ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

# ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΟΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ 18ου ΚΑΙ 19ου ΑΙΩΝΑ.

## Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα

*Για το Δημήτρη Σπάθη*

Στη διερεύνηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου τη μεγαλύτερη δυναμικότητα έδειξαν έως τώρα τα πρώιμα κεφάλαια γύρω από το Κρητικό και το Επτανησιακό θέατρο[1], καθώς και το Αιγαιοπελαγίτικο θρησκευτικό θέατρο[2], από το οποίο αναμένουμε την έκδοση επτά ακόμα δραματικών έργων[3], που θα τροποποιήσουν την όλη εικόνα της εξέλιξης της ελληνικής δραματουργίας και την ώς τώρα ιδέα μας για τις δυνατότητες μετάβασης από το Μπαρόκ στο Διαφωτισμό. Αν δεχθούμε, συνυπολογίζοντας την «ανισοχρονία» υφολογικών και εποχικών φαινομένων μεταξύ μητρόπολης (Ευρώπη) και πολιτιστικής περιφέρειας (Ελλάδα)[4], ως συμβατικό ορόσημο της έναρξης του Διαφωτισμού στον Ελληνισμό (τον ελλαδικό και της Διασποράς) το 1750, που πρότεινε ο Γεώργιος Βελουδής[5], και τις δεκαετίες μετά το 1850 και πριν απ' το σημαδιακό 1880, μέσα στις οποίες αλλάζουν οι βάσεις της οργάνωσης των θεατρικών παραστάσεων στην Αθήνα (το φαινόμενο του Αθηναϊκού Ρομαντισμού είχε περιορισμένες μόνο επιπτώσεις στη θεατρική ζωή, και αποκλειστικά στη δραματογραφία και όχι στη θεατρική πρακτική)[6] ώς τη φάση της λήξης του, τότε η εποχή αυτή, λίγο παραπάνω από έναν αιώνα, παρουσιάζεται ως αρκετά ενιαία στα χαρακτηριστικά της γνωρίσματα, από ιδεολογική, θεματογραφική και υφολογική άποψη, ακόμα και σε σχέση με τις μεταφραστικές παραδόσεις και προτιμήσεις (διαφωτισμός, αστική ιδεολογία, ιδανικά της Γαλλικής επανάστασης, εμμονή σε

---

1. Βλ. κυρίως D.Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*. Cambridge 1991 και Β.Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*. Αθήνα 1991.

2. Βλ. Β.Πούχνερ, Θρησκευτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου και 18ου αιώνα. *Παρνασσός* ΛΒ΄ (1990, σσ.236-252 (και στον τόμο. Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις. Αθήνα 1992, σσ.145-168 και W.Puchner, Griechisches Schul- und Ordenstheater der Gegenreformation und der Orthodoxie in der Ägäis (1580-1730). Ein Forschungsbericht. *Südost-Forschungen* 51 (1992), σσ. 259-268.

3. Πέντε από τη Χίο και δύο από το χώρο των Κυκλάδων. Για τη χιώτικη θρησκευτική δραματουργία του 17ου αιώνα βλ. Μ.Ι.Μανούσακας, Πέντε άγνωστα στιχουργήματα του ορθόδοξου θρησκευτικού θεάτρου από τη Χίο (17ουυ αι.), ξαναφερμένα στο φως από αφανισμένο χειρόγραφο. *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 64 (1989), σσ. 316-334.

4. Για το μοντέλο αυτό βλ. Β.Πούχνερ, Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Το πρόβλημα της κοινωνικής λειτουργικότητας του «ξένου προτύπου». Στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*. Αθήνα 1988, σσ. 329-279.

5. G.Veloudis, *Germanocraecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750-1944*. Amsterdam 1983, σσ. 21εξ., ακολουθώντας και απλοποιώντας τους προβληματισμούς του Κ.Θ. Δημαρά, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*. Αθήνα 1977, σσ. 8εξ. και του ίδιου, *La Grèce au temps des Lumières*. Genève 1960, σ.XI. Ο Henderson συμπεριλαμβάνει στο Διαφωτισμό και τις εκκλησιαστικές διαφωτιστικές τάσεις του 17ου αιώνα. Βλ. G.P. Henderson, *The Revival of Greek Thought 1620-1830*. Edinburgh-London 1971, σσ. 7εξ. Για τον ίδιο προβληματισμό στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία βλ. F.Valjavec, *Geschichte der abendländischen Aufklärung*. Wien/München 1961, σσ. 16-18.

6. Βλ. π.χ. Δημ.Σπάθης, Ο θεατρικός Βερναρδάκης. Κλασικός ή Ρομαντικός; *Λεσβιακά* ΙΑ΄ (1987), σσ.58-88.

ηρωικά και πατριωτικά θέματα, τυραννοκτονία, θυσία για την πατρίδα, κλασικισμός και αρχαιολατρία, αισθητικές προδιαγραφές της κλασικίζουσας δραματουργίας, μεταφράσεις κυρίως από τη γαλλική και ιταλική δραματουργία)[7], χωρίς η εποποιία του 1821 και η ίδρυση του νέου κράτους να αποτελούν καθοριστική τομή στις θεατρικές εξελίξεις και να μεταβάλλουν σημαντικά και με τρόπο άμεσο τις προδιαγραφές του θεατρικού βίου[8]. Χαρακτηριστική είναι επίσης η πολυμορφία στις εκφάνσεις της θεατρικής ζωής (μεταφράσεις για διδακτικούς και ηθοπλαστικούς σκοπούς[9], ερασιτεχνικές παραστάσεις, επαγγελματισμός της ιταλικής όπερας στα Επτάνησα και μετά σε όλα τα αστικά κέντρα, λαϊκά θεάματα), καθώς και το τοπικό φάσμα των σχετικών δραστηριοτήτων (Κέρκυρα, Κεφαλονιά, Ζάκυνθος, Χίος, Νάξος, Ιάσιο, Βουκουρέστι, Οδησσός, Τεργέστη, Αμπελάκια, Ερμούπολη και Κυκλάδες, αργότερα και Σμύρνη, Αλεξάνδρεια, Κάιρο, Κωνσταντινούπολη κτλ.). Αν συνυπολογιστούν σ' αυτά και οι τόποι εκδόσεως με ελληνικά τυπογραφεία (Livorno, Λειψία, Βενετία, Βιέννη, Retz της Αυστρίας, Βράιλα, Μόσχα, Πέστη, Βοστώνη κτλ.)[10], όπου έχουν δημοσιευτεί θεατρικά έργα και μεταφράσεις, τότε ολοκληρώνεται η εικόνα μιας εκτεταμένης αποκέντρωσης των εν γένει θεατρικών δραστηριοτήτων του Ελληνισμού, που δεν ανταποκρίνεται πια στα απλοϊκά σχήματα, όπως: Κρήτη/Επτάνησα του 17ου αιώνα, Επτάνησα/Παραδουνάβιες ηγεμονίες ώς το 1821, Αθήνα/Επτάνησα για το 19ο αιώνα, ούτε βέβαια στο αθηνοκεντρικό δόγμα του Σιδέρη για το 19ο αιώνα[11]. Πιστεύω ότι η συστηματική διερεύνηση της θεατρικής ιστορίας των ελλαδικών πόλεων και των ελληνικών παροικιών του εξωτερικού θα τροποποιήσει και θα εμπλουτίσει ακόμα περισσότερο το χάρτη των θεατρικών δραστηριοτήτων (βλ. το παράδειγμα της Οδησσού)[12]. Αν συνυπολογισθεί επίσης η έντονη εξάπλωση και καλλιέργεια του θεάτρου σκιών στα μεγάλα αστικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και ιδίως των Βαλκα-

7. Βλ. ενδεικτικά Β.Πούχνερ, Ο Ρήγας και το θέατρο. Ο ρόλος της μεταφραστικής παράδοσης στην περίοδο του προεπαναστατικού ελληνικού Διαφωτισμού. Στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*. Αθήνα 1984, σσ. 109-119, 194-210 (σημειώσεις).

8. Οι ερασιτεχνικές παραστάσεις στην Αθήνα του 1836 δείχνουν εν γένει την ίδια περίπου εικόνα με τις ανάλογες της προεπαναστατικής περιόδου στο Βουκουρέστι, το Ιάσιο και την Οδησσό. Ακόμα και το ρεπερτόριο συμπίπτει σε σημαντική έκταση (βλ. τελευταία Δημ.Σπάθης, Οι πρώτες θεατρικές προσπάθειες στην Αθήνα το 1836 και 1837. Στον τόμο: *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*. Θεσσαλονίκη 1986, σσ. 215-250 με την παλαιότερη βιβλιογραφία).

9. Βλ. την εισαγωγή στη μονογραφία της Α.Ταμπάκη, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις*. Αθήνα 1988, σσ. 11εξ.

10. Βλ. το τμήμα «Εξωελλαδικός χώρος» της βιβλιογραφίας της Γ.Λαδογιάννη-Τζούφη, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου (βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879)*. Ιωάννινα 1982, σσ. 63-113. Για το «Ρέκιον» της Αυστρίας βλ. τη δεύτερη έκδοση της «Γαλάτειας» του Αντωνίου Κορωνιού (1824, αντίτυπο στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη), που όμως δεν είναι «δράμα ποιμενικόν του κυρίου φλωριανού μεταφρασθέν εκ της γαλλικής εις την ημετέραν απλήν διάλεκτον: εν βιέννη 1796 μαρκίδ. πούλιου», όπως περιγράφει ο Ζαβίρας το βιβλίο (Γ.Ι. Ζαβίρας, *Νέα Ελλάς ή Ελληνικόν θέατρον*. Αθήνα 1872 [1972], σ. 198), αλλά έργο πεζογραφικό (βλ. επίσης Γ.Λ. Λαδάς/Αθ.Α. Χατζηδήμος, *Ελληνική βιβλιογραφία των ετών 1796-1799*. Αθήνα 1973, αρ. 9).

11. Ο Σιδέρης έφτασε στο σημείο να αρνηθεί την ύπαρξη ξεχωριστού επτανησιακού θεάτρου και το παραδέχτηκε μόνο με τη γεωγραφική έννοια (βλ. Γ. Σιδέρης, Το εφτανησιακό θέατρο. *Θέατρο* 5, 1964, σσ. 75εξ.), κάτι που προκάλεσε ως απάντηση τη μελέτη του Δ. Ρώμα, Το επτανησιακό θέατρο. *Νέα Εστία* 76, 1964, τεύχ. 899, σσ. 97-167.

12. Αυτή η αποκέντρωση συνεχίζεται και μετά το 19ο αιώνα και στις διάφορες ελληνικές επαρχίες με τη μορφή ερασιτεχνικού και σχολικού θεάτρου. Βλ. μια πρώτη απογραφή Β. Πούχνερ, Το θέατρο στην ελληνική επαρχία. Μια επισήμανση. Στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα*, ό.π., σσ. 331-371.

νίων[13], με την ταυτόχρονη συνύπαρξη οργανωμένου δικτύου παραστάσεων ιταλικής όπερας (και κατά δεύτερο λόγο γαλλικών θιάσων πρόζας) στον ίδιο πολιτισμικό χώρο[14], τότε γίνεται φανερό ότι και το απλουστευτικό σχήμα Δύση/Ανατολή (τα θεατρικά φαινόμενα στην Ελλάδα προέρχονται σχεδόν αποκλειστικά από τη Δύση) δεν μπορεί να εφαρμοστεί αβασάνιστα, ούτε καν στις μουσικές εξελίξεις[15].

Οι πολιτικές και ιστορικές εξελίξεις επηρεάζουν και καθοδηγούν την πολύχρωμη αυτή θεατρική δραστηριότητα, η οποία ωστόσο δεν εκδηλώνεται με τον ίδιο τρόπο, όπως η σημερινή: η οριστική απώλεια της Κρήτης το 1669 συγκεντρώνει σημαντικές πολιτισμικές δυνάμεις στα Επτάνησα και τις Κυκλάδες, οι Ναπολεόντιοι πόλεμοι στο τέλος του 18ου αιώνα διακόπτουν για λίγο μόνο τις θεατρικές δραστηριότητες στα Επτάνησα, ενώ η Βενετία ως εκδοτικός τόπος αντικαθίσταται σύντομα από τη Βιέννη, και η Αθήνα τέλος θα βραδύνει ακόμα πολύ να παίξει πρωτεύοντα ρόλο στα θεατρικά πράγματα της απελευθερωμένης Ελλάδας. Στην αρχή της περιόδου αυτής ο λαϊκός διδακτισμός της θρησκευτικής κατήχησης με εκπροσώπους το Δαπόντε, το Βελάστη και άλλους, στο θέατρο με τη χιώτικη και κυκλαδική δραματουργία[16], εν μέρει και τον Κατσαΐτη[17], μετατρέπεται στο διδακτισμό του Διαφωτισμού με τα ιδανικά της αστικής ιδεολογίας, την επιστημοσύνη και τον ορθολογισμό (κλασικό παράδειγμα ο Μοισιόδαξ)[18], ενώ προς το τέλος της ο ηθογραφισμός και ο ρεαλισμός, το επαγγελματικό θέατρο και η εισβολή του μοντέρνου δράματος μετατρέπουν οριστικά τα θεμελιακά συστατικά στοιχεία του θεατρικού βίου στην πορεία του προς την ολοκλήρωση του 19ου αιώνα[19]. Η συνύπαρξη της αστικής και πατριωτικής δραματογραφίας, κυρίως της ιστορικής τραγωδίας και της κοινωνιοκριτικής κωμωδίας, και των εραστεχνικών σχημάτων των θεατρικών παραστάσεων με την ιταλική όπερα και το ανατολίτικο θέατρο σκιών, καθώς και με μια ποικιλία άλλων λαϊκών και αστικών θεαμάτων, μπορεί να παρατηρηθεί άλλωστε και στον ευρύτερο πολιτισμικό χώρο των Βαλκανίων, που πάντα πρέπει να συνεξετάζεται με τα ελληνικά φαινόμενα, τουλάχιστον από το 1750 και πέρα[20].

---

13. Βλ. Β. Πούχνερ, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*. Αθήνα 1985.

14. Βλ. σφαιρικά για τη θεατρική ιστορία του βαλκανικού χώρου Β. Πούχνερ, *Η ιδεά του Εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*. Αθήνα 1993, ιδίως σσ. 40-112.

15. Βλ. τις απόψεις του Θ.Χατζηπανταζή σχετικά με την υποδοχή της ιταλικής όπερας στην Αθήνα το 1837: «Κι ότι το ευρωπαϊκό μουσικό ιδίωμα, στο σύνολό του, ήταν ένα εξωτικό και δυσκολεξιχνίαστο σύστημα ήχων, στα αυτιά ανθρώπων αναθρεμμένων με το κλέφτικο τραγούδι, τον αμανέ και την ορθόδοξη λειτουργία. 'Οτι τα περίπλοκα όργανα της ευρωπαϊκής ορχήστρας ήταν μυστηριώδη περίπου αντικείμενα....» (Θ. Χαντζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*. Τόμ. Α΄. Αθήνα 1981, σ.51· λιγότερο απόλυτες οι απόψεις του στον τόμο *Της Ασιάτιδος Μούσης ερασταί... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεώργιου Α΄*. Αθήνα 1986, σσ.31εξ.).

16. Βλ. σημ. 2 και 3.

17. Βλ. λεπτομερειακά Β. Πούχνερ, Ο Πέτρος Κατσαΐτης και το Κρητικό θέατρο. *Παρνασσός* 25 (1983), σσ.670-710 (και συμπληρωμένο στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*. Αθήνα 1991, σσ.261-323).

18. Για την προσωπικότητα και βιογραφία αυτού του εξέχοντος εκπροσώπου της πρώτης γενιάς των Ελλήνων διαφωτιστών, που ήταν κληρικός αλλά άσκησε επανειλημμένα κριτική στο εκκλησιαστικό σχολικό σύστημα, βλ. τώρα τη μονογραφία του P.M. Kitromilidis, *The Enlightenment as Social Criticism. Iosipos Moisiodax and Greek Culture in the Eighteenth Century*. Princeton New Jersey 1992.

19. Το περισσότερο υλικό στο Γ. Σιδέρη, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*. Τόμ.Α΄. Αθήνα 1990 (που στην επανέκδοση αυτή έχουν διορθωθεί πολλά λάθη της πρώτης του 1951 και υπάρχουν και ευρετήρια που διευκολύνουν τη χρήση του τόμου). Για μια γενική περιοδολόγηση βλ. επίσης Δημ. Σπάθης, Το νεοελληνικό θέατρο. Στον τόμο: *Ελλάδα - Ιστορία και Πολιτισμός*. 10ος τόμος. Θεσσαλονίκη 1983, σσ .11-67.

20. Βλ. επίσης W.Puchner, Europäische Einflüsse auf die griechische Dramatik des 19. Jahrhunderts. Im

Τα τελευταία χρόνια έχουν δημοσιευτεί ορισμένα θεατρολογικά μελετήματα που προωθούν σημαντικά την έρευνα του θεατρικού 18ου και του πρώτου μισού του 19ου αιώνα (Σπάθης[21], Ταμπάκη[22], Πούχνερ[23], Γραμματάς[24] κι άλλοι[25]), όπως επίσης μαρτυρείται μια γενικότερη στροφή του ενδιαφέροντος της λογοτεχνικής κριτικής και φιλολογίας προς το 18ο αιώνα (Σαββίδης[26], Βαγενάς[27]) και μια επανεκτίμηση της καθαρόγλωσσης λογοτεχνίας του 19ου αιώνα (Vitti)[28]. Η ανακάλυψη ολόκληρου νέου κεφαλαίου της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου με την αιγαιοπελαγίτικη θρησκευτική δραματουργία[29] και των παραστάσεων στο Αρχιπέλαγος και την Πόλη από το 1623 τουλάχιστον[30], μια δραστηριότητα που συνεχίζεται ακόμα κατά το πρώτο μισό του 18ου αιώνα, ανάλογα με τη ζωτικότητα και επιτυχία των θρησκευτικών ταγμάτων[31], θέτει σε νέες βάσεις την όλη διερεύνηση του 18ου αιώνα, που δεν ξεκινάει απλώς στο χώρο των Φαναριωτών μέσα

---

südosteuropäichen Kontext. Στον τόμο: G.Hering (ed.), *Dimensionen griechischer Literatur und Geschichte*. Festschrift für Pavlos Tzermias zum 65. Geburtstag. Frankfurt/M. etc. 1993, σσ. 53-82 και του ίδιου, Ευρωπαϊκές επιδράσεις στο θέατρο, ελληνικό και βαλκανικό, τον 19ο αιώνα. Μια σύγκριση. Στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα*, ό.π., σσ. 181-221.

21. Δημ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*. Θεσσαλονίκη 1986.

22. Α.Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος - 19ος αι.). Μια συγκριτική προσέγγιση*. Αθήνα 1993.

23. Β.Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Συγκριτική μελέτη*. Αθήνα 1993.

24. Τα μελετήματα «Από το θέατρο της καθαρεύουσας στο θέατρο της δημοτικής. Θεωρητικές προϋποθέσεις για την εμφάνιση του αστικου δράματος στην Ελλάδα» και «Γλωσσική και ιδεολογική αντιπαράθεση κοραϊσμού και φαναριωτισμού μέσα από τα *Κορακιστικά* του Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού» από τον τόμο *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία - δραματουργία*. Αθήνα 1987, σσ. 81-93 και 94-101 αντίστοιχα, και τα μελετήματα «Δύο αντικοραϊκά κείμενα. Τα «Κορακιστικά» του Ιακ. Ρίζου Νερουλού και το «'Ονειρο» του Αθ. Χριστόπουλου» και «Ιδεολογικές συνιστώσες στο προεπαναστατικό ελληνικό θέατρο» από τον τόμο *Γλώσσα και ιδεολογία στο νεοελληνικό διαφωτισμό*. Αθήνα 1991, σσ. 41-59 και 61-75 αντίστοιχα.

25. Π.χ. Ζ.Ι. Σιαφλέκης, «'Οψεις του μύθου της τυραννοκτονίας στο νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα» και «Ιδεολογικοί μετασχηματισμοί και θεατρική γραφή: Η «Μερόπη» των Δ. Βερναρδάκη, Β. Αλφιέρι και Βολταίρου» στον τόμο: *Συγκριτισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας*. Αθήνα 1988, σσ. 100-124 και 125-141 αντίστοιχα.

26. Εξέδωσε τελευταία δύο αποσπάσματα από τους *Λόγους πανηγυρικούς* (1778) και τον *Καθρέπτη γυναικών* (1766) του Κωνσταντίνου-Καισαρίου Δαπόντε (*Κανών περιεκτικός πολλών εξαιρέτων πραγμάτων των εις πολλάς πόλεις, & νήσους, & έθνη, & ζώα, εγνωσμένων (1778)*, υπό Κωνστ. Δαπόντε. Επιμέλεια Γ.Π. Σαββίδης. Αθήνα 1991, και Κωνστ. Δαπόντε, *Η Θυσία του Ιεφθάε και Ιστορία Σωσάννης*. Φιλολογική αποκατάσταση και τυπογραφική ερμηνεία Γ.Π .Σαββίδη. Αθήνα 1993). Για την πολύ ενδιαφέρουσα μορφή του Δαπόντε βλ. επίσης Γ. Κεχαγιόγλου, Ανέκδοτα στοιχεία για τον Καισάριο Δαπόντε από το χειρόγραφο Βυτίνας αριθ. 1. *Ο Ερανιστής* 18 (1986), σσ. 35-56 και Ε.Θ. Σουλογιάννης, *Ο Δαπόντες, η αντίληψίς του περί Ιστορίας και ο Πρόλογος εις το Φανάρι Γυναικών*. Αθήνα 1970 (επίσης του ίδιου, Καισαρίου Δαπόντε, Κανών περιεκτικός πολλών εξαιρέτων πραγμάτων. *Παρνασσός* 9, 1967, σσ. 441-453).

27. «Ο αντιποιητικός 18ος αιώνας». «Το Βήμα» 29 Αυγ. 1992 και κυρίως «Θωμάς Βελάστης: ένας άγνωστος αλλά σημαντικός ποιητής του 18ου αιώνα». «Το Βήμα» 19 Σεπτ. 1992.

28. Παρατηρείται μια σαφής αύξηση των κεφαλαίων 6-8 στην τελευταία έκδοση της *Ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα 1987 σε σύγκριση με την έκδοση του 1978 καθώς και μια διαφορετική αποτίμηση (βλ. τη βιβλιοκρισία μου στα *Südost-Forschungen* 48 (1989), σσ. 517εξ.).

29 Β. επίσης Β.Πούχνερ, Το ιησουϊτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου αιώνα. *Αριάδνη* 3 (Ρέθυμνο 1985), σσ.191-206 (και στον τόμο *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, ό.π., σσ.299εξ.).

30 Βλ. Β.Πούχνερ, Θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το 1623 με έργο για τον 'Αγιο Ιωάννη Χρυσόστομο. *Θησαυρίσματα* 24 (1994) σσ. 235-262.

31. Για την ιστορία των καθολικών ταγμάτων στον ελληνόφωνο χώρο βλ. τώρα Μ.Ν. Ρούσσος-Μηλιδώνης, *Ιησουΐτες στον ελληνικό χώρο (1560-1915)*. Αθήνα 1991 (με τη σχετική βιβλιογραφία).

στα ιδεολογικά πλαίσια του Διαφωτισμού με προοπτική και σημείο φυγής τη Γαλλική Επανάσταση, αλλά έχει και σημαντική θρησκευτική και κατηχητική κληρονομιά. Τίθενται δηλαδή θέματα και προβλήματα υφολογικής μετάβασης από το ύψιμο Μπαρόκ και την Αντιμεταρρύθμιση, ακόμα και από το Ροκοκό (ο χιώτικος «Δαβίδ») στον πρώιμο Διαφωτισμό[32]. Και τίθενται επίσης μεθοδολογικά προβλήματα σχετικά με το δραματικό είδος, γιατί, όπως ο δραματικός λόγος δεν πραγματώνεται πάντα σ' αυτή την εποχή σε σκηνική παράσταση αλλά παραμένει ανάγνωσμα στο χαρτί, έτσι δεν περιορίζεται πάντα μόνο στο δραματικό είδος, αλλά τον βρίσκουμε, κατά τρόπο διάσπαρτο ή και σε πιο συμπαγείς ενότητες, σε άλλα λογοτεχνήματα. Επίσης φαίνεται πως υπάρχουν ακόμα σημαντικά περιθώρια ανεύρεσης χαμένων θεατρικών έργων σε χειρόγραφα ή και πληροφοριών για θεατρικές παραστάσεις, κενά δηλαδή στην εργογραφία και παραστασιογραφία του 18ου και του πρώτου μισού του 19ου αιώνα. Ταξιδιωτικά βιβλία και έργα της ίδιας της ελληνικής λογοτεχνίας δίνουν απρόσμενες διευκρινίσεις και πληροφορίες και πρέπει να μελετηθούν συστηματικά από αυτή την οπτική γωνία.

Το μελέτημα τούτο, με τρόπο κάπως αταξινόμητο και παρατακτικό, αποσκοπεί στο να δώσει ορισμένα παραδείγματα για τους προβληματισμούς αυτούς, να περιγράψει ορισμένες περιπτώσεις τέτοιων απροσδόκητων πληροφοριών, ασυστηματοποίητα και περιστασιακά καμιά φορά, ανάλογα με τυχαίες ή και όχι τόσο τυχαίες ανακαλύψεις σε διάφορες λιγότερο ή περισσότερο συστηματικές αναγνώσεις, αλλά και με πιο επίμονες αναζητήσεις σε βιβλιοθήκες του εσωτερικού και του εξωτερικού, ακανόνιστα και ασύνδετα κάπως μεταξύ τους, στο μέτρο που από μια έγκυρη και σφαιρική ιστορία των θεατρικών πραγμάτων 1750-1860 μας χωρίζει ακόμα μια επίπονη διαδικασία συγκέντρωσης, ταξινόμησης, σύγκρισης και σύνθεσης των δεδομένων του υλικού[33]. Το μελέτημα αποσκοπεί επίσης στο να ευαισθητοποιήσει ερευνητές και μελετητές για ορισμένες πτυχές και δυνατότητες της νεοελληνικής δραματολογίας και της θεατρικής ιστοριογραφίας της εποχής, που ασφαλώς είναι από τα κεντρικά κεφάλαια μιας ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, όχι τόσο από την άποψη της αισθητικής ποιότητας (σ' αυτό, φοβούμαι, υπερέχουν κατά πολύ ο 16ος και ο 17ος αιώνας), όσο από την άποψη μιας ιστορικής σκιαγράφησης της σύνθετης παράδοσης του νεοελληνικού θεάτρου, που θα εκβάλλει στις αρχές του 20ού αιώνα σε μια περισσότερο ενιαία και ομοιόμορφη εξέλιξη. Άλλωστε η ιστορία του θεάτρου ασχολείται με ιδιαίτερο ενδιαφέρον και με τις επιτυχίες «της ημέρας», γιατί αυτές καθρεφτίζουν συχνά με τρόπο πιο εμφανή και καθαρό τις αισθητικές κλίσεις μιας εποχής και τα γούστα του ευρύτερου κοινού, είναι πιο διδακτικές για μια κοινωνική ιστορία της τέχνης, αφού το θέατρο με τη θεατρική παράσταση ως κοινωνικό γεγονός βρίσκεται πάντα κάπως πιο κοντά σ' αυτήν παρά στην καθαυτό ιστορία της λογοτεχνίας. Άλλωστε η πυρετώδης αναζήτηση δραματικών προτύπων και αισθητικών «κανόνων», οι πολύτροπες και από πολλούς δρόμους διαδικασίες της πρόσληψης καθώς και η γεωγραφική αποκέντρωση της θεατρικής ζωής στα πλαίσια της προεπαναστατικής, αλλά ακόμα και της μετεπαναστατικής «διασποράς», δείχνει τον Ελληνισμό σε μιαν από τις πιο δημιουργικές

32. Για τις σχετικές εξελίξεις στο ευρωπαϊκό θέατρο, που διαφέρουν αρκετά ουσιαστικά από χώρα σε χώρα βλ. τους τόμους 3, 4 και 5 του H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. Salzburg 1959 (1967), 1961 και 1962 αντίστοιχα.

33. Βλ. Β.Πούχνερ, Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., σσ..31εξ.

του φάσεις, με έντονη προσαρμοστικότητα και προσληπτικότητα, με άσβεστη δίψα για μάθηση και παιδαγωγία, με φρονήματα υψηλά και ετοιμότητα για θυσίες, αποφασισμένο να βρει μέσα στα πλαίσια της «φωτισμένης Ευρώπης» το δικό του δρόμο και τη δική του ταυτότητα, κάνοντας πραγματικότητα τελικά την πολυπόθητη «ελευθερία». Και σ' αυτές τις εποχές, δύσκολες από ιστορική και πολιτική άποψη, σφραγισμένες από την επιτακτική ανάγκη για μόρφωση και εκπαίδευση, αργότερα και για θεμελίωση μιας κρατικής ιδεολογίας και για τη διόρθωση των κακώς κειμένων, το θέατρο έχει παίξει, πέρα από τα όποια αισθητικά αποτελέσματα, και μέσα στα πλαίσια του συνολικού πολιτισμού, έναν όχι ευκαταφρόνητο ρόλο[34]. Γι' αυτόν το λόγο αισθητική και ιδεολογία δύσκολα ξεχωρίζουν[35], μορφή και περιεχόμενο (βέβαια με τρόπο διαφορετικό από τις μοντέρνες αντιλήψεις), θεατρική παράσταση και πατριωτική εκδήλωση. Αλλά αυτό ισχύει για όλες τις μορφές του θεάτρου στη φάση της εθνικής αφύπνισης, ή και της εθνικής αυτοβεβαίωσης και προβολής, για όλους τους λαούς της Ευρώπης, και ιδιαίτερα για το χώρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, στη φάση της αυτονόμησης των λαών της από τα πολυεθνικά σχήματα του Δικέφαλου Αετού και της Ημισελήνου[36].

Θα ακολουθήσουν δώδεκα ψηφίδες του μωσαϊκού του θεατρικού βίου της εποχής αυτής, περιπτώσεις και παραδείγματα, που πέρα από την πληροφοριακή τους αξία ανοίγουν προοπτικές και διαστάσεις για γενικότερους μεθοδολογικούς προβληματισμούς, καθώς και για τη διεύρυνση του ορίζοντα των πηγών, των σχετικών με τη θεατρική ιστοριογραφία της περιόδου αυτής. Κατ' αυτόν τον τρόπο το συγκεκριμένο οδηγεί στο γενικό, όπως ο όγκος των πληροφοριών και δεδομένων οδηγεί κάποτε στην ιεράρχηση και την κατάταξη, στη σύγκριση και τη συσχέτιση, τελικά στη σύνθεση σε μια σφαιρική εικόνα για το όλο.

## 1) *Η πολύμορφη μετάβαση από το Μπαρόκ στο Διαφωτισμό*

Ίσως δεν είναι υπερβολή να υποστηρίξουμε, ότι αυτός ο προβληματισμός ώς τώρα δεν έχει τεθεί καν[37]. Και δεν είχε τεθεί, γιατί η υφολογική συζήτηση σχετικά με το Κρητοεπτανησιακό θέατρο περιστράφηκε γύρω από την έννοια της «Κρητικής Αναγέννη-

34. Αυτό ισχύει, mutatis mutandis, για όλες τις βαλκανικές χώρες στην εποχή της εθνικής αφύπνισης και της αποτίναξης του τουρκικού ή του αυστριακού ζυγού (βλ. Πούχνερ,, *Η ιδέα του Εθνικού θεάτρου*, ό.π.).

35 Βλ. τώρα για το θέμα το ενδιαφέρον δοκίμιο του Gregory Jusdanis, *Belated Modernity and Aesthetic Culture. Inventing National Literature*. Minneapolis/Oxford 1991.

36. Βλ. λεπτομερειακά Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού θεάτρου*, ό.π., pass.

37. Απ' όσο γνωρίζω μόνο ο Σπύρος Ευαγγελάτος θίγει τον προβληματισμό σε γερμανικό του άρθρο για την ιστορία του ελληνικού θεάτρου από την Αναγέννηση ώς το Διαφωτισμό (βλ. Sp. Evangelatos, Das griechische Theater in Spätrenaissance, Barock und Aufklärung. *Maske und Kothurn* 15 (1969), σσ. 119-130). Η παλαιότερη θεατρική ιστοριογραφία (Λάσκαρης, Σιδέρης) ασφαλώς αγνόησε το ζήτημα, 1) γιατί ο Σιδέρης δεν συμπεριέλαβε καν το 16ο, 17ο και το μεγαλύτερο μέρος του 18ου αιώνα στο corpus της θεατρικής του ιστοριογραφίας (βλ. Β.Πούχνερ, Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. *Δωδώνη Θ΄*, 1980, σσ. 217-242 και στον τόμο: *Ιστορικά του νεοελληνικού θεάτρου*. Αθήνα 1984, σσ. 31-55, εδώ ιδίως σσ. 35εξ. και 38εξ.) και 2) την εποχή της θεατρικής ιστορίας του Λάσκαρη (1938/39) η εικόνα που υπήρχε για το Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο ήταν ατελής και παραμορφωμένη από ανιστόρητες εκτιμήσεις, που υποβίβαζαν την καθαρά θεατρολογική σημασία των κεφαλαίων αυτών (βλ. Β.Πούχνερ, Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο. Στον τόμο: *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*. Αθήνα 1984, σσ.139-158, ιδίως σσ. 139εξ.).

σης»[38], για να φτάσει κάπως απότομα στα στοιχεία του Διαφωτισμού που διαπίστωσε ο Σπύρος Ευαγγελάτος στην επτανησιακή μετάφραση του «Αμύντα» του Μόρμορη (1745)[39]. Για πρώτη φορά η ανακάλυψη του χιώτικου «Δαβίδ»[40] και η συζήτηση γύρω από την υφολογική διαστρωμάτωση των έργων της κρητοεπτανησιακής δραματουργίας (όψιμη Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ, Αντιμεταρρύθμιση)[41], με αποκορύφωση την ανάδειξη του «Ζήνωνα» ως παραδειγματικού δράματος του θρησκευτικού Μπαρόκ[42], έθεσε τα ερωτηματικά της μετάβασης της ελληνικής δραματολογίας από το 17ο στο 18ο αιώνα. Η διαπίστωση της απώλειας της εγχώριας κλασικίζουσας παράδοσης για τους πρώτους δραματογράφους του 19ου αιώνα, που ανατρέχουν κατευθείαν στα αισθητικά μοντέλα της αρχαιότητας[43], και η ανακάλυψη της ύπαρξης και η ανάλυση της χιώτικης και κυκλαδικής θρησκευτικής δραματουργίας δίνουν τα αποφασιστικά κλειδιά για την ορθή ερμηνεία των διαδικασιών της μετάβασης αυτής, που δεν συντελείται μόνο μ' ένα και μοναδικό τρόπο και αντιστέκεται σθεναρά σε εύκολες και πρόχειρες σχηματοποιήσεις.

Παρόμοιος προβληματισμός υπάρχει, στα πλαίσια των βαλκανικών λογοτεχνιών, και στην κροατική λογοτεχνία[44]· και στο ευρωπαϊκό θέατρο η απόσταση του Διαφωτισμού από το Ροκοκό, ως παιγνιώδης απόληξη του σοβαρού και γεμάτου από μεταφυσικά άγχη Μπαρόκ, καλύπτεται λόγου χάριν με τις όπερες του Μότσαρτ[45], τη δραματογραφία από τον Marivaux ώς τον Beaumarchais (στη Γαλλία βέβαια του 17ου αιώνα το Μπαρόκ υπερκαλύπτεται από κλασικιστικά σχήματα)[46], ή τα λιμπρέτα των μεταρρυθμιστών της ιταλικής όπερας Απόστολου Zeno και Pietro Metastasio[47]. Στον ελληνόφωνο χώρο το Μπαρόκ εμφανίζεται σχεδόν αποκλειστικά με την ιδεολογική φόρτιση της θρησκευτικής

38. Για την παλαιότερη έρευνα και την προβληματικότητα της έννοιας της «Κρητικής Αναγέννησης» βλ. W. Puchner, «Kretisches Theater» zwischen Renaissance und Barock (zirka 1590 - 1669). Forschungsbericht und Forschungsfragen. *Maske und Kothurn* 26 (1980), σσ. 85-120 και του ίδιου, Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο. *Θέατρο* 61-63 (1978), σσ. 76-89 (και στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*. Αθήνα 1984, 139-158).

39. Σπ. Ευαγγελάτος, Γεώργιος Μόρμορης ο ποιητής του «Αμύντα». *Ελληνικά* 22 (1969), σσ. 173-182. Το θέμα των υφολογικών διαστρωματώσεων της μετάφρασης αυτής παραμένει όμως ακόμα αντικείμενο που απαιτεί πιο συστηματικές αναλύσεις (βλ. Πούχνερ, *Θεατρικά μελετήματα. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σ. 318).

40. *Αγνώστου Χίου Ποιητή, Δαβίδ. Ανέκδοτο διαλογικό στιχούργημα*. Ανεύρεση - κριτική έκδοση. Θ.Α.Παπαδοπούλου. Αθήνα 1979.

41. Ο πρώτος που έδωσε έμφαση στην υφολογική διαφοροποίηση της Κρητικής λογοτεχνίας της ακμής ήταν ο Mario Vitti (βλ. τώρα συνοπτικά, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π., σσ. 88εξ.).

42. Βλ. κυρίως Β.Πούχνερ, Θεατρολογικές έρευνες για το πρότυπο του «Ζήνωνα». *Θησαυρίσματα* 17 (1980), σσ. 206-284 (και διευρυμένο στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*. Αθήνα 1988, σσ. 215-297), άποψη που έχει επικρατήσει σημερα καθολικά (βλ. Στ. Αλεξίου/Μ. Αποσκίτη, *Ζήνων, κρητοεπτανησιακή τραγωδία* (17ου αιώνα). Αθήνα 1991, ιδίως σσ. 13εξ. και σ. 96).

43. Βλ. κυρίως Β.Πούχνερ, Οι πρώτες νεοελληνικές τραγωδίες. Στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*. Αθήνα 1992, σσ. 45-143, ιδίως σσ. 46εξ.

44. Βλ. Β. Πούχνερ, Το κροατικό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Η σύγκρισή του με το Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο. Στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικο θέατρο*. Αθήνα 1991, σσ. 467-502, ιδίως σσ. 494εξ. (με ειδική βιβλιογραφία).

45. Στην εξέλιξη από τον «Idomeneo» (1781) στην τεκτονική όπερα «Zauberflöte» (1791).

46. Βλ. πρόχειρα Β.Πούχνερ, Ο Μολιέρος και το γαλλικό θέατρο της εποχής του. Στον τόμο: *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*, ό.π., σσ.159-180.

47. Βλ. τη βιβλιογραφία που παραθέτω στα *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., σσ.197 και 199εξ.

Αντιμεταρρύθμισης[48]. Η μετάβαση αυτή συνιστά επομένως σχεδόν σε όλες τις μορφές της μια μετατόπιση από θρησκευτική σε κοσμική θεματογραφία, από το διδακτισμό της εκκλησιαστικής κατήχησης (Δαπόντες, Βελάστης κι άλλοι) στο διδακτισμό της κοινωνικής, πατριωτικής, ψυχολογικής και μορφωτικής αποστολής του Διαφωτισμού (Ρήγας, Κοραής κ.ά.). Σε μερικές περιπτώσεις τους χωρίζουν μόνο λίγα χρόνια. Ωστόσο τα πράγματα δεν ξεδιαλύνουν τόσο εύκολα, αν παρακολουθήσει κανείς, πέρα από τη θεματογραφία, τις δραματικές τεχνοτροπίες και τις δραματουργικές συμβάσεις. Γιατί υπάρχουν διάφορα νήματα της παράδοσης, που δεν συμβαδίζουν πάντα στα εξελικτικά τους βήματα ούτε συντονίζονται στο ρυθμό της προόδου τους. Επίσης θεματογραφία και δραματικά είδη δεν ακολουθούν πάντα τους ίδιους δρόμους.

Σύμφωνα με τις τελευταίες γλωσσικές αναλύσεις του «Ζήνωνα» από τους εκδότες του Στυλιανό Αλεξίου και Μάρθα Αποσκίτη, το έργο πρέπει να έχει γραφεί από Κρητικό στα Επτάνησα[49]. Αν το πράγμα έχει έτσι, τότε και η συζήτηση γύρω από τη γνησιότητα του εγκωμίου στον πρόλογό του δεν έχει πολύ σημασία πια[50], γιατί η χρονολόγησή του ( ποδεσμεύεται έτσι κι αλλιώς από τη χρονολογία της πτώσεως της Κρήτης το 1669 και δεν υπάρχει κανένα σοβαρό εμπόδιο να θεωρούμε την παράσταση στη Ζάκυνθο το 1683 και ως την πρώτη, με τη μεσολάβηση λίγου χρόνου από τη στιγμή της συγγραφής του[51]. Ο τύπος του θεατρικού αυτού έργου, η ιστορική Haupt- und Staatsaktion του Μπαρόκ και η διάδοσή του μέσα στο 17ο αιώνα με εκδόσεις, χειρόγραφα, παραστάσεις και διασκευές, καθώς και η ένταξή του στο ιησουιτικό σχολικό θέατρο δικαιολογούν απόλυτα μια τέτοια επιλογή[52]. Τα αποτελέσματα της δραματουργικής ανάλυσης, που δίνει έμφαση στη γοργότητα του διαλόγου, στο θεαματικό στοιχείο, στην ανάγκη μιας πολυτοπικής σκηνής, στην κάπως πιο πρόχειρη γλώσσα και στιχουργία σε σύγκριση με τις άλλες τραγωδίες του Κρητικού θεάτρου, στοιχεία που συγκροτούν ένα διαφορετικό τύπο δραματικού έργου, διαφορετικό δηλαδή από την κλασικίζουσα δραματουργία του Κρητικού θεάτρου, δεν χρειάζεται εδώ να επαναληφθούν. Η ζακυνθινή «Ευγένα» (1646) δεν ανήκει στον τύπο αυτό[53] και αναπαράγει ένα πιο αρχέγονο μοντέλο δραματουργικής διάρθρωσης, τις αφηγηματικές δομές του μεσαιωνικού θρησκευτικού θεάτρου[54].

---

48 Πρωτοποριακές ήταν σ' αυτόν τον τομέα οι υφολογικές και φιλολογικές μελέτες πάνω στο εκκλησιαστικό κήρυγμα του 17ου αιώνα του Mario Vitti, βλ. στην *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π., σσ. 67-87

49. Αλεξίου/Αποσκίτη, *Ζήνων*, ό.π., σσ. 83εξ. Η ανάλυση αυτή, έστω και ενδεικτική, είναι κατηγορημ τική στο συμπέρασμά της και αντικαθιστά την αντίστοιχη πα λαιότερη του Σπύρου Ευαγγελάτου (Χρονολόγηση , τόπος συγγραφής του «Ζήνωνος» και έρευνα για τον ποιητή του. *Θησαυρίσματα* 5, 1968, σσ. 177-203, ιδίω ; σσ. 193εξ., για κριτική βλ. L. Martini, Considerazioni e proposte sullo «Zenone». *Miscellanea* 1, Padova 1978, σσ. 33-51, ιδίως σσ. 37εξ.), ο οποίος βέβαια δεν διέθετε τότε τα βοηθήματα και γλωσσάρια για όλα τα έργα του Κρητικού θεάτρου, που έχει στη διάθεσή της η σημερινή έρευνα.

50. Βλ. Β. Πούχνερ, Εισαγωγή στα προβλήματα του «Ζήνωνα». Στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 503-522, ιδίως σσ. 513εξ. (με την πολαιότερη βιβλιογραφία).

51. Βλ. Αλεξίου/Αποσκίτη, ό.π., σσ. 75εξ.

52. Βλ. Πούχνερ, Ο «Ζήνων» και το πρότυπο του. Στον τόμο: *Ελληνική θεατρολογία*, ό.π., σσ. 215-297 και του ίδιου, Tragedy, στον τόμο D.Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*. Cambridge 1991, σσ. 129-158, ιδίως σσ. 154εξ.

53. Βλ. την ώς τώρα μοναδική έκδοση του Mario Vitti, *Teodoro Montselese*, «Ευγένα». Napoli 1965, ο οποίος ετοιμάζει επανέκδοση στα ελληνικά.

54. Το scolarship για το έργο έχει μείνει πολύ ισχνό. Βλ. για τα συμπεράσματα αυτά W. Puchner, Raum- und Zeitporbleme in der «Ευγένα» von Teodoro Montselese. *Folia Neohellenica* 6 (1984), σσ. 102-120 και του

Αν πάρουμε λοιπόν το «Ζήνωνα» ως σημείο εκκίνησης των δραματουργικών εξελίξεων από το ελληνικό Μπαρόκ στο Διαφωτισμό, τότε πρέπει να διαπιστωθεί ακόμα η έντονη χρήση της μουσικής και του χορού[55], καθώς και σκηνογραφικών εφευρημάτων[56], πράγμα που είναι γνωστό και από τα ιντερμέδια του Κρητικού θεάτρου[57]. Ο ίδιος ο «Ζήνων» δεν διαθέτει ιντερμέδια. Αν συγκρίνουμε το έργο με το χιώτικο «Δαβίδ», διαφαίνονται σαφώς μερικές χτυπητές διαφορές, οι οποίες μπορούν να εξηγηθούν εκ πρώτης όψεως μόνο με εξελικτικές διαδικασίες: η χρήση της μουσικής είναι πλεόν τόσο έντονη, που το μικρό έργο των 629 στίχων, το ίδιο σχεδόν ένα ιντερμέδιο, πλησιάζει, με τα τραγούδια και τους ύμνους του, καθώς και το μπαλέτο των χαριτωμένων δαιμόνων, όλα σε διαφορετικα μέτρα, το μουσικό ορατόριο[58]· τα χαρούμενα διαβολάκια δίνουν έναν τόνο παιχνιδιού του Ροκοκό, σε αντίστιξη με τη ζοφερή απειλή του Κακού στα έργα του Μπαρόκ, η δραματική φόρμα έχει διαλυθεί σε μια γραμμική σειρά επεισοδίων (άλλωστε το έργο είναι τόσο σύντομο, που δεν επιτρέπει πλέον πιο σύνθετα αρχιτεκτονημένες πλοκές) και η πολυτοπική σκηνή πρέπει να δείξει σαφώς εναλλαγές σκηνικού χώρου[59].

Σχετικά με τα χρονολογικά όρια πρέπει να παρατηρηθεί το εξής: αν ο ζοφερός πρόλογος «Εις την Χίον» μπορεί να εφαρμοστεί για όλο το πρώτο μισό του 18ου αιώνα και όχι μόνο για τους κατατρεγμούς των Ιησουιτών μετά τη σύντομη βενετική κατάκτηση του νησιού το 1694/5[60] και την άμεση κατοπινή επανενσωμάτωσή του στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, αν δηλαδή η κατάσταση του τάγματος στο νησί δεν βελτιώνεται ουσιαστικά

---

ίδιου, Σηνικός χώρος και χρόνος στην «Ευγένα» του Μοντσελέζε, στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*., ό.π., σσ. 325-348.

55. Για τη χρήση της μουσικής βλ. Β. Πούχνερ, Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό θέατρο. *Κρητικά Χρονικά* 27 (1987), σσ.193-213 και σε διευρυμένη μορφή στον τόμο *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ.179-210.

56. Για το θέμα των σκηνογραφικών λύσεων βλ. W.Puchner, Scenic space in Cretan theatre. *Μαντατοφόρος* 21 (Amsterdam 1983), σσ.43-57 και σε διευρυμένη μορφή στον τόνο *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 153-178.

57. Για λεπτομερειακή ανάλυση των ιντερμεδίων, που διαθέτουν εκτενείς και λεπτομερειακές σκηνικές οδηγίες βλ. W.Puchner, Zum Quellenwert der Bühnenanweisungen im neugriechischen Drama bis zur Aufklärung. *Zeitschrift für Balkanologie* 26/2 (1990), σσ. 184-216 και του ίδιου, Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο. Α΄ Άμεσες σκηνικές οδηγίες. Στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 363-428, για τα ιντερμέδια ειδικά σσ. 410-423.

58. Βλ. Πούχνερ, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σ. 153.

59. Βλ. επίσης Πούχνερ, Ιησουϊτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου αιώνα. Β΄. Η περίπτωση του «Δαβίδ». Στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 312-322.

60. Τον πρόλογο «Εις την Χίον» (στ. 1-12) απαγγέλλει η Δικαιοσύνη που φοβερίζει το νησί με φρικτές απειλές που κορυφώνονται στην κατακλείδα: «*Κατάκοψε, τραψάλισε, στάχυσε, σπάσε, σφάξε, / θανάτους και ξελοθρεμούς από τον Άδη κράξε*» (στ. 11-12). Αυτή η δυσεξήγητη εκδικητική διάθεση της «Δικαιοσύνης» προς την πατρίδα του συγγραφέα με οδήγησε στη σκέψη, μήπως ο πρόλογος έχει κάποια σχέση με τη δεινή κατάσταση των Ιησουιτών μετά το 1695 ώς το 1720 περίπου (Α. Βακαλόπουλος, *Ιστορία το Νέου Ελληνισμού*. Τόμ. Δ΄, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 118). Ο Argenti υπαινίσσεται ότι η κατάσταση μετά το 1720 έχει κάπως βελτιωθεί, και ίσως οι Ιησουίτες άνοιξαν και πάλι κάποιο κολέγιο, μετά την καταστροφή του Αγίου Αντωνίου του Εξωμερίτη (Ph. Argenti, *The religious minorities of Chios. Jews and Roman Catholics*. Cambridge 1970, σσ. 335εξ.). Ο Ρούσσος-Μηλιδώνης, σε πρόσφατη μελέτη του, καταθέτει, ότι οι Ιησουΐτες της Χίου κατά το 18ο αιώνα δεν έλαβαν ποτέ άδεια ανοικοδόμησης μιας ανεξάρτητης από το ιτίριο της μονής τους εκκλησίας. Και το σχολείο, στο οποίο πρέπει να έχει διδάξει ο Θωμάς Σ. Βελάστης στο χρονικό διάστημα 1740-44, ήταν μικρό, και οι μοναχοί, Γάλλοι και Γερμανοί, δεν ξεπέρασαν τους τρεις με τέσσερεις, ενώ την ίδια εποχή ζούσαν στη Σικελία και τη Ρώμη 12 Χιώτες Ιησουΐτες. «Είχε συνεπώς λόγους σοβαρούς ο συντάκης του "Δαβίδ" να επικαλεστεί τη Δικαι-

και κατά τις επόμενες δεκαετίες, όπως αναφέρει με πειστικά στοιχεία ο Ρούσσος-Μηλιδώνης σε πρόσφατο μελέτημά του[61], και αν μπορούν να αρθούν οι επιφυλάξεις που πρόβαλε ο εκδότης του έργου, ο Θωμάς Παπαδόπουλος, σχετικά με την απόδοση του έργου στο Θωμά Βελάστη, επιφυλάξεις που εστιάζονται κυρίως στην κακοσβησμένη ένδειξη του ονόματός του στο χειρόγραφο του έργου[62], –και ο Βελάστης είναι οπωσδήποτε από τους λίγους υποψήφιους για την πατρότητα του έργου[63]–, τότε το «δραματίδιο» αυτό πρέπει μάλλον να χρονολογηθεί στο χρονικό διάστημα 1740-44, που ο Βελάστης βρισκόταν στη Χίο[64], ο οποίος και θυμάται την παραμονή του αυτή με νοσταλγία στο διδακτικό στιχούργημα «Περί θυμού» (1747)· τότε έγιναν και απαγγελίες στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου (για το θέμα βλ. και στη συνέχεια). Κάτι τέτοιο όμως δεν είναι βέβαιο. Το θέμα απαιτεί παραπέρα μελέτη.

