνουν και μια άλλη γκροτέσκα νότα: ο Χάρος γαμπρός έρχεται να πάρει την Πεντάμορφη για να την πάει στους δύο άλλους πεθαμένους αδερφούς της. Προσέξτε τη γλωσσική αντίθεση! Σημειώστε τα λόγια της γριάς.

**Δραστηριότητα 176**

Σε αυτή τη σκηνή υπάρχουν τέσσερις διαφορετικές πραγματικότητες, που δημιουργούν ανάμεικτες μορφές ειρωνείας, κωμικής και τραγικής: οι κουτσαβάκηδες, ο ζωγράφος δεμένος στην παγίδα, η νύφη που ονειρεύεται στέφανα και η γριά με τα παραμύθια της. Προσέξτε την πράγματι σύνθετη διαπλοκή των οπτικών γωνιών της πραγματικότητας ως το τέλος του μικρού έργου. Σημειώστε τες στο κείμενο με 1, 2, 3 και 4.

**Δραστηριότητα 177**

Γράψτε σε μια σειρά τις σκηνικές οδηγίες που περιγράφουν τις αντιδράσεις του Στέφανου. Παρατηρήστε τις απότομες μεταπτώσεις του.

**Δραστηριότητα 178**

Μπορεί να παιχτεί και σήμερα το έργο αυτό; Στην εποχή του δεν ήταν επιτυχία. Σήμερα; Διατυπώστε την άποψή σας με συντομία.

## Παράλληλο Κείμενο

Διαβάστε το μονόπρακτο «Κωμωδία: Τραγωδία Μονόπρακτη» επίσης του νεαρού Καζαντζάκη. Είναι σύντομο και διαβάζεται ευχάριστα.



### 3.10.5 Η ανατροπή του πατριωτικού δράματος: Νίκος Καζαντζάκης, «Έως Πότε;»

Το πρώιμο θεατρικά έργα του Νίκου Καζαντζάκη (1906-1908) παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον, γιατί δείχνουν ένα νέο δραματουργό που πειραματίζεται με διάφορα είδη και φόρμες. Αυτά τα πειράματα δεν βρήκαν συνέχεια στο ώριμο θεατρικό του έργο, κυρίως όσον αφορά τη θεματολογία, όπου ο κεντρικός ήρωας είναι βασικά πάντα ο ίδιος: ο *desperado* (τυχοδιώκτης), ο μοναχικός περιπλανώμενος υπαρξιακός ήρωας του Κρητικού συγγραφέα, που ανηφορίζει στη βουνοκορφή της ελευθερίας και του θανάτου.

Το «Έως Πότε;» ακολουθεί την παράδοση του πατριωτικού δράματος και αναπαράγει βασικά, σε ιστορικό μανδύα, τα γεγονότα του Αρκαδίου (1866) με το ολοκαύτωμα. Είχε υποβάλει το έργο το 1908 στον Παντελίδειο, αλλά δεν πήρε ούτε διάκριση. Βασίζεται στους «Κρητικούς Γάμους» του Σπυρίδωνος Ζαμπέλιου (1871) που έχουν δραματοποιηθεί επανειλημμένως: «Πέτρος Κατανόλης» του Τιμολέοντος Αμπελά (1871), «Κρήτες και Βενετοί» (1873 Σύρα, 1878 Αθήνα κτλ.) και άλλα. Άλλο πεζογράφημα του Ζαμπέλιου, το «Ιστορικά Σκηνογραφήματα» (1861), που περιγράφει διάφορες κρητικές επαναστάσεις από το 1282 ως το 1367, έγινε ακόμα πιο συχνά θέμα δραματικών έργων. Στα περισσότερα έργα συμφύρονται γεγονότα και επαναστάσεις, όπως κάνει και ο Καζαντζάκης, όταν βάζει τον Γιώργη Καντανόλεο να φωνάζει στο τέλος της Α' πράξης: «Να ενωθούμε πάλι Βενετσάνοι και Κρητικοί!»... «όπως προ διακοσίων ετών» – αναφέρεται στην αποστασία του Αγίου Τίτου (1363-1366), ενώ η επανάσταση του Γεωργίου Καντανολέου έγινε το 1527. Από τους «Κρητικούς Γάμους» δανείζεται ο Καζαντζάκης την περιγραφή της δολοφονίας του Πέτρου Καντανολέου, την ημέρα των γάμων του με την κόρη του Βενετού άρχοντα των Χανίων. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι με τη θεματολογία αυτή ο νεαρός φοιτητής της νομικής υπέκυψε στις θεματικές προδιαγραφές των διαγωνισμών· ωστόσο 1) η απελευθέρωση της Κρήτης είναι σταθερός θεματικός άξονας στο έργο του και 2) το έργο αυτό μεταβάλλει σημαντικά το δραματουργικό μοντέλο και το ιδεολογικό πλαίσιο του συμβατικού πατριωτικού δράματος, ιδίως με την απομυθοποίηση του ηρωικού θανάτου και το γκροτέσκο τέλος του έργου, καθώς και την όλη γραφή του, η οποία αποφεύγει τον ρητορικό πατριωτικό στόμφο και βασίζεται σε μια ανήσυχη «ατμοσφαιρική» γραφή με γρήγορο θεατρικό ρυθμό, φευγαλέες αναφορές και νύξεις, πολλές κινούμενες μάζες, συνεχή κίνηση εισόδων και εξόδων, μια γραφή τελείως ασυνήθιστη στην πατριωτική δραματογραφία, που μοιάζει πρόχειρη και νευρική, είναι ωστόσο χαρακτηριστική για την εποχή του αισθητισμού. Τα συναισθηματικά κριτήρια της συγγραφής μπορεί να ανάγονται στην επανάσταση του Θερίσου, τον Μάρτιο του 1905.

Κεντρική έννοια σε όλα τα έργα του Καζαντζάκη είναι η ελευθερία· στο έργο αυτό εκτυλίσσεται σε τρία επίπεδα: το προσωπικό, το ιστορικό (κρητικό) και το υπαρξιακό (όπου ταυτίζεται με τον θάνατο). Το έργο είναι πολυπρόσωπο, απαιτητικό στην παράσταση, έχει μια συνεχή κίνηση μαζών και εντατικούς ρυθμούς. Ανακαλύφθηκε και εκδόθηκε από τον Δ.Χ. Γουνελά το 1977. Δεν έχει παιχτεί έως σήμερα. Έως πότε;



### **Δραστηριότητα 179**

Το έργο δεν διαθέτει κατάλογο προσώπων. Θα τον σχηματίσετε εσείς. Χωρίστε τα πρόσωπα εξαρχής σε δύο κατηγορίες: καλούς (Κρητικούς και συμμάχους) και κακούς (Βενετσιάνους και προδότες).



### **Δραστηριότητα 180**

Αποδώστε σχηματικά τις διαπροσωπικές σχέσεις των κυριότερων προσώπων μόνο, γιατί υπάρχουν και πολλά βοηθητικά.



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 185**

Στο έργο υπάρχει και ένας κωμικός τύπος, ο οποίος μοιάζει λίγο με τους σοφούς τρελούς (fools) του Σαίξπηρ. Ποιος είναι αυτός;



### **Δραστηριότητα 181**

Υπάρχουν στο έργο μερικές σκηνές σκηνικού πληθυσμού που θυμίζουν λίγο όπερα. Ίσως ο νεαρός Καζαντζάκης, κατά την παραμονή του στο Παρίσι, να είχε παρακολουθήσει grand opéra. Αυτές οι σκηνές για την εποχή εκείνη ήταν σχεδόν αδύνατον να παρασταθούν. Απαριθμήστε τις.



### **Δραστηριότητα 182**

Το έργο είναι γεμάτο από σκηνικές οδηγίες που αποτελούν πλέον μικρά πεζογραφήματα· μαρτυρούν τη δραματουργική απειρία του νεαρού Καζαντζάκη, γιατί δίνουν βασικές πληροφορίες που δεν προκύπτουν από τον ίδιο τον διάλογο. Εντοπίστε μερικά τέτοια παραδείγματα και σχολιάστε τα.



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 186**

Ποια είναι η ίντριγκα του Αβογάρδου στην Α' πράξη;



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 187**

Η Μαυροφόρα, η οποία επωμίζεται το εντυπωσιακό σαδιστικό φινάλε της Β' πράξης, εμφανίζεται και σε άλλη πράξη;



**Δραστηριότητα 183**

Η υπόθεση είναι αρκετά περίπλοκη για ένα τόσο σύντομο έργο. Αφηγηθείτε τη με δικά σας λόγια. Θα δείτε ότι απαιτείται έκταση και χρόνος. Μην ξεχάσετε τίποτε!

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 188**

Γιατί η Υψηλοτάτη μισεί τη Σοφία Δα Μολίνο;

**Δραστηριότητα 184**

Ονομάστε τα κυριότερα στοιχεία σαδισμού του Δούκα.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 189**

Γιατί ο Καζαντζάκης εισάγει στη Γ' πράξη τον Ερρίκο Δάνδολο;

**Δραστηριότητα 185**

Πόσοι άνθρωποι τρελαίνονται στη Δ' πράξη; Κατονομάστε τους.

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 190**

Γιατί εισάγει ο Καζαντζάκης στη Δ' πράξη τον Β' στρατιώτη «ωχρό, λεπτό»;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 191**

Γιατί το τέχνασμα με τον δήθεν βασανισμό της Σοφίας σε διπλανό δωμάτιο δεν πιάνει;

**Δραστηριότητα 186**

Πώς σας φάνηκε το εύρημα για το φινάλε της Δ' πράξης; Γνωρίζετε άλλη σκηνή τέτοιας παραφροσύνης στο νεοελληνικό θέατρο;

Η Δ' πράξη σημαίνει την αντιστροφή των ιδανικών του πατριωτικού δράματος· το Αρκάδι που απέτυχε και τελειώνει στο σφαγείο. Εδώ δεν υπάρχουν πια θυσίες και ηρωισμοί, αλλά μόνο σάρκες κρεμασμένες, κομμένα κεφάλια, διαμελισμένα πτώματα, αίματα που καθαρίζονται. Ο Καζαντζάκης, βέβαια, είχε προσωπική εμπειρία από τις σφαγές· στην Επανάσταση του 1897 ο πατέρας ανάγκασε το τρυφερό παιδί να πιάσει τα πόδια των κρεμασμένων στην πλατεία του Ηρακλείου και να ορκιστεί πως θα πολεμήσει για την ελευθερία της Κρήτης.



### 3.10.6 Προδρομικές μορφές του υπαρξιακού θεάτρου: Νίκος Καζαντζάκης, «Κωμωδία: Τραγωδία Μονόπραχτη»

Το μονόπρακτο αυτό το έγραψε ο Καζαντζάκης το 1908 και το δημοσίευσε το 1909· έχει χαρακτήρα στατικό και αποτελεί προδρομική μορφή της δραματουργίας «του παραλόγου», του έργου «καταστάσεων» με κυκλική ή όχι μορφή, όπου δεν υπάρχει εξέλιξη και υπόθεση. Τα στοιχεία της υπόθεσης είναι επαναλαμβανόμενα, με παραλλαγές, και έχουν, επειδή εμφανίζονται διάφορες κατηγορίες ανθρώπων, αλληγορικό χαρακτήρα, όπως στους «μακάβριους χορούς» του μεσαιωνικού και μεταμεσαιωνικού θεάτρου. Με αυτή τη θεατρική κατηγορία συνδέει το μονόπρακτο και το κεντρικό του μοτίβο, που είναι η αναμονή του θανάτου και η προσδοκία του Θεού. Βασίζεται στο μεταφυσικό άγχος του ανθρώπου για τη μεταθανάτια ζωή: ο τίτλος ήδη εκφράζει την πικρή ειρωνεία, τη ματαιότητα της αγωνίας των ανθρώπων, τον συμφυρισμό τραγικών και κωμικών στοιχείων, προεξοφλεί την αρνητική έκβαση της υπόθεσης.