Από την άποψη της δραματουργικής δομής ο «Δαβίδ» αποτελεί κάτι σαν το τέλος, τη διάλυση, τη διάβρωση της δραματικής φόρμας από αφηγηματικά και λυρικά, ακόμα και χορευτικά στοιχεία, που τοποθετούν το έργο πλέον κοντά στη διδακτική διαλογική ποίηση, κοντά στο «Περί θυμού» του Βελάστη (1747) και τον «Καθρέπτην γυναικών» του Δαπόντε (1766)[65]. Αλλά το εξελικτικό σχήμα «Ζήνων» -> «Δαβίδ» πρέπει να τροποποιηθεί σημαντικά, όταν διευρύνουμε τον ορίζοντα των αναζητήσεων και εντάξουμε σ' αυτές και την υπόλοιπη χιώτικη και την κυκλαδική δραματογραφία[66]. Από τα τρία έργα του Χιώτη ιερέα Μιχαήλ Βεστάρχη (terminus ante quem 1662) ο «Διάλογος της Υπεραγίας Θεοτόκου» ανήκει μάλλον στη διαλογική ποίηση, που γράφεται για απαγγελία με διαμοιρασμένο το κείμενο σε διάφορους ρόλους, παρά στο δραματικό είδος· βέβαια τέτοιας υφής είναι και τα prophet plays του Μεσαίωνα, στην παράδοση των οποίων ανήκει το σύντομο έργο (με τη διαφορά ότι οι Προφήτες και προπάτορες δεν αναγγέλλουν εδώ τη Γέννηση του Χριστού αλλά τα Εισόδια της Θεοτόκου). Το δεύτερο έργο του Βεστάρχη για την Ανάσταση του Ιησού Χριστού είναι κανονικά «Πάθη του Χριστού», σε μικρή σχετικά έκταση, με σκηνική δόμηση, διδασκαλίες, αλλαγή σκηνικού τόπου κτλ., που μαρτυρούν την πορεία του συγγραφέα τους προς το θέατρο[67]. Αυτή η εξέλιξη φανερώνεται στο τρίτο

---

οσύνη κατά των διωκτών των Χίων καθολικών και μετά το 1720» (Μ.Ν. Ρούσσος-Μηλιδώνης, *Έλληνες Ιησουίτες (1560-1773)*. Αθήνα 1993, σ. 204).

61. Ρούσσος-Μηλιδώνης, ό.π., σ. 204.

62. Θ.Παπαδόπουλος, *Δαβίδ*, ό.π., σ .23. Για την προσπάθεια ανασκευής των επιφυλάξεων του Παπαδόπουλου, βλ. Ρούσσος-Μηλιδώνης, ό.π., σ. 205. Το ζήτημα θα λύσει όμως οριστικά μια εξονυχιστική γλωσσική σύγκριση του «Δαβίδ» με το στιχούργημα «Περί θυμού» και άλλα έργα του Βελάστη (1717 - περ.1780).

63. Συμπεραίνει ο Παπαδόπουλος: «Όλες αυτές οι συμπτώσεις, χιώτης, ιερέας, στιχουργός, ιταλομαθής, άριστος γνώστης και συγγραφέας δημώδους διαλέκτου της ιδιαίτερης πατρίδας του, που συγκλίνουν όλες στο πρόσωπο του Βελάστη και τα σίγουρα διαβαζόμενα στην κρίσιμη λέξη του χειρογράφου γράμματα..., δεν αρκούν για ν' αποδώσουμε σ' αυτόν το στιχούργημα του "Δαβίδ"» (Παπαδόπουλος, ό.π., σ. 23).

64. Για την πολύ ενδιαφέρουσα μορφή του Βελάστη, την περιπετειώδη βιογραφία και τα διάφορα συγγράμματά του βλ. Ρούσσος-Μηλιδώνης, ό.π., σσ. 195-214.

65. Για το θέμα της «δραματικότητας» διάφορων κατηχητικών στιχουργημάτων του 18ου αιώνα, τη δομή τους ως λιμπρέτων για ορατόριο ή μελόδραμα, που βρίσκονται σε κάποια αντιστοιχία με τα πραγματικά λιμπρέτα που έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά (κυρίως του Μεταστάσιου, αλλά και άλλων ποιητών) βλ. το επόμενο κεφάλαιο.

66. Για τις ακόλουθες σύντομες αναλύσεις βλ. Μανούσακας, Πέντε άγνωστα στιχουργήματα, ό.π., και Πούχνερ, Θρησκευτικό θέατρο στο Αιγαίο, ό.π. Τα χιώτικα έργα θα εκδοθούν προσεχώς από τους Μανούσακα και Πούχνερ, τα δύο κυκλαδικά από τους Παναγιωτάκη και Πούχνερ.

67. Στον πρόλογο, τον οποίο εκφωνεί ο ποιητής, αναφέρονται κατά λέξη παραθέματα, κάπως διαφοροποιη-

έργο του για τον «Ελεάζαρο και τους επτά παίδες Μακκαβαίους», έργο κανονικής έκτασης (1606 πολιτικοί στίχοι) με σκηνική διάρθρωση (όχι σε πράξεις αλλά σκηνές), ένα ενσωματωμένο ιντερμέδιο της «Θυσίας του Αβραάμ» (που δεν έχει σχέση με το κρητικό έργο)[68], πρόλογο και επίλογο, μια αστεία αντιπλοκή με δαίμονες, όπως και στο «Δαβίδ», και ένα κωμικό ιντερμέδιο στο τέλος. Το έργο είναι έντονα ρητορικό, διδακτικό, αλλά και θεαματικό και παραστατικό, με έντονες τραγικές συγκινήσεις και γέλιο και μια λεπτομερειακή διδακτική αντιπαράθεση χριστιανικής και ελληνικής θρησκείας. Από χρονολογική άποψη αυτό το έργο έπρεπε να τοποθετηθεί στην αρχή της εξέλιξης από το Μπαρόκ στο Διαφωτισμό. Δεν έχει ακόμα τη δραματουργική δεξιοτεχνία των θεαματικών εφέ του «Ζήνωνα», το γρήγορο ρυθμό των εξελίξεων, αλλά είναι κάπως ακανόνιστο, βαρύ στο περπάτημά του και αργό στο ξετύλιγμα της υπόθεσης, γλωσσικά ακόμα πιο μέτριο, με φορτικό διδακτισμό και κάπως κουραστικό σε ορισμένα σημεία, αλλά με έντονη την οπτικοακουστική ανάδειξη των διδαγμάτων, και ελκυστικό στην πρόσμιξη των συναισθημάτων ανάμεσα στις αντιθέσεις μπαρόκ του τραγικού και του κωμικού.

Το ότι η κωμική αντιπλοκή των διαβόλων είναι κάτι σαν χιώτικη specialité, το μαρτυρεί το έργο του Γρηγόριου Κονταράτου για τους «Τρεις παίδες εν καμίνω», που και αυτό (όπως ο «Δαβίδ») φανερώνει κάποια στοιχεία του παιγνιώδους ροκοκό: το μικρό χαριτωμένο διαβολάκι, που μιλάει στον πρόλογο και επίλογο και «βρίζει» το κοινό, η κωμική αντιπλοκή των δαιμόνων με το μικρό και έξυπνο Λεβιάθαν, που κερδίζει πάντα την εύνοια του αυστηρού αρχιδιαβόλου, ακόμα και η κύρια υπόθεση με τον αλαζόνα Ναβουχοδονόσορα, του οποίου τη χρυσή εικόνα πρέπει να προσκυνούν όλοι, και τη σταθερότητα των τριών παιδιών που τον αρνούνται, ενώ άγγελος τα δροσίζει μέσα στη φωτιά και αυτά ψάλλουν ύμνους, δεν αποπνέει πια το μεταφυσικό άγχος του Μπαρόκ, το μεγαλείο του Κακού και το άκρατο των ανθρώπινων παθών. Στους προλόγους δεν εμφανίζονται πια αρχαίες θεότητες, όπως ακόμα στο «Ζήνωνα» (στα έργα του Βεστάρχη τους εκφωνεί ο ίδιος ο ποιητής), αλλά θρησκευτικές προσωποποιήσεις, όπως η Νηστεία, και στο έργο του Προσοψά ο Φθόνος. Και στο έργο αυτό παρατηρείται μια πληθώρα εμβόλιμων τραγουδιών και ύμνων σε διάφορα μέτρα, καθώς και έντονη χρήση της μουσικής όπως στο «Δαβίδ» (είναι περίπου διπλάσιο σε έκταση, ανέρχεται σε 1116 στίχους).

Πολύ ενδιαφέρον από την άποψη των δραματουργικών συμβάσεων είναι και το έργο «Δράμα περί του γεννηθέντος τυφλού» του Γαβριήλ Προσοψά (σχεδόν 1000 στίχοι), τρίπρακτο, με σχεδόν κλασικιστική ισορροπία, βέβαια με δύο εμβόλιμα ιντερμέδια, που εξιστορούν το στοίχημα των τριών σωματοφυλάκων του Δαρείου και την ανοικοδόμηση της Ιερουσαλήμ από το Ζοροβάβελ που κερδίζει το στοίχημα (τό δεύτερο ιντερμέδιο έχει σχεδόν έκταση μιας πράξης). Την αντίστιξη στην κύρια υπόθεση του ολιγοπρόσωπου έργου, που παίρνει ένα θέμα όχι πολύ πρόσφορο για δραματοποίηση, τη θεραπεία του τυφλού από το Χριστό και την αποβολή του από τη συναγωγή από τους αρχιερείς, εκτελούν εδώ τα ιντερμέδια, όχι μια κωμική υπόθεση. Η δραματοποίηση ακολουθεί σχεδόν φράση προς φράση τη σχετική περικοπή του κατά Ιωάννη Ευαγγελίου, στο τέλος των πράξεων υπάρχουν και χωρία που ψάλλονται. Η γλώσσα είναι ζωηρή και παραστατική, η υπόθεση κυλάει ήρεμα και ομαλά και αποπνέει μιαν ατμόσφαιρα ιερατικού μεγαλείου. Το έργο

μένα, από τα ομηρικά έπη. Βλ. Β. Πούχνερ, Ο Όμηρος στη χιώτικη θρησκευτική δραματουργία του 17ου αιώνα. Στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση. Δέκα μελετήματα*. Αθήνα 1994, σσ. 241-247.

68. Αποτελεί την Δ΄ σκηνή του έργου, είναι αρκετά σύντομο και δεν φέρνει τη Σάρα καθόλου στη σκηνή.

αυτό, παρά τα κάπως ρητορικά και ακανόνιστα ιντερμέδια, χαρακτηρίζεται σχεδόν από τέλεια χρήση της δραματικής φόρμας και των δραματουργικών συμβάσεων.

Στην ανάλυση του έργου αυτού προκύπτει βέβαια ένας άλλος προβληματισμός και μια άλλη προοπτική: η σταδιακή απομάκρυνση από την κρητική δραματουργία δεν σημαίνει μόνο αλλαγή του δραματουργικού μοντέλου, αλλά και αραίωση των υποσυνείδητων ενθυμήσεων γνωστών χωρίων, κυρίως της «Ερωφίλης», ή και άλλων έργων σε παράλληλες ή παρόμοιες δραματικές καταστάσεις: έτσι ο «Ζήνων» βρίθει από απόηχους της «Ερωφίλης»[69], ακόμα και ο «Θυέστης» και η «Ιφιγένεια» του Πέτρου Κατσαΐτη (1720/21)[70], ενώ ο «Δαβίδ» φαίνεται απαλλαγμένος από τέτοιες μνήμες[71]. Αλλά τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά, γιατί υπάρχουν διάφοροι τρόποι «επίδρασης»: ενώ στο τρίτο έργο του Βεστάρχη επισημαίνονται αντιστοιχίες με την «Ερωφίλη», κυρίως στη σκηνή της αναγνώρισης των μελών των νεκρών παιδιών από τη μητέρα τους με την ανάλογη σκηνή Ε΄ 3 της αναγνώρισης των μελών του νεκρού Πανάρετου[72], που βασίζονται σε υποσυνείδητους συνειρμούς, ο Προσωφάς αντιγράφει συνειδητά και με ανοιγμένη μπροστά του την έκδοση της «Ερωφίλης» ολόκληρα χωρία από τον πρόλογο του Χάρου και αντιγράφει επίσης, τροποποιώντας την ελαφρώς, ολόκληρη την αφιέρωση του «Βασιλέα Ροδολίνου»[73]. Αυτός είναι ένας νέος τρόπος συνειδητής «χρήσης» των μεγάλων προτύπων του Κρητικού θεάτρου, που θα συναντήσουμε και στα κωμικά ιντερμέδια, τα «Διλούδια» της «Τραγωδίας του Αγίου Δημητρίου», η οποία παραστάθηκε στις 29.12.1723 στη Χώρα της Νάξου από τα αρχοντόπουλα του νησιού, στα πλαίσια των δραστηριοτήτων των Ιησουιτών[74] (δίνουν την πρώτη τους παράσταση ήδη το 1628 στο νησί)[75]. Το πρώτο από τα ιντερμέδια αυτά είναι πιστή αντιγραφή, με ορισμένες τροποποιήσεις, κωμικής σκηνής του «Κατζούρμπου», που έχει χρησιμεύσει και σ' ένα χειρόγραφο της «Πανώριας» ως κωμικό ιντερμέδιο[76].

Το έργο αυτό, όψιμο για τη μεταβατική διαδικασία που προσπαθούμε να περιγράψουμε, είναι πάλι διαφορετικό: πεντάπρακτο, με τέσσερα ιντερμέδια ανάμεσα, που σχη-

69. Βλ. Αλεξίου/Αποσκίτη, Ζήνων, ό.π., σσ.66εξ. Οι αντιστοιχίες είναι ωστόσο περισσότερες. Επιφυλάσσομαι να παρουσιάσω το θέμα στα πλαίσια μελετήματος που ασχολείται με τα προβλήματα του «Ζήνωνα» που απομένουν μετά την έκδοση των Αλεξίου/Αποσκίτη. Βλ. προσωρινά Β. Πούχνερ, Οι τύχες των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου. *Κρητικά Χρονικά* 30 (1990 [1993]), σσ. 103-118.

70. Βλ. Πούχνερ, Ο Πέτρος Κατσαΐτης και το Κρητικό θέατρο. Στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., ιδίως σσ. 272-282 (όπου και η παλαιότερη σχετική βιβλιογραφία).

71. Οι αναλογίες που επισημαίνει ο Παπαδόπουλος για τους στίχους 295-296 είναι αρκετά αόριστες και ο στίχος 415 αποτελεί «τόπο» (βλ. Πούχνερ, Οι τύχες των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου. *Κρητικά Χρονικά* 30 (1990 [1993]), σσ. 103-118, σημ. 29· η επισήμανση των αντιστοιχιών στον Παπαδόπουλο, *Δαβίδ*, ό.π., σ. 53).

72. Βλ. Μανούσακας, Πέντε άγνωστα στιχουργήματα, ό.π., σσ. 333εξ. Οι περιπτώσεις βέβαια είναι περισσότερες απ' όσο αναφέρεται εκεί.

73. Βλ. σημ. 72 και Πούχνερ, Θρησκευτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου και 18ου αιώνα. Στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σσ. 159εξ.

74. Πούχνερ, ό.π., σσ. 161-164.

75. Η αναφορά είναι του αρχιεπίσκοπου Raffaele Schiattini, Descrizione della Processione di Corpus Domini, 5 luglio 1628 και δημοσιεύεται στον G. Hofmann, *Vescovadi Cattolici nella Grecia. IV.Naxos*. Roma 1938, σσ. 74-78 (επίσης Πούχνερ, *Ελληνική Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 308-311).

76. Βλ. με λεπτομέρειες Β.Πούχνερ, Η κληρονομιά του Κρητικού θεάτρου στη Νάξο (17ος/πρώτο μισό του 18ου αιώνα). *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*. Αθήνα 1994, σσ. 248-255.

ματίζουν συνεχιζόμενο κωμικό έργο, με τον Κάσσανδρο, τον Πολέμαρχο και τον dottore, ωστόσο με γραμμική υπόθεση γύρω από τα εμπόδια στο μαρτύριο του Αγίου, που η δομή του έργου ακολουθεί την ιδεολογία του Märtyrerdrama του Μπαρόκ, μετατρέποντας το τραγικό φινάλε σε θρίαμβο, το θάνατό σε ανάβαση, την τραγωδία σε tragicommedia. Ο ρυθμός του διαλόγου είναι γοργός, οι ρήσεις σύντομες, οι σκηνές μικρές. Με το πλήθος των προσώπων, τις μεγάλες εμφανίσεις της εξουσίας στην αυλή του Μαξιμιανού, το έργο βρίσκεται πάλι πιο κοντά στο «Ζήνωνα». Υπάρχουν και πρόλογοι για κάθε πράξη, καθώς και δύο επίλογοι.

Ακόμα πιο διαφορετικό είναι ένα πεζό θεατρικό έργο για τον Ηρώδη και τη σφαγή των νηπίων (ο ακριβής τίτλος δεν είναι γνωστός, γιατί λείπει το πρώτο φύλλο του χειρογράφου)[77], από την περιοχή των Κυκλάδων, με πολλές πλέον προσωποποιήσεις, διάφορες πλοκές και μια πληθώρα προσώπων, με επιβλητικές αγγελικές ρήσεις και φρικτές σκηνές της παιδοκτονίας επί σκηνής, έντονα λαϊκά στοιχεία και νατουραλιστικές λεπτομέρειες της αποκτήνωσης των στρατιωτών, της τρέλας και του φρικτού τέλους του Ηρώδη. Μολονότι που δεν είναι έμμετρο, –πρέπει να θεωρηθεί το πρώτο δραματικό έργο της νεοελληνικής δραματολογίας σε πεζό λόγο–, είναι ίσως το πιο έντονο και επιβλητικό έργο του ελληνικού Μπαρόκ από την άποψη της ψυχοπαθολογίας του πρωταγωνιστή (τέτοια στοιχεία βέβαια υπάρχουν ήδη στο «Βασιλέα Ροδολίνο»)[78] και της τραγικής έντασης του θεατή. Η αντίστιξη των διάφορων υποθέσεων στο πεντάπρακτο αυτό χριστουγεννιάτικο δράμα δεν επιτρέπει πια τη χρήση ιντερμεδίων.

Υπό το φως αυτών των εξελίξεων και διαφοροποιήσεων των δραματουργικών συμβάσεων στη μετάβαση προς το Διαφωτισμό, οι επιλογές του Κατσαΐτη αποτελούν μόνο μια δυνατότητα ανάμεσα σε άλλες: η προσκόλλησή του στο σχήμα της κλασικίζουσας δραματουργίας και στο Κρητικό θέατρο (απόηχοι της «Ερωφίλης» και άλλων έργων) και όχι στο ανοιχτό σχήμα του Μπαρόκ («Ζήνων») είναι μια τέτοια επιλογή[79], όπως και η επίδραση της Commedia dell' arte στο κωμικό τέλος της «Ιφιγένειας»[80], που βρίσκει αντίστοιχο στο κωμικό τέλος των «Επτά παίδων Μακκαβαίων» του Βεστάρχη. Βέβαια και το ηθικοδιδακτικό και κάπως λαϊκιστικό τέλος του «Θυέστη» για τους «παράνομους εραστές» έχει την ανάλογη λειτουργικότητα μιας διαφοροποίησης του τέλους του έργου, αλλά δεν είναι σε καμιά περίπτωση κωμικό (έτσι οι παρατηρήσεις περί «κωμικότητας» της «Ιφιγένειας» δεν μπορούν να ισχύσουν και για το «Θυέστη»)[81]. Παρά το λαϊκό διδακτισμό ο Κατσαΐτης δεν ανήκει ακόμα στο Διαφωτισμό, δεν είναι πρόδρομος της Γαλλικής

77. Βλ. Πούχνερ, Το θρησκευτικό θεάτρο στο Αιγαίο του 17ου και 18ου αιώνα. Στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σσ. 164-167.

78. Πούχνερ, *Ελληνική Θεατρολογία*, ό.π., σ. 190 σημ. 137. Στ. Αλεξίου/Μ. Αποσκίτη, *Ροδολίνος, τραγωδία Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου (17ου αιώνα)*. Αθήνα 1987, σσ. 10 και 41 και Πούχνερ, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σσ. 129εξ.

79. Β. σημ.70.

80. Βλ. επίσης Θ.Γραμματάς, Η παρουσία της Commedia dell' Arte στο Εφτανησιακό θέατρο. Η περίπτωση της Ιφιγένειας του Πέτρου Κατσαΐτη. Στον τόμο: *Νεοελληνικο θέατρο. Ιστορία - δραματουργία*. Αθήνα 1987, σσ. 27-41. Το κωμικό τέλος της «Ιφιγένειας» (μαζί με τις λεκτικές, δραματουργικές και στοχαστικές αδεξιότητες του Κατσαΐτη) έχει οδηγήσει και στην άποψη, ότι όλο το έργο αποτελεί «ιλαροτραγωδία» (Σπ. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*. Εν Αθήναις 1970, σσ. 50-95).

81. Βλ. Πούχνερ, Ο Πέτρος Κατσαΐτης και το Κρητικό θέατρο. Στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 313-319.

Επανάστασης ούτε εκπρόσωπος της ταξικής πάλης[82], αλλά εντάσσεται με το έργο του στη λαϊκή κατήχηση του όψιμου Μπαρόκ (Βελάστης, Δαπόντες), που παίρνει αποστάσεις από τα διδάγματα και ασκεί κριτική στα πρότυπα της αρχαιοελληνικής μυθιστορίας.

Η επίδραση της commedia dell'arte γίνεται ακόμα πιο φανερή στην «Κωμωδία των Ψευτογιατρών» του Σαβόγια Ρούσμελη (1745) με τη γραμμική σειρά των επεισοδίων (με την Πτώχεια στον πρόλογο), που αποπνέει έντονα το κοινωνιοκριτικό πνεύμα του πρώιμου Διαφωτισμού, σατιρίζοντας τις λαϊκές δεισιδαιμονίες και την τυφλή πίστη του κόσμου στις αμφίβολες πρακτικές των τσαρλατάνων κομπογιαννιτών[83]. Βέβαια τέτοια κριτική σε μαντική και ιατρική μαγεία άσκησε και ο Βεστάρχης και ο Κατσαΐτης, αλλά η σάτιρα της αμάθειας και ανηθικότητας του κόσμου παίρνει τώρα εδώ καθολικές διαστάσεις[84]. Η κωμική μορφή του παραμορφωμένου πρωταγωνιστή ασφαλώς προέρχεται από την ιταλική κωμική παράδοση.

Η ίδια κριτική ασκείται και στο «Ιντερμέδιο της κυράς Λιάς» (1784/85), όπου η σεβαστή και πανάρχαια στην κωμική παράδοση μορφή της μεσίτρας ξεντύνεται το μανδύα του εκπροσώπου της ερωτικής φιλοσοφίας της Αναγέννησης, η χρησιμότητα της κοινωνικής της αποστολής απομυθοποιείται, και καταδικάζεται με τρόπο ηθικολογικό ως απλώς ανήθικη και φθαρτική για τη *νεολαία*[86]. Ενδιαφέρουσα είναι γενικότερα η εξέλιξη του είδους των ιντερμεδίων[87]: είτε ενσωματώνονται στο έργο («Επτά παίδες Μακκαβαίοι» του Βεστάρχη, ως κωμική αντιπλοκή των δαιμόνων στα άλλα χιώτικα έργα), είτε προστίθενται στο τέλος («Επτά παίδες Μακκαβαίοι», «Ιφιγένεια» του Κατσαΐτη), είτε συναρμολογούνται σε ολόκληρο δεύτερο παράλληλο δραματικό έργο («Δράμα περί γεννηθέντος τυφλού», «Τραγωδία του Αγίου Δημητρίου») είτε αποβάλλονται τελείως («Ζήνων»), είτε ακόμα και ανεξαρτητοποιούνται τελείως («Κυρά Λιά») και συνενώνονται σε άλλο θεατρικό έργο με γραμμική επεισοδιακή δομή («Δαβίδ», «Κωμωδία των Ψευτογιατρών», «Χάσης»)[88].

Ο «Χάσης» (1790) αποτελεί το τελευταίο σταθμό αυτής της από πολλούς δρόμους μετάβασης[89]: «ηθογραφικός» και σατιρικός ακολουθεί ωστόσο ο νεαρός Γουζέλης τα ίχνη

82. Βλ. Πούχνερ, ό.π., σσ. 321εξ. σημ. 507 όπου ανασκευάζονται οι απόψεις του Γραμματά (ό.π., σσ. 31εξ.), ότι ο Κατσαΐτης είχε «προοδευτικές γι.α την εποχή του ιδεολογικές θέσεις» και ότι το έργο του είναι μια «διακωμώδηση, κριτική ενός ξεπερασμένου κοινωνιοοικονομικού σχήματος».

83. Βλ. τη σύντομη αναφορά της Γλυκερίας Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου στη μορφή του τσαρλατάνου γιατρού στη νεοελληνική λογοτεχνία στην έκδοση της «Κωμωδίας των Ψευτογιατρών» (Γ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, *Σαβόγιας Ρούσμελης*. Αθήνα 1971, σσ. 18εξ., το κείμενο της κωμωδίας σσ. 37-94).

84. Βλ. επίσης Θ.Γραμματάς, Η *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* του Σαβόγια Ρούσμελη. Από την κρητική στην ελληνική κωμωδία του ΙΘ΄ αιώνα. *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία - δραματουργία*. ό.π., σσ.42-59.

85. Το κείμενο στην Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, ό.π. σσ. 95-104.

86. Για τις μεσίτρες στην Κρητική κωμωδία βλ. τώρα A.Vincent, Comedy, στον τόμο: D. Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*. Cambridge 1991, σσ. 103-128, ιδίως σσ. 125εξ.

87. Για τη Κρητικά ιντερμέδια βλ. τώρα R. Bancroft-Marcus, Interludes, στον τόμο του Holton, ό.π., σσ. 159-178.

88. Αυτές οι μεταμορφώσεις των δραματικών και θεατρικών ειδών από το 17ο στο 18ο αιώνα κάποτε πρέπει να παρουσιαστούν συνολικά και λεπτομερειακά σε μια ιστορία του νεοελληνικού δράματος. Εν πολλοίς όμως μας λείπουν ακόμα τα θεμέλια της εργογραφίας και βιβλιογραφίας για το 19ο και 20ό αιώνα, καθώς και ποικίλες προεργασίες σχετικά με την ανάλυση και θεωρία του δράματος, ώστε το εγχείρημα αυτό να οδηγήσει σε ασφαλή συμπεράσματα.

89. Η έλλειψη μιας κριτικής έκδοσης του κειμένου αυτού είναι αισθητή. Για την αισθητική εκτίμηση και ιστο-

της ιταλικής κωμικής παράδοσης με τις στερεότυπες φιγούρες της. παρ' όλο που ισχυρίζεται πως ο Θόδωρος Καταπόδης είναι προσωπικότητα υπαρκτή, ακολουθεί πιστά τις λογοτεχνικές προδιαγραφές του μπράβου (οι καυχολογίες του δεν διαφέρουν σε τίποτε από τις ανάλογες της κρητικής κωμωδίας)[90]. Στη μεταβατική αυτή θέση μεταξύ commedia dell' arte και κωμωδίας χαρακτήρων ο νεαρός Γουζέλης αντιστοιχεί περίπου στον πρώιμο Goldoni. Η δραματική φόρμα βέβαια έχει διαλυθεί τελείως. Από δω και πέρα οι μολιερικοί ήρωες και τεχνοτροπίες θα κυριαρχήσουν στο κωμικό θέατρο[91], και ο ίδιος ο Γουζέλης θα πάρει τους δρόμους της καθαρευουσιάνικης πατριωτικής ποίησης. Ο «Χάσης» έχει κάπως τη θέση και λειτουργία ενός Ιανού στην ιστορία της νεοελληνικης κωμωδίας: είναι πρόδρομος της σατιρικής ηθογραφίας[92], αλλά συγχρόνως και στραμμένος προς τα πίσω, τελευταία απόληξη της ελληνικής κωμικής παράδοσης, που ξεκίνησε με τον «Κατσούρμπο» πριν από 200 χρόνια και πλέον, το 1581, και τρέφεται από την ιταλική κωμική παράδοση, από την αναγεννησιακή commedia erudita ώς την όψιμη commedia dell' arte του Gozzi και του πρώιμου Goldoni (δεν πρέπει να θεωρηθεί τυχαίο, ότι εκείνη τη δεκαετία μεταφράζονται πάνω από δέκα κωμωδίες του Ιταλού μεταρρυθμιστή της κωμωδίας στα ελληνικά)[93]. Η θεατρική του σταδιοδρομία με χειρόγραφα[94], διασκευές[95] και

---

ρική ένταξη βλ. Γρ.Ξενόπουλος, *Απαντα* τόμ. 11, Αθήνα 1971, σσ. 355-358 και Φ. Πολίτης, *Εκλογή από το έργο του*. Αθήνα 1938, σσ. 14-17. Από τους νεότερους μελετητές έχουν ασχοληθεί ο Θ. Γραμματάς και ο Λ. Παπαϊωάννου (βλ. Θ. Γραμματάς, Ο *Χάσης* του Δημητρίου Γουζέλη και το λαϊκό εφτανησιακό θέατρο. Στον τόμο: *Νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σσ.60-72, Λ. Παπαϊωάννου, Το τσάκωμα και το φτιάσιμο. Ο Δημ. Γουζέλης και τα κωμικά του «Χάση». *Θέατρο* 11, 1978, σσ. 90-93). Το θέμα όμως, και από κριτική και ιστορική άποψη, δεν έχει καθόλου εξαντληθεί.

90. Βλ. π.χ. την κομπορρημοσύνη του Θόδωρου στη σκηνή δ΄ της Β΄ πράξης: *«Πενήντα μ' εκτυπήσανε, θυμούμαι μίαν ημέρα, / Μα σοτταβέντο τ' έβαλα, τσου πήρα τον αέρα. / Εις του Μακρή τα βάσανα, πόκανα μπάσο και άλτο, / Χίλοι μου σουτσεντέρανε, μα τάβγανα στο σάλτο / Εσκότωνα, εξαρμάτωνα, έδερνα τους ανθρώπους, / Στην πούρσα μου είχα το Μακρή, μούλους του τους γρόπους / Όσοι μου κορδωνόντανε, κ' εκάναν τση σμαριάτσους / Τι ντεσκαπριτσαρίσματα, και τι κλοτσιές και μπάτσους;...»* (παραπέμπω πρόχειρα στην έκδοση του κειμένου στα *Θεατρικά* 6-9 (1977), σ. 32 που ακολουθεί την έκδοση του Δε Βιάζη 1927· βλ. και στη συνέχεια).

91. Βλ. τα πρώτα συμπεράσματα σχετικά με την πρόσληψη και επίδραση του Μολιέρου στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα σε τρία μελετήματα της Άννας Ταμπάκη, «Η ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα και οι ευρωπαϊκές της επιδράσεις», «Ο Μολιέρος στην Ελλάδα, α) Οι πρώτες μεταφράσεις και οι «τύχες» τους, β) Οι μεταφράσεις του *Γεωργίου Δαντίνου* στον 19ο αιώνα», και «Ο πρώτος *Κατά φαντασίαν ασθενής* στα νέα ελληνικά (1834)», όλα στον τόμο *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος - 19ος αι.)*. Αθήνα 1993, σσ. 127εξ., 149εξ. και σσ. 165εξ.

92. Ο Χατζηπανταζής κατατάσσει το έργο στους πρόδρομους του Κωμειδυλλίου (Θ. Χατζηπαντζής, *Το Κωμειδύλλιο*. Τόμ.Α΄. Αθήνα 1981, σσ. 34εξ.), ενώ ο Κ. Γεωργουσόπουλος βλέπει ακόμα και προδρομική λειτουργικότητα για την γκροτέσκα κωμωδία του 20ού αιώνα («Ubu roi» του Alfred Jarry, βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, Ο Χάσης: πατέρας της νεοελληνικής κωμωδίας. *Κλειδιά και κώδικες*. ΙΙ. *Ελληνικό θέατρο*. Αθήνα 1984, σσ. 204-209).

93. «Η αρετή της Παμέλας» 1791, «Ο δεισιδαίμων αποκτητής των αρχαιοτήτων και αι διχόνοιαι πενθεράς και νύμφης» 1791, «Η στοχαστικη και ωραία χήρα» 1791, «Ο καφενές» 1791, «Ο καλός οικοκύρης» 1794 (βλ Λαδογιάννη-Τζούφη, ό.π., αρ. 204, 205, 207, 206 και 210) και δέκα χειρόγραφες μεταφράσεις από την τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα, που έχουν εκδοθεί πρόσφατα (A. Gentili, L. Martini και C. Stevanoni, *Dieci commedie di Goldoni tradotte in neogreco (ms. Bruxelles, Bibl. Royale 14.612)*. Vol. 1. *Testi*. Padova 1988. Για την πρόσληψη του Goldoni στην Ελλάδα του 18ου αιώνα βλ. Γ. Σιδέρη, La fortuna di Carlo Goldoni in Grecia (1790-1961). *Studii Goldoniani* 1970, σσ. 7-48, ιδίως σσ. 7εξ. και Δ. Σπάθης, Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο. Στον τόμο: *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σσ. 199-214, ιδίως σσ. 199εξ.

94. Βλ. και στη συνέχεια.

95. Για τη διάδοση και επίδραση του έργου αυτού βλ. Γλ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, Ανέκδοτος Ζακυν-

εκδόσεις[96] τον καθιστούν κάτι σαν τον «πατέρα της ελληνικής κωμωδίας»[97], αν και αυτό αφορά την επιφανειακή πρόσληψη και όχι την επίδραση σε βάθος. Κάτι παρόμοιο ισχύει και για «Τα Ολύμπια» του Ρήγα, τη μόνη του θεατρική μετάφραση ενός λιμπρέτου του Ροκοκό, που αναμιγνύει με τα βουκολικά ειδύλλια της μυθικής Αρκαδίας τους Ολυμπιακούς Αγώνες ώστε να πάρει αρχαιογνωστική και επομένως πατριωτική χροιά, και έχει, όπως όλες οι μεταφράσεις του Μεταστασίου, σημαντική θεατρική σταδιοδρομία στο 19ο αιώνα[98], η υπόθεση και το ύφος, ακόμα και η ιδεολογία παραπέμπουν όμως στο παρελθόν, στον ευγενικό και παιγνιώδη κόσμο του Ροκοκό.

Κάτι παρόμοιο ισχύει επίσης για τις ανέκδοτες ακόμα τραγωδίες, που βρίσκονται στον κώδικα «Ηλιάσκου», όπως «Τόμυρις», «Μεγακλής» κτλ[99]. Και ο συγγραφέας της πρώτης ελληνικής τραγωδίας του 19ου αιώνα «Αχιλλεύς», ο Αθανάσιος Χριστόπουλος, είναι και ποιητής ανακρεόντιων συνθεμάτων[100], που πλησιάζουν τη littérature sentimentale του 18ου αιώνα, όπως και ο Ρήγας με τη διασκευή του «Σχολείου των ντελικάτων εραστών»[101]. Η «συναισθηματική λογοτεχνία» του Διαφωτισμού, όπου επιτρέπεται το συναίσθημα σε ελεγχόμενη —και υπολογισμένη για την επιθυμητή μέθεξη του κοινού— δοσολογία (βλ. τα έργα του August von Kotzebue, του οποίου ο Γ. Κοκκινάκης φιλοτεχνεί τέσσερεις μεταφράσεις και τις εκδίδει το 1801 στη Βιέννη)[102], είναι ένα είδος προέκτασης του Ροκοκό μέσα στον κόσμο τον αστών και στα πλαίσια της αστικής πλέον ορθολογικότητας. Όπως και αντίθετα το Ροκοκό είναι και το προάγγελμα του ορθολογισμού «των Φώτων», όπου τα υπέρμετρα ανθρώπινα πάθη των ηρώων του Μπαρόκ χαλιναγωγούνται ήδη από τη λογική και η δραματική φόρμα δαμάζεται από τους «κανόνες»

---

θινή κωμωδία του Διον. Λουκίσα. *Παρνασσός* 7 (1965), σσ. 255-276, όπου εντοπίζεται απομίμηση του «Χάση» που έχει παιχθεί στα χωριά 1798-1800 (ό.π., σ. 260)

96. 1851, 1860, 1861, 1900, 1927 (η πιο εμπεριστατωμένη του Δε Βιάζη), 1965 (διασκευή του Σπ. Ευαγγελάτου), 1969, 1976 (βλ. Λαδογιάννη-Τζούφη, ό.π., αρ. 16).

97. Η έκφραση του Κ. Γεωργουσόπουλου (όπως παραπάνω).

98. Βλ. Β. Πούχνερ, Ο Ρήγας και το θέατρο, ό.π., σσ. 113εξ.

99. Βλ. Δημ. Σπάθης, «Άγνωστες μεταφράσεις Μεταστασίου και πρωτότυπα στιχουργήματα» και κυρίως «Τόμυρις, βασίλισσα της Σκυθίας, μια θεατρική μετάφραση του 18ου αιώνα», στον τόμο: *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σσ. 101-144 και 78-100 αντίστοιχα.

100. Για τα έργα του Χριστόπουλου βλ. Κ.Θ.Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. 4η έκδ. Αθήνα 1968, σσ. 181εξ., N. Camariano, *Athanassios Christopoulos. Sa vie, son oeuvre littéraire et ses rapports avec la culture roumaine*. Θεσσαλονίκη 1981 [ΙΜΧΑ 192]. Ο Χριστόπουλος είναι και ο συγγραφέας μιας πεζής σάτιρας, που στρέφεται εναντίον του Κοραϊσμού: το «Όνειρο» 1811, αντίστοιχο δηλαδή των «Κορακιστικών» του Ιακ. Ρίζου Νερουλού 1813 (τη συσχέτιση κάνει ήδη ο Δημαράς, ό.π., σ. 182, βλ. Θ. Γραμματάς, Δύο αντικοραϊκά κείμενα, ό.π., στον τόμο: *Γλώσσα και ιδεολογία στο νεοελληνικό διαφωτισμό*, ό.π., σσ. 41-59, για την αμφισβήτηση της πατρότητας του «Ονείρου» βλ. V. Rotolo, Il problema dell' autenticità del 'Sogno' di A.Christopulos. *Folia Neohellenica* 1, 1975, σσ. 125-142).

101. Βλ. την πολύ κατατοπιστική εισαγωγή του Π.Σ.Πίστα στην έκδοση, *Ρήγας, Σχολείον των ντελικάτων εραστών*. Αθήνα 1971, σσ.ιε΄-οστ .

102. Ήδη οι τίτλοι είναι χαρακτηριστικοί: «Η εκούσιος θυσία», «Οι Κόρσαι», «Πτωχεία και Ανδρεία» και «Μισανθρωπία και Μετάνοια» (το τελευταίο έργο παριστάνεται το 1803 από ερασιτέχνες στο αρχοντικό του Σβάρτς στα Αμπελάκια, και ο ταξιδιώτης αναφέρει τη συγκίνηση του κόσμου, βλ. J.L.S .Bartholdy, *Voyage en Grèce, fait dans les années 1803 et 1804*. Paris 1807, τόμ.Α΄, σ. 212) (βλ. Λαδογιάννη-Τζούφη, ό.π., αρ. 221, 222, 224, και 223 αντίστοιχα). Για τα συμφραζόμενα των μεταφράσεων αυτών, τις δραστηριότητες και το υπόλοιπο έργο του Κοκκινάκη βλ. Β. Πούχνερ, Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματα και το ελληνικό θέατρο. Στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σσ. 223-282, ιδίως σσ. 235-239 (με την παλαιότερη βιβλιογραφία).

και κατασταλάζει σε κλασικιστικά σχήματα· ο ορθολογισμός αυτός βέβαια στερείται ακόμα από κοινωνικούς στόχους και οράματα και επιδίδεται σε ένα γοητευτικό και συνάμα μάταιο παιχνίδι της ομορφιάς με το κενό (π.χ. στο θεατρικό κόσμο του Marivaux). Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς επιγραμματικά, πως το Ροκοκό είναι κάτι σαν μια πρόωρη και πρόσκαιρη σύνθεση του Μπαρόκ με το Διαφωτισμό.

Βέβαια σ' αυτό το σημείο η συζήτηση για τους δρόμους της μετάβασης της ελληνικής δραματογραφίας από το Μπαρόκ στο Διαφωτισμό δεν εξαντλήθηκε· απλώς έγινε μια πρώτη επισκόπηση. Υπάρχουν και άλλες παράμετροι που επηρεάζουν τις επιλογές, όπως π.χ. οι τοπικές δραματικές παραδόσεις: τέτοια παράδοση υπήρχε στην Κρήτη[103], τέτοια υπάρχει στα Επτάνησα ήδη μέσα στο 17ο αιώνα, τέτοια έχει σαφώς και η Χίος, ίσως υπάρχει και στις Κυκλάδες (συγγένειες της «Τραγωδίας του Αγίου Δημητρίου» με το ανέκδοτο απόσπασμα «μυστηρίου» για τον «Αγιο Γεώργιο»[104]). Κάθε τέτοια παράδοση φανερώνει ορισμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, δικά της, στίγματα γραφής και δραματικής οικονομίας, ακόμα και θεματογραφικές ιδιαιτερότητες. Υπάρχει και η σχέση ή απόσταση της δραματογραφίας από τα καθολικά τάγματα: είτε είναι ενταγμένη στις θεατρικές δραστηριότητες του ιησουιτικού κολεγίου, οπότε ακολουθεί ορισμένες αισθητικές προδιαγραφές της «Ratio Studiorum»[105], είτε προέρχεται από τη γραφίδα ορθόδοξων ιερέων, γραμμένη σε αντιπερασπισμό και αντίδραση στις επιτυχίες των Ιησουιτών, είτε ανήκει στις απομιμήσεις του Κρητικού θεάτρου, ή τέλος είναι αυτόχθονη εξέλιξη στο χώρο των Επτανήσων. Αλλά και εδώ οι σχηματοποιήσεις δεν είναι τόσο απλές: ο Κατσαΐτης π.χ. ακολουθεί στο πρότυπο την αναγεννησιακή τραγωδία, στις τεχνοτροπίες (χωρίς μεγάλη επιτυχία) την κλασικίζουσα δραματουργία του Κρητικού θεάτρου, στην ιδεολογία των έργων του φανερώνει στοιχεία θρησκευτικής κατήχησης της Αντιμεταρρύθμισης, είναι φλογερός πατριώτης, στη λαϊκή χριστιανική του διδαχή δεν διστάζει να αλλάξει και την αρχαία ελληνική ιστορία για τους σκοπούς του, καταφέρεται εναντίον της μαντείας όπως η Εκκλησία, στα κωμικά του όμως δανείζεται ασύστολα σκηνές της commedia dell'arte. Τέτοιες διαφοροποιήσεις και επιστρώσεις δείχνουν όμως, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, σχεδόν όλοι από τους αναφερόμενους συγγραφείς. Σχεδόν άθικτη από τη μετάβαση αυτή εμφανίζεται η βουκολική παράδοση, από τον κρητικο «Πιστικό Βοσκό», μέσω του «Πάστωρ Φίδο» του Σουμμάκη (1658), ώς τη μετάφραση του «Αμύντα» από το Μόρμορη (1745) και «Τα Ολύμπια» του Ρήγα κατά το λιμπρέτο του Μεταστάσιου (1797)

---

103. Για τις διάφορες φάσεις και τα χαρακτηριστικά της τοπικής κρητικής θεατρικής παράδοσης βλ. Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 180εξ.

104. Ο σύντομος αυτός «ρόλος» (καταγράφονται μόνο τα λόγια μιας δευτερεύουσας μορφής στο έργο, απόδειξη πως πρόκειται για αντιγραφή κάποιου «ηθοποιού» για να μάθει το ρόλο του, ακλόνητη ένδειξη ότι το έργο αυτό παραστάθηκε) βρέθηκε από το μακαρίτη Λίνο Πολίτη.

105. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Πούχνερ, *Ελληνική Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 219εξ.

106. Η κριτική έκδοση του «Πιστικού Βοσκού» από τον Π. Ιωάννου δεν ικανοποιεί σήμερα πια (P. Joannu, *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, για τη σημερινή ερευνητική κατάσταση βλ. R. Bancroft-Marcus, The pastoral mode, στον τόμο: D. Holton, *Literature and society in Renaissance Crete*, ό.π., σσ. 79-102, ιδίως σσ. 89-96, για βιβλιογραφία σ.284). Για το έργο του Σουμμάκη υπάρχει προς το παρόν μόνο το άρθρο του Ε. Κριαρά, Η μετάφραση του «Pastor Fido» από τον Ζακυνθινό Μιχαήλ Σουμμάκη. *Νέα Εστία* 76 (1964), σσ. 273-297· κριτική έκδοση ετοιμάζει ο Στέφανος Κακλαμάνης. Για τον «Αμύντα» του Μόρμορη υπάρχει μόνο το άρθρο του Ευαγγελάτου (ό.π.), ενώ το κείμενο αναζητεί ακόμα τον εκδότη του. Για τα «Ολύμπια» του Ρήγα δεν υπάρχει λόγος επανέκδοσής τους.

(η βουκολική αυτή παράδοση συνεχίζει ακόμα και το 19ο αιώνα). Σ' αυτό το χώρο μόνο νέες κριτικές εκδόσεις των αναφερόμενων έργων θα ρίξουν κάποιο φως στο μηχανισμό και τη δυναμική των σχετικών εξελίξεων[106].

Στην ανάλυση και κατανόηση αυτών των μεταβατικών διαδικασιών έγκειται η οργανική σύνδεση του μεγάλου κεφαλαίου «Κρητικό θέατρο», που θεραπευόταν έως πρόσφατα αποκλειστικά από τη φιλολογία και τη γλωσσολογία[107], με τα παραδοσιακά εδάφη της ελληνικής θεατρικής ιστοριογραφίας, που άρχιζε, κατά τις επιλογές του Γιάννη Σιδέρη[108] και άλλων[109], με το Διαφωτισμό. Όπως φαίνεται όμως, δεν πρόκειται απλώς για τη γεφύρωση κάποιου χάσματος, αλλά για την ανακάλυψη, αποτίμηση και κατάταξη μιας σειράς

---

107. Βλ. Πούχνερ, Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο (1550-1750). *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 139-158, ιδίως σσ. 139εξ.

108. Οι επιλογές αυτές των «πατέρων» της ελληνικής θεατρικής ιστοριογραφίας Σιδέρη και Λάσκαρη είναι ατυχείς και ανιστόρητες και τους εμφανίζουν τελικά αποκομμένους από τον ειρμό των φιλολογικών αναζητήσεων του 20ού αιώνα και από το πνευματικό κλίμα της εποχής τους γενικότερα. Είναι μια στάση στενά προσκολλημένη στη θεατρική πρακτική, που δεν αξιολογεί σωστά την αναγκαιότητα της Θεατρολογίας να ασχοληθεί συστηματικά με το λογοτεχνικό είδος «δράμα». Ο Σιδέρης στην *Ιστορία* του (ό.π., σσ. 13εξ.) αποσιωπά τελείως την προϊστορία των μεταφράσεων του Μετασταστίου, μόνο στη δεύτερη σελίδα ψέγει τον Παλαμά: «Ο Παλαμάς πιστεύει στον πρόλογο της «Τρισεύγενης», πως οι απαρχές βρίσκονται στο Κρητικό θέατρο, στο Χορτάτση, όχι σωστά· τον εγοήτευε μια τέτοια πίστη ως αγωνιζόμενο δημοτικιστή...» (ό.π., σ. 14). Αλλά η διαπίστωση του Παλαμά, η οποία γίνεται προς το τέλος της εισαγωγής της «Τρισεύγενης», γραμμένη το 1902, είναι άκρως επίκαιρη: «Και δεν ξέρω τι με σέρνει τώρα να συμπληρώσω τους στοχασμούς μου αυτούς θρησκευτικά με τ' όνομα του αρχαίου Κρητικού Χορτάτση, του ποιητή της «Ερωφίλης», πατέρα της νέας μας δραματικής τέχνης, που βρίσκεται στο γλυκοχάραμα» (*Απαντα*. Τόμ. Δ', Β' έκδ., Αθήνα χ.χ., σ. 187). Ο Παλαμάς ξεκίνησε από την αισθητική και γλωσσική εκτίμηση του δράματος, όχι από τη θεατρική πρακτική (εκείνη την εποχή, αρχές του 20ού αιώνα, τίποτε δεν ήταν γνωστό ακόμα για τις παραστάσεις στην Κρήτη του 16ου και του 17ου αιώνα). Ο Σιδέρης ξεκινάει από το κριτήριο της παράστασης, γιατί αμέσως μετά το παράθεμα που αναφέραμε παρατηρεί, πως τη «Θυσία του Αβραάμ», που υπάρχει σε τόσες εκδόσεις, κανένας δεν σκέφθηκε να την ανεβάσει (ήταν βέβαια κακά πληροφορημένος, και δεν διάβασε τους τόμους της «Λαογραφίας», αλλιώς θα ήξερε για τις παραστάσεις στα Επτάνησα). Η καταπληκτική ευθυκρισία του Παλαμά, που ανακαλύπτεται εκ νέου σήμερα σε πολλά επίπεδα (βλ. την τελευταία μελέτη της Βενετίας Αποστολίδου, *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα 1992, όπου προβάλλεται ως βασική παρατήρηση, ότι τα πολλά και διάσπαρτα κριτικά γραπτά του Παλαμά συναποτελούν, μετά από κάποια συστηματοποίηση, τον σκελετό της ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας, που ισχύει σήμερα ακόμη), εντοπίζεται σε δύο επίπεδα: πρώτα στην πρωτοκαθεδρία του Χορτάτση, που σήμερα, ύστερα από εξονυχιστικές αναλύσεις της δραματικής και ποιητικής τεχνοτροπίας του, αναγνωρίζεται όχι απλώς ως primus inter pares στους άλλους δραματογράφους του Κρητικού και Επτανησιακού θεάτρου (που βέβαια δεν ήταν γνωστοί στις αρχές του αιώνα), αλλά ως κορυφαίος ποιητής της Κρητικής λογοτεχνίας, εφάμιλλος με τον Βιντσέντσο Κορνάρο, και ύστερα στο ότι η «Ερωφίλη» αποτελεί κάτι σαν πρωταρχική θεατρική μορφή για το νεοελληνικό θέατρο, που το έξοχο παράδειγμά της (τόσο ποιητικά όσο και δραματουργικά) επηρεάζει τη δραματογραφία για 200 τουλάχιστον χρόνια και έχει απόηχους ακόμα και στο Σολωμό, το Σεφέρη κ.ά. Αποδεικνύεται και από αυτή τη σκοπιά η ικανότητα του Παλαμά να βλέπει ιστορικά τα νήματα των ελληνικών παραδόσεων και να εντάσσει σωστά τα διάφορα φαινόμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Είναι πικρή και λυπηρή αυτή η διαπίστωση, ότι οι ιστοριογράφοι του νεοελληνικού θεάτρου δεν είχαν την κριτική διαύγεια και τον πνευματικό ορίζοντα να βλέπουν τους ευρύτερους ιστορικούς συσχετισμούς στην εξέλιξη του νεοελληνικού δράματος· άφησαν απ' έξω επίσης όλο το λαϊκό θέατρο (για κριτική βλ. Πούχνερ, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., σσ. 35εξ.). Η μομφή στον Παλαμά από το Σιδέρη προέρχεται βέβαια αρχικά από το Λάσκαρη, ο οποίος ξεκινάει την ιστορία του με τα «Κορακιστικά» του Νερούλού, κάνει όμως στο τέλος του Α' τόμου ένα ευρύτερο flash back στο κεφάλαιο «Τα εν Ζακύνθω 1500-1834». Το Κρητικό θέατρο ωστόσο το αδικεί οικτρά: στο τέλος της εκτενέστατης εισαγωγής (97 σελίδες), όπου εξετάζει με τρόπο αμέθοδο άσχετα πράγματα, όπως τις αρχές του θρησκευτικού θεάτρου στο δυτικο Μεσαίωνα, για να τα αντιπαραβάλει με τα ερευνητικά πορίσματα του Κωνσταντίνου Σάθα σχετικά με την ύπαρξη βυζαντινού θεάτρου, στο Κρητικό

ενδιάμεσων κρίκων, που δεν σχηματίζουν μόνο την αλυσίδα μιας ενιαίας εξέλιξης, αλλά ακολουθούν διάφορους ανεξάρτητους δρόμους, ώσπου να εκβάλλουν στο φαινομενικά διπλοκό σχήμα του 19ου αιώνα, Επτάνησα και ελλαδικός χώρος, ενώ και το σχήμα αυτό, με συστηματικότερη αναδίφηση και ενδελεχέστερη μελέτη στο μέλλον, ενδέχεται να αποδειχτεί πολύ απλοϊκό, για να χωρέσει την πολυμορφία του ελληνικού θεάτρου σ' όλες τις διακλαδώσεις του.