#### Δραστηριότητα 187

Σε εκτενή σκηνική οδηγία, στο τέλος του έργου, ο Καζαντζάκης δίνει ερμηνευτικές εξηγήσεις. Τι ακριβώς προτείνει; Συμφωνείτε μαζί του; Διατυπώστε τις απόψεις σας σε 2 σελίδες (20 λεπτά).

Ο Πρεβελάκης συνέκρινε το έργο αυτό το 1958 με το «Κεκλεισμένων των Θυρών» του Jean-Paul Sartre (1944), όπου επίσης οι άνθρωποι, μεταθανάτια, στην κόλαση, είναι συγκεντρωμένοι σε ένα κλειστό δωμάτιο («Η κόλαση είναι οι άλλοι»). Ο Ούγγρος κλασικός φιλόλογος Karl Kerényi, ο οποίος ασχολήθηκε διεξοδικά με το έργο αυτό του Καζαντζάκη και έχει γράψει ένα σημαντικό πρόλογο στη γερμανική μετάφρασή του (υπάρχει και αγγλική), το συνέκρινε και με το περίφημο «Περιμένοντας τον Γκοντό» του Σάμουελ Μπέκετ (1952), το κατεξοχήν υπαρξιακό έργο «του παραλόγου». Και εδώ υπάρχει η κατάσταση αναμονής, το μεταφυσικό άγχος κτλ. Ο Ούγγρος ελληνιστής μάλιστα προτιμάει τη σαφήνεια του έργου του Καζαντζάκη, γιατί στο έργο του είναι σαφώς ο Θεός εκείνος τον οποίο αναμένουν οι άνθρωποι, ενώ στον Μπέκετ κάποιος άγνωστος.

☛ Στην ενότητα αυτή δεν έχω να σας θέσω άλλες ερωτήσεις, απλώς θέλω να καταθέσω ορισμένα συγκριτικά στοιχεία.

Είναι φανερό πως το μονόπρακτο του νεαρού Καζαντζάκη αποτελεί προδρομική μορφή της δραματικής φόρμας και του περιεχομένου τόσο του υπαρξιακού θεάτρου όσο και του θεάτρου του παραλόγου. Ωστόσο, οι συγκεκριμένες επιδράσεις είναι άλλες: η κατάσταση της αναμονής του θανάτου και της σιωπηλής και απαρα-

τήρητης εισόδου του είναι ένα απο τα κεντρικά μοτίβα δύο μονόπρακτων του Maurice Maeterlinck (1862-1949, Φλαμανδού ποιητή και δραματουργού της συμβολιστικής σχολής, νομπελίστα, με μεγάλη επίδραση στην Ελλάδα): «Οι Τυφλοί» (Παρίσι 1891) και «Ο Παρείσακτος» (Παρίσι 1891). Του δεύτερου είχε δει πιθανότατα ο Καζαντζάκης την παράσταση από τον θίασο του Maeterlinck στο Βασιλικό Θέατρο στις αρχές του 1904, στα γαλλικά, ή την ελληνική παράσταση του Θωμά Οικονόμου στο Ελληνικόν Θέατρον το καλοκαίρι του 1906 (μετάφραση του Νικ. Επισκοπόπουλου, 1903), όπου θα παιχτεί ένα χρόνο αργότερα το «Ξημερώνει». Ο Καζαντζάκης αργότερα (1913) θα μεταφράσει τη φιλοσοφική πραγματεία του Βέλγου συμβολιστή «Ο Θεσαυρός των Ταπεινών», ενώ στο περιοδικό *Σεράπειον* της Αλεξάνδρειας, στο οποίο δημοσιεύτηκε το 1909 το δικό του μονόπρακτο, εμφανίζονται ανώνυμες μεταφράσεις άλλων δύο θεατρικών έργων του Maeterlinck: «Ο Θάνατος του Τινταγκίλ» και «Μέσα». Ίσως είναι και αυτές του Καζαντζάκη.

Στο πρώτο μονόπρακτο δώδεκα τυφλοί σε ένα νησί πηγαίνουν βόλτα στο δάσος, ο οδηγός τους όμως πεθαίνει χωρίς να το ξέρουν· δεν γνωρίζουν πού είναι· πλησιάζει η νύχτα με χιονοθύελλα· μια νεαρή γυναίκα ακούει βήματα (ο θάνατος). Οι παραλληλισμοί είναι φανεροί: ο σταδιακός ερχομός του θανάτου, η απώλεια της όρασης, ο αποπροσανατολισμός, το κρύο, η ένταση της αναμονής, η στατικότητα της κατάστασης, ο αριθμός 12. Και στον «Παρείσακτο» υπάρχει η αναμονή και ο αθέατος ερχομός του θανάτου. Και εδώ υπάρχει η λιτότητα του διαλόγου με τα υπονοούμενα, η σιωπή και η αγωνία, τα μισόλογα, οι κομμένες φράσεις, η αφή της απειλής, η τυφλότητα του γέροντα. Κι εδώ υπάρχει το αστικό σαλόνι, ακόμα και το ρολόι του τοίχου με τους βαρυσήμαντους χτύπους που σηματοδεύουν τη ροή του χρόνου.

Το μονόπρακτο του Καζαντζάκη παραπέμπει στο μέλλον του ευρωπαϊκού θεάτρου, όπως και η «Σταχτιά Γυναίκα» που δημοσίευσε ο Κωνστ. Χρηστομάνος το 1898 στη Βιέννη, στα γερμανικά, και είναι άμεσα επηρεασμένη επίσης από τα μονόπρακτα του Maeterlinck.

Η δραματογραφία των αρχών του 20ού αιώνα είναι ίσως πιο ενδιαφέρουσα από ό,τι οι ίδιες οι θεατρικές εξελίξεις. Ωστόσο, με την ίδρυση του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνης (1901) τίθενται νέα θεμέλια για τον θεατρικό βίο, τα οποία θα καρποφορήσουν όμως πολύ αργότερα.

## ΤΟ ΒΑΣΙΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (1901-1908)

- ☛ Επειδή τώρα με γνωρίζετε αρκετά καλά και μπαίνουμε σε πεδία που έχουν μελετηθεί επαρκώς, θα δώσω τον λόγο και σε άλλους μελετητές και συναδέλφους, για να υπάρξει και κάποια πολυφωνία. Μην ανησυχείτε· δεν με χάνετε. Ως το τέλος του κεφαλαίου θα είμαι μαζί σας.



### Παράλληλο Κείμενο

Δημ. Σπάθης, «Το νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο 10: Ελλάδα – Ιστορία και πολιτισμός. Θεσσαλονίκη 1983, σ. 29-36. Κρατήστε σημειώσεις για τα σημαντικότερα ονόματα, έργα και παραστάσεις ή υπογραμμίστε τα μέσα στο κείμενο. Η ανάγνωση αυτή καλύπτει τις ενότητες 3.11, 3.12 και 3.13.

- ☛ Θα έχετε παρατηρήσει ότι το ύφος του συναδέλφου είναι πιο αφηγηματικό και χαλαρό. Για να ελέγξετε τις γνώσεις που αποκομίσατε, απαντήστε στις ακόλουθες ερωτήσεις.



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 192

Από πότε έως πότε υπάρχει το Βασιλικό Θέατρο;



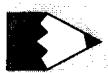
### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 193

Ποια έργα του Χάουπτμαν είχαν παρουσιαστεί στο Βασιλικό Θέατρο;



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 194

Ποιο έργο του Γκάιτε σημείωσε μεγάλη επιτυχία;



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 195

Σε τι οφείλονται τα λεγόμενα «Ορεστειακά», τα αιματηρά επεισόδια για την παράσταση της «Ορέστειας» το 1903;

## Ενότητα 3.12

**Η ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ (1901-1905)****Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 196**

Ποια έργα του Ξενόπουλου ανεβάζει ο Χρηστομάνος;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 197**

Ποια έργα του Ίψεν παίζει;



## Ενότητα 3.13

**ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ****Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 198**

Σε ποιους ρόλους κυρίως εμφανίζεται ο Οικονόμου ως ηθοποιός;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 199**

Ποιο έργο του Καζαντζάκη παίζει αυτός πρώτος;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 200**

Ποια άλλα έργα σύγχρονων Ελλήνων δραματογράφων ανεβάζει για πρώτη φορά; (τέσσερα έργα).

**Βιβλιογραφικός Οδηγός**

**Σιδέρης**, *Ιστορία*, ό.π., σ. 229-278· **Μαυρίκου-Αναγνώστου Μ.**, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, Αθήναι 1964· **Πούχνερ Β.**, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, Αθήναι 1997· **Ξενόπουλος Γ.**, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η «Νέα Σκηνή»*, Αθήναι 1933· **Σιδέρης Γ.**, «Τα ελληνικά θεατρικά έργα. Η παρουσία τους στη Νέα Σκηνή», *Θέατρο*, τόμος 1, 1962, σ. 15-25· του ίδιου, «Η «Νέα Σκηνή». Έργα, παραστάσεις, και άλλα μερικά (1901-1905)», *Νέα Εστία*, τόμος 70, τεύχος 6.128 (1961), σ. 65-75· **Ανδρέαδης Α.Μ.**, *Το Βασιλικόν Θέατρον*, Αθήναι 1933· **Γλυτζουρής Α.**, «Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο «Βασιλικόν Θέατρον» (1898-1902)», *Μνήμων* 18 (1996), σ. 61-88.

## Η ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Υπάρχουν τρεις βασικοί σταθμοί στην αναβίωση του αρχαίου δράματος στις αρχές του 20ού αιώνα:

- Παράσταση της «Άλκηστης» του Ευριπίδη, σε μετάφραση του Χρηστομάνου, με την οποία εγκαινιάζεται το 1901 η Νέα Σκηνή.
- Η «Ορέστεια» σε διασκευή του U. Wilamowitz-Moellendorff, την οποία χρησιμοποίησε ο Max Reinhardt για τη θρυλική παράσταση της τραγωδίας στη Γερμανία και συντομεύει την τριλογία σε παράσταση κανονικής βραδιάς, σε μετάφραση του Γ. Σωτηριάδη, στο Βασιλικό Θέατρο, το 1903, που δημιούργησε τα επεισόδια των «Ορεστειακών», τελευταίο αποκορύφωμα των γλωσσικών αγώνων. Το «Χαίρε της τραγωδίας» του Παλαμά, προλογίζοντας την παράσταση, απαγγέλλει η νεαρή τότε Μαρίκα Κοτοπούλη.
- Η παράσταση του «Οιδίποδα Τύραννου» του Σοφοκλή, σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου το 1919, με τον Αιμίλιο Βεάκη στον κεντρικό ρόλο. Ο Πολίτης δεν χρησιμοποιεί την ομαδική απαγγελία του Reinhardt, αλλά μικρό χορό· κατά τα άλλα υπάρχουν ορισμένες ομοιότητες με τη θρυλική παράσταση του Αυστριακού σκηνοθέτη.

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Σιδέρης Γ., *Το αρχαίο θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1932*, Αθήνα 1976· Γεωργουσόπουλος Κ., «Ένας μαθητής του Φώτου Πολίτη το 1919», στο *Μία μέρα... Δεκαπέντε ιστορίες καθημερινότητας από τα αρχαία χρόνια ως την εποχή μας*, Αθήνα χ.χ., σ. 339-366· Πούχγερ Β., «Ο Φώτος Πολίτης σκηνοθέτης αρχαίας τραγωδίας», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σ. 120-137.

## Ενότητα 3.15

## ΟΙ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟΙ ΘΙΑΣΟΙ

☛ Και πάλι θα δώσω τον λόγο στον συνάδελφο Δημ. Σπάθη. Η ιστορία του Σιδέρη σταματάει το 1908· ο δεύτερος τόμος κυκλοφόρησε εν μέρει. Αλλά έτσι κι αλλιώς ο Σιδέρης δύσκολα διαβάζεται...

## Παράλληλο Κείμενο

Δημ. Σπάθης, «Το νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο 10: Ελλάδα – Ιστορία και πολιτισμός, Θεσσαλονίκη 1983, σ. 36-39. Κρατήστε σημειώσεις για τα σημαντικότερα ονόματα, έργα και παραστάσεις ή υπογραμμίστε τα μέσα στο κείμενο. Η ανάγνωση αυτή καλύπτει την παρούσα ενότητα.