## 2) *Μορφές της θεατρικής έκφρασης στο 18ο αιώνα: απαγγελία και διάλογος*

Το αίσθημα της θεατρικότητας, η ποιότητα του θεατρικού, δεν περιορίζεται μόνο στο λογοτεχνικό είδος «δράμα» και δεν συναντάται μόνο στην καθαυτό θεατρική παράσταση, ιδίως σε εποχές, όπου η δραματογραφία δεν ακολουθεί θεατρικούς σκοπούς αλλά ηθικοδιδακτικούς και ιδεολογικούς, και σταματάει στο ανάγνωσμα και τη μελέτη, ενώ η έννοια της σκηνής, με ηθοποιούς και υποκριτική, συντελείται μόνο στη φαντασία των αναγνωστών και παραμένει όραμα άπιαστο και απραγματοποίητο. Εξαίρεση αποτελούν μέσα στο 18ο αιώνα μόνο τα Επτάνησα (καθώς και οι Κυκλάδες και η Χίος), που σχηματίζουν, από την άποψη αυτή της θεατρικής πρακτικής, τη ραχοκοκαλιά της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου[110].

Σε πρόσφατη μελέτη του ο Γιώργιος Σαββίδης παρατήρησε[111], ότι «Η Θυσία του Ιεφθάε», που αποτελεί το πρώτο μέρος του «Καθρέπτου γυναικών» του Κωνσταντίνου

---

θέατρο αφιερώνει δέκα σελίδες, στηριζόμενος πάλι μόνο στο Σάθα, και καταλήγοντας στο εξής συμπέρασμα: «Ούτως εχόντων των πραγμάτων, τα δραματικά έργα των Κρητών, μη εξαιρουμένης ουδ' αυτής της "Ερωφίλης", του "εξοχωτάτου αυτού προϊόντος του Κρητικού θεάτρου", κατά τον Ν. Βέην [αναφέρεται στην χρηστική έκδοση του 1926], πολύτιμα πάντως, μεθ' όλην την αναμφισβήτητον ξενικήν προέλευσιν, ως απεικονίζοντα εν μέρει την μεταβυζαντινήν φιλολογίαν ημών, δεν δύναται ουχ ήττον, ως ανωτέρω ελέχθη, να θεωρηθώσιν ως απαρχαί της εντελώς νέας περιόδου του ελληνικού θεάτρου, του Νεοελληνικού κληθέντος θεάτρου» (Ν. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*. Τόμ. Α΄, Αθήναι 1938, σσ. 95εξ.).

109 Από τις πιο εκλαϊκευτικές ιστορίες αναφέρω μόνο το Δημ.Σιατόπουλο,*Το θέατρο της Ρωμιοσύνης. Η νεοελληνική σκηνή στις πηγές της*. Αθήνα 1984, όπου μετά από ένα σύντομο εισαγωγικό κεφάλαιο («Ο περιούσιος σκηνικός λόγος», σσ. 11-30) για το αρχαίο θέατρο, ακολουθεί ως δεύτερο κεφάλαιο «Στους βυζαντινούς μετασχηματισμούς» (σσ. 30εξ.), που τελειώνει, μετά την εξέταση κάποιου υλικού από το Βυζάντιο («Χριστός πάσχων», «Κύκλος των παθών» της Κύπρου) με το υποκεφάλαιο «Το Κρητικό θέατρο» (σσ. 47-49), για να περάσει στο τρίτο κεφάλαιο στην Τουρκοκρατία και να κάνει στο τέταρτο μια αναδρομή ώς τον Πέτρο Κατσαΐτη. Η ανισότητα βέβαια εξηγείται από το γεγονός, ότι το βιβλίο είναι μια εμπλουτισμένη μορφή παλαιότερης μελέτης του, «Το θέατρο του Εικοσιένα». Αθήνα 1972, που εστιάζει το ενδιαφέρον της στις προεπαναστατικές και επαναστατικές εξελίξεις του θεάτρου. Αλλά έτσι ο τίτλος «θέατρο της Ρωμιοσύνης» και μάλιστα ο υπότιτλος «Η νεοελληνική σκηνή στις πηγές της» είναι παραπλανητικός και ο ανυποψίαστος αναγνωστής παίρνει τελείως λανθασμένη εικόνα για το σύνολο της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Εντούτοις είχαν δημοσιευτεί ήδη οι ιστορίες του Βάλσα (M. Valsa, *Le Théâtre grec moderne. De 1453 à 1900*. Berlin 1960, ελληνική μετάφραση έχει ετοιμάσει η Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου) και της Βακοπούλου-Halls (A. Bacopoulou-Halls, *Modern Greek Theater: Roots and Blossoms. Athens 1982*), που δίνουν μια πιο εξισορροπημένη εικόνα.

110. Πούχνερ, Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., σσ. 31εξ.

111. Γ. Π. Σαββίδης, Και άλλη φαναριώτικη διασκευή της «Θυσίας του Αβραάμ»; Ανακοίνωση στο Ζ΄ Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, Ρέθυμνο 1991, δημοσιεύεται ως παράρτημα στον τόμο: Κ. Δαπόντε, *Η θυσία του Ιεφθάε και Ιστορία Σωσάννης*. Φιλολογική αποκατάσταση και τυπογραφική ερμηνεία Γ.Π. Σαββίδη. Αθήνα 1993, σσ. 188-194.

(Καισαρίου) Δαπόντε (Λειψία 1766)[112], ίσως το εκτενέστερο στιχουργικό σύνθεμα όλης της νεοελληνικής γραμματολογίας (υπερτριπλάσιο σε έκταση από τον «Ερωτόκριτο»), του έδωσε «ήδη από την πρώτη ανάγνωση, την εντύπωση ιδεατού λιμπρέτου για ορατόριο»[113]. Και συνεχίζει: «Τούτο φαίνεται εναργέστερα στο τρίτο από τα τέσσερα μέρη του, με την εναλλαγή λυρικών μονωδιών της ανώνυμης κόρης και ποικίλων θρηνητικών χορικών, που τα τραγουδούν οι άλλες παρθένες της Σιών, με την αναπάντεχα παγανιστική παρεμβολή χορού Σειρήνων, Χαρίτων και Νυμφών»[114]. Και στη συνέχεια συγκεντρώνει υλικό για ορατόρια με θέμα το τραγικό αυτό επεισόδιο της Παλαιάς Διαθήκης, αφήνοντας ανοιχτή την υπόθεση ότι ο «πολυμαθέστατος» Δαπόντες ίσως έχει ακούσει ή διαβάσει το ένα ή το άλλο[115]. Αν η υπόθεση αυτή είναι σωστή, το κείμενο πρέπει να έχει γραφεί για απαγγελία με μοιρασμένους ρόλους και για χορικό, ίσως και πολυφωνικό τραγούδι.

Κάτι τέτοιο όμως μπορεί να υποστηριχθεί μόνο για τα καθαρά δραματικά έργα, όπως για το «Δαβίδ»[116] και τους «Τρεις παίδες εν καμίνω»[117]. Ωστόσο υπάρχει μια ένδειξη, που δεν έχει προσεχτεί έως τώρα[118], ότι τέτοια στιχουργήματα, διαλογικά και μη, απαγ-

---

112. Για την εργογραφία του Δαπόντε (1714-1784) ό.π., σ. 184. Βλ. επίσης Λ.Ι. Βρανούσης, *Οι πρόδρομοι*. Αθήναι 1955 (Βασική Βιβλιοθήκη αριθ. 11). Ο «Καθρέπτης γυναικών», στην παράδοση των μεταβυζαντινών «Weiberspiegel», είναι ίσως από το πιο αξιοπρόσεκτα έργα του 18ου αιώνα (βλ. ακόμα στη συνέχεια). Ο τίτλος του πρώτου τόμου έχει ως εξής (ο τίτλος του δεύτερου τόμου είναι πανομοιότυπος): «*Καθρέπτης Γυναικών. / Βιβλίον πρώτον. / Εν ώ / φαίνονται γραφικώς αι εν τη παλαιά γραφή / περιεχομέναι σποράδην ιστορίαι κακών τε και / καλών γυναικών. / Συντεθείσα μεν, και στιχουργηθείσα παρά / Κωνσταντίνου Δαπόντε. Του μετονομασ- / θέντος Καισαρίου. / Προσφωνηθείσα δε τη εκλαμπροτάτη, και ευσε- / βεστάτη δόμνη πάσης μολδοβλαχίας / κυρία κυρία Ελένη Μαυροκορδάτω. / Το νυν πρώτον / τύποις εκδοθέν δαπάνη του τιμιωτάτου, / Κυρ. Κωνστ.ή Αβράμη, / Νεοχωρίτου. Εν Λιψία της Σαξονίας / τυπογραφία του Βρειτκόπφ 1766*». Με δύο τόμους των 448 και 456 σελίδων (με περ. 36 στίχους κατά σελίδα) το έργο φτάνει γύρω στις 32.000 πολιτικούς στίχους, και δεν περιέχει μόνο ιστορίες της Παλαιάς Διαθήκης, αλλά και ποικίλη ύλη, σχετικά και γυναίκες αλλά και άνδρες, με εκτενείς παρεκβάσεις και σχόλια για σύγχρονα θέματα κτλ. (βλ. και στη συνέχεια). Είναι ένα είδος ασυστηματοποίητης εγκυκλοπαίδειας των γνώσεων της εποχής του.

113. Ο Σαββίδης παραπέμπει σ' αυτό το σημείο στο μελέτημά μου για τη μουσική στο Κρητικό θέατρο (Πούχνερ, Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό θέατρο, στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σ. 203), όπου εξετάζεται η σκέψη, μήπως το κείμενο της «Θυσίας του Αβραάμ» αποτελεί ένα είδος ορατόριου. Ως τώρα βέβαια κανείς μελετητής δεν έχει υποστηρίξει κάτι τέτοιο.

114. Σαββίδης, ό.π., σ. 189. Για τον ισχυρισμό, ότι το πρώτο μέρος του «Καθρέπτου γυναικών» αποτελεί, «τουλάχιστον εν μέρει», νεοτερική διασκευή της «Θυσίας του Αβραάμ» βλ. και στη συνέχεια.

115. Αυτό βέβαια δεν αποκλείεται, αλλά «ιδιωτικοποιεί» κάπως το γενικότερο φαινόμενο, θρησκευτικά στιχουργήματα, δραματικά και μη, του 18ου αιώνα (εν μέρει ίσως και του 17ου) να παρουσιάζουν δομές που πλησιάζουν το λιμπρέτο όπερας. Τα λιμπρέτα που μεταφράζονται προς το τέλος του αιώνα στα ελληνικά δείχνουν σε ορισμένα σημεία αρκετά μεγάλη συγγένεια με αυτά τα συνθέματα. Βλ. λεπτομερειακά στη συνέχεια.

116. Το «μπαλέτο των διαβόλων» στη σκηνή Β΄ (στ. 83-132) απαιτεί οπωσδήποτε μουσική, τραγούδι και χορό, στη σκηνή Γ΄ συναντούμε τα τραγούδια των τραγουδιστών του Δαβίδ (στ. 305-328, 333-344 σε διαφορετικά μέτρα), στη σκηνή Δ΄ το θρήνο του Δαβίδ (413-461 σε άλλο μέτρο), στη σκηνή Ε΄ τον ψαλμό των ψαλτών (στ. 542-557), το τραγούδι του αγγέλου (στ. 587-597) και τον ύμνο των Αρετών (στ. 598-629), όλα σε διαφορετικά από το δεκαπεντασύλλαβο μέτρα (συνολικά δηλαδή σχεδόν 200 στίχοι, το ένα τρίτο του έργου τραγουδιέται και ψάλλεται). Κάτι παρόμοιο, όχι όμως σε τέτοια έκταση, παρατηρείται και το έργο του Γρηγορίου Κονταράτου για τους «Τρεις παίδες εν καμίνω».

117. Και εδώ είναι τα μέτρα διαφορετικά: στ. 151-165, 228-232, 370-384, 487-495, 602-612, 834-839, 910-919, 1000-1005, αλλά τα τραγούδια και οι ψαλμοί είναι περισσότεροι, γιατί επαναλαμβάνονται και σε σκηνικές οδηγίες.

118. Την έχει προσέξει ο Ρούσσος-Μηλιδώνης σε πρόσφατο μελέτημά του για τον Βελάστη (βλ. Μ.Ν. Ρούσ-

γέλλονταν για κατηχητικούς λόγους. Πρόκειται για το ήδη αναφερόμενο στιχούργημα «Περί θυμού»[119] του Θωμά Στανισλάου Βελάστη (1717-περ. 1780), Χίου Ιησουίτη με πολυτάραχη ζωή, που διαφώνησε στο τέλος με το τάγμα και απελάθηκε το 1767[120]. Το ηθικοδιδακτικό στιχούργημα των 1250 διστίχων, που κατά το Νάσο Βαγενά διακρίνεται για την πρωτοτυπία του στη στιχουργική, τον εμπλουτισμό του δεκαπεντασύλλαβου με διάφορους ρυθμούς και συγκοπές και την πρωτότυπη στίξη του (έντονη χρήση της άνω τελείας, αποσιωπητικά στο τέλος, αλλά και στη μέση του στίχου)[121] χωρίζεται σε τρία μέρη: α) Ποίαις είναι η αιτίαις του θυμού, β) Πόσαις ζημίαις φέρνει ο θυμός, γ) Πώς πρέπει τις να προπέρνη τον Θυμόν. Στο πρώτο μέρος του ποιήματος, που ίσως έχει και κάποιους απόηχους της Κρητικής λογοτεχνίας[122], προτάσσεται ένας πρόλογος («Προθεωρία») με άκρως ενδιαφέροντα στοιχεία.

Στους πρώτους στίχους ο Βελάστης ομολογεί πως είναι το πρώτο του έργο, πράγμα που μπορεί να είναι σωστό, αν υπολογίσουμε, πως το έχει γράψει πιθανώς κατά την πα-

---

σος-Μηλιδώνης, *Έλληνες Ιησουΐτες (1560-1773)*. Αθήνα 1993, σσ. 195-214 για τη βιογραφία, τη δραστηριότητα και τα έργα του Βελάστη, ιδίως σσ. 201εξ.), που δεν είχε κυκλοφορήσει ακόμα, όταν ο συνάδελφος Νάσος Βαγενάς μ' έκανε να προσέξω το στιχούργημα «Περί θυμού» (αντίτυπο βρίσκεται στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη), αναφορικά με την πρωτότυπη στίξη του (βλ. το ανέκδοτο ακόμα μελέτημά μου «Φιλολογικές παρατηρήσεις στο θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη»), και έτσι είδα το σχετικό χωρίο στην «Προθεωρία». Βέβαια ο Ρούσσος-Μηλιδώνης, που είναι πεπεισμένος ότι ο Βελάστης είναι και συγγραφέας του «Δαβίδ» (βλ. παραπάνω), συνάγει συμπεράσματα κάπως αστήρικτα, όταν σημειώνει εισαγωγικά για τα πρώτα χρόνια του Βελάστη: «Το 1740, ήρθε στη Χίο για να διδάξει στα «Γεζουιτομαθητόπουλα». Για τέσσερα χρόνια κατήχησε τους νέους κατά το δοκιμασμένο εκπαιδευτικό σύστημα του τάγματός του και οργάνωσε θεατρικές παραστάσεις με πρωταγωνιστές τα «Ιουστινιανόπουλα» και τα «Μαρκοπουλάκια», παιδιά γνωστών λατινικών γενών της Χίου. Με νοσταλγία ενθυμείται στο «Περί θυμού» στιχούργημα, που δημοσίευσε στη Ρώμη το 1747, τον όμορφο καιρό της Χίου και τις θεατρικές παραστάσεις των μαθητών του, που αποδείκνυαν ορθό το λόγο του πρωθηγουμένου Κωνσταντινουπόλεως π.Φραγκίσκου de Canillac: *«Τα ελληνόπουλα είναι καλοί ηθοποιοί και οι Έλληνες εξαιρετικά φιλοθεάμονες»* (στο σημείο αυτό ο Ρούσσος-Μηλιδώνης, ό.π., σ. 195 παραπέμπει στον Π. Γρηγορίου, *Σχέσεις Καθολικών και Ορθοδόξων*. Αθήνα 1958, σ.301· πρόκειται για το γνωστό χωρίο «Nous y faison de temps en temps quelque petite action, représentant quelque histoire sacrée. Les petits Grecs sont bons acteurs, le peuple est extresmement désireux de semblables actions» στον E. Legrand, *Relation de l'établissement des P.P. de la Compagnie de Jésus en Levant*. Paris 1869, σ. 7, που αναφέρεται στην Κωνσταντινούπολη και δεν έχει καμιά σχέση με τη Χίο). Προσεκτική ανάγνωση της «Προθεωρίας» πείθει όμως, ότι πρόκειται για διαλογική απαγγελία, όχι θεατρική παράσταση, και ότι το χωρίο αναφέρεται στο ίδιο του ποίημα «Περί θυμού», και όχι σε θεατρικά έργα (ενδεχομένως το «Δαβίδ»), όπως υπονοεί προφανώς ο Ρούσσος-Μηλιδώνης. Για την πιθανότητα ο Βελάστης να είναι και ο συγγραφέας του «Δαβίδ» βλ. παραπάνω. Το θέμα θα λυθεί μόνο με εμπεριστατωμένη συγκριτική ανάλυση.

119. «Περί Θυμού στίχοι» πατρός Θομά [sic] Στανισλάου Βελάστου. Romae, Typis Antonii de Rubeis M.DCC.XLVII. Στο αντίτυπο της Γενναδείου Βιβλιοθήκης οι σελίδες 57-64 είναι λευκές.

120. Βλ. Ρούσσος-Μηλιδώνης, ό.π., και Ch. Sommervogel, S.J., *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. Bruxelles/Paris MDCCCXCVIII. Τόμ. 8, ανατύπωση 1960, στ .546.

121. Ο Βαγενάς θεωρεί το Βελάστη πρόδρομο στη μεταρρύθμιση και τον εμπλουτισμό του δεκαπεντασύλλαβου (βλ. Βαγενάς, Βελάστης, ό.π., και Πούχνερ, Φιλολογικές παρατηρήσεις στο θεατρικό έργου του Ι. Καμπανέλλη, ό.π.).

122. Αρκετά χωρία, κυρίως του πρώτου μέρους, θυμίζουν τη διάρθρωση του πρόλογου του Χάρου της «Ερωφίλης». Άλλοι απόηχοι: «άγρια θωριά» (σ. 8), ή «Και ποίοι είν' αυτοί π' αλύπητα τρώγουνται ένας τ' άλλο; / Και άπονα μαχαιρώνονται; εδικοί είναι; ή σφάλλω» (σ.12, στ.18-19), ή «Ποιός καυχάται απ' τ' Αλέξανδρου πλέον ανδριωμένα στήθη; / Και όμως εις το μεθύσι του από θυμό ενικήθη» (σ. 13 στ. 1-2). Οι εικόνες της φουρτουνιασμένης θάλασσας θυμίζουν «Ερωφίλη» και «Ερωτόκριτο», αλλά το θέμα βέβαια απαιτεί συστηματική μελέτη και σύγκριση. Θα άξιζε οπωσδήποτε να γίνει μια νέα κριτική έκδοση του στιχουργήματος. Αντίτυπο της έκδοσης της «Ερωφίλης» είχαν στη Χίο το 17ο αιώνα, όπως μαρτυρούν οι «αντιγραφές» του Γαβριήλ Προσοψά (βλ. παραπάνω).

ραμονή του στη Χίο 1740-1744, μετά την αποφοίτησή του από το ιησουτικό κολέγιο του Παλέρμο στη Σικελία (1736-1739)[123]:

*Μικρόν των συντοπίτων μου δώρον διά να χαρίσω,*
*Με μετρημμένα χιότικα λόγια θα ξεδιαλίσω.*
*Ποιάν η αιτία του θυμού, πόσαις ζημιαίς μας φέρνει.*
*Πώς εμπορεί, και ειν καθενείς χρειώστης να τον προπέρνη.*
*Ως δε τα πρωτοπέτασται πουλάκια απ' την φωλιά τους,*
*Εις τον αέρα τρέμουσιν ν' απλώσουν τα πτερά τους,*
*Έτζι του νου μου οι λογισμοί να πρωτοδιαλισθούσιν*
*Φοβούνται, και όλων έμπροσθεν στα μάτια να φανούσιν*[124].

Στη συνέχεια ο Βελάστης πληροφορεί, ότι οι στίχοι του στη Χίο έχουν «φανεί» και μάλιστα επαινεθεί. Αυτό μπορεί να ισχύει μόνο το χρονικό διάστημα 1740-44, όταν ήταν στην πατρίδα του. Τότε βέβαια οι στίχοι απαγγέλλονταν, τώρα όμως θα διαβαστούν. Παρακαλεί και τους συντοπίτες του να δεχτούν με καλοσύνη τη Μούσα του·

*Εφανήκαν οι στίχοι μας εις την χιόν, εφανήκαν*
*Όποιοι και αν ήτον δ', εις παιδιών στόματα επαινεθήκαν.*
*Και τότε μεν το νόημα απ' το στόμα ευγαλμένον*
*Εις τον αέρα μιαν στιγμήν ήτον διασκορπησμένον·*
*Από το ένα σ' άλλο αυτί εδιάβαινεν σα λάψη,*
*Που χάνεται, απ' τα σύνεφα μονοστιγμής π' αστράψη·*
*Τώρι δ' ωσάν εις ζωγραφιάν (και πώς να μην ντραπούσιν;)*
*Τα αφανή νοήματα του νου μας θε φανούσιν.*
*Πόσοι σοφοί, στα χέρια τους ταις σπουδαίς μας σαν πιάσουν,*
*Εκείνο π' εμάς φαίνεται εύμορφον, θε γελάσουν;*
*Εσείς δε συντοπίταις μου κάμνετεν μη τρομάξη*
*Η Μούσα μας, αλλ' άφοβα να έβγη να πετάξη*[125].

Στη συνέχεια ο Βελάστης δίνει μια παραστατική περιγραφή των απαγγελιών αυτών στην εκκλησία από τα παιδιά των επώνυμων οικογενειών του νησιού, που συγκέντρωναν πολύ κόσμο και του έδωσαν ισχυρές συγκινήσεις.

123. Το 1747 εκδίδει επίσης Breve Trattato del suono delle lettere greche delle terminazioni de' nomi e de' verbi coll' aggiunta di alcune regole della gramatica. Roma 1747 για τη λανθασμένη ερασμειακή προφορά των Ελληνικών (επανεκδίδεται το 1751 στα λατινικά), και το 1746 είχε εκδώσει μετάφραση στα φραγκοχιώτικα της «Ανάπαυσης της καρδίας εις το άγιον θέλημα του Θεού» του Alfonso Rodriguez, που την αφιερώνει στον Φίλιππο Μπαβεστρέλλη, επίσκοπο της Χίου 1720-1745, ο οποίος ήταν παρών στις απαγγελίες στις εκκλησία του Αγίου Νικολάου στη Χίο (βλ. στη συνέχεια). Το «Περί θυμού» είναι το πρώτο του ποιητικό σύνθεμα, το οποίο δημοσιεύει με κάποιους δισταγμούς.

124. Δεν επεμβαίνω στην ορθογραφία και στίξη, όπως ο Ρούσσος-Μηλιδώνης, που παραθέτει την αρχή του χωρίου στη σελ. 202 του μελετήματός του, και γράφει στ .2 «μετριμένα», καθώς και αλλάζει τις άνω τελείες στο στ.2 και 3 σε τελείες. Ειδικά η έντονη χρήση των άνω τελειών είναι χαρακτηριστικό στοιχείο της γραφής του Βελάστη.

125. Αφήσαμε τις άνω τελείες στ. 12 και 14, δεν ακολουθήσαμε επίσης τον Ρούσσο-Μηλιδώνη στην απόδοση του «δ' ωσάν» ως «δωσάν» (στ. 15) που οφείλεται προφανώς σε παρανάγνωση. Δεχτήκαμε όμως τη διόρθωση «έβη» στ. 20, που οφείλεται πιθανώς σε τυπογραφικό λάθος, σε «έβγη».

*Ακόμι τα καμάρια σας τα σύγχωρα κρατούσιν.*
*Ακόμι τ' Αγιου Νικολά οι τείχοι αντιλαλούσιν.*
*Όταν παιδιά, οπού μετά βιάς ήρχισαν να τζευδίζουν,*
*Τους ρήτορας ελέγετεν όμως να βαγιρίζουν.*
*Τις τα Ιουστινιανόπουλα, τις τα Μαρκοπουλάκια*
*Να θυμίζη, όταν τον λαόν με τεριαστά λογάκια*
*Εσύρναν απ ταις συντροφιαίς, από τα περιγιάλια,*
*Και πολλών μάτια ενέγκαζαν να τρέχουν σαν κανάλια*[126].

Ο Βελάστης περιγράφει και την εντύπωση που έκαμε η απαγγελία στον κόσμο:

*Σαν ρούδι μες στην Εκκλησίαν με τάξιν διορισμένοι*
*Εγέμιζαν κάθε λογής ανθρώποι μαζωμμένοι,*
*Και όμως ευθύς, οπ' ήρχιζεν ο πρώτος να μιλήση,*
*έβλεπες όλους σιωπή βουβή να περεχήση.*
*Ασάλευτη κάθε θωριά, άλαλον κάθε στόμα.*
*Ελόγιζες πως η ψυχαίς έφευγαν από το σώμα*[127].

Στη συνέχεια περιγράφει την εναλλακτική απαγγελία, με το μοίρασμα του ποιήματος σε διάφορους εκφωνητές, οι οποίοι στέκονταν πιθανώς σε διάφορα σημεία της εκκλησίας. Ο «εκλαμπρότατος Ποιμήν», που δίνει και δώρα στα παιδιά, είναι, όπως εξηγεί μια υποσημείωση, ο επίσκοπος Χίου Φίλιππος Bavestrelli:

*Όταν δ' ο άλλος σταυρωτά από τ' αλλού τα χείλη*
*Ήρπαν τα λόγια, και έτρεχεν το ίδιον κατρακύλι,*
*Τα κεφάλια μονοστιγμής εθώρειες να στραφούσι,*
*Μ' αυτιά, μάτια, και στόματα τους στίχους να ρουφούσι.*
*Και ο εκλαμπρώτατος Ποιμήν συχνά από το θρονί του*
*Ωσάν ήλιος επτάφωτος εις την Μεσιμβρινή του,*
*Τα φοβισμένα εγκάρδιωνεν ξενεύγλωττα παιδάκια,*
*Και εντίμευγεν τον ίδρον τους μ' εύλαβα κανίσκια*[128].

Και πάλι προσπαθεί να προλάβει δυσμενή κριτική από μέρους των συμπατριωτών του, παραπέμποντας στην επιτυχία που είχε το ποίημα κάποτε στη Χίο:

126. Εδώ τελειώνει το παράθεμα του Ρούσσου-Μηλιδώνη (ό.π., σ. 202). Ο ίδιος μελετητής γράφει στ. 24 «ρήτορες» και «ελέγετε», στ. 27 «έσυρναν»: το πρότυπο έχει «εσύρναν» με διπλό τονισμό, αλλά, όπως φαίνεται από τη γραφή «ενέγκαζαν» στ. 28 (το «ομαλοποίησε» ο Ρούσσος-Μηλιδώνης σε «ενάγκαζαν»), ισχύει ο δεύτερος τονισμός. Για το ρήμα «βαγιρίζω» βλ. Παπαδόπουλος, *Λαβίδ*, ό.π., σ. 155

127. Διατήρησα την ορθογραφία του προτύπου. Επέμβαση έγινε όμως στο στ. 29, όπου έχει «Σαν ρούδι μεν την Εκκλησίαν», που πρέπει να είναι τυπογραφικό λάθος, στ. 30 είχε «άνθρώποι», όπου προτίμησα (βλ. σημ. 126) τον πιο λαϊκό τονισμό.

128. Στον τελευταίο στίχο (στ. 42) επενέβην ορθογραφικά: το «εντίμευιεν» απέδωσα «εντίμευγεν», και το «ύδρον» αποκατέστησα σε «ίδρον».

*Τοιαύτη αγάπη ω χιόταις μου τόν πόθον μου στερώνει.*
*Τέτοιος αέρας τα πανιά της γλώσσας μου φουσκώνει.*
*Αν σας ερέσαν μιαν φοράν ελπίζω τώρι πάλιν*
*Τους στίχους μας να λάβετε με ανοικτήν αγκάλην,*
*Και αφ' ου βαρύν περάσουσι στην θάλασσαν χειμώνα,*
*Να εύρουσι στα χέρια σας ατάρακτον λιμιώνα.*
*Ελπίζω μεν, βλέπω δε πως πολλών δεν θέλει αρέσουν*
*Και αν τύχι θεν τους ψέξουσιν, άντις να τους παινέσουν*[129].

Και τελειώνοντας η «Προθεωρία» ο συγγραφέας μπαίνει άφοβα στην αγριεμένη θάλασσα του θυμού.

Η πληροφορία για την απαγγελία του έργου στην εκκλησία από παιδιά, υπότροφους του σχολείου, και η παραστατική περιγραφή της εκδήλωσης, μαζί με τις αντιδράσεις και τη συμπεριφορά των ακροατών, έχει πολλαπλή σημασία, γιατί δεν διαθέτουμε ανάλογη πληροφορία για το 18ο αιώνα. Σίγουρα δεν πρόκειται για θεατρική παράσταση, αλλιώς ο ποιητής δε θα είχε παραλείψει να περιγράψει και τις ενδυμασίες και θα είχε αναφερθεί επαινετικά στην υποκριτική των «ηθοποιών»[130], και μάλλον πρόκειται για το ίδιο το ποίημα, όχι για άλλο σύνθεμα, του οποίου το κείμενο μοιράζεται προφανώς σε διάφορους εκφωνητές[131]. Στο ερώτημα, αν έχει απαγγελθεί ολόκληρο το κατηχητικό και ηθοπλαστικό αυτό στιχούργημα των δυόμισι χιλιάδων στίχων, που αντιστοιχεί στη χρονική διάρκεια ολόκληρης θεατρικής παράστασης, είναι δύσκολο να δοθεί απάντηση: ο λόγος του είναι τόσο παραστατικός, και ο στίχος, με εναλλασσόμενους ρυθμούς και με την ιδιότυπη στίξη, τόσο ζω-

129. Διατήρησα πιστά την ορθογραφία του προτύπου.

130. Όπως έκαμε η γαλλική relazione από την Κωνσταντινούπολη: «Τα ελληνόπουλα είναι καλοί ηθοποιοί και οι Έλληνες εξαιρετικά φιλοθεάμονες» (βλ. πρόχειρα, Ρούσσος-Μηλιδώνης, ό.π., σ.195). Το ίδιο κάνει και άλλη αναφορά του Laurent D'Aurillac από την Πόλη, για παράσταση που έγινε το 1623, όπου επαινείται ο γιος του Γάλλου πρέσβη De Césy, ο οποίος είναι μόλις 7-8 ετών και υποδύεται τον κεντρικό ρόλο μιας παράστασης δύο ωρών (βλ. Β. Πούχνερ, Θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το 1623 με έργο για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο. *Θησαυρίσματα* 24 (1994) 235-262).

131. Ο Ρούσσος-Μηλιδώνης φαίνεται πως συνηγορεί έμμεσα στην υπόθεση (την οποία εξέφρασε προφορικά και ο Νάσος Βαγενάς), πως η απαγγελία που περιγράφεται στην «Προθεωρία» του «Περί θυμού» είναι παράσταση του «Δαβίδ». Γράφει στην αρχή της βιογραφίας του Βελάστη, πως στην «Προθεωρία» του ποιήματος θυμάται «τον όμορφο καιρό της Χίου και τις θεατρικές παραστάσεις των μαθητών του» (ό.π., σ. 195), και επιχειρεί, με επιχειρήματα ελκυστικά, να αποδώσει το «Δαβίδ» στο Βελάστη (ό.π., σσ. 203). Γι' αυτή τη γοητευτική υπόθεση της παράστασης του «Δαβίδ» το 1740-44 στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου στη Χίο υπάρχουν όμως ορισμένες δυσκολίες, μεθολογικές και ουσίας, οι οποίες θα έπρεπε πρώτα να αρθούν πριν δεχτούμε την υπόθεση αυτή: είναι 1) η φιλολογική απόδειξη, πέρα από την επιχειρηματολογία του Ρούσσου-Μηλιδώνη, που προσπαθεί να διασκεδάσει τις επιφυλάξεις του Παπαδόπουλου σχετικά με τη δυσανάγνωστη «υπογραφή» του χειρογράφου (ό.π., σ. 205), ότι τα δύο στιχουργήματα προέρχονται από τον ίδιο ποιητή, απόδειξη που μπορεί να στηριχθεί μόνο σε λεπτομερειακή γλωσσική ανάλυση, που να αποκαλύπτει, πέρα από τα κοινά χιώτικα στοιχεία (όπως π.χ. «σήμαρμα» «Περί Θυμού», σ. 56 αράδα 6, «Δαβίδ» στ. 480, «Τρεις παίδες εν καμίνω» διδασκαλία στ. 513/514), λεκτικές, συντακτικές, υφολογικές, ομοιοκαταληκτικές κτλ. ιδιαιτερότητες κοινές στα δύο συνθέματα, που να καθιστούν πιθανή μια τέτοια πατρότητα του «Δαβίδ», 2) μένει να αποδεχτεί, ότι ο «Δαβίδ» προηγήθηκε της συγγραφής του «Περί θυμού», γιατί αλλιώς οι στ. 9-10 «Εφανήκαν οι στίχοι μας εις την χιόν...» δεν μπορούν να αναφερθούν στον «Δαβίδ». Το «οι στίχοι μας» μπορεί θεωρητικά να αναφερθεί και σε άλλο στιχούργημα («...εφανήκαν όποιοι και να ήτον δ'...» στ. 9-10), αλλά η αντίθεση «Και τότε μεν το νόημα...» (στ. 11) και «Τώρα δ' ωσάν εις ζωγραφιάν...» (στ.15) ενισχύει μάλλον την εκδοχή, πως πρόκειται για το ίδιο ποίημα

ντανός και χρωματισμένος, που η ανάγνωση του ποιήματος, παρά το διδακτικό και νουθετικό του χαρακτήρα, δεν γίνεται ποτέ κουραστική. Περιγράφει με χρώματα έντονα και με ανεξάντλητη εφευρετικότητα όλη την παθολογία των διάφορων «θυμών», συχνά με ιατρικές σχεδόν παρατηρήσεις και λεπτομέρειες. Σε μερικές περιόδους χρησιμοποιείται και ο άμεσος λόγος, καμιά φορά και ο διαλογικός. Τραγούδια όμως δεν υπάρχουν. Στο δεύτερο μέρος στήνεται ολόκληρη «θεατρική» σκηνή, όταν ο ποιητής περιγράφει ένα επεισόδιο που συνέβη στη Μάντοβα, όπου ένας πατέρας σκοτώνει την κόρη του για λόγους τιμής, η μητέρα ρίχνεται επάνω του και σκοτώνεται και αυτή από το μαχαίρι του, στη φυλακή προσπαθεί ύστερα ο άθλιος να αυτοκτονήσει με διάφορους τρόπους[132]. Στη γραμμική του δομή, που αραδιάζει και συναρμολογεί σειρές από παραδείγματα και περιπτώσεις των κακών συνεπειών του θυμού, οι οποίοι περιγράφονται στις λεπτομέρειες τους με μια σχεδόν σκανδαλοθηρική ηδονή, το έργο μοιάζει στη γενικη ατμόσφαιρα με τον «Καθρέπτη γυναικών» του Δαπόντε. Από γλωσσική άποψη χρησιμοποιεί αρκετά στοιχεία από τα φραγκοχιώτικα του «Δαβίδ»[133], καθώς και από την παράδοση του χιώτικου θρησκευτικού θεάτρου[134].

---

(βλ. επίσης «αν σας ερέσαν μιάν φορά ελπίζω τώρι πάλιν / Τους στίχους μας να λάβετε με ανοικτήν αγκάλην» στ. 45-46). Αν πράγματι εννοεί με «τους στίχους μας» άλλο ποιημά του (πράγμα που μου φαίνεται δύσκολο, γιατί η αντίθεση «τότε» - «τώρα» στηρίζεται στη διαφορά της πρόσληψης ως απαγγελίας και ως αναγνώσματος), τότε δύσκολα μπορεί να αναφερθεί στο «Δαβίδ»: 1) η λεπτομερειακή περιγραφή παριστάνει σαφώς απαγγελία, όχι θεατρική παράσταση (αλλιώς ο συγγραφέας θα είχε αναφερθεί στην υποκριτική, στην ενδυμασία, στις κινήσεις, στη μουσική και στο τραγούδι, που είναι τόσο έντονο στο «Δαβίδ» κτλ.), και 2) ο χορός των Δαιμόνων είναι δύσκολο να παρασταθεί σε εκκλησία (στο δυτικό Μεσαίωνα αυτό γίνεται μόνο έξω από την εκκλησία). Στο αντεπιχείρημα, πώς είναι δυνατο «παιδιά, οπού μετά βιάς ήρχισαν να τζευδίζουν» (στ. 23) να απαγγέλλουν ένα ποίημα τέτοιας έκτασης (2500 πολιτικοί στίχοι), πρέπει να αντιταχθεί 1) ότι πρόκειται για ρητορική υπερβολή (αντίστιξη με τους «ρήτορας» στον επόμενο στίχο), 2) ότι πιθανώς δεν έχουν απαγγείλει το ποίημα ολόκληρο, και 3) ότι έχουμε μάλλον μια λανθασμένη ιδέα για τις μνημονικές ικανότητες των παιδιών, αν λάβουμε υπόψη την έκταση του ρόλου του νεαρού Αγίου Ιωάννου Χρυσόστομου στην παράσταση του 1623 στην Πόλη (το έργο δεν σώζεται, αλλά η παράσταση κράτησε δύο ώρες, βλ. παραπάνω), που απήγγειλε στα ελληνικά (στη δημοτική) ο γιος του Γάλλου πρέσβη, ή και την έκταση των ρόλων σε ορισμένα θρησκευτικά έργα του χιώτικου θρησκευτικού ρεπερτορίου, που τους υποδύονται ρητά παιδιά, μεταξύ τους μάλιστα και μικρά παιδιά. Και το γεγονός, ότι ο αρχιεπίσκοπος Χίου «τα φοβισμένα εγκάρδιωνεν» (στ. 41), δεν δίνει την εικόνα θεατρικής παράστασης, αλλά σχολικής απαγγελίας μπροστά σε κόσμο· τα παιδιά υποβοηθούσε πιθανώς κάποιος «υποβολέας», όπως γίνεται σε τέτοιες περιστάσεις. Συμπερασμάτικά μπορούμε να πούμε, ότι, ακόμα και στην περίπτωση που «οι στίχοι μας» δεν αναφέρονται στο ίδιο το ποίημα «Περί θυμού», τότε αναφέρονται σε κάποιο άλλο στιχουργικό σύνθεμα, δύσκολα όμως στο «Δαβίδ» (αν αποδειχθεί τελικά ότι είναι του Βελάστη και προγενέστερος του «Περί θυμού»), που προϋποθέτει θεατρική παράσταση με μουσική και χορό, σκηνικά εφέ, μεταμφίεση (ένας δαίμονας κάνει τον προφήτη Γαδ) και θεαματικά στοιχεία. Επειδή όμως δεν έχουμε άλλα βάσιμα στοιχεία να αμφισβητήσουμε, ότι το «Περί θυμού» είναι το πρώτο στιχουργικό έργο του Βελάστη στη χιώτικη διάλεκτο, το πιο λογικό είναι να δεχτούμε, ότι «οι στίχοι μας» αναφέρονται στο ίδιο το ποίημα, που απαγγελλόταν στο χρονικά διάστημα 1740-44 στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου στη Χίο, και τώρα (1747) εμφανίζεται και προσφέρεται στους Χιώτες σε τυπωμένη μορφή.

132. Σσ. 39εξ. του προτύπου. Σ. 51 περιγράφει και εκτεταμένη ανομβρία στη Χίο, που τερματίστηκε με δεήσεις και αγιασμό.

133. Π.χ. το ρήμα «τριτηδώ» (σ. 32) που χρησιμοποιείται και στο «Δαβίδ» («τριτηδητός» στ.79) βλ. Παπαδόπουλος, *Δαβίδ*, ό.π., σ. 157 αλλά και στους ανέκδοτους «Τρεις παίδες εν καμίνω» (στ.773 και 793). Για τη σύγκριση με το «Δαβίδ», αλλά και με το έργο του Γρηγορίου Κονταράτου, πρέπει να γίνει συστηματική μελέτη. Βλ. ενδεικτικά τη ρηματική κλιμάκωση σ' ένα και μοναδικό στίχο: «Κακειώσαι, θύμωσ', άξαψαι, ξερκήσαι τον εχθρό σου» («Περί θυμού», σ. 56) και «Κατάκοιμε, τραφάλισε, στάχυσε, σπάσε, σφάξε» («Δαβίδ» στ. 11 του προλόγου). «Σημάρματα στα χέρια σας πιάτε, και τραγουδήτεν» («Περί θυμού» σ. 56 στ. 6), «σήμαρμα» ως μουσικό όργανο και στους «Τρεις παίδες εν καμίνω» στ.438 και σε σκηνική οδηγία (στους στ. 512 και 513) καθώς και στο «*Δαβίδ*» στ. 480 (Παπαδόπουλος, *Δαβίδ*, ό.π., σ. 187).

Η απόδειξη της απαγγελίας του στιχουργήματος αυτού ανοίγει όμως και μιαν άλλη διάσταση προβληματισμών: μολονότι δεν είναι διαλογικό, έχει απαγγελθεί με μοιρασμένους «ρόλους»· μήπως πρέπει να υπολογίσουμε, για θρησκευτικά στιχουργήματα του 18ου αιώνα, που έχουν εν μέρει διαλογικό χαρακτήρα, επίσης τη δυνατότητα εκφώνησής τους με μοιρασμένους ρόλους; Φαίνεται, ότι υπό το φως της ανακάλυψης αυτής η ιδέα του Γιώργιου Σαββίδη για τη φύση της «Θυσίας του Ιεφθάε» αποκτά κάπως περισσότερες πιθανότητες[135], με την έννοια ότι τέτοια κείμενα πραγματικά θα μπορούσαν να έχουν απαγγελθεί και τραγουδηθεί στην εκκλησία ή σε θρησκευτικό σχολείο[136]. Άλλωστε ο Δαπόντες «παίζει» σαφώς με τη θεατρική ορολογία: στο τέλος του Α΄ μέρους η Ψυχή (ο ποιητής) κάνει έναν επίλογο (στ. 1 213-1272), που ξεκινάει με τα λόγια *«Είπα πολλά και σώνει. / Και ποίος με γλιτώνει / από κατηγορίας / ότι της τραγωδίας / τους όρους δεν εφύλαξα»* (στ. 1213-1217)[137] και τελειώνει *«Θέλει ανταμωθούμεν, / αλλήλους μας ιδούμεν / όπου Θεός γνωρίζει, / αυτός οπού ορίζει, / την Είσοδον και Έξοδον»* (στ. 1268-1272)[138]. Άλλωστε ο ποιητής έχει διαβάσει Κρητικό θέατρο· όχι μόνο τη «Θυσία του Αβραάμ»[139], αλλά, οπωσδήποτε, και την «Ερωφίλη»[140]. Το σύνθεμα έχει εκτενή διαλογικά μέρη, όπου η ταχύτητα του διαλόγου[141] φτάνει έως και τη στιχομυθία[142]. Η εξιστόρηση του επεισοδί-

134. Βλ. την προηγούμενη σημείωση. Αυτό μπορεί να μελετηθεί σ' όλη την έκτασή του βέβαια μόνο ύστερα από την έκδοση των κειμένων αυτών.

135. Βλ. παραπάνω.

136. Όχι όμως να έχουν παρασταθεί όπως τα θεατρικά έργα. Οι αναφορές του Δαπόντε στην «Υπόθεση» της «Θυσίας του Ιεφθάε» στην τραγωδία αφορούν το είδος, όχι τους «κανόνες»: «Η υπόθεσις αύτη τα νυν περιγράφεται τραγικώς· όμως δεν φυλάττει τους κανόνας της τραγωδίας ανελλιπώς, ότι η προς τον αληθινόν Θεόν ημών θυσία, χαρά και θυμηδία· των δε Ελλήνων δικαίως ωνομάσθησαν τραγωδίαι, ως άξιοι θρήνων και θυσιάζοντες, και προς ους αι θυσίαι» *(Θυσία του Ιεφθάε*, έκδ. Σαββίδη, σ. 10). Συμπεραίνει σχετικά ο Σαββίδης: «Δηλαδή, αν καταλαβαίνω καλά, ο Δαπόντες, χωρίς ρητήν αναφορά στο δραματουργικώς εκκεντρικό προηγούμενο της *Θυσίας του Αβραάμ*, επιχειρεί να δικαιολογήσει θεολογικά την διπλή του παράβαση των κανόνων της τραγωδίας, τους οποίους είχαν αναβιώσει, θεωρητικώς ασφυκτικά και εμπράκτως απάνθρωπα, οι Ιταλοί δραματουργοί της Αναγέννησης» (ό.π., σ. 192). Δεν νομίζω ότι το χωρίο αναφέρεται στους κανόνες του δράματος, τις περίφημες τρεις ενότητες, που και στη «Θυσία του Αβραάμ» δεν τηρούνται, αλλά στο δραματικό είδος: δηλαδή αν το έργο αυτό θα ήταν δραματικό, δε θα άνηκε στο είδος της τραγωδίας, αλλά στη θρησκευτική τραγικωμωδία του Μπαρόκ, γιατί το τραγικό τέλος είναι ο θρίαμβος του πνεύματος πάνω στη σάρκα, «η προς τον αληθινόν Θεόν ημών θυσία, χαρά και θυμηδία», ενώ η ελληνική τραγωδία ήταν πραγματική τραγωδία, γιατί ήταν «άξιοι θρήνων» και οι θυσιάζοντες και οι θεοί τους.

137. Στο χωρίο αυτό υπάρχουν στην έκδοση του Σαββίδη (ό.π., σ. 54) κάποια προβλήματα με τη στίξη. Διόρθωσα σιωπηρά. Για τη σημασία της έκφρασης «της τραγωδίας τους όρους» βλ. την προηγούμενη σημείωση.

138. Η χρήση των θεατρικών όρων «Είσοδοι» και «Έξοδοι» υπαινίσσεται κατά τη γνώμη μου σαφώς την παραβολή του κοσμοθεάτρου, που ήταν τόσο αγαπητή στο θέατρο του Μπαρόκ (βλ. πρόχειρα Πούχνερ, Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου, στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., σσ. 13εξ. με βιβλιογραφία σσ. 139εξ.).

139. Τα παραδείγματα τον επιδράσεων, που αναφέρει η Ελένη Τσαντσάνογλου (ό.π., σ.191), δεν είναι όλα της ίδιας πειστικότητας. Άλλωστε όλη η «Θρηνολογία της μητρός» (στ. 357εξ.) διαπνέεται, λόγω της παραλληλίας της κατάστασης, από το ίδιο λεκτικό ambiente των θρήνων της Σάρας στη «Θυσία του Αβραάμ». Ας προσθέσω και το στ. 207 που ανταποκρίνεται στη «Θυσία» στ. 401.

140. Βλ. π.χ 373/4 με «Ερωφίλη» Ε΄ 393/4 (αλλά και Δ΄ 271/2 και 368-370 που αντιστοιχούν σε Ε΄ 401, 410 και 421/22).

141. Για την έννοια αυτή ως παράμετρο της δραματουργικής ανάλυσης βλ. Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 224εξ.

142. Π.χ. μεταξύ Ιεφθάε και της κόρης του στο δεύτερο μέρος στ. 189-216, όπου προς το τέλος η κόρη προτρέπει τον πατέρα να τελειώσουν το «διάλογό» τους (στ. 210).

ου της Παλαιάς Διαθήκης, που αρχίζει εισαγωγικά από τον Αβραάμ (σ. 14εξ.), τον Ιωσήφ (σσ. 15εξ.), τον Ιωβ (σσ. 20εξ.), το Μωυσή (σσ. 26εξ.), τον Ιησού το Ναυή, για να φτάσει μόλις στο στίχο 949εξ. στην εξιστόρηση «Περί του Ιεφθάε», χωρίζεται σε θεματικές ενότητες με τίτλους και συναρμολογείται από τις αφηγήσεις της Ψυχής, οι οποίες εναλλάσσονται με διαλογικές «σκηνές», όπου τα ομιλούντα πρόσωπα αναγράφονται με το όνομά τους στο πλάι του κειμένου, ενώ σε μερικές περιπτώσεις η θεατρική αίσθηση είναι έντονη, ή διακόπτονται από λυρικά χωρία, που αναστέλλουν την εξέλιξη της πλοκής. Μια ιδιαίτερη συσχέτιση με τη «Θυσία του Αβραάμ», πέρα από την τυπολογική ομοιότητα της κατάστασης της θυσίας παιδιού από το γονέα του, όπως τη διαγιγνώσκει ο Σαββίδης[143], δεν φαίνεται να προκύπτει με τα στοιχεία αυτά[144], γιατί 1) θα έπρεπε πρώτα να εντοπισθούν όλες οι «οφειλές» στην κρητική[145] και ίσως και τη χιώτικη λογοτεχνία[146], και 2) θα έπρεπε να εξεταστεί το σύνολο του «Καθρέπτη γυναικών», που αποτελεί μια θεματογραφική, αφηγητική και αισθητική ενότητα.

Το όλο στιχουργικό συμπλήμα ο «Καθρέπτης γυναικών», με χαρακτήρα σχεδόν εγκυκλοπαιδικό, που παίρνει αφορμή μόνο τα παραδείγματα κακών και καλών γυναικών, με πολλές παρεκβάσεις και παραδρομές σε συγγενικά θέματα, τα οποία συναρμολογούνται με την τυπολογική μέθοδο, συχνά όμως απλώς συνευρίσκονται στο μνημονικό του ποιητή, και από το οποίο η «Θυσία του Ιεφθάε» είναι μόνο το πρώτο κεφάλαιο (το δεύτερο είναι η «Ιστορία της Σωσάννης»), το σύνολο λοιπόν των θεμάτων διατρέχει ένας κατ' επίφαση διάλογος ανάμεσα στην Ψυχή και τον Χαρίτωνα (την πνευματική και κοσμική υπόσταση του ποιητή)[147], που πλαισιώνει τις ιστορίες και τα ανέκδοτα και τα σχολιάζει με τρόπο διδακτικό, αποκτώντας σε ορισμένα σημεία αξιοσημείωτη ζωντάνια και γοργότητα[148]. Το έργο περιγράφεται δύσκολα, συμφύρει αφηγηματικά, λυρικά και δραματικά στοιχεία, και είναι πραγματικός θησαυρός για πραγματολογικά στοιχεία της καθημερινής ζωής της εποχής, και ακόμα, λόγω του λαϊκού τόνου του σπουδαία πηγή για λαϊκές αντιλήψεις, δεισιδαιμονίες, ιστορίες, ακόμα και παραμύθια, όλα αυτά σε συμφυρμό με αρχαιογνωστικά και θεολογικά στοιχεία[149]. Ο θεματογραφικός σκελετός όμως, με

143. Σαββίδης, Και άλλη φαναριώτικη διασκευή της «Θυσίας του Αβραάμ»;, ό.π., σσ.188εξ. Για την πρώτη υποτιθέμενη διασκευή θα γίνει λόγους παρακάτω. Ο Σαββίδης άλλωστε δεν χρησιμοποιεί, για τη διαφώτιση της παράδοσης του θέματος στην ελληνική γραμματολογία, την εκτενή μελέτη των M.Alexiou και P.Dronke, The lament of Jephtha's daughter: themes, traditions, originality. *Studi Medievali* 12/2 (1971), σσ.819-863.

144. Και η δεδηλωμένη ζήλεια του Δαπόντε για την εκδοτική επιτυχία του «Ερωτόκριτου» (*Καθρέπτης*, ό.π., σ. 8, αναφέρεται από τον Νικ. Πολίτη, *Λαογραφία* 1, 1909, σ. 3), δεν αποτελεί πραγματικό επιχείρημα.

145. Υπάρχουν και άλλες ενδείξεις, εκτός από τις ήδη σημειωμένες: π.χ. στ. Β΄ 19-20 «μα τί 'ναι τούτ' οπού θωρώ... κ΄ η όψις σου αλλάζει;» υπάρχει σε διάφορες παραλλαγές στη φόρμουλα εισόδου του Κρητικού θεάτρου (βλ. Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ 68εξ.). Ολόκληρη η αρχή του Β΄ μέρους αντανακλά την ατμόσφαιρα της «Ερωφίλης» και λεκτικά ψήγματα από τη Δ΄ και Ε΄ πράξη. Ολόκληρο το χωρίο Β΄ στ. 45-66 αντανακλά νοηματικά το πρώτο χορικό της «Ερωφίλης». Αλλά το ζήτημα απαιτεί ειδικές μελέτες.

146. Λεκτικές αντανακλάσεις, χρήση μέτρων, παράλληλη θεματογραφία. Δεν θα υπάρχουν όμως βέβαια συμπεράσματα πριν δημοσιευτούν τα θρησκευτικά αυτά δράματα της Χίου. Για θεματογραφικές συγγένειες βλ. ακόμα στη συνέχεια.

147. Γ. Κεχαγιόγλου (επιμ.), *Λαϊκά λογοτεχνικά έντυπα: Απόκοπος -Απολ[λ]ώνιος - Ιστορία της Σωσάννης*. Αθήνα 1982, σ. 171.

148. Στην ιστορία της «Εσθήρ» (*Καθρέπτης γυναικών*, ό.π., σσ. 134εξ.) π.χ. ο διάλογος είναι γεμάτος διασκελισμούς και ένα στίχο τον μοιράζονται από μισόν ο Χαρίτων και η Ψυχή.

149. Π.χ. στο κεφάλαιο «Εσθήρ» (Α΄, σσ. 134εξ.) υπάρχει μια θεματική ενότητα «Περί των Αμαζόνων»

τη σειρά των ενοτήτων (Θυσία του Ιεφθάε και Ιστορία της Σωσάννης, 6εξ., Εσθήρ 134εξ., Ιουδίθ σσ. 241εξ., Δεβόρα σσ. 294εξ., Τωβίτ σσ. 311εξ., Επτά παίδες Μακκαβαίοι σσ. 405εξ. στον Α΄ τόμο, στο Β΄ τόμο: Λωτ σσ. 9εξ., Σαμψών σσ. 49εξ., Ραάβ σσ. 126εξ., Δαβίδ σσ. 196εξ., Βασίλισσα Σαβά σσ. 330εξ., Δανιήλ σσ. 370εξ., Τρεις παίδες εν καμίνω σσ. 411εξ.), δίνει μια απατηλή «τάξη», η οποία ακολουθείται σε πολύ γενικές μόνο γραμμές, ενώ βρίθει από παρεκβάσεις των συνομιλούντων, μικροϊστορίες, ανέκδοτα, θεολογικά exempla, διδακτικά αποσπάσματα, απορίες, ρητορικές ερωτήσεις και διαφωνίες των διαλεγομένων κτλ.[150]. Η στιχουργική πνοή του ποιητή φαίνεται ανεξάντλητη, όπως και οι

(Α΄, σ. 297), όπου περιγράφονται και άλλα γυναικεία δαιμόνια, όπως η μονοβύζα (που καίει το δεξί της βυζί για να μην την ενοχλεί στον πόλεμο), οι αλογοφάγισσες, νεράιδες, ξωτικές, νύμφες, Σειρήνες, Μοίρες και γοργόνες, στη συνέχεια ο αφηγητής δεν κάνει πια διάκριση μεταξύ των φίλων και αναφέρεται και σε «βουρκολάκους» και καλικάντζαρους (από τις πρώιμες αναφορές στα δωδεκαμερίτικα δαιμόνια μ' αυτό το όνομα, που λείπουν π.χ. από το *Λεξικό της Μεσαιωνικής Δημώδους Γραμματολογίας* του Ε. Κριαρά), «όλα μυθολογίες, αμαρτωλών φαντάσματα». Στο κεφάλαιο «Εσθήρ» (Α΄ σσ.134εξ.) υπάρχει «ένα μικρόν και νόστιμον τούρκικον» παραμύθι «Περί του πτωχού οπού έγινε βεζίρης» (Α΄, σσ. 206εξ.). Στο κεφάλαιο της «Ραάβ» αναφέρονται και οι «κυνοκέφαλοι» (Β΄ σ.172) κτλ.

150. Για παράδειγμα το κεφάλαιο «Εσθήρ» ( Α΄, σσ. 134εξ.) ξεκινάει, μέσα στο διάλογο Ψυχής και Χαρίτωνος, με μια ιστορία «Περί της δαιμονιζομένης» (σσ. 135εξ.), ύστερα «Περί Σεμιράμιδος» κι άλλων (σσ.140εξ.), στο τέλος διηγείται μια ιστορία «Περί των δύο αδελφών», που αυτοκτονούν αγκαλιάζοντας η μία την άλλην τόσο δυνατά, που πεθαίνουν (σ.186). Στο κεφάλαιο «Τωβίτ» (Α΄ σσ. 309εξ.) υπάρχουν ιστορίες για διάφορες γυναίκες, στο τέλος μάλιστα διάφορα τελείως άσχετα exempla: «Περί της σώφρονος κόρης» (σ. 373εξ.), «Περί της σώφρονος γυναικός» (σ. 378), «Περί του σώφρονος ανδρός» (σσ. 379εξ.), «Περί του Μελχισεδέκ» (σσ. 383εξ.) και «Ευχή νεονύμφων» (σσ. 389εξ.). Η ιστορία του Λωτ (Β΄ 9εξ.) ξεκινάει με πολύ ζωηρό διάλογο Ψυχής και Χαρίτωνος, η ίδια η εξιστόρηση των σχετικών συμβάντων της Παλαιάς Διαθήκης είναι σχετικά σύντομη, διακόπτεται από μια ιστορία «Περί αιμομικτών» (σσ. 21εξ.) και «Περί της εγγαστριμύθου» (σσ.23εξ.), στο τέλος ακολουθεί ιστορία «Περί των δύο πορνών» (σσ .44εξ.) και «διά να ξεβρωμίσωμεν από τες γυναίκες» «Περί της Αμερικής» (σσ. 45εξ.). Το επόμενο κεφάλαιο για τον «Σαμψών» (Β΄ σσ. 48εξ.) ξεκινάει μετά τον εισαγωγικό διάλογο με «Αινίγματα εκ των του Ψελλού» (σσ. 52εξ. τρία παραδείγματα) και «Αινίγματα εκ των του Νικολάουβοδα» (τέσσερα παραδείγματα), στη μέση διακόπτεται η αφήγηση με εκτενή υποκεφάλαια «Περί των θυγατέρων του διαβόλου» (σσ. 62εξ.), «Περί ανδρειωμένων» (σσ. 63εξ.), «Περί του Αλεξάνδρου» (σσ. 65εξ.), «Περί όμορφων γυναικών» (σσ. 71εξ.), «Περί όμορφων ανδρών» (σσ. 77εξ.), στο τέλος ακολουθούν άλλα, όπως «Περί της απατηθείσης καλογραίας» (σσ.97εξ.), «Περί του αρχιληστού» (σσ.102εξ.), «Περί του μεταμορφωθέντος δαίμονος» (σσ. 106εξ.), διάφορα τραγούδια (σσ. 110εξ.) και επιγράμματα (σσ. 122εξ.). Ιδιαίτερα ανεκδοτολογικό είναι το κεφάλαιο για την πόρνη «Ραάβ» (Β΄ σσ. 124εξ.), που δίνει αφορμή για πλήθος σκανδαλοθηρικών ιστοριών για διάφορες γυναίκες, αλλά και άσχετα θέματα, όπως τον ιδρυτικό μύθο της Ρώμης «Περί του Ρώμου και Ρωμύλου» (σσ. 142εξ.): «Περί του πάθους των δύο γυναικών» (σσ. 132εξ.), «Περί των παιδοφάγων γυναικών» (σσ. 137εξ. από πείνα), «Περί του Φιλήμονος» (σσ. 158εξ. επίσης για την παιδοκτονία), «Περί της παιδοφάγου μητρός» (σσ. 161εξ. με απίθανες λεπτομέρειες), «Περί της μητρός του Υρκανού» (σσ. 170εξ. επίσης παιδοφάγου), «Περί της Σεμιράμιδος» (σσ. 171εξ. έκθεση παιδιού), «Περί του Χριστού» (σσ.243-274 που εξελίσσεται στην εξιστόρηση ολόκληρων των Παθών ώς τη σελ. 289), «Ψαλμός» (σσ.274εξ.), «Ύμνος» (σσ.276εξ.), ύστερα «Περί του συγγραφέως» (σσ.289εξ. όπου διηγείται η Ψυχή πως απέθανε το έτος 1647), για να τελειώσει με τα «Περί των ποταμών» (σσ. 299εξ.), «Περί των καλλίων των ασκητών» (σσ. 301εξ.), «Περί του ντερβίση» (σσ. 305εξ.), «Περί της γνωστικής γυναικός» (σσ. 314εξ.). Τέτοιες παραδειγματικές ιστορίες υπάρχουν και στο κεφάλαιο της «Ιστορίας Βασιλίσσης Σαβά» (Β΄ σσ. 327εξ.): «Περί του φιλαλήθους» (σσ.352εξ.), «Περί του αναιδούς» (σσ.355εξ.), «Περί του Φιλοπαρθένου» (σσ. 356εξ.), «Περί του Φιλαδέλφου» (σσ.359εξ.), στο τέλος ένα «Ασμα» (σσ. 364εξ.). Στο τέλος του «Δανιήλ» (Β΄ σσ. 366εξ.) ο Δαπόντες, μαζί με μαθήματα αστρολογίας, αφηγείται ακόμα και δικά του όνειρα [!]: «Κωνσταντίνου του Μανασσή περί πλανητών και ζωδίων προς την δέσποιναν» (σσ. 394εξ.), «Επίλογος» (σσ. 395εξ.), «Περί των τριών λέξεων» (σσ. 396εξ.), «Περί των ονείρων του Ναβουχοδονόσορος» (σσ. 398εξ.), «Περί των ονείρων του συγγραφέως» (σσ. 400εξ.), «Περί των ονείρων έτι του συγγραφέως» (σσ. 404εξ.). Το τελευταίο κεφάλαιο για την ιστορία

γνώσεις του, η αγάπη για τη λεπτομέρεια, για εξωτικά και περίεργα πράγματα και συμβάντα. Αρκετές φορές απομακρύνεται πολύ από το ιερατικό σχήμα και εμφανίζεται αρκετά κοσμικός, «φιλομαθής», «φιλοπερίεργος», κοσμοπολίτης, πολυταξιδεμένος, συλλέκτης εκλεκτών πραγμάτων, λέξεων και εντυπώσεων, ακόμα και φαγητών[151]. Αναφέρεται και σε αμαζώνες, στο κεφάλαιο του Λωτ και σε αιμομειξίες, πόρνες, ακόμα και στην Αμερική, σε σοδομία[152], στο κεφάλαιο της πόρνης Ραάβ και φαιδοφάγες μητέρες, σε ανθρωποφάγους και τα συμπόσιά τους κτλ.[153]. Πρόκειται για ένα λογοτέχνημα αξιοπερίεργο και αξιομελέτητο από όλες τις απόψεις, που θα απασχολήσει ακόμα τις επόμενες γενεές φιλολόγων.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και εκείνες οι θεματικές ενότητες, που τις έχει πραγματευτεί ήδη η χιώτικη δραματουργία του 17ου αιώνα, όπως το θέμα των τριών παίδων εν καμίνω[154] και οι επτά παίδες Μακκαβαίοι[155]. Στην πρώτη περίπτωση η διάγνωση

---

των τριών παίδων εν καμίνω (Β΄ σσ. 407εξ.) ξεκινάει με διδακτικά ποιήματα, όπως «Περί ματαιότητος του βίουΛυκαόνος» (σ. 172 συμπόσιο με ανθρώπινα κρέατα), «Περί του Βουσίριδος» (σσ.172εξ. ξενοκτονία και παιδοφαγία), «Περί των από της πείνας αποθανόντων» (σσ. 174εξ.), για να τελειώσει με τα «Περί της εικόνας της Παναγίας» (σσ. 182εξ.) και «Δια τον σκύλουρον» (σσ. 185εξ.). Στο επόμενο κεφάλαιο, το «Δαβίδ» (Β΄ σσ. 196εξ. χωρίς «υπόθεση»), αλλάζει το κλίμα και γίνεται καθαρά θρησκευτικό: «Περί των Αποστόλων» (σσ. 211εξ.), «Περί του Προδρόμου», «Εγκώμιον στον Τίμιον Πρόδρομον» (σσ. 212εξ.), «Περί της Θεοτόκου» (σσ. 221), ύμνοι στη Θεοτόκο σε διάφορα μέτρα (σσ. 224-243, συνολικά εννέα), μια θεματική ενότητα «Περί του Χριστού» (σσ. 243-274 που εξελίσσεται στην εξιστόρηση ολόκληρων των Παθών ώς τη σελ. 289), «Ψαλμός» (σσ. 274εξ.), «Ύμνος» (σσ. 276εξ.), ύστερα «Περί του συγγραφέως» (σσ. 289εξ. όπου διηγείται η Ψυχή πως απέθανε το έτος 1647), για να τελειώσει με τα «Περί των ποταμών» (σσ. 299εξ.), «Περί των καλλίων των ασκητών» (σσ. 301εξ.), «Περί του ντερβίση» (σσ. 305εξ.), «Περί της γνωστικής γυναικός» (σσ. 314εξ.). Τέτοιες παραδειγματικές ιστορίες υπάρχουν και στο κεφάλαιο της «Ιστορίας Βασιλίσσης Σαβά» (Β΄ σσ. 327εξ): «Περί του φιλαλήθους» (σσ. 352εξ.), «Περί του αναιδούς» (σσ. 355εξ.), «Περί του Φιλοπαθένου» (σσ. 356εξ.), «Περί του Φιλαδέλφου» (σσ. 359εξ.), στο τέλος ένα «Άσμα» (σσ. 364εξ.). Στο τέλος του «Δανιήλ» (Β΄ σσ. 366εξ.) ο Δαπόντες, μαζί με μαθήματα αστρολογίας, αφηγείται ακόμα και δικά του όνειρα [!]: «Κωνσταντίνου του Μανασσή περί πλανητών και ζωδίων προς την δέσποιναν» (σσ. 394εξ.), «Επίλογος» (σσ. 395εξ.), «Περί των τριών λέξεων» (σσ. 396εξ.), «Περί των ονείρων του Ναβουχοδονόσορος» (σσ. 398εξ.), «Περί των ονείρων του συγγραφέως» (σσ. 400εξ.), «Περί των ονείρων έτι του συγγραφέως» (σσ. 404εξ.). Το τελευταίο κεφάλαιο για την ιστορία των τριών παίδων εν καμίνω (Β΄ σσ. 407εξ.) ξεκινάει με διδακτικά ποιήματα, όπως «Περί ματαιότητος του βίου» (σσ. 411-428), διακόπτεται από το «Περί των του βίου κακών» (σσ. 429εξ.), «Περί της Αγίας Βίτου» (σσ. 434εξ.), «Ύμνος» (σσ. 436), «Περί της εικόνας του Ναβουχοδονόσορος» που ανήκει στην ίδια την ιστορία (σσ. 439εξ.), διακόπτεται όμως πάλι από τους «Θρήνους Γερμανού Κωνσταντινουπόλεως» (σσ. 444εξ.), για να τελειώσει με ύμνο (σσ. 454εξ.).- Το όλο έργο πρέπει να επανεκδοθεί, για να μελετηθεί σε βάθος από διάφορες πλευρές και από διάφορες επιστήμες.

151. Με αφορμή την ιδιότητά του αυτή ο Γεώργιος Σαββίδης έχει παρουσιάσει σε πολυτελή σχολιασμένη έκδοση με σημειώσεις και γλωσσάριο και πραγματολογικούς πίνακες το τέλος του έργου «Λόγοι Πανηγυρικοί εις απλούς στίχους εις εγκώμιον διαφόρων Αγίων» (1778) που τελειώνει με κάτι τελείως άσχετο, ένα κεφάλαιο «Κανών περιεκτικός πολλών εξαιρέτων πραγμάτων των εις πολλάς πόλεις, & νήσους, & έθνη, & ζώα, εγνωσμένων»(Αθηνα 1991).

152. Τέτοια παραδείγματα, μαζί με ομοφυλοφιλία, έρωτα με αγάλματα κτλ. βρίσκονται και στον «Κήπο Χαρίτων», στο κεφάλαιο «Περί αλλοκότων ερώτων» (βλ. M. Meraklis, *Studien zum griechischen Märchen*. Wien 1992, σσ. 72εξ.).

153. Βλ. σημ. 150.

154. Τόμ.Β΄ σσ. 411εξ.

155. Τόμ.Α΄ σσ. 405-436 (σσ. 430-436 περιέχει όμως την τυπολογικά παρόμοια ιστορία «Περί των φονευθέντων δια την Μεγάλην Τεσσαρακοστήν»). Στην αρχή (σ. 406), μέσα στο διάλογο της Ψυχής και του Χαρίτωνος, υπάρχει και κατάλογος εκλεκτών φαγητών που συμπεριλήφθηκε στην έκδοση του Σαββίδη (ό.π., σσ. 48εξ.) Ο Δαπόντες φιλοτέχνησε και μια εκδοχή το γνωστού «Κρασοπατέρα» (βλ. H. Eideneier, *Krasopateras. Kritische*

είναι με την πρώτη ματιά αρνητική, ο Δαπόντες δεν έχει διαβάσει το έργο του Γρηγόριου Κονταράτου, στη δεύτερη οι θεματικές συγγένειες στις λεπτομέρειες είναι χτυπητές, γιατί και ο Βεστάρχης και ο Δαπόντες ακολουθούν το Δ΄ βιβλίο Μακκαβαίων της Παλαιάς Διαθήκης, που έχει λεπτομερειακές περιγραφές των λόγων και των μαρτυρίων· αλλά, παρά τις αρχικές μου υποψίες για εξαρτήσεις σε πολύ συγκεκριμένα σημεία, οι προσδοκίες μου δεν επαληθεύθηκαν. Ο Δαπόντες δεν έχει διαβάσει τον χιώτικο σύμμεικτο κώδικα με τα πέντε έργα των Χίων ιερέων, ο οποίος φυλασσόταν σε φαναριώτικο περιβάλλον[156].

Εδώ όμως επικεντρώνεται το ενδιαφέρον μας στα δραματικά και διαλογικά στοιχεία που περιέχει το έργο. Αυτά εκτυλίσσονται σε δύο επίπεδα: 1) στο διάλογο του αφηγηματικού πλαισίου, μεταξύ Χαρίτωνος και Ψυχής, που δείχνει μια πολύ μεγάλη ποικιλία ταχυτήτων και μορφών, στατικότητας και γοργότητας, αφουγκράσεων και διαπληκτισμών, ζωντάνιας και έντασης τέτοιας, που κάνει μερικές φορές τον αναγνώστη να ξεχνά το σκοπό του έργου, και στον οποίο εντάσσονται οι αφηγήσεις σχετικά με τις θεματικές ενότητες των παραδειγμάτων (exempla), εκτενών και μικρών, σχετικών και άσχετων, και 2) στις αφηγήσεις, οι οποίες διαχωρίζονται όχι μόνο σε θεματικές ενότητες με τίτλους (όχι πάντα συστηματικά), αλλά και σε πραγματικές δραματικές σκηνές (με τις ενδείξεις των ομιλούντων προσώπων), όπου σε φάσεις ολόκληρες εξαφανίζεται ο αφηγητής, και ο αναγνώστης γίνεται άμεσος μάρτυρας των συμβάντων χωρίς τη μεσολάβηση αφηγητικών φίλτρων. Για την έκταση και ποιότητα αυτών των «σκηνών», που διαπνέονται από μιαν αίσθηση αρκετά θεατρική, όχι πάντα απαλλαγμένες απο παρεξηγήσεις σχετικά με τις δραματικές συμβάσεις[157], θα έπρεπε να γίνει ξεχωριστή ανάλυση. Εδώ απλώς επισημαίνεται το θέμα. Βέβαια τέτοιες «σκηνές» μέσα στην αφήγηση υπάρχουν ήδη στις βυζαντινές ομιλίες[158], όπως και στη θρησκευτική δραματολογία του Μεσαίωνα υπάρχουν και αφηγηματικές δομές μέσα στο δράμα[159]. Άλλωστε οι διάλογοι μεταξύ Ανθρώπου ή Σώματος και Ψυχής ανήκουν στις συμβατικές μορφές της βυζαντινής θρησκευτικής λογοτεχνίας (όπως εδώ ο διάλογος Ψυχής και Χαρίτωνος)[160]. Η αναγραφή των ομιλητών σε δια-

*Ausgabe der Versionen des 16.-18. Jahrhunderts*. Köln 1988, σσ. 76εξ.). Η ιστορία ξεκινάει με τους λόγους των παίδων Μακκαβαίων (σσ. 410εξ.), ύστερα συνεχίζει με τα «Κολαστήρια των Μακκαβαίων» (σσ. 417εξ.), «Περί της μητρός αυτών Σολομονής» (σσ. 421εξ.), «Λόγοι του Τυράννου» (σσ. 423εξ.). Ακολουθεί ο τελικός μονόλογος της μητέρας, όπου στο Βεστάρχη βρίσκουμε αναμνήσεις της σκηνής της αναγνώρισης των μελών του Πανάρετου από την Ερωφίλη («Ερωφίλη», Ε΄ πράξη): «Χέρια εδώ, πόδια εκεί, το θέατρον γεμάτον, / Κομμάτια κρέατα πολλά, και ποταμοί αιμάτων» (σ.429).

156. Για την ιστορία και την καταγωγή του κώδικα βλ. Μανούσακας, Πέντα άγνωστα στιχουργήματα, ό.π., σσ. 316-322.

157. Συχνά υπάρχει η ένδειξη ενός ομιλούντος προσώπου μαζί με ένα «λέγει» στο κείμενο στην αρχή (π.χ. «Θυσία του Ιεφθάε», ό.π., Α΄ 198), ή οι ενδείξεις αυτές βρίσκονται σε λάθος μέρος (π.χ. Α΄ 481 αντί 483), ή ο Δαπόντες βάζει ενδείξεις ομιλητή εκεί, όπου συνεχίζεται η αφήγηση (π.χ. Α΄ 786).

158. Μια τέτοια αρκετά ζωντανή, ακόμα και κωμική «σκηνή» έχει εντοπίσει ο Hans Georg Beck σε ψευδεπίγραφη ομιλία του Αγίου Ιωάννου Χρυσόστομου (H.-G. Beck, *Das byzantinische Jahrtausend*. München 1978, σσ. 113εξ.) Το κείμενο στη σειρά Patr.Graec. 60: 755εξ και σε επιτομή Β. Πούχνερ, Το Βυζαντινό Θέατρο. Στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 57εξ.

159. Βλ. N. Noomen, Passages narratifes dans les drames médiévaux français. Essai d' interpretation. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* XXXI (1958), σσ. 761-785· W. Greisenegger, *Die Realität im religiösen Theater des Mittelalters. Ein Beitrag zur Rezeptionsforschung*. Wien 1978, σσ. 229εξ. Βλ. και τη βιβλιογραφία στον Πούχνερ, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., σ. 192, σημ. 167.

160. Βλ. συνοπτικά H. Hunger, *Die hochsprachige profane Literatur der Byzantiner*. 2 τόμ. Wien 1977/78, τόμ.Β΄, σσ. 143εξ.

λογικά έργα έχει όμως μακρά παράδοση και στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία: από το «Ιστορία και όνειρο» του Μαρίνου Φαλιέρου (1397-1474)[161] και το δημώδες βιβλίο του «Μπερτόλδου»[162] ώς τον «Ερωτόκριτο»[163], σαφώς επηρεασμένον από τη μορφή του δράματος, και το «Σχολείον τον ντελικάτων εραστών» στη διασκευή του Ρήγα[164].

Η διάθλαση και το φιλτράρισμα των δραματικών συμβάσεων και της θεατρικής αίσθησης σε στιχουργήματα και πεζογραφήματα ώς τις αρχές του 19ου αιώνα, η μορφολογία και η λειτουργικότητα τέτοιων «σκηνών» στην ποίηση και πεζογραφία, η συσχέτισή τους με τα δραματικά είδη της εποχής αλλά και με τις αφηγηματικές συμβάσεις και τεχνικές γενικότερα, η βαθμιαία ή ολική εξαφάνιση του αφηγητή για κάποιο χρονικό διάστημα και οι τρόποι της επαναφοράς του και της επανασύνδεσης με την αφήγηση, όλ' αυτά απαιτούν ακόμα προεργασίες σε ιστορικό και μεθοδολογικό επίπεδο. Με τέτοια εργαλεία και τέτοιες γνώσεις θα μπορούσε ύστερα να εξεταστεί και η περίπτωση του Δαπόντε και του «Καθρέπτη γυναικών», που παρουσιάζει, πέρα από τη θεματική σύμφυρση, και μια σύμφυρση των λογοτεχνικών ειδών. Δραματικά και θεατρικά στοιχεία[165] δεν βρίσκονται λοιπόν μόνο στο δραματικό είδος, αλλά σε αξιοπρόσεκτη συσσώρευση και σε άλλα λογοτεχνήματα. Ο Δαπόντες αποτελεί από μιαν άποψη την αντίθετη περίπτωση του Βελάστη: εκεί ένα μη διαλογικό στιχούργημα απαγγέλλεται «διαλογικά», εδώ ένα εν μέρει διαλογικό στιχούργημα γράφεται για ανάγνωση· λόγω της έκτασης, της ποικιλίας προσώπων και θεμάτων, λόγω του ακανόνιστου και τυχαίου της αφήγησης, ακόμα και λόγω της σκανδαλοθηρικής «αθυροστομίας» του σε ορισμένες θεματικές ενότητες, δεν φαίνεται πιθανός ο προορισμός του συνθέματος για προφορική δημόσια απαγγελία, αν δεν θέλουμε να υποθέσουμε μοντέρνες τεχνικές παρουσίασης. Το έργο έχει εγκυκλοπαιδικό χαρακτήρα, είναι thesaurus από exempla για διδαχή και γνώση, είναι πανόραμα γνώσεων και έχει ψυχωφελή χρηστικότητα, είναι για βραδυνό ανάγνωσμα στο σπίτι· αυτό δείχνει η όλη χαλαρότητα της δομής του, η φροντίδα για την εναλλαγή λογοτεχνικών ειδών, θεμάτων, διδαχής και τέρψης, για να μην κουραστεί ο αναγνώστης (αφού ο ίδιος ο «ταχυγράφος» είναι ακούραστος). Και το δείχνει τελικά και η φροντίδα του ποιητή για την τυπογραφική τελειότητα[166].

Βέβαια στις δύο μορφές αυτές, στο Βελάστη και το Δαπόντε, συντελείται ήδη η μετάβαση από το θρησκευτικό διδακτισμό της Αντιμεταρρύθμισης και του Μπαρόκ στον κοσμικό διδακτισμό του Διαφωτισμού. Βέβαια ο Βελάστης δεν είναι ακόμα επιστήμονας

161. Μαρίνου Φαλιέρου, *Ερωτικά όνειρα*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο Arnold van Germert. Θεσσαλονίκη 1980, σσ. 97-130, όπου εισαγωγικά και για την επίδραση του πρώιμου ουμανιστικού θεάτρου της Ιταλίας στο ποίημα αυτό (ό.π., σσ. 33εξ. και 38εξ.).

162. Και ο «Μπερτόλδος» και ο «Μπερτολδίνος» πρωτοτυπώνονται στο έτος 1646 και ανατυπώνονται ώς το τέλος του 18ου/αρχές 19ου αιώνα (βλ. τη σχολιασμένη έκδοση με την εμπεριστατωμένη εισαγωγή του Άλκη Αγγέλου *Giulio Cesare Dalla Croce, Ο Μπερτόλδος και ο Μπερτολδίνος*. Αθήνα 1988).

163. Για το θέμα της «διαλογικότητας» του «Ερωτόκριτου» (με ποσοτικές αναλύσεις) και την πεντάπρακτη δομή βλ. D. Holton, Πώς οργανώνεται ο Ερωτόκριτος; *Cretan Studies* 1 (1988), σσ. 157-167.

164. Βλ. τώρα την έκδοση του Π.Σ. Πίστα, Ρήγας, *Σχολείον των ντελικάτων εραστών*. Αθήνα 1971.

165. Για τις γνώσεις του ταχυγράφου και πολυγράφου Δαπόντε για θεατρικές και δραματικές δομές («Ερωφίλη», «Ερωτόκριτος») υπάρχει και ένα σχετικό δίστιχο στον «Καθρέπτη γυναικών»: «Τύπωσαν Ερωτόκριτον, Σωσάνναν, Ερωφίλην, / και άλλα, και δεν τύπωσαν, κρίμα και τον Βασίλην» (η αναφορά γίνεται στον «Διγενή Ακρίτα», βλ. Α. Αγγέλου, *Μπερτόλδος*, ό.π., σ.118*). Απόηχοι της «Ερωφίλης» υπάρχουν και στην «Σωσάννη» (βλ. στ. 771εξ. με τα ξεσπάσματα του μαντατοφόρου στα χωρία Ε΄ 5εξ. και 17-20).

166. Σπ.Λάμπρος, Καισάριος Δαπόντες και Θωμάς Μανδακάσης. *Νέος Ελληνομνήμων* 2 (1905), σσ. 508-512 και Σαββίδης, *Θυσία του Ιεφθάε*, ό.π., σσ. 182εξ.

και φιλόλογος, αλλά συγγράφει μια πραγματεία για την ερασμιακή προφορά και πρωτοστατεί σε έκδοση ποιημάτων προς τιμήν της Αικατερίνης Β΄, από την οποία προσδοκά το Έθνος το λυτρωμό του εκείνα τα χρόνια[167]. και ο Δαπόντες μπορεί να μην έχει γράψει μια «Γεωγραφία», όπως άλλοι Φαναριώτες στη Μολδοβλαχία, αλλά ορισμένα αποσπάσματα των βιβλίων του, με την επίμονη περιγραφή τόπων και πραγμάτων, δεν απέχουν πολύ από τις πρώτες επιδόσεις των διαφωτιστών στην επιστήμη.

## 3) *Η ιταλόφωνη θεατρική παραγωγή των Ελλήνων του 18ου αιώνα*

Οι δομές τόσο των δραματικών («Δαβίδ») όσο και των αφηγηματικών θρησκευτικών στιχουργημάτων («Καθρέπτης γυναικών») του 18ου αιώνα δείχνουν κάποια συγγένεια με κλασικιστικά λιμπρέτα της όπερας του ίδιου αιώνα «των Φώτων», από τα οποία υπάρχουν μεταφράσεις και διασκευές από το 1779 (η δίτομη έκδοση έργων του Μεταστάσιου), σε χειρόγραφη μορφή ήδη πολύ νωρίτερα[168]. Όπως θα δείξουμε στο επόμενο κεφάλαιο, δεν είναι μόνο λιμπρέτα του μεγάλου μεταρρυθμιστή της όπερας Μεταστάσιου, αλλά και άλλων γνωστών λιμπρετιστών που μεταφέρονται στα ελληνικά. Η διαπλοκή των λογοτεχνικών ειδών, που εμφανίζουν ίδια δομικά στοιχεία σε διάφορα συμφραζόμενα, τις άριες δηλαδή της όπερας σε θρησκευτικά δραματικά έργα ως ύμνους, θρήνους και ψαλμούς («Δαβίδ»), σε αφηγηματικά στιχουργήματα («Καθρέπτης γυναικών») και στην ίδια την πεζογραφία (βλ. τα πρόσθετα λυρικά στο «Σχολείον των ντελικάτων εραστών» του Ρήγα, που ήταν εξοικειωμένος με τη διάρθρωση του λιμπρέτου)[169], είναι ίσως ένα φαινόμενο χαρακτηριστικό του ελληνικού 18ου αιώνα, χωρίς να σημαίνει ότι δεν εμφανίζεται εν σπέρματι ήδη το 17ο (βλ. «Ζήνων», «Επτά παίδες εν καμίνω»), και συσχετίζεται με τη μεγάλη άνθηση της όπερας στην Ιταλία. Οι στενές σχέσεις των Ελλήνων με την Ιταλία χρονολογούνται από την εποχή της Αναγέννησης και του Ουμανισμού[170], αλλά και τους επόμενους αιώνες

167. Για ανάλυση των έργων του αυτών βλ. Ρούσσο-Μηλιδώνη, ό.π., σσ. 196εξ. και για το δεύτερο ειδικά F. d'Oria, Arcadia e Filellenismo a Napoli nel Settecento: Tommaso Stanislao Velasti. *Italoelleniká* 2 (Napoli 1989), σσ. 253-266.

168. Η χειρόγραφη μετάφραση του «Αναγνωρισμού της Σεμιράμιδος» του Μεταστάσιου από τον Αναστάσιο Σουγδουρή χρονολογείται στα 1758, ενώ η τυπωμένη έκδοση της «Ζηνοβίας» 1755 έχει χαθεί (βλ. Δ. Σπάθης, Οι μεταφράσεις θεατρικών έργων στον 18ο αιώνα. Στον τόμο: *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σσ. 69εξ.).

169. Τέτοια στιχουργήματα από τις «Μισμαγιές» υπάρχουν και στο «Έρωτος αποτελέσματα» Βιέννη 1792 και στο «Νέον Ερωτόκριτον», Βιέννη 1818 του Διονύσιου Φωτεινού (βλ. τώρα Α. Φραντζή, *Μισμαγιά. Ανθολόγιο φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη (1818)*. Αθήνα 1993, σσ. 28εξ.).

170. Βλ. γενικά Κ.Ι. Γιαννακόπουλος, *Βυζαντινή Ανατολή και λατινική Δύση*. Αθήνα 1966. D. Geanakoplos, *Greek Scholars in Venice: Studies in the Dissemination of the Greek Learning from Byzantium to Western Europa*. Cambridge/Mass. 1962. Μ.Ι. Μανούσακας, Επισκόπηση της ιστορίας της Ελληνικής Ορθόδοξης Αδελφότητας της Βενετίας (1498-1953). *Τα Ιστορικά* 11 (1989), σ. 243-264. Του ίδιου, Βιβλιογραφία του ελληνισμού της Βενετίας. Α΄. Γενικά. *Θησαυρίσματα* 10 (1973), σσ. 7-87. Φ. Μαυροειδή, *Συμβολή στην ιστορία της Ελληνικής Αδελφότητας Βενετίας στον ΙΣΤ΄ αιώνα*. Αθήνα 1976. K. Setton, The Byzantine Background to the Italian Renaissance. *Proceedings of the American Philosophical Society* 100, αρ. 1 (1956), σσ. 1-76. Βλ. επίσης τους τόμους του αφιερώματος «Venetiae quasi alterum Byzantium» του Ιδρύματος Ελληνικού Πολιτισμού: Ν. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία 15ος-16ος αιώνας*. Αθήνα 1993, M.Zorzi (et al.), *Collezione veneziane di codici Greci dalle raccolte della Biblioteca Nazionale Marciana*. Venezia 1993, Μ.Ι. Μανούσακας/Κ.Στάϊκος, *Οι εκδόσεις των ελληνικών βιβλίων από τον Άλδο Μανούτιο και τα πρώτα ελληνικά τυπογραφεία της Βενετίας*. Αθήνα 1993, όπου και πλούσια πρόσφατη βιβλιογραφία για όλα τα σχετικά θέματα.

η συμμετοχή των Ελλήνων στο πολιτιστικό γίγνεσθαι της Ιταλίας είναι σημαντική, όπως και το ενδιαφέρον των Ιταλών, κυρίως των Βενετών, λόγω της Βενετοκρατίας, για τα ελληνικά πράγματα[171]: στο θέατρο αυτό αρχίζει από 1533[172], οπότε γράφεται ο πρώτος διάλογος στη δημοτική από τον Σοφιανό, μετατρέποντας την πέμπτη πράξη του θεατρικού έργου «I tre tiranni» του Agostino Ricchi[173] σε «greghescho», δηλαδή ελληνικές φράσεις και εκφράσεις στην ιταλική διαλεκτική κωμωδία[174], και τελειώνει με την τραγωδία «I Coloni di Candia» (για την επανάσταση των Καλλέργηδων το 1363/64 στην Κρήτη), που παίζεται το 1795 στο θέατρο San Giovanni Crisostomo της Βενετίας και προκάλεσε επεισόδια εις βάρος της Ελληνικής παροικίας[175]. Ειδικά η συσχέτιση με την Κρήτη είναι ισχυρή, αλλά και με τα Επτάνησα, αρχίζοντας με ιταλόφωνες παραστάσεις του Andrea Molino τη δεκα-

171. Βλ. σε εποπτεία τώρα τον τόμο της Χρ.Μαλτέζου (επιστημ. διεύθυνση), *Όψεις της Ιστορίας του Βενετοκρατούμενου Ελληνισμού. Αρχειακά τεκμήρια*. Αθήνα 1993, με ειδικά κεφάλαια για όλους τους τομείς του πολιτισμού και πλούσια πρόσφατη βιβλιογραφία. Βλ. και τη βιβλιογραφικά πλούσια τεκμηριωμένη σύνοψη του M.I. Manoussacas, Structure sociale de l'Hellénisme post-byzantine. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 31/2 (1981), σσ. 791-821.

172. Προηγείται βέβαια η κωμωδία «Νέαιρα» του Δημήτριου Μόσχου, που γράφεται στη Μάντοβα γύρω στα 1475 σε «μια γλαφυρή αρχαία ελληνική» (Ν. Παναγιωτάκης, Ιταλικές Ακαδημίες και θέατρο. Οι Stravaganti του Χάνδακα. *Θέατρο* 27-28, 1966, σσ. 39-53, ιδίως σ. 42). Έκδοση του έργου από τον Α. Μουστοξύδη, Δημ. Μόσχου «Νέαιρα». *Ελληνομνήμων* 1845, σσ.404-436, και με γερμανική μετάφραση από τον Α. Ellissen, *Neaera, Komödie von Demetrius Moscos von Lacedämon*. Hannover 1859 (μαζί με την εισαγωγική μελέτη του Μουστοξύδη).

173. Βλ. M. Vitti, *Nicola Sofianòs e la commedia dei tre tiranni di A. Ricchi*. Napoli 1966, και του ίδιου, Ελληνικά σε ιταλική κωμωδία του 1533. *Θέατρο* 27-28 (1966), σσ. 23-28.

174. Για το φαινόμενο, που έχει υπερτιμηθεί από τον Κωνστ. Σάθα, *Ιστορικόν Δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών*. Εν Βενετία 1878, σσ.υστ΄ εξ., υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία: E. Teza, Voci greche ed arabe nelle commedie del Giancarli. *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, Classe Scienze morali* 8 (1899), σσ. 135-145. A. Mortier, *Ruzzante*. Paris 1925, σσ. 223-230. G. Sala, La lingua stradiotti nelle commedie e nelle poesie dialettale veneziane del secolo XVI. *Atti del' Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 109 (1950/51), σσ. 141-188, 110 (1951/52), σσ. 291-343. Α. Κουμαριανού, Το ενετογραικικόν ιδίωμα της commedia dialettale: νέες προοπτικές. *Θησαυρίσματα* 3 (1964), σσ. 140-145. I. Coutelle, *Le Greghesco. Réexamen des éléments néogrecques du textes comiques vénitiens du XVIe siècle*. Θεσσαλονίκη 1971 (και την κριτική βιβλιοκρισία του A.Vincent στα *Ελληνικά* 25, 1972, σσ. 113-117). M. Cortellazzo, Nuovi contributi alla conoscenza del Greghesco. *L'Italia Dialettale* 35 (n.s.12) (1972), σσ. 50-64. L. Lazzerini, Il «Greghesco» a Venezia tra realtà e Ludus. Saggio sulla Commedia Poliglotta del Cinquecento. *Studi di Filologia Italiana* 35 (1977), σσ. 29-95 (και του ίδιου στην έκδοση *La spagnolas, commedia di Andrea Calmo*. Milano 1979). G. Padoan, *La commedia rinascimentale veneta (1435-1565)*. Vicenza 1982, σσ. 34εξ., 154εξ., 165εξ. Άλλα παραδείγματα υπάρχουν και στο V. Pandolfi, *La commedia dell' arte*. 6 τόμ. Firenze 1957-61, τόμ.Α΄, σσ. 100εξ. Το φαινόμενο βέβαια πρέπει να ενταχθεί γενικότερα στην commedia plurilinguistica, που χρησιμοποιεί και τα αραβικά, τα γερμανικά, τα σλαβικά κτλ. Βλ. βιβλιογραφία για το θέμα στον Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 65 σημ.1.

175. Ν.Γ. Μοσχονάς, «I Coloni di Candia». Τραγωδία του Ιωάννη Pindemonte. *Ο Ερανιστής* 8 (1970), σσ. 91-100. Η παραστάση του έργου «Οι άποικοι στην Κρήτη» του Pindemonte (1751-1812), συγγραφέα 12 θεατρικών έργων («I Bacchanali», «Agrippina», «Conna Caritea Regina di Spagna», «Orso Ipato», «Cianippo» κτλ.) και θεωρητικής πραγματείας για το πολιτικό θέατρο «Discorso sul Teatro Italiano» (βλ. G. Publiesi, *Giovanni Pindemonte nella letteratura e nella storia*. Milano/Roma 1905), οπαδού μιας κλασικιστικής δραματουργίας με αρκετή επιτυχία (βλ. M. Apollonio, *Storia del Teatro Italiano*. 4 τόμ. Firenze 1954εξ., τόμ.Γ΄, σσ. 479-487) διακόπηκε, οι αρχές απαγορεύουν να τυπωθεί (ό.π., σ. 103), ωστόσο παραμένει ενδιαφέρον το θέμα, γιατί μετά την πτώση της Βενετίας 1797 σημειώνονται ακόμα πέντε εκδόσεις (Verona 1801, αυτοτελώς, Milano 1804 στα *Άπαντα*, Venezia 1807 αυτοτελώς, Milano 1827 στα *Άπαντα*, Venezia 1831 αυτοτελώς) και παίζεται από διάφορους θεατρικούς θιάσους.

ετία μετά το 1526[176], τους «Πέρσες» του Αισχύλου μετά τη Ναυμαχία της Ναυπάκτου το 1571 στη Ζάκυνθο[177], το 1583 με την κωμωδία «Fanciulla» του Πέτρου Semitecolo[178], την παράσταση της «Amorosa fede» του Πάντιμου το 1619 στο Χάνδακα[179], έως την καθιέρωση του ιταλικού μελοδράματος στην Κέρκυρα μετά το 1730[180].

Υπάρχει επίσης μια ολόκληρη παράδοση ιταλόφωνης δραματουργίας από Έλληνες, που εκτείνεται από τη «Fedra» του Φραγκίσκου Μπότσα (1578)[181] και την «Amorosa fede» του Πάντιμου (1619)[182] έως τις ιταλικές τραγωδίες του Ανδρέα Κάλβου («Le Danaidi», το απόσπασμα του «Ιππία», «Teramene»)[183] και την ιταλόφωνη δραματογραφία των Επτανήσων μέσα στο 19ο αιώνα[184]. Ωστόσο αυτή η πολύ ενδιαφέρουσα πτυχή

---

176. Για την περιπέτεια της ερμηνείας χωρίου του προλόγου του Andrea Calmo σε ποιήματα του Molino «I Fatti e le Prodezze di Manoli Blessi Stradiotto» βλ. K. Sathas, *Documents inédits relatifs à l'histoire de la Grèce...* Τόμ.Η΄. Paris 1888, σσ. 471εξ. (επίσης βλ. Vitti, *Sofianos*, ό.π., σ. 37): «Onde avenne, che per non istare otioso, in Corfu e in Candia cominciò a esercitarsi in recitar comedie». Βλ. επίσης A. Dzivelegov, *Italijanska narodnaja komedija*. Moskva 1954, σ. 85, όπου ο Molino γίνεται θιασάρχης μπουλουκιού της commedia dell'arte (βλ. επίσης *Θέατρο* 22, 1965, σσ. 88εξ. και Σπ. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*. Εν Αθήναις 1970, σ. 85). Μια άλλη νύξη βρίσκεται σε πρόλογο του ποιήματος «Manoli Blessi sopra la presa de Margaritin» (Βενετία 1571, όπου αναφέρεται ότι ήταν στην Κέρκυρα «da buon tempo comediesco del Armeri Bailos», απ' όπου ο A.Vincent συμπέρανε, ότι ο Molino πρέπει να ήταν 1512-15 στην Κέρκυρα (A. Vincent, Antonio da Molino in Greece. *Ελληνικά* 26, 1973, σσ. 113-117). Καθοριστικά συμπεράσματα εξάγει από όλα τα σχετικά χωρία ο Νικ. Παναγιωτάκης, Ο Antonio Molino στην Κέρκυρα, στην Κρήτη και στη Βενετία. *Αριάδνη* 5 (1989), Αφιέρωμα στον Στ. Αλεξίου, σσ. 261-278.

177. Δε Βιάζης, «Ολύμπια» 10 (13.1.1896), σσ. 76-77.

178. Αυτό αναγράφεται με το χέρι σε αντίτυπο της έκδοσης 1575, στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας. Βλ. A. Vincent, Μια πηγή του *Κατζούρμπου*, *Κρητικά Χρονικά* 20 (1968), σσ. 7-16, ιδίως σ. 16. Βλ. επίσης Στ.Ε. Κακλαμάνης, *Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάτση*. Ηράκλειον 1993, σσ. 36εξ. («letta adi 21 Novembre 1583 / in Corfù essendo Castellan / io Piero Semitecolo fo de / messer Beneto»). Ο Pietro Semitecolo (1555-1620) ήταν προβλεπτής στη Lesine (το σημερινό Hvar), όπου δημιούργησε την πρώτη αίθουσα μόνιμου θεάτρου στη Μεσόγειο (βλ. Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 475εξ. και H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. Τόμ.Β΄. Salzburg 1959, σσ. 421εξ., ιδίως σ. 422, τόμ.Γ΄. Salzburg 1967, σ. 608).

179. Στις 26.9.1619, στο πλαίσιο του εορτασμού του γάμου του Francesco Querini με την Καλλέργα Καλλέργη. Για το έργο βλ. τώρα R. Bancroft-Marcus, The pastoral mode. D. Holton (ed.). *Literature and society in Renaissance Crete*, ό.π., σσ. 96εξ.

180. Σπ.Βροκίνης, *Περί της οικοδομής της εν τω Κερκυραϊκώ άστει Στοάς-Loggia και της εις θέατρον μετατροπής αυτής (1663-1779). Ιστορικόν υπομνημάτιον*. Εν Κερκύρα 1901.

181. Γ. Ζώρας, *Μία ιταλική τραγωδία Κρητός συγγραφέως: Η «Fedra» του Francesco Bozza (1578)*. Αθήναι 1972. Β. Πούχνερ, Προλεγόμενα μιας έκδοσης της "Fedra" του Φραγκίσκου Μπότσα. Στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 523-533.

182. Bancroft-Marcus, ό.π. και Κ. Σάθας, *Κρητικόν Θέατρον ή συλλογή αινιγμάτων και ανεκδότων δραμάτων*. Εν Βενετία 1879, σσ.μ΄ εξ.

183. M. Vitti, *A. Kalvos i suoi scritti in italiano*. Napoli 1960, και τελευταία Ν. Βαγενάς, Για μια νέα χρονολόγηση του Ιππία. *Αντί*, τεύχ. 518 (Αφιέρωμα στον Κάλβο) (18.12.-14..1.1993), σσ. 12-18.

184. Βλ. σε επιλογή: «L'arrivo d' Ulisse alla Isola de' Feaci'». Ballo eroico rappresentato in Corfù ne nobile teatro di San Giacomo. Corfù, nella stamperia del Governo. 1819, – «Tragedie» di Tommaso Zaule Sajani. Corfù 1833, – «Norma», dramma tragico di Severiano Fogacci. Corfù, Anno 1835 (E. Legrand/H. Pernot, *Bibliographie Ionienne*. τόμ.Α΄, Paris 1910, σ. 267 αρ. 980, σ. 315 αρ. 1204, σ. 321 αρ. 1242 αντίστοιχα), – «Adelaidi», dramma in tre atti di Basilio N.Bavea Citereo... Venezia, Tipografia di Gio. Cecchini 1854, – «Dirci, figlio di Aristodemo». Tragedia Lirica in tre atti... Corfù, nella Tipografia del Governo. 1857 (C.Th. Dimaras, Supplément à la Bibliographie Ionienne. *Δελτίον της Ιονίου Ακαδημίας* Α, 1977, σσ. 215-313, αρ. 150 και 159 αντίστοιχα), – «La morte di Socrate», dramma di Giorgio Terzetti con poemico di Niccolò Tommaseo. Firenze,

της ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας έχει ακόμα μιαν άλλη διάσταση: την ιταλική, και κυρίως βενετσιάνικη δραματογραφία και θεατρική δραστηριότητα των Ελλήνων στην ίδια την Ιταλία. Σ' αυτό το θέμα ο 18ος αιώνα αποτελεί την αποκορύφωση.

Ως αρχή ίσως πρέπει να τοποθετηθούν τα λιμπρέτα του Αντώνιου Αρκολέου, που παίχθηκαν στο χρονικό διάστημα 1685-90 στα θέατρα της Βενετίας[185], αλλά κυρίως του Απόστολου Zeno (1668-1750), του πρώτου μεταρρυθμιστή του λιμπρέτου της opera seria, που είναι από το 1718 και επί ένδεκα χρόνια στη Βιέννη[186], όπου θα τον διαδεχθεί από το 1729 ο Pietro Metastasio[187], γιατί ο Zeno είναι από τη μητέρα του Κρητικός. Μερικά από τα λιμπρέτα του (ο Antonio Caldara θα μελοποιήσει στη Βιέννη 50 όπερές του) έχουν εκδοθεί στη Βενετία, και οι Legrand και Pernot τα έχουν συμπεριλάβει στην ελληνική βιβλιογραφία του 18ου αιώνα[188]. Στο συσχετισμό περιλαμβάνεται και η πραγματεία του Νικόλαου Καλλιάκη «De ludis scenicis mimorum, & pantomimorum syntagma» που εκδίδεται μεταθανάτια στο Πατάβιο (Πάδοβα) το 1713[189], αλλά οπωσδήποτε η ιταλική μετάφραση της «Εκάβης» από τον Αντώνιο Στρατηγό, πού παίχθηκε το 1733 στο Κωττούνιο Κολέγιο της Πάδοβας[190]. Οι περιπτώσεις συσσωρεύονται όμως την τελευταία δεκαετία

---

tipografia di Federico Bencini, all' insegna di Dante. 1866, – «La Bubulina ovvero l'assedio di Tripoli nella guerra contro i Turchi», dramma storico in quatro [sic] atti di Giorgio Andricopulo, libera versione italiana dell' originale greco di Ettore Sicuro, maestro di lingue. Zante, tipografia Zacinto Menzicof D. Bulzo... 1877 (Legrand/Pernot, ό.π., τόμ. Β΄, Paris 1910, σ. 551 αρ. 2543 και σ. 643 αρ.3062 αντίστοιχα) κτλ. Δεν αναφέρονται καν τα πολυάριθμα λιμπρέτα για τις παραστάσεις του ιταλικού μελοδράματος. Η συγκέντρωση και αξιοποίηση του υλικού αυτού παραμένει ακόμα ένα ερευνητικό desideratum, το οποίο θα δείξει το βαθμό συσχέτισης των Επτανήσων με την Ιταλία καθ' όλο το 19ο αιώνα, ειδικά στον τομέα του θεάτρου.