## Βιβλιογραφικός Οδηγός

Αφιέρωμα για την Κυβέλη: Θέατρο, τεύχος 61-63, 1978· **Ανεμογιάννης Γ.**, Μαρίκα Κοτοπούλη – η φλόγα, Αθήνα 1994· **Ηλιάδης Φ.**, Μαρίκα Κοτοπούλη, Αθήνα 1996· Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη. Πρακτικά Συμποσίου Ερμούπολη Σύρου – Αύγουστος 1994, Αθήνα 1996 (με πολλές σχετικές ανακοινώσεις).

## ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

Με την εμφάνιση του μπουλουκιών στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα και τις τακτικές παραστάσεις σε όλες τις μεγάλες πόλεις της Ελλάδας και στις ελληνικές παροικίες του εξωτερικού εμφανίζεται στον Τύπο μία στήλη τακτικής θεατρικής κριτικής, η οποία στη στροφή του αιώνα αποκτά σημαντική ποιότητα και ερμηνευτικό βάθος, με τον Γρηγόριο Ξενοπούλο, τον Παύλο Νιρβάνα, τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο, τον Φώτο Πολίτη από το 1915 και πέρα, περιστασιακά ακόμα και τον ίδιο τον Παλαμά, αλλά εμφανίζει ήδη προδρομικές μορφές πολύ νωρίτερα.

Από τις στήλες αυτές περνούν όμως και γενικότερα ζητήματα της θεατρικής ζωής, με ευρύτερο και γενικότερο ενδιαφέρον. Έντονες είναι οι συζητήσεις σχετικά με το ξένο μελόδραμα και το μεταφρασμένο μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα, το οποίο θεωρείται ξένο και δεν μπορεί να αντικαταστήσει το εθνικόν δράμα. Η στάση των μορφωμένων συντακτών από την Κωνσταντινούπολη ως την Πάτρα και την Καλαμάτα είναι η ίδια. Παίρνω ως παράδειγμα το δεύτερο μέρος ενός άρθρου στον *Φορολογούμενο* της Πάτρας «Θέατρον. Β' Περί των διδασκομένων δραμάτων», 10 Δεκεμβρίου 1876: στο αξιοσημείωτο αυτό άρθρο αποκαλείται το θέατρο «ευρύ σχολείον του λαού» και διαπιστώνεται η «έλλειψις εθνικών δραμάτων». Οι παραστάσεις γίνονται στα ελληνικά, αλλά δεν είναι εθνικές (*As μη πλανώμεν και πλανώμεθα λοιπόν· το θέατρον ημών δεν δύναται να λογισθή εθνικόν, ίσως δύναται να κληθή νοητόν παρ' όλων, και κατά τούτο διαφέρει των ξένων θεαμάτων*). Γίνεται επίσης συζήτηση για την αντιδιαστολή διδαχής και διασκέδασης, η οποία απορρίπτεται τελικά ως πλαστή. Οι στόχοι της δραματοποιίας είναι ξεκάθαροι: *να εξετάσωμεν... τα από της σκηνης... διδασκόμενα δράματα, ίνα ιδώμεν κατά πόσον μεν ταύτα ανταποκρίνονται εις τον εθνικόν ημών βίον, τας αναμνήσεις και τας απαιτήσεις της καθ' ημάς εποχής, κατά πόσον δ' εις το μέλλον δύναται να επιδράσωσιν επ' αγαθώ εις το ήθος του λαού και να συντελέσωσιν εις διάπλασιν του φρονήματός του, ίνα εκ τούτου προκύψη ο αληθής χαρακτήρ του συγχρόνου ημών Θεάτρου και η ωφελιμότης αυτού*. Γι' αυτό δεν μπορεί να είναι απλώς διασκέδαση όπως οι γαλλικές και ιταλικές κωμωδίες: *Λοιπόν το ημέτερον θέατρον δεν δύναται να λογισθή διασκέδασις, αν διασκέδασις είναι πάντοτε ό,τι ανακουφίζει ημάς και παρέχει θυμηδίαν*. Γίνεται στη συνέχεια καταλυτική κριτική στο ξένο ρεπερτόριο, το οποίο δεν ανταποκρίνεται στην εθνική θεματολογία: *Ο μακρός ημών εθνικός βίος όστις τοσούτους ενέχει αδαμαντίνους χαρακτήρας, τόσας αξιοζήλους πράξεις, τοσαύτην αφοσίωσιν εις το καθήκον, τοσαύτην αυταπάρησιν υπέρ πατρίδος και οικείων, τοσαύτας τέλους ηρωίδας, περικαλλή πρότυπα Ελληνίδος γυναικός, μένει αποκεκλεισμένος εκ της ημετέρας σκηνης και αντί τούτων έχομεν δούκας, κόμητας, μαρκεσίους ερίζοντας περί τας ασελγείς δεσποίνας των πύργων, μονομαχούντας, βλασφημούντας και εν τέλει αυτοχειριαζομένους κωμικότητα· όταν δ' ελλεί-*



πωσιν από της σκηνης οι πτερωτοί πύλοι των μεγιστάνων, έχομεν επ' αυτής χαμερπή πάθη και τα κοινά εγκλήματα, εξηγημένα εκ των καταγωγών των μεγαλουπόλεων της Ευρώπης και με τα ράκη γεγρακότος πολιτισμού.

Το πρώτο μέρος του ίδιου άρθρου (3 Δεκ. 1876), «Θέατρον. Α'. Περί των ηθοποιών εν γένει», περιγράφει τις κυριότερες αδυναμίες του θεάτρου των μπουλουκιών και της ερασιτεχνίας. Κυρίως επισημαίνεται το γεγονός πως οι ηθοποιοί είναι αυτοδίδακτοι και δεν έχουν εκπαίδευση: ...πρωτίστως, οφείλουσι να απαλλαχθώσι κληρονομικών τινών ελαττωμάτων εξ ων ειδικώς αναφέρομεν το περί την απαγγελίαν πατροπαράδοτον ως ειπείν αμάρτημα· παρατηρούμεν μετά λύπης ότι ο πεφυσιωμένος και πομπώδης τόνος της απαγγελίας και υποκρίσεως των ημετέρων ηθοποιών μεταδίδεται δυστυχώς, εκτός ολίγων εξαιρέσεων, κατά παράδοσιν εκ των αρχαιοτέρων εις τους νεωτέρους, μ' όλας τας συμβουλάς των φίλων της Ελληνικής σκηνης και τους σαρκασμούς των δυσμενώς προς αυτής διακειμένων... Φαίνεται πως το κοινό έχει εθιστεί πλέον στο ύφος αυτό: Το πομπώδες ύφος θα ευρίσκη πάντοτε θιασώτας εν τω υπερώω, αι παράφοροι δε κραυγαί και οργημοί θα χειροκροτούνται πάντοτε υπό των απλουστέρων· μετ' ολίγον όμως οι εν τοις θεωρείοις, όταν δεν αποκοιμώνται, θα αηδιάζωσι. Παρατηρούμεν ακόμη ότι τινές των νεωτέρων υφίστανται επί της σκηνης αφαιρέσεις καθ' ον χρόνον δεν απαγγέλλουσι, φαινόμενοι τότε μάλλον ως τυχαίοι θεαταί της δράσεως ή δρώντα πρόσωπα. Λεπτομερειακές παρατηρήσεις που μαρτυρούν το υψηλό επίπεδο και την αγάπη και πνευματικότητα με την οποία περιέβαλλαν οι Πατρινοί το θεάτρό τους. Το άρθρο τελειώνει: *Εάν θέλωμεν ειλικρινώς να επικρατήση η Ελληνική σκηνή, πρέπει προ πάντων να είμεθα δίκαιοι. Οι έπαινοι δυνατόν να πληρώσωσι μίαν ή δύο εσπέρας το θέατρον, αλλ' ουδέν διαρκέστερον θα κατορθώσωσιν. Μετρημένα λόγια, στην αρχή της ελληνικής θεατρικής κριτικής.*

Τριάντα χρόνια αργότερα τα πράγματα δεν έχουν αλλάξει πολύ ουσιαστικά, αν πιστέψουμε τον Κωστή Παλαμά που μας περιγράφει, στο γνωστό άρθρο του «Για το δράμα, όχι για το θέατρο» (1907), μια συνηθισμένη θεατρική παράσταση: *Ανθρωποσούσουρο τριγύρω μου· νοικοκυραίοι που σε διασκεδάζουν· Αριστοτέληδες που σε αποστομώνουν· ξύλα κούτσουρα που σε πειράζουν· εξυπνάδες και κονταμάρες του ίδιου ποιού· διαλείμματα πληχτικώτερα από τα παιξίματα· κυριών καπέλλα που δε σ' αφήνουν να δής· γυναικών πρόσωπα που δε σ' αφήνουν να προσέξης. Αυτά τριγύρω μου· κι απάνου στη σκηνή εν' αδιάκοπο σάλεμα και ξεφωνητό πασαλειμμένων ανθρώπων που θα σκοτώνονται ή να το σκοτώσουν το έργο ή να το φουσκώσουν ανυπόφορα. Όλα τούτα, αντικείμενα που μπαίνουν ανάμεσα του έργου και του εαυτού μου, και δε μ' αφήνουνε να πλέξω μ' εκείνο τη γνωριμία που στέκει. Και ανίσως το έργο μού φανή κακό, μου το κάνει χειρότερο η προσπάθεια των υποκριτών να το παρουσιάσουνε για καλό, σαν ένα συγκύρισμα μιας «πανάσκημης, χυτροχείλης, χαμηλοφρυδάς, μαύρης», που λέει ο στίχος ο βυζαντινός· κι από την άλλη τη μεριά η κρίση του κόσμου γύρω μου, που, δεν ξέρω γιατί, συχνά πυκνά τυχαίνει να είναι αντίθετη με τη δική μου. Κι αν το έργο μού φανή σωστό, πάλι τότε μπαίνει ανάμεσό μας κάτι τι αδιάκριτο κ' ενοχλητικό, και δε μ' αφήνει να το χαρώ καθώς πρέπει. Πάντα ο υποκριτής, ο κόσμος γύρω μου, ο τόπος, η στιγμή (Παλαμάς Κ., *Άπαντα*, σ. 336).*

Γι' αυτό προτιμάει το διάβασμα, το ανέβασμα του έργου στο θέατρο της φαντασίας του. Το πρακτικό θέατρο της εποχής του, ό,τι ανεβάζει, στην πραγματικότητα το «κατεβάζει». *Μα το δράμα, Θεέ μου! Τι χοντρά μέσα, τι φανταχτερά σοφίσματα, τι μπλεξίματα, τι καμώματα, τι άνθρωποι, τι αγώνας, τι χρόνος, τι κόπος, τι δουλειά, και τι ιδρώτας! Τι δοσοληψίες, και τι σκλαβιές! Σα να πρόκειται να χτιστή η πυραμίδα του Χέοπα! Κι όλο τούτο το ανακάτωμα, χωρίς λόγο, με το πολυκέφαλο, και, τις πιο πολλές φορές, ακέφαλο τέρας, για να το συγκινήσω, εγώ ο ποιητής. Κι όλα τούτα, για να διασκεδάσω εγώ ο θεατής. Όσο κι αν τη βρίσκω έτοιμη τη διασκέδαση τούτη εγώ ο θεατής, φτάνει νάχω νεύρα πιο ευερέθιστα, κάποιο στοχασμό πιο ανεξάρτητο, για να μου χτυπήση η προστυχιά των υλικών που υφαίνουν της σκηνης τη χάρη, και να μου κρυσώσουνε τη ζέστα της θεατρικής ηδονής. Με τα μέσα τούτα, τις πιο πολλές φορές, και τα πιο μέτρια έργα έτσι σα να θέλουνε να ρίξουνε στάχτη στα μάτια με τη σκηνική τους πολυτέλεια, και με την αγυρτία της εξωτερικής τους παρουσίασης (Παλαμάς Κ., *Άπαντα*, σ. 337). Εκλεκτικός ο ποιητής. Αλλά η εικόνα που δίνει είναι παραστατική.*

## Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό περιγράψαμε τη συνολική εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου από το 1821 έως το 1922. Συγκεκριμένα:


- χαρακτηρίσαμε τις κυριότερες περιόδους του
- επισημάναμε τις επιπτώσεις που είχε η πορεία του γλωσσικού ζητήματος στο θέατρο
- το συγκρίναμε με το σύνολο του ευρωπαϊκού θεάτρου της εποχής
- εξηγήσαμε τους λόγους για τους οποίους η πορεία του νεοελληνικού θεάτρου, και στη μετεπαναστική του φάση, εξαρτάται και επηρεάζεται από την ανάλογη πορεία του ευρωπαϊκού
- παρουσιάσαμε τους κυριότερους δραματικούς συγγραφείς και τα έργα της εποχής αυτής
- αναφέραμε τα κυριότερα ελληνικά δραματικά έργα της εποχής
- τα εντάξαμε στα ανάλογα υφολογικά και ιδεολογικά ρεύματα
- αναλύσαμε συγκεκριμένα παραδείγματα για τους τρόπους επηρεασμού από το ευρωπαϊκό θέατρο
- αναλύσαμε ενδεικτικά μερικά δραματικά έργα, κυρίως ως προς το περιεχόμενο, τη γλώσσα και το ύφος
- παρακολούθησαμε την πορεία των εξελίξεων από τη διασπορά του επαγγελματικού θεατρικού βίου σε διάφορες πόλεις έως τον συγκεντρωτισμό του θεατρικού βίου στην Αθήνα
- σκιαγραφήσαμε τις αρχές του επαρχιακού θεάτρου και την πορεία της αντίστοιχης αποκέντρωσης του ερασιτεχνικού θεάτρου
- αναλύσαμε τις υφολογικές του διακυμάνσεις από τον Διαφωτισμό ως τον Συμβολισμό
- εξηγήσαμε 1) την εξάρτηση του πρακτικού θεάτρου από τα γενικότερα ιστορικά γεγονότα, δηλαδή τη σταδιακή ενσωμάτωση των αλύτρωτων περιοχών στην Ελλάδα, και 2) την εξάρτηση της δραματογραφίας από τα ιδεολογικά και αισθητικά ρεύματα της εποχής
- επισημάναμε τις ιδιαιτερότητες του νεοελληνικού θεάτρου της εποχής σε σύγκριση με το ευρωπαϊκό.

☞ Φτάσαμε στο τέλος αυτού του κεφαλαίου. Δεν έχω άλλες ερωτήσεις. Σύντομα θα σας αποχαιρετίσω. Ακολουθεί μια σειρά από Ασκήσεις Αυτοαξιολόγησης. Εσείς θα εντοπίσετε τις τυχόν αδυναμίες σας και, ύστερα, θα κάνετε την επανάληψή σας. Σύμφωνοι; Πρώτα όμως ας κάνετε ένα διάλειμμα ή, καλύτερα, αφήστε τις Ασκήσεις για αύριο. Αφορούν το σύνολο της ύλης αυτού του κεφαλαίου.

### Δραστηριότητα 188

Διαβάστε ξανά τις απαντήσεις που δώσατε στις Δραστηριότητες 108-187. Θα επισκοπήσετε με ευκολία μεγάλο μέρος του κεφαλαίου.



 Περνάμε τώρα σε ένα παιχνίδι ερωτήσεων, για να φρεσκάρουμε τη μνήμη σας και να ελέγξετε αν υπάρχουν αδυναμίες. Μην έχετε άγχος! Έχετε εκπονήσει ως τώρα 200 Ασκήσεις Αυτοαξιολόγησης και 188 Δραστηριότητες. Δεν σας τρομάζει τίποτε πια!

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 201**

---

Στη νησιωτική Ελλάδα, εκτός από τα Επτάνησα, πού αλλού παίζουν θέατρο κατά τη διάρκεια της Επανάστασης;

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 202**

---

Πότε δρα το Θέατρο των Εθελοντών στην Ερμούπολη; Είναι αρκετό να θυμηθείτε τη δεκαετία.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 203**

---

Πού τέθηκαν τα θεμέλια του πρώτου θεατρικού κτιρίου στην Αθήνα και τι απέγινε το κτίριο αυτό;

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 204**

---

Πώς λέγεται ο πρώτος θεατρικός επιχειρηματίας στην απελευθερωμένη Αθήνα και από πού είναι;

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 205**

---

Έχει μεταφράσει Μολιέρο ο Κωνστ. Κυριακός-Αριστίας;

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 206**

---

Ποιο είναι το πιο γνωστό δράμα του Σπυρ. Βασιλειάδη;

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 207**

---

Πού εντοπίζονται ίχνη του σαιξπηρισμού στη δραματολογία του Δημ. Βερναρδάκη;

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 208**

---

Ποιο έργο ήταν η μεγαλύτερη θεατρική επιτυχία του Δημ. Βερναρδάκη;

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 209**

---

Ποιες είναι οι κωμωδίες του Αλεξ. Ρίζου Ραγκαβή και σε ποια δεκαετία εκδόθηκαν;

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 210**

---

Ποια είναι η πλέον επιτυχημένη κωμωδία του 19ου αιώνα;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 211**

Ποια είναι η πρώτη μονόπρακτη κωμωδία;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 212**

Ποιο είναι το πρώτο κωμειδύλλιο;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 213**

Ποιο είναι το πρώτο δραματικό ειδύλλιο;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 214**

Το πρώτο κωμειδύλλιο και το πρώτο δραματικό ειδύλλιο εμφανίζονται και τα δύο την ίδια χρονιά;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 215**

Έχουν τον ίδιο συγγραφέα;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 216**

Ποιος είναι ο πρώτος ποιητικός διαγωνισμός και πόσο διαρκεί;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 217**

Σε ποιο δραματικό διαγωνισμό βραβεύεται ο «Πρωτομάστορας» του Καζαντζάκη;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 218**

Ποιος είναι ο κορυφαίος Έλληνας κουκλοπαίχτης και πώς ονομάζει τον ηρώα του;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 219**

Σε ποιες ελληνικές πόλεις συναντούμε εβραϊκό θέατρο;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 220**

Σε ποιο ερασιτεχνικό θίασο παίζει ο νεαρός Ελευθέριος Βενιζέλος, πού και πότε;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 221**

Τι είναι «Η Τιμή του Σούντερμαν»;

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 222**

Ποιος από τους «βόρειους» θεατρικούς συγγραφείς είχε την εντονότερη πρόσληψη στο θέατρο των ιδεών;





### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 223

Ποιο έργο του Καμπύση ανεβάζει ο Χρηστομάνος;



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 224

Ποιοι νέοι θεατρικοί συγγραφείς εμφανίζονται στο ελληνικό θέατρο το 1907;



### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 225

Ποια θεατρικά έργα δραματοποιούν στο χρονικό διάστημα 1905-1908 τη γνωστή παραλογή του «Γεφυριού της Άρτας»;

☛ *Πλησιάζει η ώρα του αποχαιρετισμού. Έπειτα από μια τόσο μεγάλη περιπλάνηση σε χρόνους και χώρους, σε τόσα διαφορετικά μέρη της Ελλάδας, με τόσες εξηγήσεις και ξεναγήσεις, με κόπους και συγκινήσεις, η στιγμή αυτή είναι λίγο μελαγχολική. Τά 'χει η ζωή αυτά. Σας διαβεβαιώ ότι πέρασα υπέροχα σε όλο αυτό το ταξίδι και με την παρέα σας.*

### Βιβλιογραφικός Οδηγός

Επειδή δόθηκε η βιβλιογραφία σε κάθε επιμέρους ενότητα, δεν μένει παρά να επαναλάβουμε εδώ τα πιο σπουδαία μελετήματα. Τα τελευταία χρόνια πληθαίνουν οι ειδικευμένες μελέτες, επομένως θα ήταν χρήσιμη μια σφαιρική θεατρολογική βιβλιογραφία της περιόδου αυτής (1821-1922).

Το σύνολο της περιόδου αυτής πραγματεύεται ο πρώτος τόμος της *Ιστορίας του Σιδέρη* (1950 και 1990), που φτάνει ως το 1908. Πρόκειται για μια χρήσιμη συγκέντρωση του σχετικού υλικού, μολονότι είναι δύσκολη η ανάγνωσή του· οι αισθητικές και άλλες κρίσεις απαιτούν εξάλλου νέο έλεγχο. Πιο εξισορροπημένες είναι οι συνόψεις του **Σπάθη** (ό.π., βλ. παραπάνω) και του **Πούχνηρ** (ό.π.). Η βιβλιογραφία έντυπων δραματικών έργων φτάνει ως το 1880: **Λαδογιάννη Γ.**, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879*, Αθήνα 1996.

Για το πρώτο μισό του 19ου αιώνα βλ. ορισμένα κεφάλαια του **Δ. Σπάθη**, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986 και της **Α. Ταμπάκη**, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.)*, Αθήνα 1993. Όλο τον 19ο αιώνα καλύπτει αρκετά συστηματικά ο **Μ. Βάλας**, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, μετάφραση-εισαγωγή-σημειώσεις Χ. Μπακονίκο-Γεωργοπούλου, Αθήνα 1994, σ. 311-494. Για ειδικευμένα θέματα βλ. **Δελβερούδη Ε.-Α.**, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος. Η πολιτική και το θέατρο*, Αθήνα 1997· *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη. Πρακτικά Συμποσίου Ερμούπολη Σύρου – Αύγουστος 1994*, Αθήνα 1996· **Σταματοπούλου-Βασιλάκου Χ.**, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, τόμος Α' *Ιστορία, δραματολόγιο, θίασοι, ηθοποιοί, θέατρα*, Αθήνα 1994, τόμος Β' *Παραστάσεις*, Αθήνα 1996· **Σιδέρης Γ.**, *Το αρχαίο θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1932*, Αθήνα 1976· **Μπακουνάκης Ν.**, *Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19ο αιώνα*, Αθήνα 1991· **Καπαδόχου Δ.Χ.**, *Το θέατρο της Κέρκυρας στα μέσα του 19ου αιώνα*, Αθήνα 1991· **Ευαγγελάτος Σ.Α.**, *Ιστορία του Θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, εν

Αθήναις 1970· **Δρακάκης Α.**, «Το ξεκίνημα του νεοελληνικού θεάτρου (Ερμούπολις – Σύρα 1826-1861)», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 22, 1979, σ. 23-80· **Φεσσά-Εμμανουήλ Ε.**, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720-1940*, Αθήνα 1994· **Μαγουλιώτης Α.**, *Ιστορία του Νεοελληνικού Κουκλοθεάτρου «Φασουλής»*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1997· **Δημητριάδης Α.**, *Ο Νικόλαος Λεκατσάς και η συμβολή του στην ανάπτυξη της υποκριτικής τέχνης στην Ελλάδα*, διδακτορική διατριβή, Ρέθυμνο 1997· **Γλυτζουρήs Α.**, *Η ανάδυση και η εδραίωση του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 2001· **Σπιβανάκη Ε.**, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα, από την απελευθέρωση της πόλης (1828) έως το τέλος του 19ου αιώνα (1900)*, διδακτορική διατριβή Αθήνα 1997· **Γεωργακάκη Κ.Κ.**, *Η θεατρική πολιτική κατά την Οθωνική περίοδο*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1997· της ίδιας, «Θέατρο Αθηνών: οι παραστάσεις στα χρόνια του Όθωνα», *Παράβασις* 2, 1998, σ. 143-180· **Moullas P.**, *Les concours roétiques de l' Université d' Athènes 1851-1877*, Athènes 1989.