185. «Clearco in Negroponte», drama per musica da rappresentarsi ne' teatro Zane a San Moisé l' anno 1685, «La Rosaura», drama per musica da rappresentarsi nel famoso teatro di S. Angelo l' anno 1689, «Benno in Efeso», drama per musica da rappresentarsi nel famoso teatro di S. Slavatore l' anno 1690 (Σάθας, *Κρητικόν θέατρον*, ό.π., εισαγωγή).

186. Για τη θέση του Zeno στην ιστορία της θεατρικής μουσικής βλ. ενδεικτικά: R. Freeman, Apostolo Zeno's Reform of the Libretto. *Journal of the American Musicological Society* XXI (1968), σσ. 321-341. S. Martinotti, Un nuovo incontro con Apostolo Zeno. *Chigiana* XXV (1968), σσ. 81-98. G. Muresu, Goldoni e il melodramma: il rifacimento della «Griselda» di Apostolo Zeno. *La Rassegna della Letteratura Italiana* 85, n.s. VII (1981), σσ. 475-500 κτλ.

187. Για βιβλιογραφία για τον Metastasio βλ. Πούχνερ, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., σσ. 199εξ.

188. «Pirro», Drama, per Musica Da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo, l'anno MDCCIV. All' Altezza Serenissima di Ferdinando Carlo Duca di Mantova, Monferrato, ec. In Venezia, MDCCIV..., «Gl' Inganni Felici», Drama per Musica da rappresentarsi Nel nuovo Teatro Giustiniano in San Moisé. L'Autunno dell' Anno 1722. In Venezia, MDCCXXII..., «Venceslao», drama per musica da rappresentarsi Nel Teatro Giustiniano di S. Mosé. Nel Carnovale dell' anno 1723. In Venezia, MDCCXXIII... (E. Legrand/H. Pernot, *Bibliographie hellénique, ou description raisonnée des ouvrages publiés par des Grecs au dix-huitième siècle*. Τόμ.Α΄. Paris 1918, σ. 36 αρ. 30, σ. 172 αρ. 144, σ. 197 αρ. 155 αντίστοιχα).

189. Nicolai Calliachii de ludis scenicis mimorum, & pantomimorum Syntagma Posthumum, Quod a tenebris erutum recensuit, ac Praefatione auctum Petro Garzonio Senatori Ampissimo dicevit Marcus Antonius Maderò Venetae D.M. Bibliothecae Curator. Patavii, Typis Seminarii M.DCC.XIII. Apud Joannem Menfré. Superiorum Permissu, ac Privilegio. 98 σελ. (Legrand/Pernot, ό.π., σ. 109 αρ. 86).

190. «Ecuba», tragedia di Euripide Tradotto del Greco nell' Italiana favella da D.Antonio Stratico Cretense cittadino originario Veneto Rettor, e Maestro del Collegio Cottunio di Padova, Umiliato dallo Stesso a Cav. Ecc. Gio: Francesco Morosini Cav. Riformator, Andrea Soranzo Procurator Riformator, Pietro Grimani Cav. Procurator Riformator, E a tutto l' Ordine Ampissimo degl' Illustrissimi, & Eccellentissimi Signori Riformatori. rappresentata nel medesimo Collegio degli Alunni li 8 Febbraja 1733. In Padova, MDCCXXXIII, Per il Penada. Con licenza de' Super. (Legrand/Pernot, ό.π., σ. 244 αρ. 222). Μεταφράσεις κλασικών έργων της αρχαιότητας

του 18ου αιώνα: ο Λεονάρδος Καπιτανάκης μεταφράζει και εκδίδει στη Βενετία στα ιταλικά τραγωδία του Βολταίρου («Olimpia»)[191], ο Ζαφείριος Βάλβης γράφει και τυπώνει στη σειρά «Il Teatro moderno» (Βενετία 1796-1801) έξι τραγωδίες («Rodope», «Atenaide e Teodosio», «Argenide», «Mehemet II», «Eleonora d'Arragona», «Sammete»)[192] και μια κωμωδία («Il Barbiere di Sevigla» μετάφραση του Beaumarchais)[193]· τα περισσότερα από τα έργα αυτά παριστάνονται στα βενετσιάνικα θέατρα· υπάρχει και ένας Lucio Antonio Balbi, που τυπώνει στην ίδια σειρά έναν «Alessio Comneno, ossia I Veneziani in Constantinopoli»[194], και κυρίως ο Κρητικός δικηγόρος Αντώνιος Σίμων Ζωγράφος, που εμφανίζεται στα ιταλικά γράμματα πρώτα το 1776 με πανηγυρικό λόγο στο Πατάβιο[195], εκφωνεί εκεί το 1779 πρόλογο σε θεατρική παράσταση[196], και συγγράφει, μετά την ολοκλήρωση των νομικών του σπουδών, γύρω στις 15 φάρσες, κωμωδίες και δράματα στη βενετσιάνικη διάλεκτο, που τυπώθηκαν τα περισσότερα στους 61 τόμους της σειράς «Il teatro moderno» (1796-1801) και παραστάθηκαν στα βενετσιάνικα θέατρα· οι φάρσες είναι οι εξής: «Prosdocimo» 1796[197], «Il matrimonio democratico» 1797[198], «L'ex-marchese della tomboletta a Parigi» 1797[199], «Il marito di

στα ιταλικά πραγματοποιούν 'Ελληνες απο την εποχή της Αναγέννησης (βλ. π.χ.τη μετάφραση του Τερεντίου από το Ιωάννη Ιουστινιάνη το 1544).

191. «Olimpia». Tragedia del Signor di Voltaire. Traduzione del Signor Leonardo Capitanachi in Venetia. MDCCXCVIII. con Privilegio (Γ.Λ.Λαδάς/Α.Δ. Χατζηδήμος, *Ελληνική βιβλιογραφία των ετών 1796-1799*. Αθήνα 1973, σσ. 204εξ. αρ. 140. Βλ. επίσης Ζαβίρας, *Νέα Ελλάς*, ό.π., σ. 414 και Κ. Σάθας, *Νεοελληνική φιλολογία*. Αθήναι 1868, σ. 609).

192. «Rodope», tragedia del n.u. Francesco Balbi. *Παίζεται μια φορά στο θέατρο* S. Giov.Crisostomo στις 2.11.1796. «Atenaide e Teodosio», tragedia del n.u. Francesco Balbi. Παίζεται έξι φορές στο θέατρο S.Luca από τις 18.1.1797. «Argenide», tragedie inedita del n.u. F.B. «Mehemet II», tragedia inedita del n.u.F.B. «Eleonora d' Arragona», tragedia del n.u. F.B., παίζεται πέντε φορές στο θέατρο San Samuele από τις 21.8.1798. «Sammete», tragedia del n.u. F.B., παίζεται τρεις φορές στο θέατρο San Gio. Crisostomo από τις 29.10.1798 (Λαδάς/Χατζηδήμος, ό.π., σ. 248).

193. «Il Barbiere di Sevigla, ossia La Cautela inutile», commedie del signor di Beaumarchais, tradotta del n.u. Francesco Balbi (Λαδάς/Χατζηδήμος, ό.π., σ. 248).

194. «Alessio Comneno, ossia I Veneziani in Constantinopoli», tragedia del n.u. Lucio Antonio Balbi (Λαδάς/Χατζηδήμος, ό.π., σ. 248).

195. Oratio pro solemni studiorum instauratione habita in majori aede Patavina Kalend. Novembris Anno MDCCLXXVI. A Simone Sografi Cretense... Patavii MDXXLXXVI (E. Legrand/H. Pernot, *Bibliographie hellénique, ou description raisonnée des ouvrages publiés par des Grecs au dix-huitième siècle*. Τόμ.Β΄. Paris 1928, σσ.229εξ. αρ.866).

196. Per le sceniche rappresentazioni da farsi l'autunno del' anno MDCCLXXIX. In Padova nella sala del prefettizio palazzo. Prologo recitato da Simon Sografi la sera de' 15 Settembre. 7 σελ. (Γ.Λ. Λαδάς/Α.Δ. Χατζηδήμος, *Ελληνική Βιβλιογραφία. Συμβολή στο δέκατο όγδοο αιώνα*. Τόμ. Β΄, Αθήνα 1976, σ. 126 αρ. 546). Για το Ζωγράφο βλ. επίσης A. Favaro, *Saggio di Bibliografia dello Studio di Padova (1500-1920). Parte prima*. Venezia 1922, αρ. 1746 και Α.Π. Στεργέλλης, *Τα δημοσιεύματα των Ελλήνων σπουδαστών του Πανεπιστημίου της Πάδοβας τον 17ο και 18ο αιώνα*. Αθήνα 1970, σ. 218.

197. «Prosdocimo», farsa del signor avvocato Antonio Simon Sografi. Παίζεται στο θέατρο San Angelo στις 23.1.1796 και αναφέρεται στη σειρά «Il teatro moderno» τόμ. LXI, σσ.48 (Λαδάς/Χατζηδήμος, 1796-1799, ό.π., σ. 44 αρ. 39).

198. «Il matrimonio democratico», farsa del signor Antonio Simon Sografi. Παίζεται στο θέατρο S. Giov. Crisostomo από τις 18 8. 1797 πέντε φορές και δημοσιεύεται στη σειρά «Il teatro moderno» (Λαδάς/Χατζηδήμος, ό.π., σ. 103 αρ. 83).

199. Παίζεται στο θέατρο S. Gio. Crisostomo στις 26.9.1797 μία φορά (ό.π., σ. 104 αρ. 89).

quattro moglie» ca. 1800[200], «L'amor platonico» ca. 1800[201], «Le nozze in Latino» 1800[202], οι κωμωδίες «»Olivo e Pasquale» 1794,[203] «Tom Jones» 1796[204], «Le tre Tonine» 1796[205], «La caduta del Tempio di Diana in Efeso» 1800[206], «Le inconvenienze teatrali» 1800[207], «Verter» 1800[208], «Jarico in Londra» 1800[209], «La festa della rosa» 1802[210], τα δράματα «La Pucella d'Oxford» 1796[211], «Alberto il Austriaco» 1798[212], «La Peirousa, ossia l' Americana e l'Europea» (μετάφραση από το ομώνυμο έργο του August von Kotzebue) 1801[213]· υπάρχουν ειδήσεις και για άλλες κωμωδίες (π.χ. «L'Anglomania in Italia»)[214] καθώς και για τη συγγραφή λιμπρέτων για όπερες[215].

200. Ό.π., σ. 247.

201. Ό.π., σ. 247.

202. «Le nozze in Latino», farsa inedita del Signor Antoni Simon Sografi. In Venezia MDCCC. Con Privilegio. 26 σελ. (ό.π., σ. 247). Στις σσ..25εξ. της έκδοσης υπάρχουν βιογραφικά στοιχεία για το συγγραφέα: πέρασε πολλά χρόνια της ζωής του στη Βενετία, όπου έμαθε στην εντέλεια τη βενετσιάνικη διάλεκτο, καθώς και τα λατινικά. Παραθέτει ολόκληρους διαλόγους στα βενετσιάνικα και τα λατινικά και προσθέτει και ένα πρόσωπο με το όνομα Cristoforonacchi Fastidinopulo.

203. Φαίνεται πως είναι το πρώτο θεατρικό του έργο, παριστάνεται το 1794 στο θέατρο San Gio. Crisostomo, και δημοσιεύεται αυτοτελώς το 1796, ως πρώτος τόμος της σειράς «Il teatro moderno applaudito...» (Venezia 1796-1801 σε 61 τόμους): «Olivo e Pasquale» commedia inedita dell' Avvocato Antonio Simon Sografi. In Venezia MDCCXCVI. con Privilegio. Σσ. 61-64 υπάρχουν πληροφορίες και σχόλια γαι τα θεατρικά του έργα (Λαδάς/Χατζηδήμος, ό.π., σ. 43 αρ. 38).

204. Πρόκειται προφανώς για δραματοποίηση του γνωστού μυθιστορήματος «The History of Tom Jones, a foundling» 1749 του Henry Fielding (1797-1754), που το χιουμοριστικό και ρεαλιστικό ύφος της αφήγησης βρήκε πολλούς απομιμητές σ' όλη την Ευρώπη. Είναι το αντίστοιχο της «Pamela» του Samuel Richardson, που βρήκε το δρόμο στο θέατρο με τα έργα για την «Παμέλα « του Carlo Goldoni. Η κωμωδία του Ζωγράφου παίχθηκε τέσσερεις φορές στο θέατρο San Angelo από τις 22.10.1796 (σώζονται και τα ονόματα της διανομής) και δημοσιεύτηκε στο 10ο τόμο της αναφερόμενης σειράς για το μοντέρνο ιταλικό θέατρο (Λαδάς/Χατζηδήμος, ό.π., σ. 94 αρ. 41).

205. «Le tre Tonine», commedia popolare veneziana dell' avvocato Sografi. Παίχθηκε στο θέατρο San Angelo έξι φορές από τις 9.12.1796 (σώζονται και τα ονόματα της διανομής) (ό.π., σ. 104 αρ. 87).

206. Παίχθηκε στο θέατρο San Luca πέντε φορές από τις 13.11.1800 (ό.π., σ. 247).

207. Παίχθηκε πέντε φορές στο θέατρο San Luca από τις 9.10.1800 (ό.π., σ. 247).

208. Πρόκειται μάλλον για παρωδία του γνωστού μυθιστορήματος του νεαρού Γκαίτε: «Verter», commedia inedita del Signor Antoni Simon Sografi in Venezia MDCCC. Con Privilegi. 80 σελ. (σσ. 76-80, σημειώσεις για τα έργα του). Στη σειρά «Il teatro moderno» (τόμ. LXV, σ.42) αναφέρεται και μια κωμωδία «Venzel» (παίχθηκε τρεις φορές στο θέατρο San Angelo από τις 17.10.1797), οι Λαδάς/Χατζηδήμος θεωρούν πως πρόκειται για το ίδιο έργο (ό.π., σ. 248).

209. «Jarico in Londra», commedia inedita del Signor Antonio Simo Sografi. In Venezia MDCCC. con Privilegio. 56 σελ. (σσ. 52εξ. σημειώσεις) (ό.π., σ. 248).

210. Παίχθηκε στο θέατρο S.Gio.Crisostomo δέκα φορές από τις 20.2.1802 (ό.π., σ. 248).

211. «La Pucella d' Oxford,», dramma del Signor Sografi παίζεται στο θέατρο San Angelo εννέα φορές από τις 22.11.1796 (υπάρχουν και τα ονόματα της διανομής, ό.π., σ. 104 αρ. 86).

212. Παίζεται τρεις φορές στο θέατρο San Angelo από τις 22.1.1798 (ό.π., σ. 247 αρ. 147).

213. «La Peirousa, ossia l' Americana e l'Europea», tradotta del tedesco del Signor Sografi, παίζεται στο θέατρο S.Gio.Crisostomo επτά φορές από τις 24.11.1801. Είναι ενδιαφέρον, ότι το συγκινητικό και μελοδραματικό «Le Peyrouse» του Kotzebue έχει εκδοθεί μόλις το 1798 στη Λειψία, και το έργο διαδραματίζεται σε ερημονήσι του Νότιου Πελάγους (βλ. για τη μετάθεση του locus amoenus της βουκολικής παράδοσης από την κλασική Αρκαδία σε εξωτικά τοπία επίσης την «Ακατοίκητο νήσο» του Μεταστάσιου στον κώδικα Ηλιάσκου). Το θέμα είναι της μόδας από την εποχή του «Ροβινσώνα Κρούσου» του Daniel Defoe (1719).

214. Στο τέλος της έκδοσης του «Verter», ό.π., σσ. 76εξ. (Λαδάς/Χατζηδήμος, ό.π., σ. 248).

215 Ό.π.

Η Βενετία εκείνα τα χρόνια καταλαμβάνεται από τα στρατεύματα του Ναπολέοντα και γίνεται στη συνέχεια αυστριακή (αυτό ίσως καθρεφτίζεται στη μετάφραση κωμωδίας του Kotzebue, που είναι σ' όλη την Ευρώπη το αστέρι που ανατέλλει του ελαφρού καταναλωτικού θεάτρου). Στο ελαφρό θέατρο ανήκει βέβαια και ο Κρητικός δικηγόρος Ζωγράφος, για τον οποίο, σε σχόλια για έκδοση θεατρικού του έργου, ο εκδότης σημειώνει στο τέλος (1800): «Il Sografi sarà sempre per noi l'uomo della prospettiva teatrale»[216]. Σήμερα βέβαια με κόπο τον θυμούνται οι ιστορίες του ιταλικού θεάτρου· αλλά αυτό είναι η μοίρα των πρόσκαιρων επιτυχιών (βλ. την ανάλογη περίπτωση του Kotzebue). Η θεατρική και τυπογραφική του καριέρα ανάμεσα στα 1794 και 1802 είναι πάντως αξιοσημείωτη και θα άξιζε να της αφιερωθεί ειδική μελέτη και ενασχόληση. Γιατί, όπως φαίνεται από τη θεματογραφία, ο Ζωγράφος προσλαμβάνει και παρωδεί τα πρώτα σκιρτήματα του ευρωπαϊκού ρομαντισμού και τη μόδα της ισχυρής συγκίνησης: η κωμωδία «Verter» (1800) είναι χωρίς άλλο παρωδία του γνωστού μυθιστορήματος «Die Leiden des jungen Werthers» του Γκαίτε («Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου» 1774 και δεύτερη έκδοση 1787), που είχε τεράστια απήχηση σ' όλη την Ευρώπη και προσέβαλε κυρίως τη νεολαία με τον «πυρετό του Βέρθερου» (Wertherfieber), που μελαγχολώντας και αναστενάζοντας συγγράφει απαισιόδοξες επιστολές περί έρωτος και αυτοκτονίας· το κίνημα είχε αφήσει σαφώς τα ίχνη του και στην ελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα[217]. Ίσως η κωμωδία «L'Anglomania in Italia» να είχε σχέση με την μίμηση του αγγλικού μυθιστορήματος στην Ιταλία αλλά και απ' όλη τη ρομαντική νεολαία της Ευρώπης[218]. Όπως φανερώνει η φάρσα «Le nozze in Latino», ο Ζωγράφος ήταν, με τις νομικές του σπουδές, και κάτοχος της λατινικής, και συνεχίζει προφανώς τις αστείες παρεξηγήσεις με τις λατινικούρες του dottore της ιταλικής κωμικής παράδοσης. Θα είχε ενδιαφέρον να δει κανείς, πόσο επηρεασμένες είναι αυτές οι κωμωδίες και φάρσες από τις μεταρρυθμίσεις του Goldoni, του οποίου οι κωμωδίες χαρακτήρων εκείνη τη δεκαετία κατακτούν όλη την Ευρώπη και την Ελλάδα[219].

Το κεφάλαιο όμως αυτό, των ελληνικών επιτυχιών στα βενετσιάνικα θέατρα, δεν είχε συνέχεια, ούτε επίδραση καμιά στην Ελλάδα: η ιταλική παρουσία στη δραματογραφία και τις μεταφραστικές δραστηριότητες καθορίζεται από το Μεταστάσιο και τον Γκολντόνι, και σε λίγο από τον Alfieri και τον Ugo Foscolo.

## 4) *Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα στο ελληνικό θέατρο του 18ου αιώνα*

Η διερεύνηση φαναριώτικων χειρογράφων του 18ου αιώνα έχει φέρει σε φως άγνωστες ελληνικές μεταφράσεις του Μολιέρου[220], του Goldoni[221], του Μεταστάσιου[222], ο κώδικας

216. «Jarico in Londra», ό.π., σσ. 52εξ. (Λαδάς/Χατζηδήμος, ό.π., σ. 248).

217. Βλ.Απ. Σαχίνης, *Θεωρία και άγνωστη ιστορία του μυθιστορήματος στην Ελλάδα 1760-1870*. Αθήνα 1992, σσ. 89εξ.

218. Γενικά κάνει εντύπωση η συχνότητα αγγλικών θεμάτων στη δραματογραφία του.

219. Βλ. N. Mangini, Lineamenti per una storia della fortuna del teatro Goldoniano nel mondo. *Maske und Kothurn* 10 (Βιέννη 1964), σσ. 408-421. Και για την Ελλάδα κυρίως J. Sideris, La fortuna di Carlo Goldoni in Grecia (1790-1961). *Studi Goldoniani 1970*, σσ. 7-48 και Δ. Σπάθης, Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο, στον τόμο: *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σσ. 199-214.

220. L. Droulia, Molière traduit en grec - 1741. Présentation de deux manuscrits. *Symposium l' époque phanariote*. Θεσσαλονίκη 1970, σσ. 415-418 (επίσης *Θέατρο* 37, σσ. 47-51). Α. Ταμπάκη, *Ο Μολιέρος στη φανα-*

Ηλιάσκου[223] μάλιστα περιέχει και άλλες («Τόμυρις, βασίλισσα της Σκυθίας», μετάφραση από έργο του Domenico Lalli 1715, «Καζεμίρης, βασιλεύς της Κύπρου»)[224] και ένα πρωτότυπο έργο «Αλεξανδροβόδας Βασιλεύς» του Γεωργίου Νικολάου Σούτσου[225]. Η εντόπιση και άλλων κωδίκων, που μνημονεύονται στο χώρο των φαναριώτικων μισμαγιών[226], ίσως αυξήσει ακόμα περισσότερο τον αριθμό των μεταφράσεων ή και πρωτότυπων έργων. Η διαλογική, ακόμα και θεατρική μορφή των στιχουργημάτων είναι αρκετά διαδομένη[227], όπως ήταν και στο Δαπόντε[228], ο οποίος χαρακτηριστικά χρησιμοποιείται και στις στιχουργικές αυτές συλλογές[229]. Πρόσφατο μελέτημα[230] εντόπισε άγνωστα θεατρικά αποσπάσματα και διαλόγους σ' ένα έργο γραμματικής και στιχουργικής «Καλλιόπη παλινοστούσα «Η περί ποιητικής μεθόδου» (Βιέννη 1819)[231] του Κοζανίτη λογίου και ιερέα Χαρίσιου Α. Μεγδάνη (1768-1823)[232]. Στα παραδείγματα στιχουργικών και μετρικών σχημάτων και περιγραφής του κωμικού ύφους παραθέτει, σε ορισμένα σημεία, χωρία αγνώστων και ανέκδοτων μελοδραμάτων, τραγωδιών και δραμάτων. Ο Γιώργιος Σαββίδης θεωρεί πως εντόπισε ανάμεσά τους και άγνωστη φαναριώτικη διασκευή της «Θυσίας του Αβραάμ»[233], αν και οι 12 στίχοι του Ισαάκ δεν δηλώνουν οπωσδήποτε την ύπαρξη θε-

---

*ριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις*. Αθήνα 1988, και Γ.Γ. Ζώρας, Μια άγνωστη μετάφραση κωμωδίας του Μολιέρου στα ελληνικά. *Παρουσία* 7 ((1990), σσ. 61-88.

221. A. Gentilini/L. Martini/Cr. Stevanoni, *Dieci commedie di Goldoni tradotte in neogreco (ms. Bruxelles, Bibl. Royale 14.612)*. Τόμ.Α΄. *Testi*. Padova 1988.

222. Στον κωδ. 50 του Μουσείου Μπενάκη (1785), βλ. Δ. Σπάθης, Άγνωστες μεταφράσεις Μεταστάσιου και πρωτότυπα στιχουργήματα. Ένα χειρόγραφο του 1785. *Ο Ερανιστής* 16 (1980), σσ. 3-8 και 40-48 (*Διαφωτισμός και νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σσ. 102-106, 133-144).

223. Παν. Μουλλάς, Μεταφράσεις και πρωτότυπα κείμενα από τον 18ο αιώνα. Περιγραφή ενός κώδικα. *Ο Ερανιστής* 3 (1965), σσ. 215-217. Ο Δημ. Σπάθης θεωρεί πιθανή και τη χρονολόγηση πριν από το 1790 (Δ. Σπάθης, Οι μεταφράσεις θεατρικών έργων στο 18ο αιώνα. *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας* 2, 1978, σσ. 49-55 και του ίδιου, *Διαφωτισμός και νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σ.138, σημ.49).

224. Βλ. Δ.Σπάθης, Τόμυρις, βασίλισσα της Σκυθίας. Μια θεατρική μετάφραση του 18ου αιώνα. *Διαφωτισμός και νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σσ. 77εξ. ιδίως σ. 79.

225. Ο Δημ.Σπάθης ετοιμάζει κριτική έκδοση του έργου αυτού.

226. Συγκέντρωση και περιγραφή των σχετικών κωδίκων τώρα από την Α. Φραντζή, *Μισμαγιά. Ανθολόγιο φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη (1818)*. Αθήνα 1992, σσ. 19-27.

227. Έτσι π.χ. στη συλλογή του Ζήση Δαούτη 1818 υπάρχει και διαλογικό στιχούργημα μεταξύ γυναίκας και άνδρα (Φραντζή, *Μισμαγιά*, ό.π., σσ. 204 αρ. 57).

228. Βλ. το προηγούμενο κεφάλαιο.

229. Π.χ. το «Περί ματαιότητος κόσμου και αθλιότητος του ανθρώπου» στη συλλογή του Δαούτη (Φραντζή, *Μισμαγιά*, ό.π., σσ. 93-118).

230. Α. Φραντζή, «Καλλιόπη Παλινοστούσα, ή Περί ποιητικής Μεθόδου», του Χαρισίου Μεγδάνη (1819). *Παλίμψηστον* 6-7 (1988), σσ. 185-199 (θα περίμενε κανείς τον τύπο «παλιννοστούσα», αλλά το πρότυπο έχει «παλινοστούσα»).

231. «Καλλιόπη Παλινοστούσα ή περί ποιητικής μεθόδου». Πραγματεία φιλολογηθείσα τε και εκπονηθείσα επιμελώς, και ευτάκτως, παρά του εν Ιερεύσι ελαχίστου Χαρισίου Δημητρίου Μεγδάνου του εκ Κοζάνης. Προς Χρήσιν, και Ωφέλειαν των Φιλομούσων Νέων του Γένους, των την Ποιητικήν μετερχομένων. Και νυν πρώτον Τύποις εκδοθείσα Δαπάνη του Εντιμολογιωτάτου και Φιλογενεστάτου κυρίου Δημητρίου Ιωάννου Ταικιατζή. Εν Βιέννη της Αουστρίας, εκ της Τυπογραφίας του Ιωάννου Σνείρερ, 1819. σελ. 336.

232. Βλ. κυρίως Μιχ. Α.Καλινδέρης, *Χαρίσιος Α. Μεγδάνης 1768-1823*. Εν Αθήναις 1971 (με περισσότερη βιβλιογραφία).

233. Γ.Π.Σαββίδης, Παλαιό κρασί σε νέα μπουκάλια 1. Λανθάνουσα Φαναριώτικη διασκευή της *Θυσίας του Αβραάμ*. *Μαντατοφόρος* 32 (1990), σσ. 68εξ.

ατρικού έργου[234], αλλά μπορούν να προέρχονται χωρίς άλλο από το χώρο των μισμαγιών ή από την κατηχητική θρησκευτική ποίηση του 18ου αιώνα[235]. Το έργο του Μεγδάνη, μολονότι κατακρινόταν από τους λογίους του 19ου αιώνα[236], πρέπει να είχε κάποιαν απήχηση στις ημέρες του[237], γιατί το αναφέρει ακόμα και ο Παλαμάς[238]. Η μελετήτρια, που παρουσιάζει μια διεξοδική ανάλυση της «ποιητικής θεωρίας» του Μεγδάνη, επισημαίνει ότι συχνά χρησιμοποιεί αποσπάσματα έργων του Γεώργιου Σακελλάριου, «δίχως να μνημονεύει το όνομα του συγγραφέα, δηλώνοντας συχνά τους τίτλους τους και σημειώνοντας ότι αντλεί από χειρόγραφα ανέκδοτα». Και κλείνει τη μελέτη της δηλώνοντας ότι πρόκειται για «πρόκληση για τον ερευνητή του ελληνικού θεάτρου να αναζητήσει [...] αποσπάσματα από το λανθάνον χειρόγραφο της πρώτης μετάφρασης στα ελληνικά του *Ρωμαίου και της Ιουλίας* του Σαίξπηρ [...] και όχι μόνο»[239].

Σπεύδω να διευκρινίσω ότι η σχετική έρευνα κατέληξε στο συμπέρασμα, πως κανένα από τα λίγα αυτά διαλογικά αποσπάσματα δεν προέρχεται από το χαμένο χειρόγραφο, που πιθανώς είναι μετάφραση της γερμανικής διασκευής του Christian Felix Weiße (πιζόταν ώς το 1772 με αίσιο τέλος)[240] και τοποθετείται από το Ζαβίρα στο έτος 1789. Οι πληροφορίες του Ζαβίρα σχετικά με το Γεώργιο Σακελλάριο (1767-1836) και το έργο του είναι αξιόπιστες[241], γιατί ήταν κατά την ομολογία του «φίλος άριστος» και η «Νέα Ελλάς ή Ελληνικόν θέατρον» γράφτηκε το 1801[242], σε μικρή χρονική απόσταση από τη συγγραφική δραστηριότητα του Σακελλάριου στη Βιέννη (όπου διέμεινε από το 1786 ώς το

234. Βλ. και τις επιφυλάξεις στον Β.Πούχνερ, Οι τύχες των δραματικών έργων του Κρητικού Θεάτρου. *Κρητικά Χρονικά* 30 (1990 [1993]), σσ. 103-118, ιδίως σ. 108εξ.

235. Όπως φανερώνουν οι στίχοι που παραθέτει ο Σαββίδης από τον «Καθρέπτη γυναικών» του Δαπόντε (έκδοση 1766, σ. 6).

236. «Βιβλίον άμουσον, ασυνάρτητον, άτεχνον και άχαρι» το χαρακτήρισε ο Κ.Α. Γουναρόπουλος, στην *Πανδώρα* 22, τεύχ. 527, (1.3.1873), σσ. 535-536 (Λ. Χατζοπούλου, Έργα ρητορικής και ποιητικής (18ος-19ος αι.). *Μαντατοφόρος* 35-36 (1992), σσ. 59-147, ιδίως σσ. 105εξ.)

237. Ο Σαββίδης προσθέτει την πληροφορία ότι γύρω στα μέσα του 20ού αιώνα υπήρχε στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Κοζάνης ένα απόθεμα 117 δεμάτων αυτού του βιβλίου (Νικ. Π. Δελιαλής, *Κατάλογος εντύπων Δημοτικής Βιβλιοθήκης Κοζάνης (1494-1832)*. Θεσσαλονίκη 1948, τόμ. Α΄, σ. 217 αρ. 834).

238. Τον αναφέρει ως Μπογδάνο. Δύο φορές μνημονεύει την «Ποιητική» του και επισημαίνει ότι είναι γεμάτη από στίχους του Δαπόντε (Άπαντα, τόμ.ΣΤ΄ 52, και ΙΣΤ 326).

239. Φραντζή, «Καλλιόπη Παλινοστούσα», ό.π., σ. 195.

240. Β. Πούχνερ, Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματ. και στο ελληνικό θέατρο, στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα,. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σσ. 234εξ. (με περισσότερη βιβλιογραφία).

241. «Γεώργιος Κων/ος Σακελλαρίου ο εκ Κοζάνης ιατροφιλόσοφος και εμός φίλος άριστος. ούτος εγεννήθη εν Κοζάνη περί το 17.. έτος εμαθήτευσε παρά τοις ιεροδιδασκάλοις Καλλινίκω μπάρκοστ και αμφιλοχίω εν τη ιδία πατρίδι. είτα αναβάς εις την ουγγαρίαν εδιδάχθη την Γερμανικήν και Γαλλικήν γλώσσαν ωσαύτως και τα φιλόσοφα μαθήματα. μετά ταύτα μετέβη εις την βιέννην όπου ηκροάσατο την ιατρικήν. μετά παρέλευσιν δε τριών ετών απήλθεν εις την βλαχίαν προς τον Ιατροφιλόσοφον Δημήτριον Καρακάσην τον πενθερόν αυτού κακείθεν εις την ελλάδα όπου εχρημάτισε ιατρός εις πολλάς πόλεις της ελλάδος. διατρίβει τανύν (ως ήκουσταί μοι) εν Καστορία ο κλεινός εκεί μετερχόμενος την ιατρικήν μετ' ευφημίας και επαίνων πολλών» (Γ.Ι. Ζαβίρας, *Νέα Ελλάς ή Ελληνικόν θέατρον*. Αθήναι 1871 (1972), σσ. 242εξ.). Ακολουθεί ο κατάλογος των έργων του, ανεκδότων και εκδιδομένων.

242. Για τον Γεώργιο Ζαβίρα, συγγραφέα πολλών μεταφράσεων και συγγραμμάτων, που έχουν μείνει ανέκδοτα, βλ. Κ.Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. 4η έκδ. Αθήνα 1968, σσ. 158εξ., Ε. Horvath στη σειρά *Συγγροελληνικαί Μελέται*, αρ. 3, Budapest 1937 και την εισαγωγή του Τάσου Γριτσόπουλου στην έκδοση του 1972.

1798)[243]. Ίσως ο ίδιος ο Ζαβίρας κατείχε αντίγραφο της μετάφρασης του Σαίξπηρ, γιατί από τα οκτώ έργα του που αναφέρει τα μισά είναι ανέκδοτα (τρία από αυτά είναι θεατρικά)[244]. Άρα το χειρόγραφο πρέπει να εντοπισθεί κάπου μεταξύ Βιέννης, Βουδαπέστης (και Ουγγαρίας γενικότερα, όπου έδρασε ο Ζαβίρας) και Κοζάνης, γιατί, οταν πέθανε η πρώτη γυναίκα του γύρω στα 1800, παντρεύτηκε την κόρη του φίλου του Μεγδάνη, τη Μητιώ Σακελλαρίου, που είναι και μεταφράστρια του Goldoni. Το οικογενειακό περιβάλλον είναι ιδιαίτερα θεατρόφιλο: στην έκδοση των έργων «Η πατρική αγάπη ή Η ευγνώμων δούλη» και «Η πανούργος χήρα», στη Βιέννη το 1818[245], η Μητιώ δημοσιεύει στην εισαγωγή γράμμα του πατέρα της, του Χαρίσιου Μεγδάνη, από το 1812, όπου αναφέρει: «δεν σε ονειδίζω ότι μετέφρασες κωμωδίαν, μάλιστα ηθικωτάτην, διότι δεν είμαι από τους προληπτικούς, όσοι απολύτως κατακρίνουν τας κωμωδίας ως ηθοφθόρους» και η ίδια τονίζει στον πρόλογό της (από το 1816) «προς τας ευμενείς Αναγιγνώσκουσας» ότι «η ανάγνωσις δραματικών ποιημάτων όχι μόνον συντείνει εις διασκέδασιν του καιρού, και μάλιστα των μακρών νυκτών του χειμώνος, και αναπληροί τρόπον τινά τας θεατρικάς παραστάσεις, αι οποίαι είναι η ευγενεστέρα διάχυσις όλων των Ευρωπαϊκών γενών, αλλά και ηδύνουσα τους αναγνώστας, τους προδιαθέτει και προθυμοποιεί εις άλλας σπουδαιοτέρας μελέτας (...) και εν ταυτώ χρησιμεύει και προς ηθικήν διδασκαλίαν...[246]». Σαφώς εδώ απηχούνται οι προοδευτικές αντιλήψεις του δραματογράφου και ποιητή γιατρού, που έχει ζήσει τόσα χρόνια στη Βιέννη, έχει παρακολουθήσει προφανώς τη θεατρική κίνηση και έχει συμμεριστεί τα ενδιαφέροντα του Ρήγα για το ιταλικό λιμπρέτο[247]. Ωστόσο δε θα μεταφράσει Μεταστάσιο. Αλλά ας μην προτρέξουμε.

Μέσα στα πλαίσια των δεδομένων αυτών είναι φυσικό να θεωρήσουμε, πως τα διαλογικά αποσπάσματα στη νέα ελληνική, που χρησιμοποιεί ο Χαρίσιος Μεγδάνης δίπλα στα αρχαία παραδείγματα στη μακροσκελή ποιητική του, καθώς καταπιάνεται συστηματικά με όλα τα δραματικά είδη[248], είναι δυνατό να προέρχονται, τουλάχιστον εν μέρει, από

---

243. Ίσως όχι συνεχώς, όπως προκύπτει από τα βιογραφικά στοιχεία του Ζαβίρα (βλ. παραπάνω) και από επιστολή του προς αυτόν στις 15.6.1795, από τη Βιέννη, όπου μιλάει για την επιστροφή του «εις Γερμανίαν» για να συνεχίσει τις σπουδές του (*Ποιημάτια*... Βιέννη 1817, σ. 109).

244. Ζαβίρας, ό.π., σ. 243 (βλ. και στη συνέχεια).

245. Λαδογιάννη-Τζούφη, ό.π., αρ. 234.

246. Και συνεχίζει: «αν και τοιούτος ο καθ' αυτό σκοπός των θεατρικών ποιημάτων και παραστάσεων, με όλον τούτο δεν αμφιβάλλω ότι πολλοί έχοντες κακήν υπόληψιν προς αυτά ως διαφθαρτικά των ηθών, θέλουν με ονειδίσει εκδίδουσαν κωμωδίας, όθεν προαπολογούμαι εις τους τοιούτους κατηγόρους μου» (τα παραθέματα στην Α. Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος - 19ος αι.). Μια συγκριτική προσέγγιση*. Αθήνα 1993, σ. 27).

247. Για τη μοναδική θεατρική μετάφραση του Ρήγα από τα ιταλικά, το λιμπρέτο «Τα Ολύμπια» του Μεταστάσιου (Βιέννη 1797) βλ. Πούχνερ, Ο Ρήγας και το θέατρο, στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., σσ. 109-119 (με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία).

248. Στο Δ΄ Βιβλίον «Περί των Ειδών της Ποιητικής» (σσ. 117εξ.), Κεφάλαιον Γ΄ «Περί Δραματικών Ποιημάτων» (σσ. 150εξ.) με υποκεφάλαια: Περί δραματικών ποιημάτων, Ορισμός αυτών, και Ονομασίαι, Είδη αυτών πόσα είναι, Διάθεσις του Δραματικού Μύθου, Εις πόσα Μέρη διαιρείται το Δραματικόν Ποίημα, Σκηνή και Πρόσωπα του Δράματος, Χορός Δραματικός, Στίχων Είδη αρμόζοντα εις τα Δραματικά Ποιήματα, Προφορά και Παντομίμα. Κεφ. Δ΄ «Περί τραγωδίας» (σσ. 166εξ.) συμπεριλαμβάνει: Ονομασία, Εύρεσις, και Αποκατάστασις αυτής, Σκοπός αυτής, Μύθος τραγικός, Ήθος ανήκον και εις την Τραγωδίαν, Διάνοια και Λέξις Τραγωδίας, Είδη Τραγωδίας, Τραγωδίας και Μελοδράματος Διαφορά, Σατυρικόν Δράμα, Τραγωδοποιοί άριστοι παλαιοί. Το Κεφ. «Περί Κωμωδίας» (σσ.184εξ.) συμπεριλαμβάνει: Τί εστί Κωμωδία, Ονομασία, Εύρεσις, και Μεταβολαί αυτής, Μεγδάνης Χαρίστος, Καλλιόπη Παλινοστούσα η περί ποιητικής μεθόδου, Βιέννη 1819. Σκοπός της Κωμωδίας, Ουσία της Κ.,

ανέκδοτα και εκδεδομένα θεατρικά έργα του γαμπρού του, που τα χειρόγραφά του ήταν στη διάθεσή του. Ενδελεχέστερη ανάλυση του συγγράμματος από αυτή την άποψη διαπιστώνει πρώτ' απ' όλα, ότι μερικά στιχουργικά παραδείγματα είναι αρκετά κοντά στην καθομιλουμένη, ή και με την τριπλή κλιμάκωση, ακόμα και στο δημοτικό τραγούδι. Π.χ. στο κεφ. Ε΄ «Περί Κωμωδίας» στο υποκεφάλαιο «Η συνώνυμος» διαβάζουμε:

*Δότε μ' εδώ το Ξίφος μου, δότε μοι το Μαχαίρι,*
*δότε μ' εδώ την Σπάθην μου, ν' άχω την εις το Χέρι*[249].

Στα παραδείγματα αυτά βρίσκουμε και την ειρωνεία, που θυμίζει κάπως Δαπόντε («Η Ομώνυμος»):

*Και ο Καλός ο Άνθρωπος καλά τον ξεγυμνώνει*
*και πέρνει του τα Πράγματα, είτε τον θανατώνει*[250].

Υπάρχουν και στίχοι αρκετά αθυρόστομοι και τολμηροί για ένα ιερέα. Π.χ. στο υποκεφάλαιο «Η κατά Αναγραμματισμόν»:

*Και την Πορδήν ετίναξε, το Βέλος ξεπηδάει*
*κ' εις τον Αέρα με Ορμήν, και με Κλαγκήν πετάει.*
*Άνθρωπε, που εκρύφθηκες; σ' έχεσα δεν σε βλέπω,*
*και στέκω, και σε κατουρώ, πού είσαι δεν κατέχω*[251].

(το Πορδήν αντί του Χορδήν, σ' έχεσα -> σ' έχασα, κατουρώ -> καρτερώ)[252]. Μερικά στιχουργήματα, σατιρικά και παραστατικά, φαίνεται πως αποτελούν δραματικό μονόλογο, όπως οι στίχοι στο υποκεφάλαιο «Η Ασύμβατος»:

*Μάννα, τούτο δεν γίνεται, ουδέ το υπομνήσκω,*
*και άλλην Βίαν αν ιδώ, αυτόχειρ αποθνήσκω.*
*Με τον Κλαστήρα σφάζομαι, πνίγομαι εις Πινάκι,*
*ή 'πο Κλωνί Βασιλικού κρεμώμαι με Σχοινάκι .*
*Και Φονικόν ακολουθεί, και γίνεσαι αιτία,*
*Και από κέρδος που θαρρείς, προέρχεται Ζημία*[253].

Στο υποκεφάλαιο «Προφορά και Παντομίμα» (στο κεφάλαιο Γ΄ «Περί Δραματικών Ποιημάτων») ο Μεγδάνης αναβάλλει την πραγμάτευση του θέματος «άνποτε και το Ελληνικόν Γένος ήθελε φθάση πάλιν να παραστήση εις ειδικά του θέατρα, και Διάλεκτον, Δραματικά Ποιήματα καθώς και το πάλαι...»[254]. Στο υποκεφάλαιο «Κινητικά του

---

Είδη τ. Κ., Μέρη τ. Κ., Μύθος Κωμικός, Ήθος Κωμικόν, Ύφος Κωμικόν, Λέξις Κωμική, Η Ομώνυμος, Η Συνώνυμος, Η Παρώνυμος, Η Εξαλλαττομένη, Η κατά Αναγραμματισμόν, Η κατά Παρήχησιν, Η κατά Παραίτησιν Συλλαβής, Η κατά Μετάθεσιν Τόνου, Η κατά Διάκρισιν Ορθογραφίας, Η Σοφιστική, Η Συμβολική, Η Ασύμβατος, Η παρ' Υπόνοιαν, Η Τυπική, Η Αλλόγλωσσος, Η κατά Δόκησιν επαγομένη, Η Πεποιημένη, Η Πολυσύνθετος, Η Υποκοριστική, Η Επίθετος Συχνή, Η Μεταφορική, Κινητικά του Κωμικού Γέλωτος έξωθεν Σχήματα της Παντομίμας, Έκφρασις της Κωμωδίας, Διαίρεσις της Κωμωδίας, Σάτυρα, ή Ρυμάς, Είδος υπογόμενον εις την Κωμωδία.

249. Ό.π., σ. 198.

250. Ό.π., σ. 197.

251. Ό.π., σ. 201.

252. Ό.π.σ. 201. Ιδιαίτερα παραστατικό είναι και το παράδειγμα στο υποκεφάλαιο «Η κατά παρήχησιν» :

*Ο Βάρβαρος, ο 'Απιστος, εφύλαξε το Πείσμα*
*εις το κακόν κεφάλι του, κακόν να τώλθη Πρήσμα.*
*Ως Φίλος εκαμώθηκε τάχα να με φιλήση,*
*κ' είχε Σκοπόν αν μ' έπιανε, καλά να με ξυλίση* (ό.π, σ.202).

253. Όπ., σ. 207.

254. Όλο το ενδιαφέρον χωρίο έχει ως εξής: «Πλην να δοθή μία ακριβής Ερμηνεία επάνω εις τα προσήκο-

Κωμικού Γέλωτος έξωθεν Σχήματα της Παντομίμας» (κεφ. Ε΄ «Περί Κωμωδίας») επισημαίνει απλώς, ότι «οι Υποκριταί και Χείρας κα Πόδας, και Κεφαλήν, και πάντα τα Μέλη των ήθελε κινώσιν ευφυώς προς τα λεγόμενα...»[255]. Στους διαλογικούς στίχους που καταθέτει στα υποκεφάλαια «Η κατά Μετάθεσιν Τόνου» και «Η Σοφιστική» του κεφαλαίου για την Κωμωδία, δεν δηλώνει καμιά προέλευση και δεν αποκλείεται να είναι και δικοί του:

Μέθυσος: *Α, ά, ά ά, πώς ο Θολός στρέφει, κυκλοφορείται·*
*τάχα Σεισμός να γίνητ' · ώ μην πέσωμεν πιασθήτε.*
Γυνή: *Θολόν τον Θόλον βλέπεις ναί, δεν είν Αμφιβολία·*
*ο Άκρατος σ' εθόλωσε, θωρείς τον Βουν ως Μυία*[256].

(το αστείο προκύπτει από τον παρατονισμό του Θόλου ως Θολού στον πρώτο στίχο, που δηλώνει την κατάσταση του μεθυσμένου). Στίχοι αυτής της υφής βρίσκονται και στον Δαπόντε. Το δεύτερο παράδειγμα είναι λίγο εκτενέστερο:

Γραυς: *Πήγες λοιπόν, ηρεύνησες, δεν εύρες Αηδόνα;*
*πήγαινε πάλιν, φέρε μοι καν μίαν Χελιδόνα.*
Γραυς: *Άθλιε κακοκέφαλε! και μ' έφερες Χελώνα;*
Θεράπων: *Χελών δεν μ' εξήτησες;* Γραυς: *Σοι είπον Χελιδόνα.*
Θεράπων: *Ω, πλέον εκατάλαβα, θέλει σοί την φροντίσω*[257].

Τέτοιες κωμικές μικροσκηνές υπάρχουν πολλές μέσα στη διδακτική και σατιρική ποίηση του Δαπόντε[258]. Δεν προέρχονται αναγκαστικά από θεατρικό έργο.

Αλλιώς έχει το πράγμα στα παραδείγματα που παραθέτει ο Μεγδάνης στο πρώτο μέρος της ποιητικής, που αναλύει τη στιχουργική και τα μέτρα. Εδώ υπάρχουν μερικά χορικά και άριες από λιμπρέτα όπερας, όπως δηλώνει ο ίδιος ο μελετητής:

Α) «έκτινος Μελοδράματος του Ορφέως ληφθέντες» στίχοι:

*Πάντοτ' εις ταύτην την Μοναξίαν*
*Και των Παθών μου την Κατοικίαν,*
*Σκιαί της Νύκτας, και Φως Ημέρας*
*Μοι παριστώσι Χαράς προτέρας.*
*Προ Οφθαλμών μου μοι φανερώνουν*
*Την Σύζυγόν μου, και με πληγώνουν.*
*Ματαίως κλαίων παραπονούμαι,*
*Θεούς, Θνητούς τε επικαλούμαι.*
*Ω Ευρυδίκη, Φως μου Καρδίας*
*Ω μέγα πλήθος της Δυστυχίας...*[259].

---

ντα της Προφοράς, και της Παντομιμίας χρειάζεται μία χωριστή Ασχολία, εκτεταμένη εις περισσότερον από όπου συγχωρείται εις την Βραχύτητα του παρόντος Συγγράμματος. Και επειδή το 'Εργον δεν είναι κυρίως ίδιον της Ποιητικής, ούτε χρήσιμον εις τον παρόντα καιρόν, παραιτείται ήδη, και αναβάλλεται να κοινολογηθή, άνποτε και το Ελληνικόν Γένος ήθελε φθάση πάλιν να παραστήση εις ειδικά του θέατρα, και Διάλεκτον, Δραματικά Ποιήματα καθώς και το πάλαι...» (ό.π., σσ. 165εξ.). Η θεωρία της υποκριτικής αναβάλλεται, ο Μεγδάνης δεν είναι πληροφορημένος για τις προσπάθειες που γίνονται τον ίδιο χρόνο της έκδοσης του έργου του.

255. Ό.π., σ. 215.

256. Ό.π., σ. 203.

257. Ό.π., σ. 206.

258. Τη διαπίστωση της συγγένειας τέτοιων στίχων με το Δαπόντε την έχει κάμει ήδη ο Παλαμάς.

259. Ό.π., σ. 45.

Β) «έκτινος Μελοδράματος»:

Ο Χορός: *Αν κανένας - Στόχασιν λάβη,*
*Να πασχίση - να καταλάβη,*
*Πώς συμβαίνει - τοιούτον Βύθος,*
*Εις καθ' ένα - και κάθε Ήθος,*
*Όταν έμβη - εις τας Παγίδας*
*Της Αγάπης - και της Φροντίδας*
*Πάντως μένει - εις Απορίαν*
*Δεν ευρίσκει - Πληροφορίαν...*[260].

Γ) «ατελείς πολιτικοί στίχοι»:

Εύχαρις: *Τις τώρα / Νυξ η σκοτεινή*
*Είν' ώρα / Πλέον να κινεί,*
*Να μοι βοηθήση / Συ Ηχώ γλυκεία,*
*Και να συνθρηνήση / Και Θεά κυρία,*
*Πάθη τα εμά, / Βοήθει,*
*Τα πολλά δεινά. / Και ήχει,*
*Τα οποία, / Και συμφωνεί*
*Τη αθλία, Νυξ / Κάν συ μόνη...*

Χορός: *Άγετε / Πάντες*
*Λάβετε / Άνδρες*
*Κινόρας / Πρεσβύται, Νέοι*
*Και Λύρας. / Σοφοί, Χυδαίοι,*
*Εκ πάσης Ηλικίας / Και Τάξις κάθε μία*
*Συστήσατε Χορείας. / Ας στή εν προθυμία...*[261].

Δ) «έκτινος ανεκδότου Τραγωδίας» («Έρως αγωνοθέτης»):

Εύχαρις: *Οι Θεοί να μ' ελεήσουν*
*Και τα πάθη μου να σώσουν,*
*Και τας συμφοράς να στήσουν,*
*Των δεινών να με λυτρώσουν.*
*Ότι τόνειρόν μου άλλας*
*Δείχνει νέας να προσμένω*
*Συμφοράς πλέον μεγάλας,*
*Κ' αν μ' επέλθουν, τί να γένω;...*[262].