Ειδικά για την περίοδο 1880-1922 βλ. σε επιλογή: **Δελβερούδη Α.-Ε.**, «Βεντετισμός ή “έργα με θέση”: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αι.», στον τόμο: *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ.Θ. Δημαρά*, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 219-242· **Blessios A.**, *Le «théâtre d' idées» en Grèce de 1895 à 1922*, Thèse, Paris 1996 (2 τόμοι)· του ίδιου, «Το εργατικό και το κοινωνικό δράμα στην Ελλάδα από τα τέλη του 19ου αιώνα έως το 1922», *Ουτοπία*, τεύχος 27, 1997, σ. 143-149· του ίδιου, «Ο Ίψεν στην Ελλάδα: προβληματισμοί πάνω στην αποδοχή του Ίψεν στην Ελλάδα και στη σχέση των ψενικών δραμάτων με την ελληνική δραματολογία του τέλους του 19ου και των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τεύχος 9, 1998, σ. 144-154· **Παπανδρέου Ν.**, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*, Αθήνα 1983· **Δελβερούδη Α.-Ε.**, «Ελληνικά θεατρικά έργα 1901-1920 (δημοσιευμένα σε περιοδικά)», *Διαβάζω*, τεύχος 39, 1981, σ. 34-42· της ίδιας, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Β' έκδοση, Ηράκλειο 1992, σ. 287-314· **Χατζηπανταζής Θ.**, «Η μεγάλη απεργία των ηθοποιών (1919) και τα πρώτα στάδια των συνδικαλισμού στο ελληνικό θέατρο», στον ίδιο τόμο σ. 271-286· **Δεκούλου-Μελισσαροπούλου Α.**, *Η θεατρική κίνηση στον Πύργο της Ηλείας (1860-1944)*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1996· **Χατζηπανταζής Θ.**, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα 1984· **Πούχνερ Β.**, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1985· **Χατζηπανταζής-Λ.Μαράκα Θ.**, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Αθήνα 1977· **Χατζηπανταζής Θ.**, *Το Κωμειδύλλιο*, Αθήνα 1981· **Πούχνερ Β.**, *Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και τα Βαλκάνια*, Αθήνα 1989· του ίδιου, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα*, Αθήνα 1993· **Πούχνερ Β.**, «Το θέατρο στην ελληνική επαρχία», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σ. 331-371· *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του. 130 χρόνια από τη γέννησή του. Πρακτικά ημερίδας*, Αθήνα 1 Μαρτίου 1997, Αθήνα 1999· **Πετράκου Κ.**, *Οι θεατρικοί Διαγωνισμοί (1870-1925)*, Αθήνα 1999 κτλ.

Βλ. και κεφ. 8-10 του **Θ. Γραμματά**, *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία-δραματολογία*, Αθήνα 1987, κεφ. 7 και 8 του ίδιου, *Δοκίμια Θεατρολογίας*, Αθήνα 1990, καθώς και τη μονογραφία του ίδιου, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Γιάννενα 1984. Επίσης τα κεφ. 6, 9 και 10 του **Β. Πούχνερ**, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, κεφ. 4, 6-10, του ίδιου, *Βαλκανική Θεατρολογία*, Αθήνα 1994, κεφ. 10, του ίδιου, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, κεφ. 1-3, του ίδιου, *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Αθήνα 1995, κεφ. 8-9, του ίδιου, *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, κεφ. 7-9, του ίδιου, *Φαινόμενα και Νοούμενα*, Αθήνα 1999, καθώς και τις μονογραφίες του ίδιου, *Ο Πα-*

---

λαμάς και το θέατρο, Αθήνα 1995 και Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος δραματογράφος. Αισθητισμός και αισθησιασμός στο νεοελληνικό θέατρο των αρχών του αιώνα μας, Αθήνα 1997· Παλαμάς Κ., Άπαντα, τόμοι 6, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα χ.χ.

Επίτιδες δεν αναφέρω σε αυτό το σημείο παλαιότερη βιβλιογραφία.

**Προαιρετικά αναγνώσματα:** Θα σας πρότεινα να διαβάσετε κάποια από τις κωμωδίες του Χουρμούζη, οι οποίες υπάρχουν και σε νεότερες εκδόσεις. Και τη «Βαβυλωνία» του Βυζάντιου, η οποία επίσης είναι προσιπή.

Μπορείτε να διαλέξετε κάποιο κωμειδύλλιο από την έκδοση του Χατζηπανταζή 1981 και κάποια επιθεώρηση από την έκδοση Χατζηπανταζή/Μαράκα 1977.

Από το θέατρο των ιδεών επιλέξτε κάποιο από τα γνωστά έργα του Ξενόπουλου. Από τα στρατευμένα έργα του Δημ. Ταγκόπουλου υπάρχουν επίσης νεότερες εκδόσεις, για παράδειγμα οι «Αλυσίδες», Δωδώνη 1992.

Από την τελευταία φάση θα διάλεγα το «Φιντανάκι» του Παντελή Χορν (πολλές εκδόσεις, τελευταία στα θεατρικά Άπαντα υπό την επιμέλεια της Έφης Βαφειάδου, τόμος Β', Αθήνα 1996, σ. 213-311).



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3

### Απαντήσεις σε Ασκήσεις Αυτοαξιολόγησης

#### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 128

Ο «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος» του Ζαμπέλιου δεν έχει παιχτεί στις Ηγεμονίες ή στην Οδησό, αλλά στην Πόλη το 1821 (εκδίδεται στην Κέρκυρα το 1833)· ο «Λεπρέντης» του Μιχ. Χουρμούζη έχει εκδοθεί στην Αθήνα το 1835· ο «Φιλάργυρος» του Μολιέρου δεν έχει ανεβαστεί στο Βουκουρέστι ή το Ιάσιο, παρ' όλο που υπήρχε η έξοχη μετάφραση του Οικονόμου εξ Οικονόμων (Βιέννη 1816)· «Ρήγας Θεσσαλός» είναι η τέταρτη τραγωδία του Ζαμπέλιου και εκδόθηκε για πρώτη φορά στην Κέρκυρα το 1833 (επίσης Αθήνα 1843)· ο «Αριστόδημος» του Μόντι δεν έχει παιχτεί στις Ηγεμονίες αλλά μετεπαναστατικά στην Ερμούπολη (εκεί εκδίδεται το 1835)· Το ρομαντικό δράμα «Οδοιπόρος» του Παν. Σούτσου, που είχε μετέπειτα μεγάλη σκηνική και τυπογραφική σταδιοδρομία, εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1831 στο Ναύπλιο. Ο «Μάρκος Μπότσαρης» είναι ίσως εκείνος που γράφει ο Αλέξανδρος Σούτσος στο χρονικό διάστημα 1823-24 και το κείμενό του δεν έχει σωθεί· τα άλλα δραματικά έργα με τον δημοφιλή ήρωα του '21 δημοσιεύονται αργότερα.

Όπως βλέπουμε, το ρεπερτόριο των Αθηναίων ερασιτεχνών του 1836 στηρίζεται σε μεγάλην έκταση στο προεπαναστατικό θέατρο, αξιοποιούνται όμως αρκετά στοιχεία της μετεπαναστατικής δραματογραφίας.

#### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 129

Ο «Αριστόδημος» του Μόντι. Πρωταγωνιστεί ο ίδιος ο Αριστίας· εμφανίζεται για πρώτη φορά Ελληνίδα στη σκηνή.

#### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 130

Στη Φαίδρα. Αν δεν το ξέρετε, ανοίξτε ένα λεξικό και κοιτάξτε τα λήμματα «Φαίδρα» και «Ιππόλυτος».

#### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 131

Στην ιταλική «Fedra» του Φραντζέσκου Μπότσα, Κρητικού φοιτητή της νομικής στην Πάδοβα, που εκδόθηκε στη Βενετία το 1578. Αν δεν το θυμηθήκατε, κάντε μια επανάληψη των αρχικών κεφαλαίων του κρητικού θεάτρου.

#### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 132

Μαζί με τους «Διαλόγους» και τη διασκευή του «Πλούτου» είναι οκτώ. Πάρτε τώρα ένα χαρτί και γράψτε τους τίτλους που θυμόσαστε.

#### Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 133

Ναι, βέβαια. Ο Δραγανίγος, ο γιος του Δάρειου Ρονκάλα, που αναπτύσσει εκτενώς τις ιδέ-

ες του για την κοινωνική ισότητα, την ισότητα των φύλων κτλ. Αυτές οι εκτενείς ρήσεις δίνουν στο έργο σε ορισμένα σημεία έντονα διδακτικό χαρακτήρα, για τον σημερινό αναγνώστη ακόμα και βαρετό. Σε σύγχρονες παραστάσεις του έργου οι αναπτύξεις αυτές πρέπει να περικοπούν οπωσδήποτε.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 134**

Στη σκηνή Α' β' ανάμεσα στους δύο ερωτευμένους και μελλονύμφους δίνονται μερικές απαραίτητες πληροφορίες για την προϊστορία της υπόθεσης. Άλλες ακολουθούν όμως αργότερα, με την τεχνική του «αναλυτικού» δράματος. Αυτή η σκηνή είναι ασυνήθιστη, αν συγκρίνουμε το έργο με την «Ερωφίλη», όπου οι ερωτευμένοι συναντιούνται πολύ αργότερα. Άλλωστε εδώ το ξεκίνημα της σχέσης δεν γίνεται μέσα από τον ανίκητο έρωτα, αλλά με το μεθύσι του Φιλιππάκη Γιαργυρόπουλου που βιάζει μια απροστάτευτη «μάσκα» κατά το καρναβάλι· ύστερα την ερωτεύεται και θέλει να την παντρευτεί. Η νέα άλλωστε είναι ήδη έγκυος. Εδώ δεν είναι τα προξενιά που ξεκινούν τη δράση, αλλά το προχωρημένο της κύησης.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 135**

Ασφαλώς το Β)· το Α) ξεσκεπάζεται ήδη στο πρώτο μισό του έργου, ενώ το στοιχείο που τελικά αποτρέπει την τραγική έκβαση το κρατάει μυστικό ο δραματουργός ως την προτελευταία σκηνή Ε' ε'. Άλλο στοιχείο που προέρχεται από τους δραματουργικούς μηχανισμούς της κωμωδίας ίντριγκας είναι ότι βασικές τροπές της υπόθεσης βασίζονται σε επιστολές, που ξαφνικά φτάνουν και διαβάζονται επί σκηνής.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 136**

Ακριβώς το σφάλμα του «σέμπρου» του Ρονκάλα, που σκότωσε στο σκοτάδι λάθος άνθρωπο, δηλαδή ένα τυχαίο γεγονός. Ενώ όλο το έργο είναι προγραμματισμένο για την τραγική έκβαση ως τις δύο τελευταίες σκηνές, τελικά, με ένα δραματουργικό τέχνασμα (coup théâtral), ο δραματουργός ξαφνιάζει ευχάριστα τον θεατή, ο οποίος έχει ετοιμαστεί για τον θάνατο των ερωτευμένων: του Φιλιππάκη από τα χέρια του υποτακτικού τού Ρονκάλα και της κόρης του από τον ίδιο για λόγους τιμής.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 137**

Το γεγονός ότι η Γαρουφαλιά είναι ήδη έγκυος και σε λίγο θα γεννήσει, οπότε ο πατέρας της είναι αναγκασμένος, σύμφωνα με τον κώδικα τιμής, να την σκοτώσει. Το θέμα της αποπλάνησης χειρίζεται ο Μάτεσις με ένα διαφοροποιητικό τρόπο: ήταν ατύχημα και αδίκημα που ο κρυφά αρραβωνιαστικός της την κατέστησε έγκυος· το παιχνίδι της μοίρας ήθελε να την ερωτευτεί και να θελήσει να την παντρευτεί· αυτός ο γάμος είναι ουσιαστικά η μόνη λύση για την αποκατάσταση της τιμής της και της τιμής του (η Οβριά και τα ξόρκια αποτελούν περισσότερο ένα ηθογραφικό, λαογραφικό και γραφικό επεισόδιο παρά σοβαρή εναλλακτική λύση για την πορεία της υπόθεσης). Αυτή τη μοναδική δυνατότητα σωτηρίας αγνοεί ο Ρονκάλας: την αγνοεί για λόγους κοινωνικού γοήτρου και φιλαργυρίας (ο Φιλιππάκης είναι αρχοντόπουλο από δεύτερο σπίτι, για να τον ξεφορτωθεί βάζει να τον σκοτώ-

σουν, η νεαρή να πάει σε μοναστήρι για να γλιτώσει την προίκα)· δηλαδή για λόγους πολύ κατώτερους καταστρέφει τη μοναδική σωτηρία της τιμής του, που θα τον αναγκάσει να γίνει φονιάς της κόρης του. Αλλά ευτυχώς έχει προνοήσει ο δραματουργός και υπάρχει και ο Δραγανίγος, ο οποίος ασκεί βία προκειμένου να εμποδίσει το χειρότερο.