Ε) «Παράδειγμα εκ της ανεκδότου Θυσίας του Αβραάμ»:

Ισαάκ: *Πάτερ μου, Μήτηρ μου, Γονείς ηγαπημένοι.*
*Βλέπω σας σήμερον να είσθε λυπημένοι,*
*Πλην την αιτίαν δεν νοώ τάχα να είναι ποία;*
*Που τόσον σας περίλαβεν η τάση Αθυμία;*
*Βλέπω τα Σχήματα, την Σιωπήν, το Ήθος.*
*Βλέπω την Θλίψιν σας, και το Δακρύων πλήθος.*
*Και εξ αυτών την Συμφοράν, νοώ νάναι μεγάλη,*

260. Ό.π., σσ. 47εξ.
261. Ό.π., σσ. 62εξ.
262. Ό.π., σ. 67.

*Που δεν σας εσυνέβηκε, ποτέ τοσαύτη άλλη.*
*Όμως δεν δύναμαι ποσώς να συμπεράνω,*
*Πόθεν προήλθεν σας; δεν το καταλαμβάνω.*
*Τα Κτήματα, τα Πλούτη μας εις αύξησιν πηγαίνουν,*
*Τα Κτήνη μας, τα Ζώα μας, αυξάνουν και πληθαίνουν...*[263]

ΣΤ΄) «ούτως εκ της Ορφέως Τραγωδίας»:

Ορφεύς: *Εις αυτήν την Μοναξίαν*
*Και την μόνην Συνοδίαν*
*Των πολλών μου Συμφορών.*
*Εν Νυκτί και εν Ημέρα,*
*Η Χαρά μου η προτέρα*
*Μοι προΐσταται παρόν*
*Πάντοτε την Συζυγόν μου,*
*Έχω προ των Οφθαλμών μου,*
*Κ' ακατάπαυστα θρηνώ.*
*Όμως μάταια φωνάζω,*
*Μάταια θρηνώ, στενάζω,*
*Τους Θεούς δε δεν κινώ.*
*Ευρυδίκη μου γλυκεία,*
*Ποία Τύχη μου αγρία*
*Ήρπασε σ' από την Γην,*
*Και εις την μαύρην μου Καρδίαν*
*Πλήγωσε με πλείστην Βίαν*
*Την ανίατον Πληγήν...*[264].

Μια απλή ανάγνωση των κειμένων πείθει, πως το παράδειγμα ΣΤ΄ είναι μια αναπτυγμένη παραλλαγή της άριας του Ορφέα στο Α΄. Και το χορικό Β΄ θα ταίριαζε θεματολογικά με το μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης, αλλά και με κάθε άλλο λιμπρέτο που έχει βασικό θέμα τα ερωτικά πάθη και τις ερωτικές περιπλοκές. Τα Γ΄ και Δ΄ προέρχονται από άγνωστη τραγωδία «Έρως αγωνοθέτης» με ηρωίδα την Εύχαρι. Το Δ' αποτελεί απόσπασμα από ανέκδοτο ποίημα ή δράμα για τη Θυσία του Αβραάμ[265].

Τραγωδία με τίτλο «Έρως αγωνοθέτης» ώς τώρα είναι άγνωστη. Θεματογραφικά εντάσσεται στη littérature sentimentale του 18ου αιώνα, όπως το μονόπρακτο του Μεταστάσιου «Ο Έρως αιχμάλωτος» (σε χειρόγραφο του 1785)[266], οι αφηγήσεις με πάμπολλα

263. Ό.π., σ. 74.

264. Ό.π., σ. 77.

265. Η άποψη του Γ. Σαββίδη ενισχύεται από την αναφορά του Μεγδάνη «εκ της ανεκδότου Θυσίας του Αβραάμ»: πρόκειται λοιπόν μάλλον για ξεχωριστό έργο. Ο πολυδιαβασμένος Λαπόντες ασφαλώς γνώριζε τις έντυπες εκδόσεις της κρητικής «Θυσίας» της Βενετίας, αλλά υπάρχουν και τελείως ανεξάρτητα από αυτήν έργα, όπως το «Ιντερμέδιο περί της Θυσίας του Αβραάμ» στο δραματικό έργο του Βεστάρχη για τους «Επτά παίδας Μακκαβαίους» (βλ. Πούχνερ, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σσ. 155εξ.). Αλλά γιατί αποκαλείται το χωρίο «φαναριώτικη διασκευή» του κρητικού έργου (κατά παραλληλίαν με τον «Νέον Ερωτόκριτον» του Φωτεινού 1818), εφόσον δεν είναι βέβαιο, ότι πρόκειται για θεατρικό έργο;

266. Για την ανάλυση του περιεχομένου του μονόπρακτου του Μεταστάσιου βλ. Σπάθης, *Διαφωτισμός και νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σσ. 113εξ.

τραγούδια «Ερωτος αποτελέσματα» (1792)[267] που συνδυάζεται πάλι με το «Σχολείον των ντελικάτων εραστών» (1791)[268]. Ο χαρακτηρισμός του είδους «Τραγωδία» μάλλον κυριολεκτεί (όχι όπως στο Δαπόντε, που χρησιμοποιεί τον όρο για κάθε τραγική ιστορία, όπως στη «Θυσία του Ιεφθάε» Δ' 543)[269], γιατί ο Μεγδάνης καταναλώνει μεγάλο μέρος της πραγματείας του στην ανάλυση των δραματικών ειδών[270]. Μένει λοιπόν να εντοπισθεί στο χώρο των φαναριώτικων κωδίκων. Αν η συσχέτιση των δραματικών παραδειγμάτων στην «Καλλιόπη παλινοστούσα» του Χαρίσιου Μεγδάνη με τα ανέκδοτα θεατρικά έργα του Σακελλαρίου είναι ορθή, τότε μένουν οι εξής δυνατότητες, που τις αναφέρει λεπτομερειακά ο Ζαβίρας:

«α Μετέφρασεν εκ της γαλλικής και διά στίχων απλών συνέταξε το «αποτέλεσμα της φιλεκδικήσεως» τω έτει 1788.

β ρωμαίο και ιουλία τραγωδία πενταδράματος καταλογάδην. 1789.

γ Ορφεύς και ευρυδίκη μελοδράμα· εκ της γαλλικής διά στίχων· εξεδόθη εις βιέ: 1796· μαρκίδ:

δ Τηλέμαχος και καλυψώ μελοδράμα καταλογάδην εκ της γερμανικής· εξεδόθη εν βιέννη παρά τοις μαρκίδες τω έτει 1796.

ε ρομπέρτ και φλορίαδε τραγωδία καταλογάδην διηρημένη εις δράματα.

στ Κόδρος. Τραγωδία πενταδράματος εκ της γερμανικής διαλέκτου μεταφραθείσα καθ' ημάς απλουστέραν των ελλήνων διάλεκτον εν έτει 1786 ανέκδοτος»[271].

Ακολουθεί η «Αρχαιολογία συνοπτική» (1796) με λεπτομερειακή περιγραφή των Ολυμπιακών αγώνων και των θεατρικών αγώνων της αρχαιότητας[272], και ο πρώτος τόμος της «Περιηγήσεως του νέου Αναχάρσιδος» (1797)[273]. Δυστυχώς οι φιλόλογοι έχουν ασχοληθεί με τη μορφή του Σακελλαρίου[274] μόνο ως ποιητή των «Ποιηματίων» του (Βιέννη

267. «'Ερωτος αποτελέσματα, ήτοι ιστορία ηθικοερωτική με πολιτικά τραγούδια, Συντεθείσα μεν εις την απλήν ημών διάλεκτον προς ευθυμίαν και εγλεντζέν των ευγενών νέων,...» (επανέκδοση της έκδοσης του 1792 από τον M.Vitti, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1989). Κατάλογος των πρώτων στίχων βλ. στη Φραντζή, *Μισμαγιά*, ό.π., σσ. 269-274.

268. Κατάλογος των πρόσθετων τραγουδιών στη Φραντζή, *Μισμαγιά*, ό.π., σ. 268.

269. «.. σηκώσατ', εξατμίσατε τούτην την τραγωδία, / γιατί δεν υποφέρεται, απ' την πολυκαιρίαν» (Δ΄ στ. 543-544, σ. 137 της έκδοσης του Σαββίδη).

270. Έχει μάλιστα ξεχωριστό υποκεφάλαιο «Τραγωδίας και Μελοδράματος Διαφορά». Βλ. στη συνέχεια.

271. Ζαβίρας, ό.π., σ. 243.

272. «ζ΄ Αρχαιολογία συνοπτική των ελλήνων περιέχουσα τας δογματικάς πολιτικάς και πολεμικάς τάξεις άμα δε και τα ήθη αυτών και άλλα πλείστα αξιόλογα μεταφρασθείσα εκ του Γερμανικού πονήματος του δανιήλ μολδενχάβερ· εις την ημετέραν απλήν διάλεκτον· εξεδόθη εν βιέννη τω έτει 1796· εν τη ελληνική τυπογραφία Γεωργίου του βεντότη· εις η'» (Ζαβίρας, ό.π., σ. 243). Η περιγραφή των Ολυπιαών Αγώνων σσ. 158εξ., των θεατρικών αγώνων 171εξ.

273. «η΄ τους τρεις τόμους της περιηγήσεως του νέου αναχάρσιδος εις την ελλάδα συντεθείσα εν τη Γαλλική διαλέκτω παρά του βαρθολομαίου και μεταφρασθείσα εις την απλήν ημών διάλεκτον· και ο μεν πρώτος αυτών τόμος εξεδόθη εις φως εν βιέννη τω έτει 1797. παρά Μαρκίδαις Πούλιου· οι δε λοιποί δύο έμεναν ανέκδοτοι. ο δε δ' όστις εξεδόθη αυτόθι μετεφράσθη παρά Γεωργίου του βεντότη και ρήγα βελεστινλή του θετταλού» (Ζαβίρας, ό.π., σσ. 243εξ.).

274. Εκτός από όσα γράφει ο Κ.Θ. Δημαράς (*Ελληνικός Ρωμαντισμός*. Αθήνα 1982, ευρετήριο) υπάρχει μόνο μια στοιχειώδης βιογραφία του Π. Λιούφη, *Ιστορία της Κοζάνης*. Αθήνα 1924, σσ. 292εξ. Αναγραφή των έργων του (κατά Ζαβίρα, ό.π., σσ. 242εξ.) υπάρχει στο Σπ. Λάμπρο, *Νέος Ελληνομνήμων* Ι΄ (1913), σ. 353 καθώς και στη βιβλιογραφική εργασία του A. Graf, *Κατάλογος της εν Βουδαπέστη Βιβλιοθήκης Γεωργίου Ζαβίρα*. Βουδαπέστη 1935, σ. 15. Ο Δημαράς (ό.π., σ. 502) παραπέμπει ακόμα σε δύο πολυγραφημένες εργασίες: Α. Σιγά-

1817)[275], επειδή δείχνει επιδράσεις από τις «Νύχτες» του Young, και τον αναφέρουν ως πρώτο μεταφραστή του Σαίξπηρ στην Ελλάδα[276], χρησιμοποιώντας μάλλον μια από τις δακρύβρεχτες διασκευές του Christian Felix Weisse (1726-1804)[277], που παιζόταν στο Burgtheater της Βιέννης από το 1768 ώς το 1772 με αίσιο τέλος[278]. Αλλά ο Σακελλάριος ήταν στην προεπαναστατική περίοδο αρκετά γνωστός, και ο Κωνστ. Οικονόμου τον αναφέρει ανάμεσα στα πρώτα ονόματα της αναγεννημένης Ελλάδας[279]. Εκτός από τα λογοτεχνικά του πονήματα φαίνεται πως έχει καταγράψει και τις εντυπώσεις του ως γιατρού σε βιεννέζικο νοσοκομείο εκείνη την εποχή[280], το 1798. Στα τελευταία μεταφραστικά έργα του της παραμονής του στη Βιέννη αντλεί πλέον αποκλειστικά από γερμανικά πρότυπα[281]. Ο Γιώργος Βελουδής αποδίδει τον ανέκδοτο «Κόδρο», «τραγωδία πενταδράματο εκ της γερμανικής διαλέκτου» (1786), στο πρότυπο «Codrus» (1757) του Johann Friedrich Cronegk (1731-1758)[282], που ήταν και η πρώτη του μετάφραση, μόλις έφτασε στη Βιέν-

---

λας, *Από την πνευματική ζωή των ελληνικών κοινοτήτων της Μακεδονίας*. Τόμ.Α΄. Θεσσαλονίκη 1939 και Μ.Α. Καλινδέρης, *Γραπτά μνημεία από τη Δυτ. Μακεδονία*. Πτολεμαΐδα 1940.

275. Γεωργίου Σακελλαρίου, ιατρού του εκ Κοζάνης «Ποιημάτια». Προσφωνηθέντα παρ' αυτού Τω Εντιμωτάτω κυρίω κυρίω Κωνσταντίνω Ταχιατζή, ούτινος και τη δαπάνη τύποις Εξεδόθησαν. Εν Βιέννη κατά το τυπογραφείον του Ιωάννου Σνείρερ 1817 εν μηνί Νοεμβρίω. Το έργο του τυπώνεται δηλαδή στο ίδιο τυπογραφείο, όπως η «Καλλιόπη παλινοστούσα» του πεθερού του Μεγδάνη δύο χρόνια αργότερα, και έχει χρηματοδότη επίσης από την οικογένεια Ταχιατζή.

276. Κυρίως Γ. Σιδέρης, Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. Α΄. Πρώτες γνωριμίες με τον ποιητή. *Θέατρο* 13 (1964), σσ. 27εξ.

277. Π.χ. ο «Ριχάρδος Γ΄» στη δική του διασκευή παιζόταν αδιάκοπα στο χρονικά διάστημα 1770-1790 στο Burgtheater της Βιέννης (H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. Τόμ.Ε΄. Salzburg 1962, σσ. 74εξ.).

278. Kindermann, ό.π., σ. 76 και Πούχνερ, Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματα και το ελληνικό θέατρο, στον τόμο: *Το θεάτρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σ. 235. Μόλις στις 29 Δεκεμβρίου 1772 παίζεται για πρώτη φορά με το τραγικό τέλος. Γράφει η Realzeitung στις 23 Ιαν. 1773: «Den 29. Christmon. wurde Romeo und Julie nach seinem völligen tragischen Ausgange, und nach der Originalausgabe des Hrn. Verfassers auf die Bühne gebracht. Davon wird man in den Fasten ein paar Worte mehr reden. Hier muß man blos anmerken, daß sich die Zuschauer mehr gegen die Veränderung neigten, und daß selbst denen diese Katastrophe izt minder gefiel, die sie noch anfangs mit andern gebilliget hatten. Sie ward ihnen zu schaudervoll, und schien ihnen zu abgebrochen» (Realzeitung, 23.1.1773, τρίτο μέρος, σσ. 46εξ., παράθεμα στον G. Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*. Wien/Köln/Graz 1971, σ. 376). Ο διακευαστής είχε μειώσει τον αριθμό των σκηνικών προσώπων στο ένα τρίτο. Ίσως ο Σακελλάριος να είχε ζήσει ακόμα τον απόηχο των εντυπώσεων που προκάλεσε το τραγικό τέλος στο βιεννέζικο κοινό.

279. Κ.Θ. Δημαράς, *Ελληνικός Ρωμαντισμός*. Αθήνα 1982, σ. 50. Κ. Οικονόμου, *Γραμματικά* 1817, σ.κθ΄. Ο Δημαράς πιστεύει ότι είχε υπόψη του την ανέκδοτη ακόμα μορφή των «Ποιημάτιων» που τυπώνονται στη Βιέννη το 1817. Δεν αποκλείεται όμως ο έπαινος να αναφέρεται και στο υπόλοιπο έργο του.

280. Γ. Καράς, *Οι θετικές-φυσικές επιστήμες στον ελληνικό 18ο αιώνα*. Αθήνα 1977, σ. 80.

281. Στην «Αρχαιολογία συνοπτική των Ελλήνων» δηλώνει πως είναι μετάφραση και διασκευή διάφορων συγγραφέων, στην πραγματικότητα όμως αντλεί από εκτενές μελέτημα του J.H. Daniel Moldenhauer (1709-1790) «Einleitung in die Alterthümer der Ägypter, Juden, Griechen und Römer». Königsberg 1757 (G.Veloudis *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur* 1750-1944. Amsterdam 1983, σσ. 52εξ. και 536· η διαπίστωση είναι ήδη του Ζαβίρα, βλ. παραπάνω). «Η περιήγησις του νέου αναχάρσιδος» του Abbé Barthélemy ίσως δεν μεταφράστηκε από τα γαλλικά, αλλά από τα γερμανικά, γιατί ο Σακελλάριος αναπαράγει κατά λέξη και το γερμανικό πρόλογο (Λαδάς/Χατζηδήμος, *1796-1799*, ό.π., σσ. 87-92 αρ. 69).

282. Βελουδής, ό.π., σσ. 115εξ. Για το έργο παραπέμπει στον W.Kosch, *Deutsches Theater-Lexikon*. Τόμ. A. Klagenfurt/Wien 1953, σ. 243. Η απόδοση αυτή είναι αρκετά πιθανή, γιατί η τραγωδία αυτή θεωρήθηκε η καλύτερή του, ακόμα και από τον ίδιο το Lessing, και βραβεύτηκε σε δραματικό διαγωνισμό το 1757 ως η καλύτερη γερμανική τραγωδία (βλ. *Meyers Konversations-Lexikon* Τόμ.Δ΄, Leipzig 1875, σ. 810). Ο Σακελλάριος θα παρα-

νη[283], και την «τραγωδία καταλογάδην διηρημένη εις δράματα» «ρόμπερτ και φλορίαδε» στο έργο «Robert und Florinda» του Ignaz Cornelius (1764; - ca.1806), που δημοσιεύτηκε το 1786[284], η απόδοση όμως αυτή δεν ικανοποιεί[285].

Η μετάφραση του λιμπρέτου «Τηλέμαχος και Καλυψώ»[286] από τα γερμανικά αναφέρεται κατά το Γιωργο Βελουδή στον «Telemach» (1706) ή «Telemachus und Calypso» (1717) του Joh. Christian Frauendorf, που μελοποιήθηκε από τον Georg Kaspar Schürmann (ca.1672-1751)[287]. Φαίνεται όμως απίθανο, ο Σακελλάριος να έχει μεταφράσει ένα τόσο άγνωστο λιμπρετίστα[288]. Η αρχική μου υποψία, πως ο Σακελλάριος ενδέχεται να είχε δει την παράσταση της δίπρακτης ηρωικής κωμικής όπερας «Telemach, der Königssohn von Ithaka» στις 27 Ιουνίου 1795 στο Freyhaus-Theater της Βιέννης, με μουσική του F.A. Hoffmeister και λιμπρετίστα τον γνωστό Emmanuel Schikaneder, τον λιμπρετίστα του «Μαγικού Αυλού» του Μότσαρτ (1791), και να έχει μεταφράσει το λι-

---

κινήθηκε από το αρχαίο θέμα, το μοτίβο της θυσίας για την πατρίδα και τις ευγενικές συγκινήσεις που κυριαρχούν στην αρκετά στατική τραγωδία (το περιεχόμενο λεπτομερειακά *Kindlers Literatur-Lexikon*, τόμ. 3, στ. 2070). Οι εκδόσεις του έργου ήταν συχνές: Leipzig 1758, Berlin 1760, Ansbach 1760 (στα *Άπαντα*), Leipzig/Ansbach 1771 (*Άπαντα*) και βρίσκονταν σε κάθε βιβλιοθήκη. Για το συγγραφέα βλ. W. Gensel, *Johann Friedrich von Cronegk und seine Schriften*. Diss. Leipzig 1894 και J. Minor, *Lessings Jugendfreunde*. Berlin 1883, σσ. 123-199. Το έργο παίχθηκε το 1760 σε πανηγυρική παράσταση στο πανεπιστήμιο της Βασιλείας από το θίασο Ackermann, δεν άρεσε πολύ μερικά χρόνια αργότερα στο Αμβούργο, παίχθηκε όμως το 1778 στο Βερολίνο (H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. Τόμ.Δ΄, Salzburg 1961, σσ. 463, 529, 633) και θεωρήθηκε πρότυπο των γερμανικών τραγωδιών στο συρμό της κλασικίζουσας δραματουργίας του γαλλικού 17ου αιώνα. Στο Burgtheater της Βιέννης παίζεται το 1771/72 (H. Kindermann, ό.π., τόμ.5. Salzburg 1962, σ. 111) με τον τίτλο «Codrus oder Muster der Vaterlandsliebe» («Κόδρος ή το πρότυπο της αγάπης για την πατρίδα»). Το αρχαιογνωστικό θέμα, το μοτίβο της θυσίας, οι ευγενικές συγκινήσεις και έρωτες, καθώς και το μοτίβο της πατριδολατρίας, μαζί με το κλασικιστικό σχήμα του θεατρικού έργου, έκαμαν το Σακελλάριο να το προσέξει. Το έργο είχε και ο περίφημος θίασος της Caroline Neuber στο ρεπερτόριό του και το παρουσίασε ήδη το 1760/61 στη Βιέννη. Η τραγωδία ξαναπαίζεται το 1769 στο Kärtnerthortheater και το 1771/72 βρίσκεται ακόμα στο ρεπερτόριό του, αλλά και το 1774 (G. Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*. Wien/Graz/Köln 1971, σσ. 128, 160, 180, 251, 302, 366, 470). Η τραγωδία αυτή είχε μεταφραστεί και στα γαλλικά (Kindermann, ό.π., τόμ 6. Salzburg 1964, σ. 116).

283. Το έργο του Cronegk είχε την εποχή εκείνη ήδη τη φήμη του καταξιωμένου και της επιτυχίας. Για τους λόγους που αναφέραμε στην προηγούμενη σημείωση, ο Σακελλάριος στράφηκε αμέσως σ' αυτό.

384. Βελουδής, ό.π., σ. 116, Kosch, ό.π., 279.

285. Για δύο λόγους: 1) ο συγγραφέας είναι τελείως άγνωστος και το έργο του δεν έχει παιχθεί στα θέατρα, και 2) το έργο δημοσιεύεται το 1786 και δεν μπορεί να έχει αποκτήσει ακόμα τη φήμη του επιτυχημένου, ώστε να λειτουργήσει ως πρότυπο. Άλλωστε το γυναικείο όνομα του τίτλου παραπέμπει μάλλον στα γαλλικά και σε βουκολικό περιβάλλον. Ίσως μπορεί να εντοπισθεί πιο εύκολα, αν έχει βρεθεί το πρότυπο για την άλλη γαλλική μετάφραση του Σακελλάριου, «Αποτέλεσμα της φιλεκδικήσεως» (1788). Δεν αποκλείεται επίσης να είχε στο πρότυπό του τελείως διαφορετικό τίτλο.

286. «1796 erschien in Wien die griechische Übersetzung eines Operntextes aus dem Deutschen, mit dem Titel «Telemachos und Kalypso»; der anonyme Übersetzer wurde als der Dichter Georgios Sakellarios identifiziert» (Veloudis, ό.π., σ. 111 και παραπέμπει στους Λαδά/Χατζηδήμο, ό.π., σ. 38εξ. αρ. 33). Αλλά η ταύτιση αυτή ήταν δεδομένη, γιατί την έκαμε ήδη ο Ζαβίρας (ό.π., σ. 243).

287. Ο Βελουδής σημειώνει, ότι το έργο είναι το μόνο γνωστό στα γερμανικά μελοδράματα με τον τίτλο αυτό και παραπέμπει στον F. Stieger, *Opernlexikon*, Teil I: *Titelkatalog*, τόμ.Γ΄. Tutzing 1975, σσ. 1185εξ. και Teil II: *Komponisten*, τόμ.Γ΄, Tutzing 1978, σσ. 1018εξ. Για τον ποιητή αυτό λείπουν ακόμα και οι χρονολογίες της ζωής του. Βλ. επίσης A. Loewenberg, *Annals of Opera 1597-1940*. Totowa/New Jersey 1978, στ. 117.

288. Για το ρόλο που παίζει η επιτυχία των έργων στα ευρωπαϊκά θέατρα ή στο αναγνωστικό κοινό στα κίνητρα των μεταφραστών και των εκδοτών βλ. Πούχνερ, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., σσ. 111εξ. και του ίδιου, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σσ.185εξ.

μπρέτο υπό την επίδραση της επιτυχίας του έργου και της αίγλης του λιμπρετίστα, δεν επιβεβαιώθηκε από μιαν αντιβολή του γερμανικού κειμένου με τα χορικά που δημοσιεύουν οι Λαδάς/Χατζηδήμος στη βιβλιογραφία τους[289]. Οι άλλες λύσεις, που προσφέρουν οι κατάλογοι των μελοδραμάτων, δεν ήταν πιθανές[290]. Πιο πιθανό φαίνεται ότι πρόκειται για την τρίπρακτη έμμετρη γερμανική τραγωδία «με άριες» του Johann Georg Heubel[291] «Telemach auf der Insel der Göttin Calypso», που έπαιξε η Caroline Neuber στο Theater nächst dem Kärtnerthor στη Βιέννη στη σαιζόν 1754/55 μαζί με άλλες πέντε τραγωδίες[292] και υπάρχει τυπωμένη έκδοσή της στο Θεατρικό Μουσείο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Αυστρίας[293]. Δικαιολογημένα ο Ζαβίρας αποδίδει το δραματικό είδος ως «μελόδραμα», γιατί οι πολλές άριες και η έντονη μουσική υπόκρουση ήταν τότε το χαρακτηριστικό και του κωμικού και του σοβαρού θεάτρου στη Βιέννη[294]. Πολύτιμη πληροφορία για το πνευματικό κλίμα, στο οποίο κινείται ο Σακελλάριος, αποτελεί το γεγονός, ότι το 1760/61 παίζεται και ο «Codrus» του Cronegk[295]. Μένει λοιπόν η φιλολογική αντιβολή και η αξιολό-

289. Λαδάς/Χατζηδήμος, *1797-1799*, ό.π., σσ. 38εξ. αρ. 33. Άλλωστε το λιμπρέτο δημοσιεύεται στη Βιέννη μόλις το 1797, η μετάφραση το 1796. Για το έργο βλ. *Stieger, Opernlexikon. Titelkatalog*, τόμ. Γ΄, ό.π., σ. 1186 και για το λιμπρετίστα του ίδιου, *Opernlexikon, Librettisten*. τόμ. Γ΄, σ. 866.

290. Οι περιπτώσεις είναι τρεις: 1) «Télémaque dans l'île de Calypso» (La triomphe de la sagesse), τρίπρακτη όπερα του J.F.Lesueur με λιμπρετίστα το Dercy, που παραστάθηκε στο Παρίσι στο θέατρο Feydeaux στις 11 Μαΐου 1796 - πολύ αργά για τη μετάφραση και το τύπωμα του κειμένου, άλλωστε ο Ζαβίρας (ό.π., σ. 243) επιμένει, ότι η μετάφραση έγινε από τα γερμανικά· 2)»Telemacco ed Euridice nell' isola di Calipso», ιταλική όπερα του Franc. Cipolla (με άγνωστο λιμπρετίστα), που παραστάθηκε το 1785 στη Νεάπολη στο θέατρο del Fondo - είναι αξεπέραστοι οι ενδοιασμοί ως προς το άγνωστο αυτό πρότυπο και τη γλώσσα από την οποία μεταφράζεται, και 3) «Telemacco o sia l' Isola di Circe», δίπρακτη όπερα του Christoph Willibald Gluck με λιμπρετίστα τον Coltellini, που παραστάθηκε στο Burgtheater της Βιέννης στις 30 Ιανουαρίου 1765 - ελκυστική υπόθεση (ειδικά αν υπολογισθεί, ότι και το άλλο «μελόδραμα» που μεταφράζει και εκδίδει ο Σακελλάριος, είναι ένα λιμπρέτο του μεγάλου μεταρρυθμιστή της όπερας), η οποία ωστόσο δεν μπορεί να ευσταθεί, γιατί ο μύθος είναι διαφορετικός (βλ. Stieger, *Opernlexikon, Titelkatalog*, τόμ.Γ΄, σσ. 1185εξ.).

291. Ο Heubel ήταν επαγγελματίας λιμπρετίστας για το κωμικό αυτοσχέδιο λαϊκό θέατρο της Βιέννης στα μέσα του 18ου αιώνα, αλλά και συγγραφέας τραγωδιών και διασκευών του Μεταστάσιου, που έκαμε και μεταφράσεις από τα ιταλικά και τα γαλλικά (βλ. O. Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*. Wien 1952, σσ. 228εξ., 380, 384, 389, 399, 410).

292. Με την περίπτωση της Neuber πρόκειται για την πρώτη προσπάθεια επιβολής της «κανονικής» τραγωδίας της γαλλικής κλασικιζούσας τραγωδίας στη θεατρική πράξη στη Γερμανία, σε βάρος του αυτοσχέδιου λαϊκού θεάτρου και της Commedia dell' arte. Τα άλλα έργα είναι: «Η απελευθερωμένη Βενετία» (ίσως του La Place), «Britannicus» (Ρακίνας), «Nabonidus» (Salazar), «The London merchant» (Lillo σε διασκευή του Mayberg), «Temistocle» (Μεταστάσιος σε γερμανική διασκευή). Τα συμφραζόμενα αυτά αποδεικνύουν τη σοβαρότητα και την κλασικιστική μορφή του έργου. Ο Heubel άλλωστε έχει διασκευάσει και λιμπρέτα του Μεταστάσιου και τα έχει μετατρέψει σε γερμανικές τραγωδίες (βλ. Zechmeister, ό.π., σ. 159).

293. Στον τόμο 157 της σειράς *Die Deutsche Schaubühne in Wien*, 1749-1760. «In Versen mit Arien in 3 Abhandlungen aus dem 1. und 7. Buch der Benjamin Neukirchschen Übersetzung gezogen» (E. Wlassak, *Repertoire des deutschen Schauspiels in Wien (1748-1880)*, χειρόγραφο της Wiener Stadtbibliothek, παράθεμα στον Zechmeister, ό.π., σ. 453).

294. Άλλωστε τα λιμπρέτα του Μεταστάσιου έχουν χρησιμοποιηθεί και για τραγωδίες. Ο ίδιος ο Heubel, «θεατρικός γραμματεύς» του θιάσου «Teutsche Comoedie» στο Kärntnerthortheater, έχει διασκευάσει τον «Adriano in Siria» του Μεταστάσιου, που ανεβάζει η Neuber τον επόμενο χρόνο 1755/56 (μαζί με δική του γερμανική τραγωδία με γαλλικό τίτλο «Les plaisirs de carneval interrompus»). Ο «Temistocle» του Μεταστάσιου παίζεται όλα αυτά τα χρόνια στη γερμανική διασκευή του Weiskern.

295. Zechmeister, ό.π., σσ. 159εξ. Επαναλήψεις το 1771 σε δύο θέατρα, το 1764 εκτύπωση του κειμένου στη Βιέννη, το 1774 ξανά στο Kärntnerthortheater (Zechmeister, ό.π., σ. 470).

γηση της μεταφραστικής προσπάθειας του Σακελλάριου, ο οποίος αποδίδει το έμμετρο γερμανικό κείμενο «καταλογάδην», σε πεζό, διατηρώντας προφανώς τη στιχουργική μορφή που έχουν οι άριες, πράγμα που έκαμε τον Ζαβίρα να το αποκαλέσει «μελόδραμα».

Πιο ολοκληρωμένα μπορεί να παρουσιαστεί η έρευνα για το έργο «Ορφεύς και ευρυδίκη μελόδραμα. εκ της γαλλικής διά στίχων»[296], γιατί το αρχικό χορικό που δημοσιεύεται στη βιβλιογραφία των Λαδά/Χατζηδήμου[297] μπορεί να συσχετισθεί με τα αποσπάσματα Α΄ και ΣΤ΄ του Μεγδάνη[298]. Τα αποσπάσματα αυτά εκφωνεί ο ίδιος ο Ορφέας, ενώ στο λιμπρέτο μιλάει ο χορός· από στιχουργική άποψη το ΣΤ΄ ακολουθεί πιο κοντά το κείμενο του Λιμπρέτου (Λ):

Α) *Πάντοτ' εις ταύτην την Μοναξίαν*
*Και των Παθών μου την Κατοικίαν,*
ΣΤ) *Εις αυτήν την Μοναξίαν*
*Και την μόνην Συνοδίαν*
*Των πολλών μου Συμφορών.*
Λ) *Αν σ' αυτήν την μοναξίαν*
*Και της λύπης κατοικίαν*
*Και των θρήνων μας πηγήν,*

Α) *Σκιαί της Νύκτας, και Φως Ημέρας*
*Μοι παριστώσι χαράς προτέρας.*
ΣΤ) *Εν Νυκτί και εν Ημέρα,*
*Η Χαρά μου η προτέρα*
*Μοι προΐσταται παρόν*
Λ) *Τον Ορφέα σου θυμείσαι*
*Ευρυδίκην και λυπείσαι*
*Της καρδιάς του την πληγήν.*

Α) *Προ Οφθαλμών μου μοι φανερώνουν*
*Την Σύζυγόν μου, και με πληγώνουν.*
ΣΤ) *Πάντοτε την Συζυγόν μου,*
*Έχω προ των Οφθαλμών μου,*
*Κ' ακατάπαυστα θρηνώ.*
Λ) *Κ' η σκιά σου διοδεύει*
*Τον Ορφέα αγναντεύει*
*Και τους μαύρους του κλαυθμούς*

296. Ζαβίρας, ό.π., σ. 243, που εκδίδεται στη Βιέννη 1796.

297. Λαδάς/Χατζηδήμος, 1796-1799, ό.π., σσ. 35εξ. αρ. 30. Τα αντίτυπα και των δύο εκδεδομένων θεατρικών έργων του Σακελλαρίου είναι εξαιρετικά σπάνια (η βιβλιογραφία χρησιμοποιεί αντίτυπο της βιβλιοθήκης του Χατζηδήμου). Στη Βιέννη δεν μπόρεσα να εντοπίσω σχετικό αντίτυπο. Η Λαδογιάννη-Τζούφη (ό.π., αρ. 212 και 213) παραπέμπει στη βιβλιογραφία των Λαδά/Χατζηδήμου και αναφέρει, ότι φωτοτυπία του εξώφυλλου υπάρχει και στο *Θέατρο* Α΄ (1962), τεύχ. 5, σ. 26.

298. Βλ. παραπάνω.

Α) *Ματαίως κλαίων παραπονούμαι*
*Θεούς, Θνητούς τε επικαλούμαι.*
ΣΤ) *Όμως μάταια φωνάζω,*
*Μάταια θρηνώ, στενάζω,*
*Τους Θεούς δε δεν κινώ,*
Λ) *Ίδε πως πικρώς φωνάζει*
*Και το όνομά σου κράζει*
*Με φλογώδεις στεναγμούς·*

Α) *Ω Ευρυδίκη, Φως μου Καρδίας*
*Ω μέγα πλήθος δυστυχίας...*
ΣΤ) *Ευρυδίκη μου γλυκεία*
*Ποία Τύχη μου αγρία*
*Ήρπασε σ' από την Γην,*
Λ) *Ίδε τον ω Ευρυδίκη*
*Πώς τα σωθικά του τήκει*
*Της αγάπης ο καϊμός.*

Α) .....
.....
ΣΤ) *Και εις την μαύριν μου Καρδίαν*
*Πλήγωσε με πλείστην Βίαν*
*την ανίατον Πληγήν.*
Λ) *Πλιά παρηγοριάν δεν έχει*
*Κι απ' τα όμματά του τρέχει*
*Των δακρύων ποταμός.*

Η σχέση των τριών κειμένων είναι φανερή. Οι διαφορές που εμφανίζουν τα αποσπάσματα του Μεγδάνη από την τυπωμένη έκδοση του Σακελλαρίου δικαιολογούνται εν μέρει από την αλλαγή του μέτρου, ενώ το απόσπασμα ΣΤ΄ και το λιμπρέτο έχουν την ίδια στιχουργική μορφή, αλλάζει όμως το πρόσωπο που μιλάει (το στιχουργικό σχήμα είναι το ίδιο ΣΤ΄: ααβ/γγβ, Λ: ααβ/γγβ, αλλά οι λέξεις της ρίμας αλλάζουν). Το πιθανότερο είναι ότι ο Μεγδάνης διέθετε χειρόγραφα του Σακελλαρίου από δοκιμαστικές μεταφράσεις και πρώτες γραφές του έργου, πριν από την οριστική έκδοση, τις οποίες χρησιμοποιεί για την τεκμηρίωση των στιχουργικών του αναλύσεων[299] ή και τις παραλλάσσει ο ίδιος (όπως, ίσως, στην περίπτωση του Α΄)[300]. Το θέμα πάντως δεν μπορεί να βρει οριστική λύση εδώ.

Άλλο όμως είναι το πιο σημαντικό. Μια απλή αντιβολή των κειμένων πείθει, ότι το γαλλικό πρότυπο που μεταφράζει ο Σακελλάριος «διά στίχων» δεν είναι παρά το λιμπρέ-

299. Προκαλεί όμως εντύπωση, πώς δεν χρησιμοποίησε την έκδοση του έργου για το απόσπασμα ΣΤ΄, που έχει ακριβώς το ίδιο μετρικό σχήμα.

300. Εντύπωση προξενεί επίσης, ότι τα Α΄ και ΣΤ΄ εκφωνεί ο ίδιος ο Ορφέας. Επειδή δεν φαίνεται πιθανό, ο Ορφέας να επαναλάβει τον ίδιο περίπου θρήνο του χορικού, πρέπει ίσως να υποθέσουμε, ότι στις αρχικές μορφές της μετάφρασης ο Σακελλάριος έβαλε τον Ορφέα να λέει ο ίδιος το θρήνο της αρχής της πρώτης πράξης. Βεβαιότητα για το ζήτημα όμως θα έχουμε μόνο με εμπεριστατωμένη ανάλυση ολόκληρου του κειμένου.

το της όπερας που αποτέλεσε σταθμό στην ιστορία του μελοδράματος του 18ου αιώνα, «Orphée et Euridice» του περίφημου μεταρρυθμιστή της όπερας Christoph Willibald Gluck (1714-1787)[301], που παραστάθηκε αρχικά στα ιταλικά ως «azione teatrale» σε δίπρακτη μορφή με λιμπρέτο του Ranieri di Calzabigi στις 5 Οκτωβρίου 1762 στο Burgtheater της Βιέννης και, σε γαλλική διασκευή, τρίπρακτο με σημαντικές αλλαγές και λιμπρέτο από τον Pierre Louis Moline στις 2 Αυγούστου 1774 στην Academie Royale de Musique, δηλαδή την όπερα του Παρισιού[302]. Το χορικό που αναφέρεται παραπάνω είναι η εισαγωγική θρηνητική τελετή των βοσκών και νυμφών που θυσιάζουν στον τάφο της Ευρυδίκης, μια από τις πιο εντυπωσιακές σκηνές ολόκληρης της ιστορίας του ευρωπαϊκού μελοδράματος, τόσο από μουσική όσο και από σκηνογραφική άποψη[303]. Σ' αυτήν εκφράζεται σ' όλο το μεγαλείο της η μεταρρύθμιση του Gluck στην ιταλική όπερα του Μπαρόκ και του Ροκοκό με τη στροφή προς την απλότητα, τον ψυχικό κόσμο και το εσωτερικό βάθος, στη συγκεκριμένη περίπτωση τη συγκινητική μελωδικότητα του θρήνου[304]. Στη μεταρρύθμιση αυτή συμμετέχει ενεργά και ο λιμπρετίστας του Gluck, που μελοποίησε πρωτύτερα έργα του Mestastasio, ο Calzabigi, ο οποίος στρέφεται φανερά εναντίον

301. Για τον Gluck και τις 107 όπερές του (σώζονται 47) υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία. Βλ. σε επιλογή: A. Einstein, *Gluck*. Zürich 1954. W. Felix, *Christoph Willibald Gluck*. 1965. Για τις μεταρρυθμίσεις του Gluck βλ. τελευταία: *Christoph Willibald Gluck nel 200 anniversario. Scritti di Giovanni Carli Bottola*. A cura di Claudio del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto. Parma (1987), G.Croll (ed.), *Gluck-Studien*. Kassel/Basel 1989, Kl. Hortschansky (ed.), *Christoph W. Gluck und die Opernreform*. Darmstadt 1989, G. Croll/M.Woitas, *Gluck in Wien*. Kassel/Basel 1989, B.A. Brown, *Gluck and the French theatre in Vienna*. Oxford, Clarendon Pr. 1991 κτλ. Βλ. επίσης C.Hopkinson, *A bibliografy of the printed works of Christoph Willibald von Gluck*. New York 1967, καθώς και τις παλαιότερες εργασίες των P. Landormy, *Gluck*. Paris 1941, A. Stern, *Gluck in Versailles*. Leipzig 1905, P. Howard, *Gluck and the birth of modern opera*. London 1963, E. de Briequeville, *La théorie du drame lyrique d' après Gluck et R.Wagner*. Paris 1882, R. Temschert, *Gluck. Der große Reformator der Oper*. Olten 1951, κτλ.

302. Για τις δύο διαφορετικές γραφές της δεύτερης όπερας «μεταρρύθμισης» του Gluck βλ. σε επιλογή: Lionel de la Laurencie, *Orphée du Gluck. Étude et analyse*. Paris 1934, R. Meyer, *Die Behandlung des Recitativs in Glucks italienischen Reformopern*. Halle 1919. H.W. von Waltershausen, *Orpheus und Eurydike. Eine operndramaturgische Studie*. München 1923. Βλ. επίσης τις πραγματείες στον τόμο των Attila Csampai/Dietmar Holland, *Claudio Monteverdi Orfeo, Christoph Willibald Gluck Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbek 1988: H.W. von Waltershausen, Der Orpheus-Mythos und Calzabigis Dichtung, σσ. 226εξ., Uraufführungsbericht im «Wienerischen Diarium» vom 13. Okt. 1762, σσ. 246εξ., D. Holland, Glucks Opernreform, σσ. 150εξ., H.W. von Walterhausen, Zum Vergleich der Wiener (1762/64) und Pariser (1774) Fassung von «Orpheus und Eurydike», σσ. 260εξ., A. Einstein, Glucks «Orfeo ed Euridice»: Reformoper als höfischer Kompromiß, σσ. 295εξ., H. Kaufmann, Anmerkungen zu Glucks «Orfeo ed Euridice», σσ.304εξ. Για τις μοντέρες σκηνοθεσίες βλ. κυρίως David Rissin, Les metamorphoses d' Orphée. *Opéra. L'Avant scéne* αρ. 23 (Σεπτ.-Οκτ. 1979), σσ. 15εξ. Για τη θεατρική σταδιοδρομία του έργου βλ. επίσης R.Engländer, Zu den Münchener Orfeo-Aufführungen 1773 und 1778. *Gluck-Jahrbuch* 2 (1918), σσ. 26-55. P. Brück, Glucks «Orpheus und Eurydike». *Archiv für Musikwissenschaft* 7 (1925), σσ. 436-476. A. Loewenberg, Gluck's «Orfeo» on the Stage. *Musical Quarterly* 26 (1940), σσ. 311-339. P. Howard, C.W. von Gluck. Orfeo. *Cambridge Opera Handbooks*. Cambridge 1981.

303. «Aber diese Trauerfeier des 'Orfeo' ist die eindrucksvollste, unvergeßlichste der ganzen Operngeschichte, weil sie die einfachste und reichste ist» (A. Einstein, Glucks «Orfeo und Euridice»: Reformoper als höfischer Kompromiß. Στον τόμο: Csampai/Holland, ό.π., σ.296).

304. Η μουσική του θρήνου είναι πάνω κάτω η ίδια στις δύο παραλλαγές, διαφορές υπάρχουν στα όργανα και κυρίως στην αλλαγή της φωνής του Ορφέα, που ήταν castrato alto στην ιταλική διασκευή και άλλαξε σε υψηλό τενόρο στη γαλλική διασκευή (H.W .von Walterhausen, Zum Vergleich der Wiener (1762/64) und Pariser (1774) Fassung von «Orpheus und Eurydike», στον τόμο: Csampai/Holland, ό.π., σσ. 260εξ.).

της παντοκρατορίας του «poeta cesareo» της βιεννέζικης αυλής[305]. Η όπερα του Gluck, η δεύτερη της μεταρρύθμισης, είχε τεράστια επιτυχία στο Παρίσι[306] ώστε να αρχίσει από κει μια λαμπρή σταδιοδρομία στις λυρικές σκηνές της Ευρώπης, κυρίως αργότερα στη «μεικτή» μορφή του Hector Berlioz το 1859, που προσπαθεί να συγκεράσει τις δύο παραλλαγές[307]. Η πρώτη ιταλική γραφή, που ουσιαστικά είναι έργο διαφορετικό, έμεινε κάπως στη σκιά[308], αν και στον 20ό αιώνα πολλές φορές προτιμάται από την τρίπρακτη γαλλική. Υπάρχει και συμφυρμός των δύο παραλλαγών[309].

Όταν ανοίγει η αυλαία, η σκηνή δείχνει ένα μοναχικό δάσος με μια αλλέα από δάφνες και κυπαρίσσια, όπου στο κέντρο βρίσκεται ο τάφος της Ευρυδίκης, προς τον οποίο κινείται μια πομπή από βοσκούς και νύμφες της ακολουθίας του Ορφέα με μύρα και αρχαία αγγεία, από τα οποία ραίνουν το μνημείο, ενώ ο Ορφέας κάθεται παραπέρα, βυθισμένος στον πόνο του και φωνάζει μόνο πότε πότε το όνομα της Ευρυδίκης[310]. Το γαλλικό χορικό του λιμπρέτου του 1774, ο θρήνος των βοσκών και νυμφών, έχει ως εξής:

Le Choeur: *Ah! dans ce bois tranquille et sombre,*
*Euridice! si ton ombre,*
*si ton ombre nous entend*
Orphée: *Euridice!*
Le Choeur: *sois sensible à nos alarmes,*
*vois nos peines, vois les larmes,*
*vois les larmes que pour toi l'on répand!*

---

305. Csampai/Holland, ό.π., σσ. 175εξ.

306. Στο Παρίσι ξεσπάει και μάχη ανάμεσα στους κριτικούς, στην οποία συμμετέχει αργότερα και ο Jean Jacques Rousseau. Βλ. ενδεικτικά A.D.M. de Vismes, *Lettre à Monsieur le Chevalier de M... sur l' opéra d' Orphée*. Lamarche, Lausanne et Paris 1774 (απευθύνεται στο Γάλλο λιμπρετίστα), και J.J. Rousseau, *Extrait d' une réponse du Petit-Faiseur à son Prête-Nom, sur un morceau de l' Orphée de M. de Chevalier Gluck*. Genève 1781 (και στα *Ecrits sur la musique*. Paris 1979, σε γερμανική μετάφραση *Musik und Sprache*. Wilhelmshaven 1984, σσ. 180-189).

307. Βλ. κυρίως Rissin, ό.π., σσ. 18εξ. (όπου συστηματική σύγκριση των δύο παραλλαγών).

308. Την ανασύρει προπάντων ο Berlioz από τη λήθη και τη χρησιμοποιεί, για να εμπλουτίσει τη γαλλική. Η παρτιτούρα της εκδίδεται εκ νέου από τον H. Abert, *Christoph Willibald Gluck. Werke*. Τόμ. Α΄. *Orfeo ed Euridice. Originalpartitur der Wiener Fassung von 1762*. Graz 1960.

309. Ο πρώτος συμφυρμός παίζεται ήδη το 1781 στη Βιέννη. Οι μοντέρνες προσπάθειες αποβλέπουν στη διάκριση των δύο διασκευών και έχουν διαφορετική αισθητική υπόσταση. Σ' αυτό αποσκοπεί και η ξεχωριστή έκδοση των δύο παραλλαγών (για την ιταλική βλ. παραπάνω, για τη γαλλική Christoph Willibald Gluck, *Orphée et Euridice. Orpheus und Eurydike (Pariser Fassung von 1774). Tragédie-Opéra (Drame-Heroïque) in drei Akten von Pierre-Louis Molie (nach Raniero de' Calzabigi)*. Deutsche Übersetzung von H.Swarowsky. Klavierauszug von J.Sommer. Verlag Bärenreiter Kassel/Basel/Paris/London/ New York [1967]).

310. Βλ. τις σκηνικές οδηγίες του Moline: «Le théâtre représente un bosquet agréable, mais solitaire, où on découvre le tombeau d' Euridice, au milieu d' une allée de cyprès et de lauriers. La scène est occupée par une troupe de Bergers et de Bergères, et de Nymphes de la suite d' Orphée et d' Euridice. Les uns portent des guirlandes de myrte et des vases antiques dont on se servait dans les cérémonies funèbres, et les autres sont occupés à répandre des parfums, et a couvrir de fleurs le tombeau sur lequel l'Hymen est appuyé, ayant son frambeau éteint.

Orphée est assis sur un côté de théâtre, contre un arbre, où il a suspendu son casque et sa lyre; entièrement livre à sa douleur, il ne fait que répéter à tout moment le nom d' Euridice» (έκδοση 1967, σ. 8εξ.). Το ιταλικό κείμενο του Calzabigi δείχνει κατά βάση τα ίδια: «Ad alzari della tenda al suono di mesta sinfonia si vede occupata la scena da uno stuolo di Pastori e Ninfe segnaci di Orfeo, che portano serti di fiori e ghirlandi di mirto, e mentre una parte di loro ardeo fa dei profumi, incorona in marmo, e sparge fiori intorno alla tomba, intuone l'artra il seguente Coro, interrotto da' lamenti d' Orfeo che disteso sul davanti sopra d' un sasso, va di tempo in tempo replicando appassionatamente il nome di Euridice» (Csampai/Holland, ό.π., σ. 192).

Orphée: *Euridice!*
Le Choeur: *Ah! prends pitié, du malheureux Orphée!*
*Il soupire, il gémit, il plaint sa destinée...*[311]

Ακολουθεί ακόμα ένα δίστιχο, που το τραγουδούν χορός και Ορφέας μαζί (απομακρύνεται όμως από το κείμενο του Σακελλαρίου), και μετά το recitativo, όπου ζητάει ο Ορφέας από το χορό να σταματήσει. Είναι σαφές, ότι ο Σακελλαρίου προσπαθεί να αποδώσει και τη μετρική μορφή της στροφής. Κάτι παρόμοιο δεν μπορεί να πει κανείς για την αρχική ιταλική μορφή του χορικού:

Coro: *Ah, se in torno a quest' urna funesta*
*Euridice, ombra bella, t' aggiri...*
Orfeo: *Euridice!*
Coro: *O di di pianti, i lamenti, i sospiri*
*Che dolenti si spargon per te.*
Orfeo: *Euridice!*
Coro: *Ed ascolta il tuo sposo infelice*
*Che piangendo ti chiama...*[312].

Είναι φανερό ότι ο Σακελλάριος χρησιμοποίησε το λιμπρέτο του Moline. Η ιταλική παρτιτούρα της όπερας είχε τυπωθεί ήδη το 1764 στο Παρίσι, ακολουθεί παράσταση το 1771 στο Λονδίνο με νέες άριες, διασκευή που είχε μεγάλη διάδοση στην Ευρώπη, το 1774 ακολουθεί στο Παρίσι με νέα μορφή (στη νέα διαμόρφωση του λιμπρέτου ο Gluck συνεργάστηκε στενά με τον Moline), ενώ τέσσερεις μήνες πριν είχε παιχθεί εκεί η πρώτη του όπερα «της μεταρρύθμισης» («Iphigénie en Aulide»), και ήδη την ίδια χρονιά τυπώνεται η παρτιτούρα, στο Παρίσι. Στις 31.12.1781 γίνεται στη Βιέννη παράσταση με συγκερασμό των δύο μορφών και καθιερώνεται στα θέατρα, ώς τη ρομαντική διασκευή του Berlioz το 1859. Αυτή η μεικτή μορφή παίζεται το 1792 και στο Λονδίνο[313]. Το κείμενο του χορικού παραλλάσσει σε λεπτομέρειες (επαναλήψεις ημιστιχίων) και στη στίξη, ανάλογα με τη μουσική διασκευή. Το λιμπρέτο του Moline ξανατυπώνεται το 1790 στο Avignon, στο Παρίσι το 1795 και το 1798. Το λιμπρέτο του Calzabigi έχει μεταφραστεί ήδη την ίδια χρονιά της πρεμιέρας 1762 και στα γερμανικά[314]. Μετά την πρεμιέρα στις 5 Οκτωβρίου επαναλαμβάνεται ώς το τέλος της χρονιάς κάμποσες φορές, σε νέα διανομή παίζεται και το 1763, το 1764 στη Φραγκφούρτη, το 1770 ξανά στη Βιέννη, 1769 Πάρμα, Λονδίνο 1770, Breslau 1770, Bologna 1771, Φλωρεντία 1771, 1773 Λονδίνο και Μόναχο, καθώς και Στοκχόλμη, Νεάπολη 1774, Αμβούργο 1775/76. Η γαλλική διασκευή παίχθηκε στη Βιέννη ήδη το 1781 στο Kärtnerthortheater, ενώ συγχρόνως στο Burgtheater δόθηκε η παλαιά ιταλική διασκευή. Η γαλλικη διασκευή παίχθηκε στο Παρίσι από το 1774 ώς το 1848 σχεδόν 300 φορές[315]. Η δημοτικότητα και η πανευρωπαϊκή αίγλη της όπερας αυτής οδήγησε αργότερα και σε κατασκευή και παράσταση λαϊκών παρωδιών στα θέατρο της Βιέννης[316].

311. Gluck, έκδοση 1967, ό.π., σ. 9.
312. Csampai/Holland, ό.π., σσ. 192εξ.
313. Rissin, ό.π., σσ. 15εξ.
314. Δημοσιεύεται στη σειρά *Deutsche Schaubühne*, τόμ. 3.
315. Βλ. Zechmeister, ό.π., σσ. 248εξ. 483
316. Η πιο γνωστή είναι «Orpheus und Eurydice oder So geht es im Olymp zu» του Meisl 1813 (βλ. Rommel, ό.π., σσ. 645εξ.).

Η ταυτόχρονη ύπαρξη δύο αρκετά διαφορετικών παραλλαγών, που παίζονται το 1781 παράλληλα στα δύο μεγαλύτερα και επισημότερα θέατρα της Βιέννης, –και ο Σακελλάριος ζούσε ακόμα των απόηχο των γεγονότων αυτών–, φανερώνουν πως ο Έλληνας μεταφραστής ή καλύτερα διασκευαστής κάνει μια συνειδητή επιλογή: προτιμάει τη γαλλική μετάφραση, που πλησιάζει περισσότερο προς την κλασικίζουσα τραγωδία, παρά την ιταλική azione scenica, που η πρωτοτυπία της έγκειται κυρίως στη μουσική[317]. Είναι ενδιαφέρον, ότι ο Σακελλάριος τολμάει να μεταφράσει ένα λιμπρετίστα από το «αντιμεταστασιακό» μέτωπο, τον Raniere de Calzabigi (1714-1795), που πρεσβεύει την επιστροφή στην αρχαία τραγωδία καθώς και την ιδέα, πως η μουσική και οι τραγουδιστές οφείλουν να υπηρετήσουν την υπόθεση, ότι άριες και recitativa πρέπει να ταιριάζουν στο χαρακτήρα των σκηνικών προσώπων. Κατά την παραμονή του στο Παρίσι 1750-60 ο Calzabigi γράφει έναν πρόλογο σε έκδοση των έργων του Μεταστάσιου το 1755 («Dissertazione su le poesie drammatiche del sig. Abate Pietro Metastasio»), όπου με λεπτή ειρωνεία κριτικάρει τους στερεότυπους χαρακτήρες και τις στερεότυπες σκηνικές καταστάσεις των έργων του Μεταστάσιου[318]. Ο Calzabigi αρχίζει τη συνεργασία με τον Gluck γύρω στα 1760 στη Βιέννη, σε μια φάση, όπου οι όπερες του Μεσταστάσιου γίνονται σιγά σιγά εκτός μόδας. Όταν ο Καζανόβας επισκέπτεται το 1767 τη Βιέννη, θα αναφέρει τον Calzabigi και τον Μεταστάσιο ως εχθρούς[319].

Όλα αυτά τα στοιχεία συγκροτούν μια πολύ ενδιαφέρουσα προσωπικότητα, που μας αποκαλύπτει σταδιακά ο Γεώργιος Σακελλάριος. Δεν πρέπει να είναι επίσης άσχετη η δημοσίευση των «Ολυμπίων» του Ρήγα[320], μετάφραση του λιμπρέτου του Μεταστάσιου που είχε από καιρό στο συρτάρι του[321], ένα χρόνο μετά τη δημοσίευση των δύο λιμπρέτων του Σακελλαρίου το 1796 (τελικά το ένα δεν είναι λιμπρέτο), και, στο ίδιο τυπογραφείο των Μαρκίδων Πουλίου, την ίδια χρονιά, ενός έργου του Αντωνίου Κορωνιού, «Γαλάτεια, δράμα ποιμενικόν του κυρίου φλωριανού μεταφρασθέν εκ της γαλλικής εις την ημετέραν απλήν διάλεκτ.»[322], που τελικά δεν είναι δράμα, αλλά βουκολική αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο με τραγουδάκια στο συρμό των μισμαγιών[323]. Έτσι από περιθωριακή μορφή ο Σακελλάριος

317. Νέος είναι ο ρόλος της ορχήστρας, που δεν συνοδεύει απλώς τις φωνές, αλλά «σχολιάζει» και διαφοροποιείται, όπως ο αρχαίος χορός. «Träger des begleitenden Rezitativs ist das, das nicht bloß für die Stimme den harmonischen Grund und Boden abgibt, sondern sich am Inhalte des Gesanges bald zustimmend, bald widersprechend selbst betheiligt und so einen Chor bildet ganz im Sinne des antiken Chors, um so wirksamer, als er seine Mitwirkung vom Rezitativ auf die Arien und andern festgeformten Sätze der Oper und von diesen auf jenes fortpflanzt, das Ganze zu einer ohnedem unerreichbaren Einheit zusammenschmilzt und die einzelnen Partien zu höherm Adel und grösserer Bedeutung erhebt» (A.B. Marx, *Gluck und die Oper*. 2 τόμ. Leipzig 1862, τόμ.Α΄, σ.303).

318. A.Csampai/D.Holland, *Claudio Monteverdi Orfeo, Christoph Willibald Gluck Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbek 1988, σσ. 175εξ.

319. G.Casanova, Geschichte meines Lebens. Berlin 1985, 10η έκδοση, σ. 251.

320. Το θέμα των Ολυμπιακών αγώνων πραγματεύεται εκτενώς και στην «Αρχαιολογίαν συνοπτικήν των Ελλήνων», που δημοσιεύεται στη Βιέννη το 1796 (σσ. 158εξ.).

321. Για το όλο σχετικό θέμα βλ. Πούχνερ, Ο Ρήγας και το θέατρο, στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., σσ. 109εξ.

322. Ζαβίρας, ό.π., σ. 198, Λαδάς/Χατζηδήμος, *1796-1799*, ό.π., αρ. 9.

323. Βλ. τη δεύτερη έκδοση «Εν Ρεκίω της Αυστρίας... 1824», που βρίσκεται στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη. Ο σκόπος είναι μορφωτικός και αρχαιογνωστικός: «Οι προπάτορες υμών πάσαν σχεδόν την Ευρώπην εφώτισαν και εδίδαξαν...» (σ. VI).

αναδεικνύεται σε ουσιαστικό πνευματικό παράγοντα των Ελλήνων της Βιέννης την εποχή του Ρήγα και νωρίτερα, που καταβάλλει μια συνειδητή και αρκετά επίμονη προσπάθεια να μεταφυτεύσει το ευρωπαϊκό θέατρο στην ελληνική γλώσσα: ο Ζαβίρας αναφέρει συνολικά πέντε θεατρικά έργα (δύο από αυτά εκδεδομένα, βλ. παραπάνω)· και ο Ζαβίρας ήταν καλά πληροφορημένος, γιατί πριν από την επιστροφή του Σακελλάριου στην Ελλάδα το 1798 είχε αλληλογραφία μαζί του, δημοσιευμένη εν μέρει στα «Ποιημάτια» (1817)[324].

Σ' αυτή τη συλλογή ποιημάτων, στην οποία έδωσε περισσότερο από όλα τα άλλα σημασία η ιστορία της λογοτεχνίας, γιατί δείχνει επιδράσεις των «Νυχτών» του Young[325], υπάρχει και επιστολή-απάντηση του Σακελλαρίου στον Μιχαήλ Περδικάρη για το θάνατο της γυναίκας του, με ημερομηνία 4 Δεκεμβρίου 1800, εν Τζαριτζάνη: «Την ευτυχίαν χαίρετε, ω φίλε Μιχαήλε, / και συ παππά Χαρίσιε, αγαπητέ μου φίλε»[326]. Αργότερα θα παντρευτεί, σε δεύτερο γάμο, την κόρη του Χαρίσιου Μεγδάνη, τη Μητιώ. Την πρώτη γυναίκα του όμως τη θυμάται στον «Ιάλεμον δεύτερον», που είναι αφιερωμένος στο θάνατό της, και όπου δηλώνει πως την γνωρίζει από παιδί και δίνει όλο το ιστορικό του δεσμού τους[327], ενώ με τη θρηνητική αυτή διάθεση του έρχεται στο νου η περίπτωση του Ορφέα, για τον οποίο λίγα χρόνια πριν είχε δημοσιευθεί στη μετάφρασή του το περίφημο λιμπρέτο του Gluck, και αναπτύσσει, ακριβώς στο ίδιο μετρικό σχήμα όπως το πρώτο θρηνητικό χορικό της αρχής της πρώτης πράξης, τον τραγικό παραλληλισμό:

Ένας άνθρωπος εστάθη
όμοιός μου εις τα πάθη,
και ηύρε χάριν θεϊκήν.

Ο Ορφεύς με την γλυκείαν
των χορδών την αρμονίαν
και φωνήν την θελκτικήν.

Έλαβε των ουρανίων
άδειαν 'ς των Ηλυσίων
τας σκηνάς να καταβή,

---

324. Έμμετρη επιστολή, «Γεωργίω τω Ζαβίρα» 15 Ιουνίου 1795 εν Βιέννη της Αουστρίας (ό.π., σσ. 107εξ., «Για τούτο και επέστρεψα ευθύς εις Γερμανίαν, / Ιατρικών επιστημών να λάβω την παιδείαν», σ. 109). Φαίνεται, ότι ο Σακελλάριος έχει σχέση και με τη θεατρική παράσταση που μνημονεύει ο Bartholdy για τα Αμπελάκια στα 1803: «Την άλλη μέρα, έκανα τη γνωριμία με το γιατρό του τόπου, τον Γεώργιον Σακελλάρην, άνθρωπο φωτισμένο, που είχε σπουδάσει στη Βιέννη και είχε μεταφράσει στα σύγχρονα ελληνικά αρκετούς τόμους απ' τα Ταξίδια του νέα Ανάχαρση. Μας έδειξε διάφορα αρχαία νομίσματα...» (J.L.S. Bartholdy, *Ταξιδιωτικές εντυπώσεις από την Ελλάδα 1803-1804*. Μτφρ. Φ. Κονδύλης. Αθήνα 1993, σ. 67). «...Δεν θα μπορούσα να πω ώς ποιο σημείο είχα συγκινηθεί απ' την ανησυχία των νεαρών μας Ελλήνων. Έχουνε στήσει στην πόλη τους, με μερικούς άλλους φίλους, ένα θεατράκι φιλικό, όπου ανέβασαν, όπως παντού στον πολιτισμένο κόσμο, το *Μισανθρωπία και Μετάνοια*, του Kotzebue, ο οποίος, όπως και παντού αλλού, κάνει με το έργο του αυτό να εκρέουν κρουνοί δακρύων και επικρίσεων» (όλ.π., σ. 68).

325. Κυρίως Κ.Θ. Δημαράς, Επαφές της νεώτερης ελληνικής λογοτεχνίας με την αγγλική (1780-1821). *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, ό.π., σσ. 21-42, ιδίως σσ. 31εξ. και «Οι νύχτες του Γιούνγκ στην Ελλάδα του 1817», στο ίδιο τόμο, σσ. 43-60.

326. Ό.π., σσ.118εξ., ιδίως σ. 125.

327. Ό.π., σσ. 19εξ.

την φιλτάτην του ν' αρπάξη,
και χωρίς να την κυττάξη,
εις την γην να αναβή.

Ηύρε την αγάπητήν του,
όμως από την ορμήν του
και αγάπην την πολλήν,

Ως την ήκουσε κοντά του,
να φωνάζη τ' όνομά του,
ξέχασε την εντολήν.

Μόλις μιαν ματιάν την ρίπτει
και η Ευρυδίκη πίπτει
πάλιν άπνους εις την γην...[328].

## 5) *Οι αρχές της ελληνικής παντομίμας*

Ο Γιάννης Σιδέρης, σε σημαντικό άρθρο του για την παντομίμα[329], συγκέντρωσε υλικό για το θεατρικό αυτό είδος, το οποίο, απ' ό,τι φαίνεται, έλαβε μεγάλες διαστάσεις από το 1870 και πέρα με την άνθιση των καφωδείων, την ανάπτυξη του εγχώριου κωμικού ύφους στο κωμειδύλλιο[330] και ύστερα ως νούμερο ολόκληρο στην επιθεώρηση[331]. Το είδος αυτό υπάρχει και τον 20ό αιώνα, είτε ως «νούτικη κωμωδία»[332] είτε ως παντομίμα με το όνομα αυτό, και έχει πολιτογραφηθεί στο ύφος των κωμικών της επιθεώρησης και του κινηματογράφου. Το υλικό που παραθέτει ο Σιδέρης είναι διάσπαρτο, και ο αμέθοδος τρόπος της παράθεσής του δεν επιτρέπει να σχηματίσει κανείς μιαν ολοκληρωμένη εικόνα. Είναι και αυτό ένα κεφάλαιο προς έρευνα, μια που φαίνεται πως έχει επιδράσει, σε άγνωστη έκταση και ένταση, και σε άλλα είδη λαϊκών διασκεδάσεων και στο θέατρο σκιών[333].

Η εμφάνιση της παντομίμης, π.χ. της οικογένειας Pandolfi, συνδυάζεται με τα ιπποδρόμια και άλλα λαϊκά θεάματα των παλαιών Αθηνών[334]. Στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα εξελίσσεται όμως σε ξεχωριστό θεατρικό είδος, που παρουσιάζει μια σειρά από έργα, τα οποία είναι είτε ιστορικά (με θέματα ηρωικά[335], αρχαία, ρωμαϊκά και βυ-

328. Ό.π., σ. 23.

329. Γ. Σιδέρης, Παντομίμα. Ένας άγνωστος αγωνιστής και πρωτοπόρος του θεάτρου μας. *Νέα Εστία* 40 (1946), τεύχ.459, σσ. 860-865, τεύχ. 461/462, σσ. 990-996.

330. Βλ. Θ.Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*. Αθήνα 1981.

331. Θ. Χατζηπανταζής/Λ. Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*. 3 τόμ. Αθήνα 1977/78.

332. Δεν υπάρχει συστηματικό μελέτημα για τα φαινόμενα αυτά. Βλ. πρόχειρα Α. Χρυσοστομίδης, *Το λαϊκό θέατρο. Χρονικό - ιστορικό -αναμνήσεις*. Αθήνα [1986], σσ. 164, 167εξ. (όπου ο συγγραφέας εκφράζει την άποψη, ότι προέρχεται από τους «παντομιματζήδες»).

333. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*. Αθήνα 1984, σσ. 78εξ.

334. Σιδέρης, ό.π., σσ. 860εξ.

335. Π.χ. «Γουλιέλμος Τέλλος», «Φάουστ», «Ο Καρλομάγνος», «Μωυσής επί του όρους του Σινά» (Σιδέρης, ό.π., σ. 863), «Ο Ναπολέων εν Μόσχα» (Χατηπανταζής, ό.π., σ. 80).

ζαντινά[336] ή από το 1821[337]) ή μυθολογικά[338], είτε αισθηματικά (απο λαϊκά αναγνώσματα της εποχής)[339] είτε αναπαράγουν το αγαπητό ληστρικό μυθιστόρημα[340], είτε τέλος εκμεταλλεύονται επίκαιρα θέματα[341]. Υπάρχουν σταθεροί κωμικοί τύποι, η κινησιολογία είναι στερεότυπη και υποβοηθείται και από ιδιαίτερο σημασιολογικό κώδικα της μουσικής (π.χ. καλπασμός για τις μάχες, για ερωτικές σκηνές τα «Κύματα του Δουνάβεως» ή άρια από τη «Νόρμα»)[342]. Γύρω στα 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 αφειδώλευτη χρήση μπαρουτιού και βεγγαλικών, μερικές φορές και πυροτεχνημάτων, στο τέλος υπάρχει συνήθως ένα tableau vivant. Η παράσταση τελειώνει γύρω στις δύο αργά τη νύχτα, τυπώνονται και προγράμματα. Υπάρχουν και 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[343]. Τέτοιοι θίασοι υπάρχουν παντού στις παρυφές των αστικών κέντρων, στην Αθήνα, τον Πειραιά, την Πάτρα, τη Λαμία, τη Λειβαδιά, τη Σύρα, το Μεσολόγγι, τη Σμύρνη, τη Θεσσαλονίκη κ.ά.[344]. Κείμενα δεν υπάρχουν, είναι ένα είδος λαϊκού θεάτρου των πόλεων. Οι πηγές είναι λίγες, και θα πληθύνουν μόνο με τη συστηματική αποδελτίωση του Τύπου της εποχής[345].

Σχετικά με την καταγωγή του είδους στην Ελλάδα οι μαρτυρίες είναι φειδωλές και συχνά αμφισβητήσιμες: Κέρκυρα[346], Ναύπλιο[347], Αθήνα 1837, Σύρα 1839, Αθήνα 1843[348] κτλ. Μνημονεύονται συνήθως μόνο, αν υπάρχει ερασιτεχνικός θίασος, με τον οποίο παίζουν εναλλάξ, και σταθερή θεατρική αίθουσα. Για την προέλευση υπάρχουν βασικά δύο

336. «Ο Βελισάριος» (1885), «Νέρων ο τύραννος», «Ναβουχοδονόσωρ», (Σιδέρης, ό.π.), «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος», «Ο Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις» (Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 80).

337. Ο Σιδέρης (ό.π., σ. 683εξ.) αναφέρει τους τίτλους: «Μάρκος Μπότσαρης», «Οδυσσέας Ανδρούτσος και η μάχη της Γραβιάς», «Ο χορός της Σουλιώτισσας Δέσπως», «Ο Λάμπρος και ο Φώτης Τζαβέλλας», «Το ηρωϊκό Σούλι», και ο Χατζηπανταζής (ό.π., σσ. 79εξ.) προσθέτει: «Αθανάσιος Διάκος», «Η ηρωική έξοδος του Μεσολογγίου», «Η πυρπόλησις του τουρκικού στόλου υπό του Κανάρη» κτλ.

338. «Η αρπαγή της Ελένης».

339. «Η Γενοβέφα», «Ο εξόριστος μνηστήρ», «Ερωτόκριτος και Αρετούσα» (1877), «Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας» (1891), «Γκόλφω» (1894), «Οθέλλος» (Σιδέρης, ό.π., σσ. 863εξ.), «Φροσύνη και Αλή πασάς» (Χατηπανταζής, ό.π., σ. 80).

340. «Οι λησταί της Καλαβρίας» (1884), «Οι λησταί της Αφρικής», «Ροβέρτος ο διάβολος» (Σιδέρης, ό.π., σσ. 863εξ.).

341. «Η τρομερή σφαγή της Βουλγαρίας υπό των Βαζιβουζούκων», «Η πολιορκία της Πλεύνας», «Η μάχη του Γκιτζόβαλη» (Σιδερής ό.π., σσ. 863εξ.), «Ο Σακήρ πασάς εν Κρήτη» (1890), «Ο αντεροβγάλτης» (για τον Τζακ τον Αντεροβγάλτη, Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 81).

342. Σιδέρης, ό.π., σσ. 990εξ.

343. Σιδέρης, ό.π., σ. 994.

344. Ο Σιδέρης σημειώνει πως στην Αθήνα ο τελευταίος «Ροβέρτος ο διάβολος» παίζεται το 1926, ενώ στη Θεσσαλονίκη το είδος αντέχει περισσότερο.

345. Αυτό δείχνουν οι πληροφορίες που παραθέτει παρεμπιπτόντως ο Χατηπανταζής (ό.π., σσ. 79εξ.), και προέρχονται από την αποδελτίωση του Τύπου της εποχής σχετικά με τον Καραγκιόζη και το Κωμειδύλλιο.

346. Βροκίνης, ό.π. (αναφέρεται από το Σιδέρη, ό.π., σσ. 860εξ.).

347. Α.Ρ. Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*. Αθήνα 1904, τόμ. Α΄ σ. 277.

348. Λάσκαρης, ό.π., τόμ. Β΄, σσ. 215, 319.

θεωρητικές δυνατότητες: ή είναι αυτόχθονη ή προέρχεται από την Ιταλία (μαζί με μελοδραματικούς θιάσους, όπως ο Φασουλής λίγο αργότερα)[349]. Το σχήμα αυτό, που εφαρμόζεται για το σύνολο της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου[350], χρειάζεται στην περίπτωση αυτή ίσως κάποια ταξική διαφοροποίηση.

Έχει παρατηρηθεί, ότι μερικοί λαϊκοί χοροί είναι έντονα παντομιμικοί (όπως της τράτας, «πώς το τρίβουν το πιπέρι», ο χορός της αρκούδας κτλ.)[351]. Οι μεταμφιέσεις και μικρές σκηνές του αγροτικού καρναβαλιού, όπως τα δρώμενα του φόνου του γαμπρού και της «ανάστασής» του από τη νύφη (ή από γιατρό που εκτελεί παρωδία ιατρικής εξέτασης), η ψευτοκηδεία, ο εικονικός γάμος, το δικαστήριο κτλ., είναι έντονα παντομιμικές, ακόμα και θεατρικές, εκτελούνται ακόμα και χωρίς λόγια ή με αυτοσχεδιαζόμενο διάλογο[352]. Έχει παρατηρηθεί, ότι το λαϊκό αυτό υπόστρωμα θεατρικής εμπειρίας σε πρωτοβάθμιες μορφές του θεάτρου είναι και το πρωταρχικό κύτταρο της άνθισης του ερασιτεχνικού και σχολικού θεάτρου στην επαρχία[353]. Αυτές οι εμπειρίες στην παντομιμική παρουσίαση γεγονότων και καταστάσεων φτάνουν, στο βαθμό που ολόκληρος ο λαϊκός πολιτισμός, πριν από τις αλλαγές του στον αιώνα μας, είναι βασικά λαϊκός πολιτισμός της Τουρκοκρατίας, και σε εποχές πριν από την ελληνική Επανάσταση. Αυτά τα παντομιμικά στοιχεία, που έχουν στις παραστάσεις του καρναβαλιού συχνά και σεξουαλικά υπονοούμενα, ίσως υπήρχαν στους χρόνους της Τουρκοκρατίας και ως αυτοτελή νούμερα για τις διασκεδάσεις των τοπικών αρχόντων στα Βαλκάνια. Ο A.L. Castellan π.χ. βλέπει το 1796 στην Κορώνη παντομίμα, που οργανώνει ο τοπικός μπέης προς τιμήν του με δύο νεαρούς Έλληνες, οι οποίοι χορεύουν μια φανταστική ερωτική σκηνή ανάμεσα σε μια κοπέλα και ένα νεαρό, όπου αυτός της κάνει γονατιστός πρόταση γάμου και εκείνη προσποιείται νάζια και δέχεται μετά από δισταγμούς, ενώ στο τέλος τα παντομιμικά νοήματα γίνονται πιο χειροπιαστά[354]. Ο ταξιδιώτης παρατηρεί, ότι η τέχνη της μίμησης είναι διαδομένη σ'

349. Για την ιταλική καταγωγή του Φασουλή βλ. W. Puchner, *Fasulis. Griechisches Puppentheater italienischer Herkunft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bochum 1978 και σύνοψη στα ελληνικά Β. Πούχνερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*. Αθήνα 1989, σσ. 163-166.

350. Βλ. Β. Πούχνερ, Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 329-379.

351. Για το πρώτο βλ. W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*. Wien 1977, σσ. 49, 150, 215, επίσης το λήμμα «Bär(in)» (με συγκεντρωμένο όλο το σχετικο υλικό), αλλά και το λήμμα «Pantomime».

352. Το σχετικό υλικό στον Puchner, ό.π., pass. Βλ. σε επιλογή και Πούχνερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, ό.π., pass.

353. Βλ.Β. Πούχνερ, Το λαϊκο θέατρο στην Ελλάδα. Αρχαιολογία 12 (1984), σσ. 53-56. Μια πρώτη απογραφή του επαρχιακού θεάτρου στην Ελλάδα από το 1880 στο άρθρο Β. Πούχνερ, Το θέατρο στην ελληνική επαρχία. Μία επισήμανση. Στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σσ. 331-371.

354. A.L.Castellan, *Lettres sur la Morée et les îles de Cérigo, Hydra et Zante*... À Paris 1808, σσ.189-191. Το χωρίο έχει επισημάνει και ο Κ. Σιμόπουλος, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα*. Τόμ.Β΄ *1700-1800*. Αθήνα 1973, σ. 675. Παραθέτω εδώ το κείμενο ης γερμανικής μετάφρασης: «Es ist eine erdichtete Scene, welche sich zwischen einem Liebhaber und seiner Geliebten zutragen soll; sie wurde von zwei Jünglingen ausgeführt. Zur Darstellung solcher Rollen wählet man vorzüglich diejenigen, welche durch ihre Gestalt oder Jugend des Geschlechts wegen Täuschung hervorbringen können. Im Augenblick der Liebeserklärung hatte sich der Liebhaber fast bis auf die Knie niedergekauert, und in dieser Stellung dreht er sich um und machte närrischen Grimassen; der Andere, welcher die Rolle des Frauenzimmers spielte, stellte das Mienenspiel und die Anmuth vor, welche dem Gegenstande angemessen waren. Diese Szene war spaßhaft, aber sie endigte mit eben nicht sehr züchtigen Gebärden, welchen die Türken besonders den lautesten Beifall schenkten, indem sie die Tänzer durch alle möglichen Mittel

όλη την Ανατολή, και ιδίως στην Ελλάδα, και ότι έχει δει ολόκληρες ιστορικές παντομίμες με θέματα από την ελληνική μυθολογία ή του καθημερινού οικογενειακού βίου ή και άλλα επεισόδια, στα οποία συμμετέχουν και γυναίκες, οι οποίες ξεπερνούν τη φυσική τους ντροπαλότητα και ενσαρκώνουν και διάφορα πάθη με αξιοθαύμαστο τρόπο[355].

Ενώ το πρώτο μέρος της περιγραφής είναι συγκεκριμένο και τεκμηριωμένο σε τόπο, χρόνο και περίσταση, το δεύτερο, που του θυμίζει μάλιστα τις παραστάσεις των δυτικών συντεχνιών, θα έμοιαζε ίσως με το μακελλάρικο χορό στην Κωνσταντινούπολη, αν δεν ήταν η συμμετοχή των γυναικών, την οποία προβάλλει τόσο έντονα ο ταξιδιώτης. Η αοριστία της περιγραφής μας εγείρει τις υποψίες, μήπως ο ταξιδιώτης αναπαράγει με τρόπο αόριστο απλώς τις επιστολές της Madame Chenier[356], προσθέτοντας κάποια στοιχεία από παντομιμικούς γυναικείους χορούς, που έχει δει στην Ανατολή. Ο ίδιος ο Γαλλος ταξιδιώτης περιγράφει και τους πεχληβάνηδες, που τους παρομοιάζει μάλιστα με τους αρχαίους πυγμάχους[357].

Οι πληροφορίες των ταξιδιωτικών βιβλίων απαιτούν πάντα κριτική αντιμετώπιση και διασταύρωση των στοιχείων. Ωστόσο φαίνεται ότι πράγματι η παράσταση παντομιμικών σκηνών ανήκε στις διασκεδάσεις της τουρκικής αριστοκρατίας, όπως και το θέατρο σκιών[358], αν ξεκινήσουμε από την αρχή, ότι όλες οι αυλές των τοπικών πασάδων στην αχανή Οθωμανική Αυτοκρατορία μιμούνται την αυλή του Σουλτάνου. Για τα θεάματα στην Κωνσταντινούπολη του 17ου αιώνα μας δίνει μια ίσως υπερβολική εικόνα ο Εβλιγιά Τσελεμπής[359]. Για τα θεάματα της αυλής υπάρχουν αρκετές πηγές· δεν είχαν ποτέ χαρακτήρα καθαρά θεατρικό[360].

Ο Γερμανός ταξιδιώτης von Arnim[361], που μας πληροφορεί και για κάποιες γαλλικές

---

anzufeuern und zu ermuntern suchten» (*A.L.Castellan's Briefe über Morea und die Insel Cerigo, Hydra und Zante*. Weimar 1809, σσ. 120εξ.).

355. «Aber was zur Kunst der Nachäffung gehört, ist in der Levante, vorzüglich aber in Griechenland sehr üblich; darin besteht gewöhnlich der gesellschaftliche Zeitvertreib. Ich habe ein Spiel bemerkt, welches mit unserm Handwerksspiele Aehnlichkeit hat, das aber vervollkommnet, manchmal eine wirklich historische Pantomime wurde. Auf diese Art sah ich verwickelte, Thaten der griechischen Mythologie, Familienscenen oder Anekdoten vorstellende Handlungen von einer Menge handelnder Personen ausführen. Die griechischen Frauenzimmer zeichnen sich in diesen Arten von Zeitvertreib aus; indem sie die natürliche Schüchternheit ihres Geschlechts ablegen, werden sie nach und nach belebt und drücken verschiedene Leidenschaften mit bewunderswürdiger Vollkommenheit und Kraftfülle aus» (Castellan, ό.π., σ. 121).

356. Η περιγραφή του «αρβανίτικου χορού», που προέρχεται κατά τη Madame Chenier από το «μακελλάρικο ιπποδρόμιο» που τελούνταν την Πρωτομαγιά στο Βυζάντιο, περιγράφεται στην πρώτη των τριών επιστολών, που έστειλε η μητέρα του A. Chenier στο γνωστό φιλέλληνα Piere August de Guys, ο οποίος τις συμεριέλαβε στη τρίτη έκδοση του *Voyage littéraire de la Grèce*... Paris 1783. Βλ. επίσης Π. Μαρκάκης, Η κ.Σενιέ και το λαϊκό θέατρο στο Βυζάντιο. *Νεανική Ζωή* αρ. 3, Ιαν. 1948, σσ. 54-59. Για επιφυλάξεις βλ. Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, ό.π., σσ. 168εξ.

357. Castellan, ό.π., σσ. 178εξ. (Σιμόπουλος, ό.π., σ. 684). Περιγραφή τέτοιου παντομιμικού χορού στην Ανατολή στον Bartholdy, ό.π., σσ. 189εξ.

358. Βλ. τα στοιχεία στον Πούχνερ, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, ό.π.

359. Evlija Efendi, *Narrative of Trabvels in Europe, Asia, and Afrca in the seventeenth century*. Transl. from Ritter Joseph von Hammer (-Purgstall). 2 τόμ. London 1846, σσ. 241εξ.

360. Το βασικό υλικό συγκεντρωμένο στον M. And, *History of theater and popular entertainment in Turkey*. Ankara 1963/64.

361. C.O.L. von Arnim, *Flüchtige Bemerkungen eines Flüchtig-Reisenden*. Berlin 1837. Γ. Μέρος: Aufenthalt zu Konstantinopel, Reise über das Schwarze Meer nach der Moldau, Aufenthalt daselbst, Rückkehr nach Berlin über die Bukowina, Galizien, Schlesien und Böhmen, με ειδική σελιδαρίθμηση.

παραστάσεις στο Πέραν το χειμώνα 1835/36[362], βλέπει μια παντομίμα, με την ευκαιρία των γάμων του Σουλτάνου, στα χρόνια της κυοφορίας του tanzimat (1839), της δυτικής μεταρρύθμισης στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, οπότε και η στρατιωτική μουσική γίνεται ιταλική μπάντα υπό τη διεύθυνση του αδερφού του Donizetti[363]. Οι χορευτές ήταν άθλια μεταμφιεσμένοι, η παντομίμα είχε ως θέμα την αποθέωση του Σουλτάνου στο θρόνο, που παριστανόταν από ένα παιδί, από ορχήστρα, όπου οι μουσικοί έκαναν σαν να έπαιζαν τα όργανα, αλλά έμεναν βουβοί, ενώ ένας γελωτοποιός τους παρενοχλούσε στο έργο τους, δίνοντάς τους μοσχοκάρφι για να φταρνιστούν, και δυνατά ξεσπάσματα φταρνίσματος διέκοπταν την απόλυτη σιωπή της παντομιμικής μουσικής τους[364]. Το θέμα αυτό έχει μάλλον δυτική προέλευση, όπως ταιριάζει και στα γούστα του σουλτάνου Abdülmecit (1823-1861).

Τη δυτική καταγωγή της παντομίμας ως θεατρικού είδους μαρτυρούν και οι ελάχιστες ελληνικές πηγές, που είναι κάπως λεπτομερέστερες και αφορούν τα πρώτα χρόνια της αυλής του Όθωνα. Στις επιστολές της κυρίας των τιμών J. von Nordenflycht σε φίλη της στη Γερμανία, αναφέρεται (επιστολή, της 6 Σεπτεμβρίου 1837) το εξής: «Προ οκτώ ημερών εδόθη λίαν επιτυχής παράστασις της κωμωδίας και της παντομίμας μας. Ιδίως η δευτέρα αύτη επέτυχεν εκτάκτως. Ουδέποτε ανέμενον από ερασιτέχνας να παίξωσι μετά τοσαύτης ευχερείας και τόσου θάρρους. Αι ενδυμασίαι ήσαν πολύ ωραίαι, έλαβον και εγώ μέρος και δεν ήμην διόλου κακή εις τον ρόλον της Vivandière...»[365]. Οι παραστάσεις αυτές έγιναν στα γαλλικά (βλ. και στη συνέχεια). Για την ίδια χρονιά μας δίνουν περισσότερες πληροφορίες τα δίτομα απομνημονεύματα του Γερμανού ευγενούς Ow, που εκδίδει το 1854 στα γερμανικά τις αναμνήσεις του από την παραμονή του στην αυλή του Όθω-

362. «Ebenso hatte aber auch Pera im Winter, unter der Leitung der Frau von Stürmer, einer geborenen Französin, einige französische Theatervorstellungen erlebt...» (von Arnim, ό.π., σ. 10). Για τις γαλλόφωνες παραστάσεις στην Πόλη του 19ου αιώνα, που αρχίζουν αργότερα, βλ. M. And, Eski Istanbul'da Fransiz Sahnesi. *Tiyatro Arastırmaları Dergisi* 1971, σσ. 77-102. Γαλλικές παραστάσεις υπήρχαν όμως στο Γαλλικό προξενείο, μάλιστα με έργα του Μολιέρου, ήδη το 1673 (A. Galland, *Journal d' Antoine Galland pendant son séjour à Constantinople*. Paris 1881, τόμ.Α΄, σσ. 5-36, ο εντοπισμός του χωρίου είναι της Α. Ταμπάκη, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία*, ό.π., σ.ια΄), αλλά ίσως και κατά το 18ο αιώνα (G. Deschamps, *Constantinople*. Paris 1913, σσ. 325εξ., το χωρίο εντόπισε η Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αώνα*. Διδ. διατρ. Αθήνα 1990, σ. 114).

363. Von Arnim, ό.π., σ. 19.

364. «Aber auch der phantastische Anzug der Tänzer, welche vor dem Pavillon ihre Contorsionen machten, schien der schlechtesten Theatergarderobe irgend einer kleinen deutschen Provinzialstadt entlehnt zu sein, und trug nichts dazu bei, den Reiz einer Pantomime zu erhöhen, von deren Sinn ich nur so viel fassen konnt, daß ein Kind als Kaiser auf einem Thron saß, und ihm zu Ehren eine Musik aufgeführt ward, wobei aber die Musiker, wohl zu merken, blos die Instrumente scheinbar spielten, indem kein Ton zu hören war. Ein Lustigmacher ging gleichzeitig herum, und fand Vergnügen daran, die Musiker zu stören, indem er ihnen eine Prise reichte, welches wahrscheinlich Nieswurz war, indem die tonlose Musik dann durch starkes Niesen der Musiker unterbrochen ward. Balletbücher wurden übrigens nicht ausgegeben, und da man ohne diese die Pantomime so ziemlich verstand, so wäre in so weit hierin ein Vorzug der türkichen vor der europäischen Cultur unfehlbar zu erkennen» (von Arnim, ό.π., σσ. 18εξ.).

365. Μετά την παράσταση ακολούθησε χορός. Οι καλεσμένοι ήταν γύρω στους 200 (Κωνστ. Τσαουσόπουλος, Επιστολαί κυρίας της Τιμής εν Αθήναις προς φίλην της εν Γερμανία. *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* Η΄, 1923, σσ. 383-555, ιδίως σ. 406). Η μετάφραση στην καθαρεύουσα βέβαια αλλάζει το απλό και απέριττο ύφος στα γερμανικά (J. von Nordenflycht, *Briefe einer Hofdame in Athen an eine Freundin in Deutschland 1837-1842*. Leipzig, Hinrich 1845, σ. 40).

να[366], όπου και περιγράφει με αρκετό χιούμορ και καμιά φορά και καυστική σάτιρα τη ζωή στην αυλή του Όθωνα (ιδιαίτερα ειρωνικά περιγράφει τον «εξοχότατο»). Η πηγή αυτή, που ώς τώρα δεν έχει αξιοποιηθεί γενικότερα για την ανασύσταση της πολιτισμικης ιστορίας των Αθηνών του 19ου αιώνα, αξίζει ίσως μια μετάφραση ή επανέκδοση, γιατί περιέχει οξυδερκείς κρίσεις για μια σειρά από θέματα και περιγράφει με ζωντάνια και ενδιαφέρον τη ζωή της πόλης, και ακόμα από τα λεγόμενά του αναπηδά η εικόνα της τεράστιας πολιτιστικής διαφοράς μεταξύ Ελλήνων και της βαυαρικής κυβέρνησης[367] (στο δεύτερο τόμο έχει ένα επίμετρο 35 σελίδων για τα σφάλματα και τις πλάνες του Fallmerayer, τον οποίο αποκαλεί επί λέξει «paradoxótatos»)[368]. Περιγράφει με ζωντανά χρώματα και την πλήξη της αυλής, όπου η υψηλή κοινωνία προσπαθεί να διασκεδάσει τα βράδυα με «μικρά παίγνια», τυφλόμυγα, αινίγματα, χορούς κτλ., ώσπου το 1837 ο maggiordomo βρίσκει μια νέα διασκέδαση: να παίξουν θέατρο. Σε τέτοια παντομίμα έχει παίξει και ο ίδιος σαν κυρία με μακρύ φουστάνι και ντεκολτέ, σε άλλη παντομίμα ήταν ληστής και έπρεπε να πυροβολεί με το πιστόλι, προκαλώντας ένα μικροατύχημα με τα σκάγια του στο μάτι κάποιου άλλου «ηθοποιού»[369]. Οι σύντομες περιγραφές του είναι πιο ρεαλιστικές από της κυρίας των τιμών και διασώζουν και το κλίμα της αυλής (βλ. και στη

366. J. or. Ow, *Aufzeichnungen eines Junkers am Hof zu Athen. Nach seinem Tode herausgegeben von ....* 2 τόμ. Pest, Wien und Leipzig, Hartleben's Verlags-Expedition 1854.

367. Βλ. π.χ. τα εξής χωρία: για τους Έλληνες: «...bei ihrer außerordentlichen Sparsamkeit und Genügsamkeit sind sie stets heiterer Laune und führen ein frohes, sorgenloses Leben unter Umständen, welche dem Fremden oft unerträglich wären» (σ. 3). Για τους ξένους στη φτωχή Αθήνα: «Athen ist eine europäische Oase in Griechenland! – Der Aufwand und das Gepränge der Fremden in Athen erscheint im ärgerlichen Gegensatz zu der patriarchalischen Einfachheit und Armuth der Eingeborenen» (σ. 29). Για την ξενομανία των Ελλήνων: «Die Griechen ahmen fremde Sitten begierig nach! – Desto schlimmer für sie! -»(σ. 30). Για το απροσάρμοστο της ξένης παροικίας: «Unsere Gesellschaft sieht wie eine fremde Ansiedlung aus» (σ. 33). Περιγράφει επίσης πώς ο κόσμος κορόϊδευε του φαναριώτες «πρίγκιπες»: «Erb-Adel existiert in griechischen Ländern nicht: - aber die Söhne und Enkel der wallachischen und moldauischen Hospodare lassen sich «Fürstenkinder» - «Prinzen» nennen. In Griechenland lacht man über solche Anmaßung. Prinz – «Pringips» ist beinahe Spott! Gewöhnlich hört man die Anfangslaute Pr! Pr! Pr! wiederholen, was dem Vieh zugerufen wird, um es fortzutreiben!» (σ. 82). Παρατηρεί επίσης τη γρήγορη φθορά των ξένων στη χώρα (από τους πέντε χιλιάδες Γερμανούς, που είχαν έρθει μετά το 1832, τρεις χιλιάδες πέθαναν στην πρώτη πενταετία, σ. 74). Αποκαλεί τη Βαυαροκρατία «αποτυχημένη επιχείρηση» που στηρίζεται στον κρατικό παρεμβατισμό και τη γραφειοκρατία, η οποία όμως δεν μπορεί να καθυποτάξει την αναρχία, την καταχρηση της εξουσίας και τη δωροδοκία των αρχών: «Schnell nützen sich die Fremden ab! Für die Zurückgebliebenen ist es traurig, Einen nach dem Andern scheiden zu sehen! - Es ist das Bild eines mißlungenen Unternehmens! – Für die Griechen ist es aber ein Trost, denn sie setzen alle Hoffnung auf den endlichen Abschied der Fremden. - Zu viel Fremdes ist nach Griechenland gebracht worden! - Der Fluch des Zuvielregierens lastet auf dem armen Lande! —Die baierische Regentschaft steht im gallbitteren Andenken bei Griechen und Baiern!—» (σ. 105). «Aber das ganze Land seufzt unter Mißbräuchen und Gesetzlosigkeit, Unordnung und Bestechlichkeit der Behörden! – Es fehlt der alte Herkules, um diesen Augiasstall zu säubern! Die Regierung mit ihrer Schreiberei erscheint unfähig sich und dem Lande zu helfen!» (τόμ. Β΄, σ. 63).

368. Τόμ. Β΄, σσ. 167-201: «Dr. Fallmerayer's Irrthümer und Täuschungen über die Abstammung der Griechen».

369. «Maggiordomo setzte sich die Aufgabe ein neues Vergnügen zu erfinden, da die alten schnell abgenützt waren.- In einer Pantomime erschien ich als Madame Long-coup in rosafarbigem Kleide mit sehr langem bloßen Halse und Nacken.- In einer anderen Pantomime hatte ich als Räuber eine Pistole abzufeuern und schoß einem Mitspielenden die Pulverkörner ins Auge. Er behielt lange Spuren davon, aber ohne weiteren Schaden zu nehmen.- Seitdem hielt der Leibarzt immer für solche unvorherzusehenden Fälle sein chirurgisches Werkzeug bereit!-» (σ. 35).

συνέχεια). Σε άλλο σημείο παρομοιάζει κάποιον αυλικό με εκείνον τον χοντρό, που εμφανίζεται στις παντομίμες και του οποίου η μοίρα είναι, διάφοροι που τρέχουν να τον ρίχνουν συνεχώς κάτω[370].

Το συμπέρασμα από αυτές τις λίγες πληροφορίες για την απαρχή της παντομίμας στην Ελλάδα είναι, ότι λειτουργούν πιθανώς δύο στοιχεία, τα οποία ενώνονται ύστερα στη «νούτικη» κωμωδία του 20ού αιώνα και στην παντομίμα ως λαϊκή διασκέδαση τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα: 1) υπάρχει μια εγχώρια παράδοση μεταμφίεσης και μιμικής παράστασης μικροϋποθέσεων στο αγροτικό καρναβάλι του λαού της υπαίθρου, υπάρχουν όμως και πιο προχωρημένες εκδηλώσεις στις αυλικές διασκεδάσεις των τοπικών πασάδων στα Βαλκάνια, που μιμούνται την αυλή του Σουλτάνου στην Πόλη, και 2) η παντομίμα εισάγεται από τη Δύση, όπου ανήκει στα αστικά και δημοφιλή θεάματα, καλλιεργείται προφανώς πρώτα στις ερασιτεχνικές παραστάσεις της αυλής του Όθωνα, αλλά συναντάται και στα λαϊκά ιπποδρόμια, όπου οι «καλλιτέχνες» ακολουθούσαν προφανώς τα δρομολόγια των ιταλικών θιάσων μελοδράματος, αναζητώντας το ψωμί τους στην καθ' ημάς Ανατολή. Ο ρόλος των Επτανήσων σ' αυτή τη διαδικασία δεν μπορεί να διευκρινιστεί αυτή τη στιγμή, γιατί ακόμα μας λείπει μια εμπεριστατωμένη και λεπτομερειακή εικόνα της συνολικής θεατρικής ζωής στα Ιόνια νησιά. Αν λάβουμε όμως υπόψη τους μηχανισμούς μεταφοράς της ιταλικής όπερας και του κουκλοθεάτρου του Φασουλή[371], τη ζωηρότητα και τις ποικίλες εκδηλώσεις του επτανησιακού καρναβαλιού, το λαϊκό θέατρο των «Ομιλιών»[372], που με τον τίτλο τους ίσως αντιδιαστέλλονται από τις «βουβές σκηνές» των απόκρεων[373], τότε η υπόθεση ύπαρξης της παντομίμας, ως ξεχωριστού θεατρικού είδους στα Επτάνησα, είναι εύλογη και πιθανή.

## 6) *Παραστάσεις στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα*

Στην θεατρική ιστοριογραφία της Νοτιοανατολικής Ευρώπης υπάρχει ένας κανόνας: ανώτερες μορφές θεατρικής οργάνωσης υπάρχουν μόνο σε εκείνες τις περιοχές, που επηρεάζονται από τη Βενετία ή άλλα ιταλικά κρατίδια ή την Αυστροουγγαρία[374]. Στις περιοχές της Ημισελήνου δεν απαντούν θεατρικές παραστάσεις, με εξαίρεση το θέατρο σκιών[375]. Αυτή η εικόνα όμως τροποποιείται κάπως με τη δράση των καθολικών ταγμάτων στο Αιγαίο, όπου στη Νάξο το 1723 και στη Χίο το 1740-44 μαρτυρούνται ελληνικές

370. Τόμ. Α΄, σ. 100.

371. Puchner, *Fasulis*, ό.π.

372. Όλη η βιβλιογραφία τώρα συγκεντρωμένη στο Μ. Αλεξιάδη, *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας. Άγνωστη Ζακυνθινή «ομιλία» του Αλέκου Γελαδά. Συμβολή στην έρευνα του Ζακυνθινού λαϊκού θεάτρου*. Αθήνα 1990, σσ. 17-27.

373. Πράγματι υπήρχαν τέτοιες παντομιμικές σκηνές στο επτανησιακό καρναβάλι, όπως ο κινέζικος γάμος, οι δράκοι, οι μήνες, η τράτα, η γιορτή του Αγίου Λύπιου, η φάβα, οι Κεφαλλονίτες, η μεγάλη Σαρακοστή κτλ. (Λ.Χ. Ζώης, *Ιστορία της Ζακύνθου*. Αθήναι 1955, σ. 395). Σε τέτοιες εθιμικές εκδηλώσεις έγκειται και μια από τις ρίζες των «Ομιλιών» (Μ.Γ. Μερακλής, Το πρόβλημα της προελεύσεως των ομιλιών. *Φιλολογικά* 5, 1981, σσ. 34-38). Είναι περίεργο πώς έχει επικρατήσει ο λόγιος τύπος στην ονομασία του λαϊκού αυτού θεάτρου, γιατί κανονικά θα ήταν «μιλιά» ή «μίλημα»· το δεύτερο όρο βρίσκουμε μάλιστα ως «μικρή σκηνή» στην «Ευγένα» του Μοντσελέζε (1646) (T. Montselese, *Ευγένα*, a cura di Mario Vitti. Napoli 1965, σ.32.

374. Β. Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα*. Αθήνα 1993, σσ. 43εξ. και pass.

375. Το υλικό συγκεντρωμένο στο Β. Πούχνερ, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*. Αθήνα 1985.

παραστάσεις και απαγγελίες[376], και με τη δράση των φαναριωτών και φωτισμένων αστών εμπόρων, αφού μαρτυρείται για τους πρώτους, στο Βουκουρέστι κωμωδία από τσαούσηδες της αυλής προς τα τέλη του 18ου αιώνα[377], για τους δεύτερους, η παράσταση του «Μισανθρωπία και Μετάνοια» του Kotzebue το 1803 στα Αμπελάκια[378], που βρίσκεται σε κοινά συμφραζόμενα με τις απαγγελίες στις Κυδωνίες[379] και την Πόλη[380].

Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις πιο δυσεξήγητες και πιο «τουρκικές»: δεν εννοώ την περίπτωση της παντομίμας, που παρακολουθεί ο Castellan το 1796 στην αυλή του μπέη της Κορώνης[381], αλλά την καθαίρεση παπά-κωμωδοποιού στα Τρίκαλα πριν από το 1737/38, ο οποίος σύμφωνα με το εκκλησιαστικό έγγραφο γράφει και παριστάνει σκωπτικά ποιήματα[382] σ' ένα κοινωνικό και ιστορικό περιβάλλον δηλαδή που δεν ευνοεί την ανάπτυξη τέτοιου είδους εγχειρημάτων: βαθιά Τουρκοκρατία. Ωστόσο υπάρχουν ορισμένες πληροφορίες, ότι στην αυλή του Αλή Πασά στα Γιάννενα υπήρχαν θεατρικές παραστάσεις. Σε ταξιδιωτικο βιβλίο ο R.T.S. Hughes αναφέρει σχετικά: «The reader will however be astonished to learn, as I was myself to hear, that since our departure, theatrical exhibitions have been displayed at Ioannina under the patronage of the vizir, a temporary theatre being erected, and the whole corps de ballet imported from Corfu: such a scene, I will venture to say, was never exhibited in a Mahometan city... The occasion of alle these festivities was the marriage of our young friend Mehmet Pasha to the daughter of a rich bey of Larissa, at which his father Vely was present»[383].

Μερικά χρόνια πριν ο J.C. Hobhouse μας βεβαιώνει ότι «the only advances which the Turks have made towards scenic representations» ήταν το θέατρο σκιών[384], που παρακο-

376. Βλ. παραπάνω.

377. Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*. Τόμ. Β΄. Wien 1781, σσ. 401εξ. (το κείμενο και στον Πούχνερ, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, ό.π., σσ.7 6εξ. σημ. 79).

378. Η μετάφραση είναι του Κωνστ.Κοκκινάκη, Βιέννη 1801 (J.L.S. Bartholdy, *Voyage en Grèce, fait dans les années 1803 et 1804*. Paris 1807 (traduit de l'allemand par. A. du C.), τόμ. Α, σ. 212· από τη γαλλική μετάφραση του ταξιδιωτικού έχει περάσει η είδηση σε όλη τη σχετική βιβλιογραφία).