Όπως έχετε καταλάβει ήδη, μερικές ασκήσεις υπάρχουν ως ένα είδος πρόφασης, για να φλυαρήσω λίγο παραπάνω και εκτός κειμένου με τόνο πιο χαλαρό.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 138**

Φυσικά καμιά από τις παιδαριώδεις αυτές απαντήσεις δεν είναι η σωστή. Έχουν αλλάξει οι καιροί: ο Διαφωτισμός απεχθάνεται τα πάθη, τις συγκρούσεις, τα υπερμεγέθη του κακού, τη μοίρα κτλ. που καλλιέργησε το μπαρόκ. Ο κακός είναι ο ελλιπώς πληροφορημένος, ο δεισιδαίμων, ο προσκολλημένος στις παλαιές ιδέες του φεουδαρχισμού. Με βάση τη διδακτική λειτουργικότητα του θεάτρου του Διαφωτισμού ο Ρονκάλας δεν έπρεπε να νικήσει, εφόσον υπάρχει ο φωτισμένος ήρωας που αναγγέλλει τη νέα εποχή, καυτηριάζει τον αυταρχισμό, τις προλήψεις, την ανισότητα κτλ.· νικητής στο νέο δραματικό είδος πρέπει να είναι ο Δραγανίγος και οι ιδέες του. Ο Μάτεσις τοποθετεί το έργο του στη φεουδαρχική εποχή πριν από τη Γαλλική Επανάσταση και όχι στη σύγχρονη, όπου το φεουδαρχικό σύστημα είχε κλονιστεί πλέον και η Αγγλοκρατία έχει διαδεχτεί τη Βενετοκρατία. Το έργο είναι κάτι σαν πνευματική διακήρυξη του κόμματος των Ριζοσπαστών. Υπάρχει και κάτι σαν ιστορικό φολκλόρ στο έργο, που τοποθετείται 120 χρόνια πιο πριν, όχι τελείως απαλλαγμένο από κάποια νοσταλγική ματιά, παρά τον έντονο διδακτισμό.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 139**

Β'α' ως «Αρετόκριτος».

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 140**

Β'γ'. Και όχι μόνο. Καταφέρεται επίσης ενάντια στις προλήψεις, στα παραδοσιακά ήθη και έθιμα («μάσκαρα»), την «αδικοκρισία του κόσμου» και πολλά άλλα. Σε αυτή τη σκηνή ο συγγραφέας σαφώς «διδάσκει».

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 141**

Ε'δ'. Είναι η δεύτερη μεγάλη διδακτική σκηνή, η οποία βασίζεται στην ανοιχτή αντιπαράθεση πατέρα-γιου, παλαιάς και νέας εποχής.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 142**

Νομίζω ναι, εφόσον προβάλλουν ιδέες και ιδεολογίες με τρόπο διδακτικό και φανερό. Ο Δραγανίγος επιδίδεται σε πραγματείες ολόκληρες, σχολιάζει, εξηγεί, υποστηρίζει, κριτικάρει, είναι κοντολογίς σαφώς φερέφωνο του συγγραφέα του. Σχεδόν όλες τις μορφές διδακτικού θεάτρου θα μπορούσαμε να τις αποκαλέσουμε θέατρο ιδεών, με εξαίρεση ίσως το θρησκευτικό θέατρο, γιατί εκεί δεν είναι απλώς «ιδέες» που διδάσκονται αλλά δόγματα της πίστης.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 143**

---

Στη «Βαβυλωνία» του Βυζάντιου, το 1836. Αν δεν το βρήκατε, κάντε μια επανάληψη του σχετικού κεφαλαίου.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 144**

---

Η εξεζητημένη στάση των χεριών και κυρίως των δακτύλων της. Δεν είναι κινήσεις και στάσεις χωριατοπούλας. Ο ελληνικός «νατουραλισμός» παραμένει ωραιοποιητικός. Η στάση αυτή θυμίζει τραγουδίστρια όπερας.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 145**

---

Η σωστή απάντηση είναι μάλλον ένας συνδυασμός από Α, Β, και Γ, όχι Δ. Χέρια και στάση του σώματος υποδεικνύουν την αναμονή, βλέμμα και έκφραση του προσώπου δηλώνουν ότι ήδη βλέπει τον αγαπημένο της, η πεσμένη στάμνα και το σηκωμένο αριστερό χέρι εκδηλώνουν τον αιφνιδιασμό. Η παλαιότερη υποκριτική δεν ήταν άλλο από μια σειρά από κωδικοποιημένες πόζες και στάσεις, χειρονομίες και εκφράσεις του προσώπου που εύκολα αποκρυπτογραφούνται. Μόλις με τον νατουραλισμό και την ψυχάνάλυση μπαίνει μια νέα διάσταση στην υποκριτική του 20ού αιώνα, όπου οι αποχρώσεις είναι πολύ πιο λεπτεπίλεπτες και δυσερμήνευτες καμιά φορά.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 146**

---

Στην κωμωδία «Monsieur de Pourceaugnac», 1669· ο Κατσαίτης χρησιμοποιεί το όνομα «Πορκονιάκος». Η διασκευή του Παν. Σούτσα ήταν ιδιαίτερα αγαπητή και πολυπαιγμένη από τα μπουλούκια. Παρατηρείται εδώ η ίδια μετατόπιση του ήρωα σε πιο αγροτικό περιβάλλον, όπως στον «Bourgeois Gentilhomme», ο οποίος από αστός, που προσποιείται τον αριστοκράτη, γίνεται «Αρχοντοχωριάτης». Αν δεν το βρήκατε, μη στενοχωριέστε· ήταν δύσκολη ερώτηση. Να βρείτε εκείνο το σημείο όπου αναφέρεται η διασκευή.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 147**

---

Αναφέρθηκε ως πρότυπο του «Βασιλικού» του Μάτεσι. Αν δεν το βρήκατε, ξανακοιτάξτε το σχετικό κεφάλαιο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 148**

---

Όχι. Στην περίπτωση που είπατε ναι, ξαναδιαβάστε το κεφάλαιο σχετικά με τις μεταφράσεις του Γκολντόνι.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 149**

---

Είναι η πρώτη μονόπρακτη κωμωδία. Επειδή αυτό ήταν τελείως πρόσφατο, αν δεν έχετε σωστή την απάντηση πρέπει να μελετήσετε ξανά το κεφάλαιο αυτό.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 150**

Στη δεκαετία 1830-1840, συγκεκριμένα εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1836.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 151**

Είναι δραματικό ειδύλλιο. Το μόνο λάθος που συγχωρείται είναι η απάντηση: κωμειδύλλιο. Αν δεν θυμόσατε το πρόσφατο αυτό στοιχείο, πρέπει στη συνέχεια να διαβάσετε πιο προσεκτικά και να μη βιαστείτε.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 152**

Όχι, αλλά σχεδόν. Η «Φροσύνη» εκδίδεται για πρώτη φορά το 1837, η «Βαβυλωνία» το 1836. Ήταν μια ερώτηση στην οποία και εγώ θα είχα αποτύχει. Αλλά πρέπει να ανταμείβουμε και τους πολύ καλούς. Αυτοί που το βρήκαν αξίζουν ένα βραβείο! Όχι πάντως θεατρικού διαγωνισμού...

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 153**

Στους επιθεωρησιογράφους, με πολυσιχδή θεατρική δραστηριότητα, βασικά όμως δημοσιογράφος. Γράφει και θεατρικές κριτικές, χρονογραφήματα, θεατρική ειδησεογραφία και είναι εν γένει ένας καθρέφτης του θεατρικού βίου της εποχής του. Θα άξιζε τα γραπτά του να ξαναεκδοθούν.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 154**

«Πίστις, Ελπίς και Έλεος». Αν δεν το βρήκατε, ψάξτε στα προηγούμενα κεφάλαια και ξαναδιαβάστε το σχετικό χωρίο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 155**

Στον «Βασιλικό» του Μάτεσι. Η Γαρουφαλιά Ρονκάλα βγήκε κρυφά από το σπίτι για να πάει μέρος στο καρναβάλι και βιάζεται από τον μεθυσμένο Φιλιππάκη, ως απροστάτευτη και ανώνυμη «μάσκαρα».

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 156**

Στην «Ευγόνα» του Θεόδωρου Μοντσελέζε, 1646. Αν δεν το θυμηθήκατε, ξαναδιαβάστε το σχετικό κεφάλαιο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 157**

Για τον «Κρίνο» σχετικά με εμβόλιμο, συντακτικά περίπλοκο «κρίνω» σε ορισμένους σίχους του Χορτάτση, που μετατρέπονται στις παραλογές της Κρήτης σε έναν «Κρίνο» μαντατοφόρο, ενώ ο «Αρμένης» προέρχεται απευθείας από το κείμενο του Χορτάτση: εκείνος είναι ο κακός μαντατοφόρος. Έτσι, επιβεβαιώνεται η υποψία μας πως ανάμεσα στις παραλογές της «Ερωφίλης», τις επανησιακές φυλλάδες της («Πανάρατος», δεν σώζεται

κανένα κείμενο), τις λαϊκές παραλλαγές της «Ερωφίλης» από τη δυτική και κεντρική Ελλάδα («Πανάρατος») και τις «ομιλίες», που σώζουν δομικά τμήματα της τραγωδίας του Χορτάτση, πρέπει να υπάρχει κάποιος συσχετισμός, ο οποίος πάντως ακόμα δεν είναι τελείως ξεκάθαρος.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 158**

Θυμίζει το σκηνικό που υποθέσαμε για την παράσταση της «Θυσίας του Αβραάμ», τον 17ο αιώνα: «il monte che si apre» (το βουνό που ανοίγει). Στη λαϊκή παράσταση των «ομιλιών» δεν φαίνεται να υπήρχε ο μηχανισμός του ανοίγματος. Αν δεν το θυμόμαστε, διαβάστε το σχετικό κεφάλαιο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 159**

Στην «γκιόστρα» των Χανίων το 1594, όπου παραστάθηκε και ένα μυθολογικό ιντερμέδιο. Αν δεν το θυμόμαστε, ξαναδιαβάστε το κεφάλαιο με τα ιντερμέδια του κρητικού θεάτρου.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 160**

Στο κεφάλαιο για το «Φιορεντίνο και Δολτσέτα». Διατυπώσαμε την υπόθεση πως οι σίχοι που αντικαθιστούν το κανονικό τέλος του παραμυθιού της «Ξεχασμένης Νύφης» έχουν σωθεί, επειδή αποτελούν μια σκηνή δικαστηρίου, οι οποίες είναι ιδιαίτερα αγαπητές στον ελληνόφωνο χώρο. Άλλωστε και οι βασικές «ομιλίες» των Επτανήσων δίνουν πολύ μεγάλη έμφαση στη δίκη, τροποποιώντας την υπόθεση της «Ερωφίλης». Τέτοιες αυτοσχέδιες δίκες σώζονται από την ορεινή Κύπρο (δίκη του Ιούδα), τη Σάμο, τη Χίο, τη νότια Πελοπόννησο, ενώ ο δικαστής εμφανίζεται σε πολλά έθιμα της βόρειας Ελλάδας και με ιδιαίτερη ένταση μαρτυρείται από τον χώρο του Πόντου, όπου τα «Μωμογέρια» έχουν διαδοθεί σήμερα μέσω των ποντιακών συλλόγων σήμερα κυρίως στη βόρεια Ελλάδα. Αν σας ενδιαφέρει το θέμα, διαβάστε το σχετικό κεφάλαιο στο βιβλίο Β. Πούχνερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1989, σ. 115-128.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 161**

Ο Μιχαήλ Χουρμούζης. Δεν είναι τελείως εξακριβωμένα τα κίνητρά του. Στην Ελλάδα ήταν βουλευτής και ίσως υπήρχαν και πολιτικοί λόγοι που τον ανάγκασαν να περάσει ξανά στην Οθωμανική Αυτοκρατορία.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 162**

Στα Ζαγόρια αναφέρθηκαν λαϊκές παραστάσεις της «Ερωφίλης» κατά το καρναβάλι. Αν δεν το θυμόμαστε, ξαναδιαβάστε το σχετικό κεφάλαιο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 163**

Ο νεαρός υπηρέτης Βαγγέλης. Δίνει τις βασικές πληροφορίες στον Νίκο Στράνη και μεσολαβεί ανάμεσα στα δύο στρατόπεδα.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 164**

Είναι η σκηνή Α'α' ανάμεσα στον Νίκο και τον υπηρέτη Βαγγέλη. Ο Ξενόπουλος αποδεικνύεται ότι χειρίζεται με μεγάλη άνεση τον διάλογο· σχεδόν δεν καταλαβαίνουμε πώς και πότε μας πληροφορεί για τα βασικά πράγματα της προϊστορίας.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 165**

Ότι ο Πέτρος γύρισε χθες το βράδυ από το ταξίδι του.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 166**

Βαγγέλης: *Η κυρία μου λέγει θα ξοδέψη πενήντα χιλιάδες δραχμές μάλιστα, κύριε, πενήντα ολόκληρες χιλιάδες – για να φτιάση τον τάφο του μακαρίτη.*

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 167**

Βαγγέλης: *και όχι, λέει, απ' αγάπη στο μακαρίτη! – πφ! Αγάπη! Δεν βαριέστε! Τα ξέρω και τα ξέρετε – παρά έτσι, για ένα πείσμα, για να μην πάρετε, λέει, την προίκα σας σωστή. Σε αυτό το σημείο έχουν δοθεί ήδη οι βασικές πληροφορίες για την υπόθεση και είμαστε έτοιμοι να ξεκινήσουμε τη δράση.*

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 168**

Οι διδασκαλίες χρησιμοποιούν αρχαιοπρεπέστερη και πιο καθαρευουσιάνικη γλώσσα από τον ίδιο τον διάλογο. Κάτι παρόμοιο συναντάει κανείς σε μερικά ηθογραφικά διηγήματα, όπου οι διάλογοι είναι στη δημοτική ή ακόμα και σε διάλεκτο, τα αφηγηματικά μέρη στην καθαρεύουσα ή τουλάχιστον σε μεικτή γλώσσα.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 169**

Η υπερβολική κριτική του Νίκου Στράνη στο υπερβολικό πένθος της κυρίας Μαυσώλου. Εδώ φανερώνεται η έμμεση κριτική του Ξενόπουλου: το «κοινωνικό θέατρο» της υπερβολικής συμβατικής συμπεριφοράς δεν αξίζει να χαλάσει ο γαμπρός τον αρραβώνα του· μια τόσο μεγάλη ηθική αυστηρότητα δεν δικαιώνει: της λείπει –εντέλει– η ανθρωπιά, η συγχώρεση, το χαμόγελο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 170**

Με τον «Μισάνθρωπο». Και εκείνος κρίνει πολύ αυστηρά το κοινωνικό του περιβάλλον και σε αυτόν ο ποιητής δίνει το δίκιο, και από κωμική μορφή (που απομονώνεται και μισεί τους ανθρώπους) γίνεται σχεδόν τραγική (ήρωας σε σύγκρουση με το περιβάλλον του). Το σφάλμα του είναι η υπερβολή, η ανελαστικότητα, η έλλειψη συγχώρεσης, η δυσανάλογη αντίδραση σε ένα σχετικά μικρό κακό. Το ίδιο κάνει εντέλει κωμικό και τον Νίκο Στράνη. Δεν αποκλείεται ο Ξενόπουλος να εφαρμόζει το βασικό σχήμα του «Μισάνθρωπου» σε ένα συγκεκριμένο έθιμο που θέλει να σατιρίσει – η ερώτηση ήταν πρόφαση για

---

να πω μερικά πράγματα για το ενδεχόμενο πρότυπο της κωμωδίας· αν δεν το βρήκατε, μη στενοχωριέστε!

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 171**

---

Για τη δραματουργική και χαρακτηρολογική αντίθεση: ενώ η Κλεοπάτρα θρηνεί αλλά δεν αγάπησε τον άνδρα της, ο Βασιλάκης τον αγάπησε παράφορα αλλά δεν θρηνεί. Το πένθος του δεν είναι εξωτερικό, κοινωνική παράσταση, αλλά εσωτερικό, ψυχικός πόνος, τον οποίο κρύβει.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 172**

---

Η «Ερωφίλη» του Χορτάτση. Η διαπίστωση ότι ο Χορτάτσης είναι ο «πατέρας της νέας μας δραματικής τέχνης», το 1903, αποτελεί μια σημαντική διαπίστωση που παρουσιάζει τον Παλαμά ως πρόδρομο των νεότερων εκτιμήσεων, τις οποίες δεν ασπάστηκαν ούτε ο Λάσκαρης ούτε ο Σιδέρης.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 173**

---

Η κυρ' Αλτάνα και η κυρά Καλή, η Πραξιθέα και η Ποθούλα· ίσως θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε τον Νίκαρο κορυφαίο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 174**

---

Ο Νίκαρος και η Ποθούλα. Χαρακτηριστικά, η τελευταία βλέπει και τις Νεράιδες, ο πρώτος ως καλλιτέχνης σπάει το βιολί του προς τιμήν της Τρισεύγενης.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 175**

---

Η πρώτη γίνεται στην Α' πράξη ανάμεσα στην Τρισεύγενη και τον πατέρα της Δεντρογαλή· η δεύτερη στη Γ' πράξη ανάμεσα στην Τρισεύγενη και τον Πάνο Τράτα. Στη Δ' πράξη ο Πέτρος Φλώρης μάς διηγείται τη σύγκρουση αναμεσά τους, που οδηγεί στην αποχώρησή του. Και στη Β' πράξη η απόφαση του ζεύγους να παντρευτεί δεν επέρχεται χωρίς συγκρουσιακά στοιχεία.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 176**

---

Ψεύτρα, φαντασμένη, υστερική, κακής ανατροφής, επιπόλαιη, σπάταλη, κακή νοικοκυρά κτλ.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 177**

---

Το πρώτο μέρος της Α' πράξης, πριν εμφανιστεί η Τρισεύγενη, η γυναικεία «έκθεση» των γειτονισσών, και το πρώτο μέρος της Β' πράξης, πριν εμφανιστεί η ίδια, η αντρική «έκθεση». Παρατηρείται δηλαδή μια αντιστροφή στη σειρά των δύο «εκθέσεων» σε σχέση με την «Ερωφίλη», όπου στην Α' πράξη είχαμε την ανδρική επίσημη έκθεση και στη Β' πράξη τη γυναικεία.



### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 178**

Στη Γ' πράξη η αρχή διαδραματίζεται στη βρύση, η συνέχεια όμως στο σπίτι του Πέτρου Φλώρη, και στη Δ' πράξη συμβαίνει το ίδιο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 179**

Στην εξύμνηση και μυθοποίησή της, κυρίως από τον Νίκαρο και την Ποθούλα, που εμφανίζεται σαν εξάγγελος και αφηγείται το τέλος της ηρωίδας. Την ίδια τεχνική, της τελικής εξύμνησης, ακολούθησε ο Παλαμάς και στον «Θάνατο Παλληκαριού».

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 180**

Στον θρύλο με τις Νεράιδες που παντρεύονται τους θνητούς και κάνουν και παιδιά μαζί τους. Πρέπει με μαγικό τρόπο να υποταχθούν (οι άντρες καίνε το πουκάμισό τους, κόβουν τρίχες της κεφαλής κτλ.), αλλιώς κάποια μέρα εξαφανίζονται.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 181**

Διώχνει τον κόσμο που θρηνεί την ηρωίδα από το σπίτι του. Στο σημείο αυτό αντιτάσσεται το ατομικό δίκαιο του αστικού κόσμου –η γυναίκα ως ιδιοκτησία– στο συλλογικό δίκαιο του λαϊκού κόσμου, όπου ο θάνατος ενός μέλους της κοινότητας είναι κοινό γεγονός, όχι μόνο οικογενειακό. Τέτοιο τέχνασμα χρησιμοποίησε ο Παλαμάς και στην ηρωική σκηνή του τέλους του ήρωα στον «Θάνατο Παλληκαριού», όπου ο Μήτρος ο Ρουμελιώτης βάζει τη μητέρα του να τον μοιρολογήσει πριν ακόμα πεθάνει· θέλει να ακούσει το μοιρολόγι του!

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 182**

Ασφαλώς ο γέρος Δεντρογαλής με τον ερχομό του στο σπίτι του γιου του εχθρού του θα τελειώσει και η βεντέτα των δύο οικογενειών. Πάνω στο νεκρό σώμα της ηρωίδας θα αποκαταθεί η τάξη στη λαϊκή κοινότητα.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 183**

Τον είχε συστήσει και σε άλλους ζωγράφους, για να τους προμηθεύσει μοντέλα.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 184**

Την ώρα που τον δένουν στην καρέκλα και δήθεν υποκύπτει στον εκβιασμό να την παντρευτεί για λόγους «τιμής».

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 185**

Ο Γιώργης Παπαδερός.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 186**

---

Ο Γιώργης Καντανόλεος, που έχει εκλεγεί αρχηγός της επανάστασης, να την προδώσει για ανταλλάγματα.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 187**

---

Ναι, στην Α'.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 188**

---

Επειδή εκείνη αγαπάει τον Πέτρο Καντανόλεο και θα τον παντρευτεί, ενώ και η ίδια τον αγαπάει παράφορα.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 189**

---

Μάλλον για λόγους συμμετρίας της ερωτικής αντιζηλίας των νέων· ο έρωτας μεταξύ Κρητικού και Βενετσιάνας αντιμετωπίζει μονομερή δεσμό στη μεριά των Κρητικών: η Δεσπινιώ αγαπάει επίσης τον Πέτρο, όπως και η Σοφία Δα Μολίνο· για λόγους δραματουργικής συμμετρίας έπρεπε να δημιουργηθεί αντίστοιχος μονομερής δεσμός και στη μεριά των Βενετσιάνων: ο Δάνδολος αγαπάει τη Σοφία και ζηλεύει παράφορα τον Πέτρο. Αυτό δίνει την ευκαιρία να θυσιαστεί η Δεσπινιώ για τον Πέτρο, όταν ο προδότης Δάνδολος του επιτίθεται με το σπαθί.

Αν δεν το βρήκατε, δεν πειράζει· ήταν λίγο εξεζητήμενη ερώτηση.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 190**

---

Για να έχει κάποιον που συμπονεί τη Σοφία Δα Μολίνο, ώστε να της δώσει το ξίφος για να αυτοκτονήσει.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 191**

---

Υπάρχουν δύο εκδοχές: γιατί κατά τον Πέτρο Καντανόλεο δεν θα φώναζε και, κατά τον Γιώργη Καντανόλεο, γιατί δεν πειράζει, ως Κρητικιά σκλάβα ήταν και πέθανε.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 192**

---

1901-1908. Ο Οικονόμου όμως αποχώρησε ήδη από το 1906.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 193**

---

Τον «Αμαξά Ένσελ» και τη «Βουλιαγμένη Καμπάνα».

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 194**

---

Ο «Φάουστ». Αν το έργο σας είναι άγνωστο, ενημερωθείτε από κάποιο λεξικό.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 195**

Στο ότι το έργο, διασκευή της τριλογίας με πρότυπο την παράσταση του Max Reinhardt στη Γερμανία, μεταφράστηκε σε μια μεικτή γλώσσα και δεν παραστάθηκε στο πρωτότυπο, όπως συνήθιζε να κάνει εκείνα τα χρόνια ο καθηγητής Γεώργιος Μιστριώτης με τους φοιτητές του.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 196**

Τον «Τρίτο» το 1903 και «Το Μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας» το 1904.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 197**

«Αγριόπαπια», «Ένας Εχθρός του Λαού», «Έντα Γκάμπλερ».

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 198**

Σε πρωταγωνιστικούς ρόλους θεατρικών έργων του Ίψεν.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 199**

Το «Ξημερώνει», το 1907.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 200**

«Αλυσίδες» (1908) του Δ. Ταγκόπουλου, «Πετροχάρηδες» (1908) του Παντ. Χορν, «Γήταυρος» του Ρήγα Γκόλφη (1908) και «Τρισεύγενη» του Παλαμά (1915), αποτυχημένη παράσταση λόγω των ρεαλιστικών-ηθογραφικών στοιχείων.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 201**

Στην Τήνο και στη Σαντορίνη, αλλά και στη Σύρα. Η ένδειξη για την Πάρο (1834) είναι εκτός του χρονικού πλαισίου που θέσαμε. Αν δεν το βρήκατε, ξαναδιαβάστε το σχετικό κεφάλαιο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 202**

Από το 1835 ως το 1837. Αρκεί η απάντηση: 1830-1840.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 203**

Στην πλατεία Κλαυθμώνος· στα θεμέλια του θεάτρου έγινε ύστερα το νομισματοκοπείο.

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 204**

Αθανάσιος Σκοντζόπουλος από την Κεφαλλονιά.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 205**

---

Ναι, τον «Γεώργιο Δαντίνο», που εκδόθηκε στο Βουκουρέστι το 1827 και παραστάθηκε στην Αθήνα το 1837 από τους ερασιπέχτες. Αν δεν το βρήκατε, ξαναδιαβάστε το κεφάλαιο.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 206**

---

Η «Γαλάτεια», 1872.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 207**

---

Στη «Μαρία Δοξαπατρή» (1858) και τον πρόλόγό της.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 208**

---

Η «Φαύστα», που παίζεται το 1893 από δύο θιάσους συγχρόνως στην Αθήνα.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 209**

---

«Του Κουτρούλη ο Γάμος» (1845), «Γάμος άνευ Νύμφης» (1843), που κυκλοφορεί αργότερα και ως «Ο Μνηστήρ της Αρχοντούλας». Για τη χρονολόγηση αρκεί η απάντηση: 1840-1850.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 210**

---

Η «Βαβυλωνία» του Βυζάντιου, 1836.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 211**

---

Η «Κόρη του Παντοπώλου» του Άγγελου Βλάχου, 1866.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 212**

---

«Η Τύχη της Μαρούλας».

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 213**

---

«Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας».

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 214**

---

Όχι· εμφανίζονται το 1889 και το 1891 αντίστοιχα.

---

### **Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 215**

---

Ναι, τον Δημήτριο Κορομηλά.

---

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 216**

---

Ο Ράλλειος ποιητικός διαγωνισμός, 1851-1860.

---

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 217**

---

Στον τελευταίο Λασσάνειο διαγωνισμό, το 1910.

---

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 218**

---

Ο Χρήστος Κονιτσιώτης παίζει τον Πασχάλη, όχι τον Φασουλή.

---

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 219**

---

Στη Θεσσαλονίκη και στον Βόλο.

---

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 220**

---

Στην «Ευτέρπη» στα Χανιά, από το 1880.

---

**Άσκηση αυτοαξιολόγησης 221**

---

Παρωδία του δράματος «Τιμή» του Σούντερμαν, 1899.

---

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 222**

---

Ο Ίψεν. Δεύτερος είναι ο νατουραλιστής «του σαλονιού» Σούντερμαν.

---

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 223**

---

Τους «Κούρδους», το 1903.

---

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 224**

---

Ο Καζαντζάκης, ο Μελάς, ο Ταγκόπουλος και ο Νιρβάνας. Το 1908 και ο Παντελής Χορν.

---

**Άσκηση Αυτοαξιολόγησης 225**

---

«Το Γιοφύρι της Άρτας» του Ηλία Βουτιερίδη 1905, «Το ανεχτίμητο» του Παντελή Χορν 1906, το «Θυσία» ή «Ο Πρωτομάστορας» του Νίκου Καζαντζάκη 1908.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βλ. και Βιβλιογραφικό Οδηγό (παραπάνω). Οι επιμέρους μελέτες για την περίοδο αυτή (1821-1922) είναι πάρα πολλές και απαιτούν την εκπόνηση μιας ιδιαίτερα σχολιασμένης βιβλιογραφίας του ελληνικού μετεπαναστατικού θεάτρου. Για τη βιβλιογράφηση των θεατρικών έργων εξακολουθεί να είναι χρήσιμη η βιβλιογραφία της **Γεωργίας Λαδογιάννη**, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879*, Αθήνα 1996 (Δρώμενα, παράρτημα 2).

Φιλολογική κάλυψη έχουν συνήθως μόνο ο «Βασιλικός» και η «Βαβυλωνία». Στις ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας βρίσκονται μόνο σποραδικές παρατηρήσεις, για παράδειγμα, του **Mario Vitti**, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 1987, ή του **Α. Πολίτη**, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 1978. Για την εξέλιξη του δράματος στα αναφερόμενα εκατό χρόνια μετά την Επανάσταση πρέπει να συγγραφεί ειδική μονογραφία, γιατί πολλά από τα έργα αυτά δεν είναι ευρύτερα γνωστά ούτε στους φιλόλογους.

Από φιλολογική άποψη, καθώς και από την άποψη της ιστορίας του θεάτρου, τη λεπτομερέστερη παρουσίαση του κεφαλαίου αυτού παρουσιάζει ο **Μ. Βάλσας**, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, Αθήνα 1994, σ. 311-494, που περιέχει και εκτενείς αναλύσεις, οι οποίες στην προκειμένη περίπτωση είναι αρκετά πρωτότυπες (οπωσδήποτε πιο εξισορροπημένες από αυτές του Σιδέρη). Χρήσιμο είναι το λεξικό ηθοποιών του 19ου αιώνα του **Θόδωρου Εξάρχου**, *Έλληνες ηθοποιοί. Αναζητώντας τις ρίζες» από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899*, Αθήνα 1995 και του ίδιου, *Συμπλήρωμα του Α' τόμου με προσθήκες και διορθώσεις*, Αθήνα 1997.

Από βιβλιογραφική άποψη, πέρα από τις γενικές βιβλιογραφίες των **Legrand** και **Παπαδόπουλου** (βλ. στο πρώτο κεφάλαιο), πρέπει να συμπληρωθεί η βιβλιογραφία των **Γκίνη** και **Μέξα** (ό.π.), που φτάνει ως το 1863.

## ΟΔΗΓΟΣ ΓΙΑ ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΜΕΛΕΤΗ

Λόγω της διαφορετικότητας της ερευνητικής κατάστασης, οι δυνατότητες περαιτέρω εμβάθυνσης ποικίλλουν: μεγάλες είναι για τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια και την εποχή του Όθωνα, όπου επιτεύχθηκαν σημαντικές πρόοδοι τα τελευταία χρόνια, καθώς και για το θέατρο των ιδεών, που αρχίζει να αναλύεται σε βάθος. Ακόμα δεν υπάρχει έγκυρο εγχειρίδιο για την εποχή: βλ. τα μελετήματα του **Σπάθη** (ό.π.) και της **Ταμπάκη** (ό.π.), τα κεφ. 6, 9 και 10 του **Β. Πούχγου**, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, κεφ. 4, 6-10, του ίδιου, *Βαλκανική Θεατρολογία*, Αθήνα 1994, κεφ. 10, του ίδιου, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, κεφ. 1-3, του ίδιου, *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανέλεκτα*, Αθήνα 1995, κεφ. 8-9, του ίδιου, *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, κεφ. 7-9, του ίδιου, *Φαινόμενα και Νοούμενα*, Αθήνα 1999, καθώς και τις μονογραφίες, του ίδιου, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995 και *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος δραματογράφος. Αισθητισμός και αισθησιασμός στο νεοελληνικό θέατρο των αρχών του αιώνα μας*, Αθήνα 1997.

Για τον ρομαντισμό απαραίτητα είναι τα μελετήματα του τόμου του **Κ.Θ. Δημαρά**, *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Αθήνα 1982. Χρήσιμη είναι και η *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία* του Roderick Beaton, Αθήνα 1996, η οποία ξεκινάει από την Επανάσταση, περιορίζεται ωστόσο στην ποίηση και στην πεζογραφία. Για το θέατρο των ιδεών βλ. επίσης **Γουνελάς Χ.-Δ.**, *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία, 1897-1912*, Αθήνα 1984· για το ηθογραφικό κίνημα τώρα **R. Beaton**, «Realism and folklore in Nineteenth-Century Greek Fiction», *Byzantine and Modern Greek Studies*, τόμος 8, 1982-83, σ. 103-122.





## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

👁️ Βλέπετε; Και αυτή τη δοκιμασία την περάσατε και φτάσατε αισίως στο τέλος. Τώρα σας αποχαιρετώ οριστικά. Περάσαμε μια ωραία χρονιά μαζί. Για όσους ενδιαφέρονται να συνεχίσουν με την παρεμφερή Θεματική Ενότητα «Το μεταπολεμικό θέατρο στην Ευρώπη και την Ελλάδα» συνιστώ μια τελευταία ανάγνωση:

### Παράλληλο Κείμενο

Μελετήστε το κεφάλαιο «Η συνέχεια: οι πρωταγωνιστικοί θίασοι και η ίδρυση του Εθνικού θεάτρου» από το μελέτημα του **Β. Πούχγερ** «Επισκόπηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο: **Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα**, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 449-455, για να «γεφυρωθεί» κάπως το χρονικό διάστημα από τη Μικρασιατική Καταστροφή ως τη γερμανική Κατοχή, από όπου θα ξεκινήσει το αναφερόμενο μάθημα.

Δεν χρειάζεται να συγκρατήσετε πολλά πράγματα: στο χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου:

- ξεκινάει η συστηματική ενασχόληση με το αρχαίο δράμα και την αναβίωσή του·
- διοργανώνονται οι Δελφικές Γιορτές από την Εύα και τον Άγγελο Σικελιανό·
- αρχίζει η πειραματική σκηνοθεσία με τον Σπύρο Μελά στο βραχύβιο Θέατρο Τέχνης (1925)·
- σημειώνεται ανανέωση στο ρεπερτόριο (π.χ. Πιραντέλλο)·
- εμφανίζεται μια νέα γενιά δραματογράφων, με τους Βασίλη Ρώτα, Γιώργο Θεοδοκό, Παντελή Πρεβελάκη, Μιλτιάδη Λιδωρίκη, Δημήτρη Μπόγρη κ.ά., ενώ συνεχίζουν να γράφουν οι Γρηγόριος Ξενόπουλος, Παντελής Χορν, Νίκος Καζαντζάκης και Άγγελος Σικελιανός·
- αρχίζει η σκηνοθετική δράση του Κάρολου Κουν·
- ιδρύεται το Εθνικό Θέατρο (1932) και περνάει την πρώτη άνθησή του·
- ιδρύεται η Λυρική Σκηνή.

Η παγκόσμια αστάθεια και οι ατελείωτοι πόλεμοι, οι διχασμοί και οι εμφύλιοι δεν επέτρεψαν στα καλλιτεχνικά, και ιδιαίτερα στα θεατρικά, πράγματα στην Ελλάδα να εξελιχθούν με τους ίδιους ρυθμούς όπως στην Ευρώπη. Η μεταπολεμική γενιά θεατρικών ανθρώπων και δραματογράφων είναι αυτή που θα οδηγήσει σε ένα νέο ξεκίνημα, που καρποφορεί ακόμα και σήμερα και βρίσκεται σε στενή επαφή με τα παγκόσμια θεατρικά δρώμενα.









ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ  
ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ  
& ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ

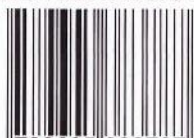


ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΕΝΩΣΗ

ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ  
& ΑΡΧΙΚΗΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗΣ ΚΑΤΑΡΤΙΣΗΣ

Συγχρηματοδότηση: Ευρωπαϊκή Ένωση,  
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο

ISBN 960-538-378-0



9 789605 383787 >