379. A. Firmin-Didot, *Notes d'un voyage fait dans le Levant en 1816 et 1817*. Paris [1826], σ. 387 («Nous nous rémissions tour-à-tour chez l'un de ceux qui souscrivirent au décret; et les conversations diverses, la lecture des anciens poètes ou la répétition de la tragédie de l'Hécube d' Euripide que nous représent âmes à grand spectacle dans un des celliers du collège, occupaient toutes nos soirées. Les portes étaient alors soigneusement fermées, dans la crainte qu'on n'aperçût au-dehors les armes que décoraient les acteurs. Ce seul motiv aurait suffi pour faire fermer le gymnase, comme il l'avait été l'année précédente, lorsque les Turcs, voyant un maître de musique français qui faisait battre la mesure aux élèves, prétendirent qu'on leur enseignait ainsi l'art militaire». Το χωρίο αυτό έχει επίσης περάσει σ' όλη τη σχετική βιβλιογραφία.

380. Στο σπίτι του Α. Σούτσου στο Φανάρι (A. Camariano, Le théâtre grec à Bucarest au début du XIX-e siècle. *Balcania* VI, 1943, σσ. 381-416, ιδίως σ. 385). Στο σπίτι του Ρώσου πρόξενου Ζαχάροφ τις τραγωδίες του Ιακ. Ρίζου Νερουλού πριν από το 1815, πράγμα που έχει αμφισβητήσει ο Λάσκαρης (E. Grasset, Lettre à M. Frédéric Soulié sur le théâtre Grec moderne. Στον τόμο: *Souvenirs de Grèce*. Nevers 1838, σσ. 133-168, και N. Λάσκαρης, ό.π., τόμ.Α΄, σ. 107 σημ. 2). Η Κουμαριανού δεν αμφισβητεί την είδηση (Camariano,ό.π., σσ. 385εξ.).

381. Βλ. παραπάνω.

382. Ε.-Ν. Αγγελομάτη-Τσουγγαράκη, *Νικόλαος Κριτίας. Βιογραφικά και εργογραφικά*. Αθήνα 1984-86 (ανάτυπο από τον Α΄ και Β΄ τόμο Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά του Κέντρου Ερεύνης του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού της Ακαδημίας Αθηνών), σσ. 238-240. Ανάλυση στον Β.Πούχνερ, Θεατρικές παραστάσεις στη Θεσσαλία του 18ου αιώνα. Στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σσ. 169-179.

383. R.T.S. Hughes, *Travels in Sicily, Greece and Albania*. 2 τόμ. London 1820, τόμ.Β΄, σ. 294.

384. Βλ. Β. Πούχνερ, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*. Αθήνα 1985, σσ. 43εξ.

λουθεί κατά το ραμαζάνι του 1810 στα Γιάννενα. Και αποφαίνεται: «If the character of a nation, as has been said, can be well appreciated by a view of the amusements in which they delight, this puppet-show would place the Turks very low in the estimation of any observer. They have none, we were informed, of a more decent kind»[385]. Ωστόσο η πληροφορία του Hughes φαίνεται αληθινή, γιατί την επιβεβαιώνει ο Ibrahim Manzour[386], ο Γαλλοεβραίος εξωμότης της αυλής του Αλή και διοικητής του πυροβολικού του, στον οποίο έλεγε ο ίδιος ο πασάς: «Αν είχα ένα θέατρο, θα επέτρεπα την είσοδο μόνο στα παιδιά μου. Αυτά τα ζωντόβολα, οι βασιλιάδες των Φράγκων, δεν ξέρουν τι τους γίνεται»[387]. Ο δευτερότοκος γιος του Βελής μάλιστα «φιλοδοξούσε να ιδρύσει θέατρο»: πρότεινε να διαρρυθμιστεί ένα γιαννιώτικο τζαμί σε θέατρο ιταλικού ρυθμού[388]. Η γνωστή επιστολή του Νικηταρά από το Ναύπλιο, όπου ήταν διευθυντής αστυνομίας, προς την Κυβέρνηση το 1823, με την πρότασή του να πάρει άδεια να διαμορφώσει ένα τζαμί σε θέατρο[389], ίσως δεν είναι και τόσο πρωτότυπη και δεν εκφράζει για πρώτο φορά την ιδέα αυτή.

Ο Βελήπασας πάντως είχε φέρει στην Τριπολιτσά ήδη το 1809 ένα pianoforte[390], και ήταν ο ίδιος συνθέτης ερωτικών τραγουδιών, τα οποία άκουσε ο Γερμανός ταξιδιώτης J.L.S.Bartholdy[391] στο παλάτι του Μουχτάρ, του πρωτότοκου γιου του Αλή στα Γιάννενα, ο οποίος τον κάλεσε σε οργιαστικό γλέντι «μαζί με τον μητροπολίτη Άρτας, ένα Φράγκο γιατρό, έναν Εβραίο τραπεζίτη, κι ένα νεαρό Έλληνα που τον είχε μπιστικό και σύντροφο στα γλέντια του»[392]. Οι μουσικοί ήταν Εβραίοι. Στα Γιάννενα, την πόλη των γραμμά-

385. J.C. Hobhouse, *A journey through Albania and other provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople, during the years 1809 and 1810*. London 1813, σσ. 183εξ. Σε άλλο σημείο αναφέρει για το ραμαζάνι: «In truth, although during this month the strictest abstinence, even from tobacco and coffee, is observed in the day-time, yet with the setting of the sun the feasting commences, and a small repast is served; then is the time for paying and receiving visits, and for the amusements of Turkey puppet-shower, jugglers, dancers, and story-tellers» (ό.π., σ. 77).

386. Ibrahim Manzour, *Mémoires sur la Grèce et l' Albanie pendant le gouvernment d' Ali Pacha*. Paris 1827, σ. 182.

387. Η ελληνική απόδοση είναι του Κ. Σιμόπουλου, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα*. Τόμ. Γ΄/2 (1810-1820). Αθήνα 1975, σ. 72 σημ. 3.

388. Σιμόπουλος, ό.π., σ. 2 σημ. 3. Η πληροφορία από τον Guillaume de Vaudoncourt, *Memoirs on the Ionian Islands*. London 1816, σσ. 299εξ.

389. Γ. Γριτσόπουλος, Το '21 και το θέατρο. Πρώτες προσπάθειες. *Νέα Εστία* 1.4.1949. «Εξοχώτατε υπουργέ των Εσωτερικών, / Επειδή και εις την ανθρωπότητα το πρώτον αγαθόν πράγμα είναι η παιδεία, καθώς προς τούτοις εις την ιδίαν ιερώτατον και η υπεράσπισις των πτωχών ασθενών, μάλιστα δε των στρατιωτών, ζητώ διά του παρόντος μου μέσον του Υπουργείου τούτου παρά της Υπερτάτης Διοικήσεως, ένα δοθώσιν εις την εξουσίαν μου πρώτον το τζαμί του Αγάπασα μεθ' όλα του τα περιεχόμενα εργαστήρια, ένα χρησιμεύση διά θέατρον, δεύτερον δε την μεγάλην οικίαν ευρισκομένην εις το πλάτωμα απέναντι του τζαμίου, ένα χρησιμεύση διά σχολείον μεθ' όλα του τα περιεχόμενα εργαστήρια, και τρίτον ένα ασπίτιον μεγάλον κατά τα πέντε Αδέλφια, ένα χρησιμεύση διά νοσοκομείον, δια τα οποία αφ' ου μου δοθή η άδεια, αφίνω επίτροπον διά να τα τελειώση, παρακαλώντας την Υπερτάτην διά να ήθελεν διορίση ένα επιστάτην της, ένα μετά του εδικού μου λαμβάνωσι τα εισοδήματα, και κάμνωσι τα έξωδα, και χρονικώς δίδωσι λόγαριασμόν./ Όθεν και να έχω την απόκρισιν, προσκυνώ και μένω / Εκ Ναυπλοίου τη 25 Φεβρουαρίου 1823 Νικήτας Σταματελόπουλος» (το κείμενο επίσης στον Γ. Σιδέρη, *Το 1821 και το θέατρο ήτοι πώς γεννήθηκε η Νέα Ελληνική Σκηνή (1741-1822)*. Αθήνα 1971, σ. 40).

390. S.Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*. Ναύπλιο 1984, σ. 61, που παραπέμπει στο Σιμόπουλο, ό.π., σ. 513 σημ. 2.

391. Bartholdy, ό.π., τόμ. 2, σ. 81.

392. Baud-Bovy, ό.π., σ. 61.

των και του διαφωτισμού[393], υπήρχε «βάρβαρη» αυλή, όπου ωστόσο οι μουσικοί ήταν περιζήτητοι, και υπάρχει η μαρτυρία, ότι ο Αλής καλούσε από την Πόλη οργανοπαίχτες, χορευτές και χορεύτριες[394]. Σ'αυτά τα συμφραζόμενα και στην κλίση του γιου του Βελή για τη δυτική μουσική δεν παραξενεύει η πρόσκληση κερκυραϊκού (ιταλικού) μπαλέτου στην αυλή του.

Ο Βελήπασας όμως είχε χτίσει στον Τύρναβο και παλάτι δυτικού τύπου, όπου στο κάτω πάτωμα υπήρχε μια μεγάλη αίθουσα· εκεί, κατά τη μαρτυρία του Ι.Α. Λεονάρδου[395], που είδε αυτοπροσώπως το παλάτι πριν από την πυρπόλησή του το 1822, «πολλάκις επαρασταίνοντο παρά των Ευρωπαίων Θέατρα και Κωμωδίαι επί της δεσποτείας του Β.Π.»[396]. Η πληροφορία του Λεονάρδου, που περιγράφει το κτίριο με λεπτομέρειες, φαίνεται αξιόπιστη, ο Βελήπασας είναι άλλωστε, όπως δείχνουν τα στοιχεία που αναφέραμε, μουσικόφιλος και θεατρόφιλος. Ποιοι «Ευρωπαίοι» όμως να έδιναν παραστάσεις στον Τύρναβο της Θεσσαλίας πριν απ' το 1821; Ιταλοί θεατρίνοι και μπαλέτα από την Κέρκυρα; Η προεπαναστατική ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου είναι ακόμα γεμάτη εκπλήξεις. Ίσως πρέπει να αναθεωρήσουμε κάπως την όλη εικόνα που έχουμε για τη σχέση των Μουσουλμάνων με το θέατρο. Το tanzimat είχε αρχίσει στα Γιάννενα ήδη πριν από το '21.

## 7) *Ελληνική παράσταση για την Άλωση της Πόλης στην Κωνσταντινούπολη του 1821*

Στους πολύτιμους τόμους του Κυριάκου Σιμόπουλου για τους ξένους ταξιδιώτες στην Ελλάδα, από την αρχαιότητα έως το τέλος της Ελληνικής Επανάστασης, υπάρχει και μια πληροφορία, η οποία ώς τώρα, με μια μοναδική εξαίρεση[397], δεν έχει προσεχθεί, κι ας είναι κυριολεκτικά συγκλονιστική: ότι λίγο πριν από το ξέσπασμα του ξεσηκωμού του '21, στο σπίτι Έλληνα φαρμακοποιού στο Πέραν, που πλήρωσε το εγχείρημα αυτό με τη ζωή

393. Φ. Μιχαλόπουλος, *Τα Γιάννενα κι η Νεοελληνική Αναγέννηση (1648-1820)*. Αθήνα 1930, Ι.Ε. Αναστασίου, *Η πνευματική κατάσταση στα Γιάννινα στις αρχές του ΙΘ΄ αιώνα, όπως την είδαν οι ξένοι περιηγηταί*. Ιωάννινα 1971 (Βιβλιοθήκη της Ηπειρωτικής Εταιρείας Αθηνών, αρ. 33).

394. Βλ. π.χ. Σιμόπουλος, ό.π, τόμ.Γ΄/1, σ. 213 σημ. 5 («Απομνημονεύματα του Αθ. Λιδορίκη, σφραγιδοφύλακα του Αλή», σ. 877). Ο Ανωγειανάκης καταθέτει τη μαρτυρία, πως ο Δημήτριος Καραουλάνης, περίφημος βιολιτζής και τραγουδιστής στα τέλη του 18ου αιώνα, άφησε την Αθήνα για να αναζητήσει την τύχη του στα Γιάννενα του Αλή Πασά (Φ. Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα 1976, σ. 293).

395. Ι.Δ. Λεονάρδος (ο εκ του Κισσάβου όρους εκ πόλεως Αμπελακίων της εν Θεσσαλία Μαγνησίας), *Νεωτάτη της Θεσσαλίας χωρογραφία συνταχθείσα κατ' ιδιαιτέραν τινά μέθοδον γεωγραφικώς και περιηγητικώς υπό...* Εν Πέστη του Ουγγαρίας 1836, σ. 56.

396. Όλο το χωρίο έχει ως εξής: «Κατ' εξοχήν όμως εν τω μέσω αυτών υψώνετο έν ωραιότατον Οικοδόμημα τριόροφον, του οποίου η τεκτονική ήτον πολλά διάφορος των άλλων και κατά τον ωραίον Ευρωπαϊκόν τρόπον της νέας Τεκτονικής. Τα Δώματα εις το υψηλότερον πάτωμα ήταν πολλά λαμπρώς, και χαριτωμένως στολισμένα, εκ των οποίων μιας Σάλας αι πλευραί ήτον από καθρέπτας κατασκευασμέναι. Από ένα εξώστεγον μιας άλλης Σάλας, το οποίον ήτον προς την ανατολικήν γωνίαν του Οικοδομήματος, παριστάνετο μία εξαίρετος θεωρία προς την Λάρισσαν, και προς τας από τον Πήνειον οφιοειδώς ποτιζομένας Πεδιάδας. Εις δε το κάτω πάτωμα εκτείνεται κατά μήκος μία μεγαλωτάτη Σάλα, με ωραιοτάτας ζωγραφίας, της οποίας το έδαφος ήτον από τετραγώνους πλάκας στρωμένον, όπου πολλάκις επαρασταίνοντο παρά των Ευρωπαίων Θέατρα και Κωμωδίαι επί της δεσποτείας του Β.Π. [Βελή Πασά]» (ό.π., σ. 56). Σε υποσημείωση ο Λεονάρδος αναφέρει ότι το παλάτι το έχει δει αυτοπροσώπως.

397. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, όπ., σσ. 119εξ.

του, νοικιασμένο προφανώς από μέλη της Φιλικής Εταιρίας, γίνεται παράσταση έργου για την Άλωση του Βυζαντίου. Η μαρτυρία είναι από ένα ταξιδιωτικό βιβλίο του Άγγλου προτεστάντη πάστορα R. Walsh, που διέμενε στην Κωνσταντινούπολη κατά τις δραματικές σφαγές του 1821, και υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας των γεγονότων. Παραδίδω το ελληνικό κείμενο στη μετάφραση του Κ.Σιμόπουλου: *«Η αγγλική πρεσβεία γέμισε από τους Έλληνες που κατοικούσαν στην περιοχή. Ανάμεσά τους και ένας Έλληνας καλλιτέχνης από την Κέρκυρα, Πιτσαμάνος [Pizamano] 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*[398]*, διάλεξαν τελικά το έργο ενός Έλληνα της Βιέννης. 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 πορτραίτα των Άγγλων. Μάζεψε μερικά χρήματα και με ρωσικό πλοίο ξέφυγε στην Οδησσό. Ύστερα εγκαταστάθηκε στην Πετρούπολη»*[399].

Πριν εξάρουμε την τόλμη του εγχειρήματος και θαυμάσουμε την «ποίηση» των ιστορικών συμβολισμών (η Άλωση της Πόλης παίζεται στην ίδια την Πόλη το 1821), πρέπει να εξετάσουμε τη βασιμότητα της μαρτυρίας. Ο οργανωτής της παράστασης Pizamano, που φρόντισε και για τα σκηνικά και τις ενδυμασίες, είναι προσωπικότητα υπαρκτή, βέβαια όχι από την Κέρκυρα, αλλά την Κεφαλονιά: πρόκειται για το ζωγράφο Γεράσιμο Πιτσαμάνο (1787-1825), που ήταν κυρίως προσωπογράφος, αλλά και αρχιτέκτονας, είχε σπουδάσει στην Ιταλία, βρισκόταν από το 1818 στην Πόλη και μυήθηκε εκεί στη Φιλική Εταιρία· μετά τα γεγονότα του 1821, όπου γλυτώνει, όπως είδαμε, από τις σφαγές καταφεύγοντας στην Αγγλική Πρεσβεία, διέφυγε στη Ρωσία, όπου ο τσάρος τον έκαμε αρχι-

398. Περίπου την ίδια εποχή έγινε και σε φιλολογική συγκέντρωση, στο αρχοντικό του «ποστέλνικου» Μάνου στα Θεραπειά, μυστική απαγγελία των «Περσών» παρουσία των Κωνσταντίνου και Νικόλαου Μουρούζη, του μητροπολίτη Εφέσου Διονυσίου Καλλιάρχη και του λόγιου και κληρικού Κωνσταντίνου Οικονόμου, από ένα σπουδαστή του ελληνικού σχολείου των Κυδωνιών, που όμως διέκοπτε την απαγγελία του σε κάποιο σημείο, για να τραγουδήσει χαμηλόφωνα το Θούριο του Ρήγα (De Marcellus, *Une lecture à Constantinople en 1820*. Paris 1859, σσ. 57εξ., σε ελληνική μετάφραση Κ. Σιμόπουλος, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα 1810-1821*. Αθήνα 1975, σσ. 420εξ.). Και το θέμα των Περσών δεν φαίνεται τυχαίο. Η πηγή αναφέρει βέβαια, ότι στις Κυδωνίες ανέβαζαν και «Φιλοκτήτη» και «Εκάβη» (το τελευταίο βεβαιώνει και ο A. Firmin Didot, *Notes d' un voyage fait dans le Levant en 1816 et 1817*. Paris [1826], σ. 387, βλ. παραπάνω), αλλά το πρώτο φιλελληνικό δράμα που γράφτηκε κατά τη διάρκεια του Αγώνα ήταν η «Ελλάς» του Shelley, που ολοκληρώθηκε το Νοέμβριο του 1821 (ο Shelley είχε γνωριστεί το 1820 με τον Αλέξ. Μαυροκορδάτο στην Πίζα), και όπου στον πρόλογο δηλώνεται: «Όλοι είμαστε Έλληνες» (*Complete Works*, σ.319)· όπως προκύπτει από επιστολή του Shelley προς τον Gisborne (22.10.1821), είναι απομίμηση των «Περσών» του Αισχύλου, που βλέπει τον Αγώνα της απελευθέρωσης από την πλευρά των Τούρκων (βλ. Μ.Β. Ραΐζης, Το Δράμα «Ελλάς» του Σελλέϋ. *Παρνασσός* 6, 1964, σσ. 269-272 και Gilbert Highet, *Η κλασική παράδοση*. Αθήνα 1988, σσ. 565 και 875 σημ. 37).

399. Η μοναδική αυτή μαρτυρία στον R.Walsh, *Narrative of a Journey from Constantinople to England by the Reverend...* London 1828, σσ. 331-333 (ελληνικά στον Κ. Σιμόπουλο, *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του '21*. Τόμ.Α΄ *1821-1822*. Αθήνα 1979, σ. 127).

τέκτονα της αυλής[400]. Το προσωπογραφικό αυτό στοιχείο και μόνο βεβαιώνει την αξιοπιστία της πληροφορίας.

Αρχικά σκέφτηκαν να ανεβάσουν αρχαίο δράμα, όπως είχε γίνει στο αρχοντικό του μεγάλου ποστέλνικου Δημητρίου Μάνου στα Θεραπειά λίγους μήνες πριν, όπου απήγγειλε μαθητής της ελληνικής σχολής των Κυδωνιών τους «Πέρσες» του Αισχύλου «μέσα σε κλίμα προεπαναστατικής έξαρσης»[401] (τραγουδώντας σε κάποιο σημείο χαμηλόφωνα το «Θούριο» του Ρήγα), «μεθ' όλων των υπαινιγμών προς την πρόσφατον ημών ιστορίαν», όπως δηλώνει ο Κωνσταντίνος Οικονόμος εξ Οικονόμων, που ήταν τότε διδάσκαλος της σχολής των Κυδωνιών[402] και κατηύθυνε την απαγγελία του μαθητή του και έδωσε στο τέλος κάθε σκηνής «διασαφήσεις τινας»[403]. Βλέπουμε ότι σ' όλες αυτές τις παραστάσεις λειτουργεί και ένα πεδίο ιστορικού συμβολισμού. Αυτή τη φορά όμως ο συμβολισμός ήταν πολύ έκδηλος, και οι Τούρκοι διέκοψαν την παράσταση και σκότωσαν τον ιδιοκτήτη του σπιτιού.

Ο οργανωτής κατόρθωσε να διαφύγει. Ποιο ήταν όμως το έργο «ενός Έλληνα της Βιέννης», που «αναφερόταν στην άλωση της Πόλης και τη σφαγή των Ελλήνων που είχαν καταφύγει στην Αγία Σοφία»; Επειδή η μεταγενέστερη πληροφορία του γιου του Κωνσταντίνου Οικονόμου, ότι ο πατέρας του είχε συγγράψει και χαμένη τραγωδία «Ο τελευταίος Κωνσταντίνος», δεν μπορεί να επαληθευθεί σήμερα[404], μένει μόνο μια λύση: ο «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος» του Ιωάννη Ζαμπέλιου, που είναι η δεύτερη τραγωδία του· η πρώτη, ο «Τιμολέων», είχε τυπωθεί το 1818 στη Βιέννη, έτσι εξηγείται η απόδοση σ' έναν «Έλληνα της Βιέννης». Βέβαια ο οργανωτής της παράστασης, ο Πιτσαμάνος, έπρεπε να είχε προμηθευθεί χειρόγραφο του έργου, γιατί η τραγωδία τυπώνεται μόλις το 1833 στην Κέρκυρα[405]. Πρόκειται για κλασικίζουσα τραγωδία σε ιαμβικούς δωδεκασύλλαβους στο ρητορικό ύφος του Αλφιέρι[406], όπου συγκρούονται, με το υψηλό ήθος των

400. Βλ. Ι.Μελετοπούλου, *Γεράσιμος Πιτσαμάνος. Ένας σοφός επιστήμων, τεχνικός και ζωγράφος μνημείων και ανθρώπων της εποχής της δουλείας. 1787-1825*. Αθήναι 1977, όπου το επεισόδιο δεν αναφέρεται. Βλ. επίσης Σπ. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*. Αθήναι 1970, σ. 104, ο οποίος δεν γνωρίζει τη σχέση του Πιτσαμάνου με το θέατρο και την ηρωική πράξη του συμπατριώτη του.

401. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, ό.π., σ. 118.

402. Ο Οικονόμος είχε φέρει το μαθητή στην Πόλη για να γίνει η απαγγελία αυτή, που είχε απαγορευτεί στις Κυδωνίες. Είναι χαρακτηριστική η προσοχή, με την οποία επιλέγονται τα έργα αυτά: οι παραστάσεις της «Εκάβης» και του «Φιλοκτήτη» στις Κυδωνίες είχαν συσχετισθεί με τον τόπο, στον οποίο έλαβε χώρα ο Τρωικός Πόλεμος. Ο κόμης de Marcellus αποδίδει τα λόγια του Οικονόμου: «Le college de Cydonie» dit-il, «entouré et comme pressé par le fanatisme ardent des populations asiatiques, a besoin de plus de prudance et de réserve que les autres centres d'éducation fondés par nos compatriotes. Nous y avons sans doute autorisé les représentations d' Hécube et de Philoctète, que remuaient seulement les souvenirs peu périlleux de la guerre de Troie. Mais nous ne pouvions y laisser entendre les Perses avec toutes leurs allusions à notre histoire récente. Néanmois les bannir de notre théâtre public à sa renaissance, ce n' était pas les écarter de la mémoire des étudients...» (M. Le Comte de Marcellus, *Une lecture à Constantinople en 1820*. Paris 1859, σ.7 , βλ. επίσης του ίδιου, *Les Grecs anciens et les Grecs modernes*. Paris 1861, σσ. 227-230, 233, 276, 285-289).

403. Κ. Οικονόμος ο εξ Οικονόμων, *Τα σωζόμενα φιλολογικά συγγράμματα*. Αθήνησι 1871, τόμ. 1, σσ. λδ΄ και λστ΄. Επίσης Σιμόπουλος, ό.π., τόμ. 3, σσ. 420εξ.

404. Βλ. Οικονόμος, *Τα Σωζόμενα Φιλολογικά Συγγράμματα*, ό.π., σσ.ζ΄ και σ΄. Αναφέρεται από την Α. Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι ευρωπαϊκές της επιδράσεις*, ό.π., σ. 44.

405. Λαδογιάννη-Τζούφη, ό.π., αρ. 27.

406. Για την επίδραση του Alfieri στα πρώτα έργα του Ζαμπέλιου, βλ. Γλ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, Περί το δραματικόν έργον του Ι. Ζαμπελίου. *Παρνασσός* 6 (1964), σσ. 353-383.

δραματικών μορφών ενός Schiller, ο Μωάμεθ ο Πορθητής και ο τραγικός τελευταίος αυτοκράτορας του Βυζαντίου[407] μπροστά στο ιστορικό φόντο της καταρρέουσας αυτοκρατορίας. Ο Ζαμπέλιος θεωρεί την υπόθεση «νέα, μεγαλοπρεπή, φυσικά τραγική» που «ως εθνική προκαλεί την προσοχήν των Ελλήνων»[408]· ενδέχεται να υπάρχουν ορισμένες διαφορές ανάμεσα στο χειρόγραφο που έχει χρησιμοποιηθεί για την παράσταση και την έντυπη έκδοση του 1833[409].

Το επεισόδιο, έχει μείνει άγνωστο στις νεοελληνικές θεατρικές ιστορίες, θα είχε πάρει και περίοπτη θέση λόγω της εκλογής του έργου και της λειτουργίας των ιστορικών και εθνικών συμβολισμών σ' αυτές τις προεπαναστατικές παραστάσεις. Αποδεικνύεται για άλλη μια φορά η σημασία των ταξιδιωτικών βιβλίων, που περιέχουν συχνά αθησαύριστο πλούτο πληροφοριών για ποικίλα θέματα, μεταξύ άλλων και θεατρικών, οι οποίες ωστόσο βέβαια απαιτούν πάντα κριτική αντιμετώπιση και διασταύρωση, στο βαθμό του εφικτού. Η συστηματική απογραφή του πλούτου αυτού, ο οποίος δεν έχει καν εντοπισθεί ακόμα στο σύνολό του, αν υπολογίσουμε την ύπαρξη τόσων ιδιωτικών βιβλιοθηκών στην Ελλάδα και την Ευρώπη, δεν μπορεί να είναι έργο ενός ανθρώπου, αλλά μιας ομάδας ερευνητών στο θεσμικό πλαίσιο κάποιου ερευνητικού ινστιτούτου. Ώσπου να πραγματοποιηθεί αυτό, οφείλουμε ευγνωμοσύνη στο τεράστιο έργο του Κυριάκου Σιμόπουλου, παρά τις ατέλειες και τις κάπως υπερβολικές κρίσεις σε ορισμένα σημεία που το χαρακτηρίζουν.

## 8) *Η θεατρική παράδοση στα Επτάνησα: αθησαύριστα στοιχεία*

Τα Επτάνησα, η ραχοκοκαλιά της θεατρικής ιστορίας της νεότερης Ελλάδας, επιφυλάσσει στους ερευνητές κατά καιρούς εκπλήξεις, που ολοένα περισσότερο εμπλουτίζουν την ξεχωριστή οντότητά της: αυτό αρχίζει από την ανακάλυψη θεατρικών απαγγελιών του Molino στην Κέρκυρα ήδη στο χάραμα του 16ου αιώνα, συνεχίζεται με την πρόσφατη ανακάλυψη παράστασης ιταλικής κωμωδίας στα 1583 στην Κέρκυρα[410] (δίπλα στους «Πέρσες» στη Ζάκυνθο, το 1571, στα ιταλικά), με τον εντοπισμό ολόκληρου θρησκευτικού δράματος από το Mario Vitti, την ελληνική «Ευγένα» του Θεόδωρου Μοντσελέζε, που τυπώθηκε στη Βενετία το 1646, συνεχίζεται ακόμα με τον πρόλογο σε άγνωστη κωμωδία «εις έπαινον της περιφήμου νήσου Κεφαλληνίας», τη διαπίστωση ότι τα περισσότερα έργα του Κρητικού θέατρου αντιγράφηκαν και παραστάθηκαν στα Επτάνησα μετά

407. Για λεπτομερειακή ανάλυση βλ. Α. Ταμπάκη, Ιδεολογία και αισθητική στο δραματικό έργο του Ιωάννη Ζαμπελίου. Στον τόμο: *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές επιδράσεις*, ό.π., σσ. 91-108, ειδικά σσ. 100εξ.

408. Ι. Ζαμπέλιος, *Τραγωδίαι*. 2 τόμ. Εν Ζακύνθω 1860, σ. 144 («Γνώμη του Συγγραφέως» για τον «Κωνσταντίνο Παλλαιολόγο»)· αναφέρεται και στην Ταμπάκη, Η χρήση του ιστορικού μύθου στη δραματουργία του 19ου αιώνα, στον τόμο: *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές επιδράσεις*, ό.π., σσ. 111-126, ιδίως σσ. 116εξ.

409. Στην Εθνική Βιβλιοθήκη (αρ. 2830) σώζεται χειρόγραφη αντιγραφή αυτής της πρώτης μορφής του δράματος. Το 1829 ο Ζαμπέλιος είχε προχωρήσει σε μια αναθεώρηση του κειμένου. Από την αντιβολή όμως προκύπτει ότι πρόκειται απλώς για φραστικές βελτιώσεις και λίγες μόνο ουσιαστικές αλλαγές (βλ. Πρωτοπαπά- Μπουμπουλίδου, ό.π., Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 222 σημ. 20).

410. Βλ. παραπάνω.

το 1669[411], με την έκδοση, τελικά, των δραματικών έργων του Πέτρου Κατσαΐτη[412] και του Σαβόγια Ρούσμελη[413]. Ο 18ος αιώνας όμως κρύβει ακόμα πολλά μυστικά. Και δεν εννοώ μόνο την ιταλική όπερα, που λειτουργεί μετά το 1730 περίπου σε μόνιμη βάση ώς την κατάληψη της Κέρκυρας από τους Γάλλους και τους Ρώσους στο τέλος του αιώνα.

Έχει παρατηρηθεί η επίδραση της Commedia dell' arte στο κωμικό τέλος της «Ιφιγένειας» του Κατσαΐτη (1720)[414] και στη δομή της «Κωμωδίας των Ψευτογιατρών» του Ρούσμελη (1745), καθώς και στο «Χάση» του Δημήτρη Γουζέλη στο τέλος του αιώνα[415], καθώς και στην παράδοση των λαϊκών παραστάσεων των «Ομιλιών»[416]. Η επίσκεψη τέτοιων θιάσων στα Επτάνησα στο δεύτερο μισό του 17ου και στο πρώτο του 18ου αιώνα θα ήταν απόλυτα φυσιολογική, σε κάποιαν αντίθεση με την υπόθεση, ότι σημείωμα του προέδρου της ακαδημίας των Stravaganti στο Χάνδακα από το έτος 1611 αναφέρεται σε παράσταση τέτοιου θιάσου στην Κρήτη[417]. Πραγματολογικά ή ιστορικά τεκμήρια όμως δεν έχουν βρεθεί ώς σήμερα. Ωστόσο υπάρχει ένα επεισόδιο στα περίφημα «Απομνημονεύματα» του Ιωάννη Ιάκωβου Καζανόβα[418], το οποίο μάλιστα ενέπνευσε στο Διονύσιο Ρώμα το γνωστό πολυπρόσωπο θεατρικό έργο του «Ο Καζανόβας στην Κέρκυρα» (1958), που διατηρεί και ορισμένες προσωπικότητες που περιγράφει ο Καζανόβας[419] στην τεράστια αυτοβιογραφία του, η οποία δίνει ένα ευρωπαϊκό πανόραμα της εποχής του Ροκοκό. Το αρκετά εκτενές επεισόδιο στην Κέρκυρα έχει μεταφραστεί και στα ελληνικά[420]. Σ' αυτό ο Καζανόβας παρουσιάζεται ως impresario που παραλαμβάνει από το λιμάνι του Otranto θίασο της Commedia dell' arte, για να τον μεταφέρει στην Κέρκυρα, θίασο που αποτελείται από έναν Pantalone, τρεις γυναίκες, έναν Polichinelle κι ένα Scaramouche, συνολικά περίπου είκοσι ηθοποιούς, διαθέτει και βιβλιάριο ρεπερτορίου και αποσκευές έξι κιβώτια. Στο θαλασσινό ταξίδι για την Κέρκυρα κινδυνεύουν να πνιγούν και δίνουν παραστάσεις στο νησί σ' όλη τη διάρκεια του καρναβαλιού[421].

---

411. Το ότι τα περισσότερα από αυτά παραστάθηκαν σε ερασιτεχνικές παραστάσεις στα Επτάνησα προκύπτει από μια ανάλυση των σκηνικών οδηγιών των χειρογράφων, που είναι, στις περισσότερες περιπτώσεις, μεταγενέστερες επτανησιακές προσθήκες (Β. Πούχνερ, Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο. Στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 363-444).

412. Ε. Κριαράς, *Κατσαΐτη, Ιφιγένεια - Θυέστης - Κλαθμός Πελοποννήσου*. Αθήνα 1955.

413. Γ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, *Σαβόγιας Ρούσμελης*, ό.π.

414. Βλ. αναλυτικά Β. Πούχνερ, Ο Πέτρος Κατσαΐτης και το Κρητικό θέατρο στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., ειδικά σσ. 297εξ.

415. Βλ. τα κεφάλαια 2, 3 και 4 του τόμου: Θ.Γραμματάς, *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία - δραματουργία*. Αθήνα 1987, σσ. 27εξ., 42εξ. και 60εξ. που δεν προσκομίζουν όμως κανένα νέο στοιχείο για το ζήτημα.

416. Βλ. Β.Πούχνερ, *Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και τα Βαλκάνια*, ό.π., σσ. 181-185 (με την παλαιότερη βιβλιογραφία).

417. Ν. Παναγιωτάκης, Έρευναι εν Βενετία. *Θησαυρίσματα* 5 (1968), σσ. 45-118, ιδίως σ. 62.

418. Giacomo Girolamo Casanova de Seingalt (1725-1798), *Mémoires ή και Histoire de ma vie*, άρχισε να γράφεται από το 1790, ολοκληρωμένη έκδοση μόλις το 1960-62 σε 12 τόμους (γερμανική μετάφραση 1822-28, με πολλές αλλαγές, νέα μετάφραση στα γαλλικά Παρίσι 1825-29, πρώτη μη διασκευασμένη έκδοση 1826-38 σε 12 τομους). Αριθμεί σχεδόν 4000 χιλιάδες σελίδες, καλύπτει τα χρόνια 1734-1774. Για το περιεχόμενο βλ. *Kindlers Literaturlexikon*, τομ.8, σσ. 6184εξ. Βλ. και το μελέτημα του Π. Μαυρομούστακου στον τόμο αυτό.

419. Βλ. τα «Προλεγόμενα στο έργο» τώρα στην έκδοση: Διονυσίου Α. Ρώμα, *Θέατρο*. Αθήναι 1987, 281-283.

420. Δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο περ. «Ταχυδρόμος» από τις 18.6.1975 αρ.1105 ώς τις 21.8.1975 αρ. 1112: «Ιωάννης-Ιάκωβος Καζανόβα, Έρωτες στην Κέρκυρα».

421. «Ταχυδρόμος» 31.7.1975 αρ. 1109 σσ. 40εξ. και 7.8.1975 αρ. 1110 σ. 30.

Η νεότερη έρευνα σχετικά με τα Mémoires τονίζει εν γένει τη βασιμότητα των γεγονότων και προσώπων που περιγράφει ο ήρωας[422] (σε αντιδιαστολή προς παλαιότερες εκτιμήσεις, που τόνιζαν τον ολότελα φανταστικό χαρακτήρα του έργου), ο οποίος βέβαια στιλιζάρει τον εαυτό του σαν αισιόδοξο αντιήρωα σ' έναν άστατο κόσμο, που σατιρίζει τους πάντες και τα πάντα. Μένει λοιπόν η συστηματική ανάλυση του επεισοδίου, η διασταύρωση των λεπτομερειών με πραγματολογικά στοιχεία, για να αποδειχτεί το αληθές των γραφομένων του. Το θέμα είναι αρκετά σημαντικό και ελκυστικό, γιατί ίσως μας παρέχει την πρώτη απτή μαρτυρία επίσκεψης θιάσου της Commedia dell' arte στα Επτάνησα, που η παρουσία της μαρτυρείται ώς τώρα μόνο από έμμεσες πηγές.

Προς το τέλος του 18ου αιώνα πυκνώνουν κάπως οι ειδήσεις, και ιδίως χάρη στις παραστατικότατες και λεπτομερειακότατες περιγραφές του θεατρικού βίου, του θεατρικού κτιρίου του San Giacomo, των παραστάσεων και σκηνικών, των ηθών και εθίμων των θεατών και των θεατρίνων, που υπάρχουν στο ταξιδιωτικό βιβλίο του Saint-Sauveur[423], ο οποίος έμεινε από το 1781 στην Κέρκυρα, πληροφορίες που είναι όμως γνωστές και έχουν αξιοποιηθεί από τη θεατρική ιστορία[424] και υπάρχουν τώρα στη συνοπτική μετάφραση του Σιμόπουλου[425]. Επίσης γνωστό είναι το γεγονός, ότι οι παραστάσεις συνεχίζονταν ακόμα κατά την πολιορκία της Κέρκυρας το 1798 για τη διασκέδαση των γαλλικών στρατευμάτων[426]. Η φρουρά και οι κάτοικοι παρακολουθούσαν με διαταγή του στρατηγού δύο φορές την εβδομάδα παραστάσεις δωρεάν[427].

Για τις παραστάσεις αυτές υπάρχει όμως και μια άλλη αθησαύριστη ώς τώρα πληροφορία, που αφορά παράσταση της «Παμέλας» του Goldoni στο θέατρο της Κέρκυρας κατά τη διάρκεια της ρωσικής πολιορκίας. Η πληροφορία βρίσκεται ανάμεσα σε χειρόγραφα συγγράμματα, που δέθηκαν μαζί με το πόνημα του ιατροφιλόσοφου Αντωνίου Ματθαίου Ροδόσταμου[428] «Relazione dell' assedio di Corfù e sua capitulazione». Nella stamperia di Corfù l'anno 1799 (σελ.36)[429] στο αντίτυπο της βιβλιοθήκης του Διονυσίου Π. Καλογεροπούλου στην Αθήνα, 27 επιγράμματα και ωδές (μαζί με έξι έντυπα), και ανάμεσά τους η χειρόγραφη αυτή πληροφορία[430]. Πρόκειται για την «Pamela nubile» ή «Pamela

422. J. Rives-Childs, *Casanoviana. An Annotated World Bibliography of J.Casanova de Seingalt and of Works Concerning Him*. Wien 1956.

423. André Grasset Saint-Sauveur, *Voyage historique, littéraire et pittoresque dans les isles et possessions cidevant vénetiennes du Levant*. Ά Paris au VIII, 3 τόμ., σσ. 199-207.

424. Βλ. Λάσκαρης, ό.π., τόμ.Β΄, σσ. 45εξ. και Διον. Ρώμας, Το επτανησιακό θέατρο. *Νέα Εστία* 76 (1964) τεύχ. 899, σσ. 97-167, ιδίως σσ. 120εξ.

425. Κ. Σιμόπουλος, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα*. Τόμ. Β΄. *1700-1800*. Αθήνα 1973, σσ. 524-526.

426. Αναφέρεται μάλιστα ιταλική όπερα και το μπαλέτο «Η είσοδος των Γάλλων στο Κάϊρο» (Γρ. Δαφνής, *Ιωάννης Α. Καποδίστριας*. Αθήνα 1976, σ. 111).

427. Δαφνής, ό.π., σ. 113: «Αλλά, αντιστάθισμα στις ταλαιπωρίες, υπήρχε η ψυχαγωγία. «Ο στρατηγός», γράφει ο Bellaire, «γνωρίζοντας πόσο η μουσική και το τρελό γλέντι επηρεάζουν τον χαρακτήρα των Γάλλων και των Ιταλών, όρισε πως δύο φορές τη βδομάδα η φρουρά και οι κάτοικοι θα παρακολουθούσαν θέατρο δωρεάν» (η πληροφορία είναι του J.P. Bellaire, capitaine de l'infanterie, *Précis des operations générales de la division française du Levant...* Paris 1805, σσ. 352εξ.). Η πληροφορία αυτή και στο Ρώμα, ό.π., σσ. 128εξ.

428. Για το λόγιο αυτό και το πόνημά του, που είναι από τα πρώτα προϊόντα της Κερκυραϊκής τυπογραφίας βλ. Α.Βροκίνης, *Βιογραφικά Σχεδάρια*. Τεύχ.Α΄. Κέρκυρα 1877, σσ. 62-66.

429. Αντίγραφο υπάρχει και στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, όμως χωρίς τις χειρόγραφες προσθήκες.

430. «Άλλο ένα αναφέρεται στην παράσταση της Κωμωδίας «Παμέλα» του Κ.Γολδόνη στο θέατρο της Κέρκυρας» (Λαδάς/Χατζηδήμος,*1796-1799*, ό.π., σσ. 272εξ. αρ. 183). Ασφαλώς θα άξιζε η έκδοση της περιγραφής αυτής.

maritata» πιθανώς στα ιταλικά, δύο έργα που είχαν σημαντική σταδιοδρομία και στην Ελλάδα[431]. Παράσταση Ελλήνων ερασιτεχνών («Εταιρεία των φιλοθεάτρων») με τον «Ψεύστη» του Goldoni αναφέρεται το 1813 στη Ζάκυνθο[432], ενώ γενικότερα ο Ιταλός μεταρρυθμιστής της αυτοσχέδιας κωμωδίας δείχνει και κάποιαν επίδραση στο θεατρικό έργου του Αντωνίου Μάτεση[433].

Γι' αυτή τη φάση των πρώτων χρόνων της Αγγλοκρατίας, πριν από την πανηγυρική παράσταση του μπαλέτου «Η παρά Φαίαξιν άφιξις του Οδυσσέως» 1819[434], δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα (εκτός από μια παράσταση της «Πολυξένης» του Ιακ. Ρίζου Νερουλού το 1817 στο San Giacomo, που την τίμησε και ο Άγγλος αρμοστής Μαίτλαντ)[435]. Θεωρείται ότι μετά την παράσταση αυτή άρχισε η αποκατάσταση του θεατρικού βίου στην Κέρκυρα. Ωστόσο η «Gazette Ionienne» αναφέρει στο φύλλο 47 της 20 Μαΐου 1815, ότι με έξοδα του Κυβερνήτη έγινε η restauration του θεάτρου San Giacomo και άρχιζαν οι παραστάσεις[436]. Πράγματι στις 24 Αυγούστου 1815 μνημονεύεται παράσταση με έργο του Goldoni «Μοναχή Γυναίκα»[437], πράγμα που επιβεβαιώνει την ιδιαίτερη παρουσία του Goldoni στην Κέρκυρα στις αρχές της Αγγλοκρατίας. Για την ίδια εποχή υπάρχουν και πληροφορίες για ιταλικές παραστάσεις στη Ζάκυνθο[438]. Αλλά στη Ζακυνθο της εποχής αυτής μας οδηγεί και το επόμενο θέμα.

---

431. Δ. Σπάθης, Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο. Στον τόμο: *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σσ. 199-214.

432. Ντ. Κονόμος, *Επτανησιακά φύλλα* τ.ΙΒ΄, αρ. 2, Αθήνα 1984, σσ. 161εξ. Η επισήμασνη είναι του Δ. Σπάθη (βλ. την επόμενη υποσημείωση).

433. Δ. Σπάθης, «Ο Βασιλικός» του Α.Μάτεση στο εύφορο χώμα του Διαφωτισμού. *Ο Πολίτης* 100, 1989, σσ. 54-63, ιδίως σσ. 62εξ.

434. Βλ. το ιταλικό πρόγραμμα στους Legrand/Pernot, *Bibliographie Ionienne*, ό.π., τόμ. Α΄ σ. 259 αρ. 952. Η ίδια βιβλιογραφία βέβαια αναφέρει για το έτος 1818 πρόγραμμα ευεργετικής παράστασης για κάποιους κωμικούς ιταλικούς θεατρικούς θιάσους, που περιέχει και ανακρεόντειους στίχους των ίδιων αφιερωμένους στους Κερκυραίους και στις αγγλικές αρχές («In occasione della beneficiata dei primi buffi che avrà luogo nella sera di sabbato 26 Decembre 1818. Anacreontia scritta del buffo Luigi Coroni e dedicata ai respettabili signori Corciresi ed all esimia guarnigione Britannica», ό.π., σ. 255, αρ. 931).

435. Ρώμας, ό.π., σ. 122. Βλ. και Λάσκαρης, ό.π., τόμ. Β΄ σσ. 45εξ. που τονίζει την πατριωτική έξαρση.

436. Ωφείλω την υπόδειξη στο διευθυντή της Αναγνωστικής Εταιρίας Κερκύρας, Κωνσταντίνο Β. Νικολάκη-Μούχα, όπου έχει εν μέρει αποδελτιωθεί ο Κερκυραϊκός Τύπος σχετικά με τις ειδήσεις για το θέατρο. Θα ήθελα να τον ευχαριστήσω θερμά και από τη θέση αυτή.

437. Αντιγράφω από το δελτίο που μου έστειλε ο κ. Μούχας το 1982 («Gazette Ionienne», αρ. 49, 24.8.1815).

438. Σε επιστολή, από τον Ιούλιο του 1814 από τη Ζάκυνθο, του M. Bramsen (*Promenade d' un Voyageur Prussien en diverses parties de l' Europe, de l'Asie et de l'Afrique, en 1813, 1814 et 1815, en forme de lettres...* 2 τόμ. Α΄ Paris 1818). «Nous sommes allés un de ces jours au petit théâtre d' ici, mais il n'y avait que très-peu de monde. La troupe n'était emposée absolument que d' Italiens, et était au-dessous de médiocre. Pour vous donner une idée des encouragemens qu'on donne aux acteurs, il me suffira de vous dire que nous ne comptâmes que trois dames dans toute la salle. Il y a, auprès de marché, une très-bonne église...» (ό.π., τόμ. Α΄, σσ. 153εξ.). Για το επτανησιακό θέατρο περιέχει αθησαύριστες πληροφορίες και ο von Arnim (ό.π., βλ. παραπάνω) από το έτος 1835. Για την Κέρκυρα: «In Corfu ist nämlich schon seit mehreren Jahren ein kleines ganz hübsches Schauspielhaus gebaut, wo im Winter italienische Vorstellungen gegeben werden...» (ό.π., σ.44). Στη Λευκάδα συναντά χοροδιδάσκαλο στο σπίτι του Αρμοστή, που καλύπτει με τη δραστηριότητα του όλα τα Επτάνησα (σ. 44). Στη Ζάκυνθο βλέπε «Norma», αλλά η παράσταση δεν του αρέσει και πολύ· αναφέρει μάλιστα ότι είναι η πρώτη φορά που οι Ζακυνθινοί βλέπουν όπερα: «Aber in Zante war ein ziemlich geräumiges Theater neu gebaut, jedoch nur von Holz, und inwendig auf italienische Art, rücksichtlich der geschlossenen Logen, eingerichtet. Es war das erste Mal, daß eine Oper die Einwohner von Zante erfreuete, und daß die Damen

## 9) *Τα χειρόγραφα του «Χάση»*

Ο «Χάσης» του Δημητρίου Γουζέλη (1774-1843)[439] γράφτηκε, αν πιστέψουμε τον τίτλο της πρώτης του έκδοσης, το 1786[440] και παραστάθηκε γύρω στα 1795[441], αλλά η χρονολόγηση της συγγραφής δεν μπορεί να τοποθετεί πριν από το 1790, όταν ο συγγραφέας του ήταν 16 ετών[442]. Ο «Χάσης» είναι, όπως τονίστηκε και παραπάνω, η τελευταία απόληξη της κρητοεπτανησιακής κωμικής παράδοσης (με τις κομπορρημοσύνες του μπράβου και τις απηχήσεις από την «Ερωφίλη»[443] και ορισμένων τεχνοτροπιών της Κρητικής δραματουργίας)· και συγχρόνως, με την ηθογραφική λειτουργικότητα των πραγματολογικών στοιχείων στα πλαίσια της κωμωδίας χαρακτήρων του Goldoni, που την επίδρασή του στα Επτάνησα μπορέσαμε να ψηλαφήσουμε στο προηγούμενο κεφάλαιο[444], προάγγελος και σημείο αναφοράς για τις ρεαλιστικές τάσεις του ηθογραφισμού στην κωμωδία του 19ου αίνωα[445], που θα οδηγήσουν τελικά στο κωμειδύλλιο[446], ένα έργο, λοιπόν, που θεωρείται από όλους βασικό θεατρικό κείμενο της νεοελληνικής δραματολογίας[447] και που ωστόσο, με τα έντονα ζακυνθινά και βενετσιάνικα γλωσσικά του στοιχεία, στάθηκε ακό-

---

Gelegenheit hatten, ihre schönen Toiletten zu zeigen. Man gab die unvergleichliche Norma, aber leider nicht unvergleichlich schön, was, als ein erster Versuch, auch wahrlich nicht zu verlangen war, denn der guten Sänger und Sängerinnen sind selbst in Italien so wenige, daß, was sich fühlt, entweder nach London oder Paris zieht, oder in den größeren Städten Italiens bleibt, die ihnen mehr Gehalt geben können, als ein Impressario in einer so entlegenen Insel ihnen zu versprechen imstande ist. Indessen ist ein Theater immer ein Fortschritt in der Cultur eines Volkes, und so sey es darum nicht heruntergesetzt» (ό.π. σσ. 44εξ.).

439. Για τη βιογραφία και το έργο του Δ. Γουζέλη βλ. Σπ. Δε Βιάζης, Δημήτριος Γουζέλης. *Εβδομάς* Α΄ (1884), φυλ. 16, σ. 123. ΑΧ. Ζώης, Δημήτριος Γουζέλης (Ποιητής και Πατριώτης). «Ελπίς» φ.1603 (Ζάκυνθος 25.6.1906). Φ. Πολίτης, Δημήτριος Γουζέλης, ο ποιητής του Χάση. «Ελεύθερον Βήμα» 17.12.1927 (*Εκλογή από το έργο του*. Αθήνα 1938, σσ. 14-17). Λ. Παπαϊωάννου, «Το τσάκωμα και το φτιάσιμον». Ο Δημήτρης Γουζέλης και τα κωμικά του Χάση. *Θέατρο* 61/63 (1978), σσ.90-93. Επίσης Γ. Σιδέρης, *Νεοελληνικό θέατρο (1795-1929)*. Αθηνα 1953 (Βασική Βιβλιοθήκη, αρ. 40), σσ. 33-54.

440. «Ο Χάσης», κωμωδία ποιηθείσα τω 1786 υπό Δημητρίου Γουζέλη Ζακυνθίου κατά τον τότε Ζακύνθιον ιδιωματισμόν. Εκδίδεται νυν δαπάνη των συνδρομητών υπό Περικλέους Καλοφώνου. Εν Ζακύνθω, εκ της τυπογραφίας η Ζάκυνθος, Κωνσταντίνου Ρωσσολίμου 1851. (Λαδογιάννη-Τζούφη, ό.π., αρ. 16). Ο τίτλος είναι ο ίδιος και στην έκδοση του 1860, που αποτελεί απλώς ανατύπωση της παλαιάς από το ίδιο τυπογραφείο.

441. Αυτή είναι η επίσημη εκδοχή σήμερα (βλ. Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*. Αθήνα 1990, σ. 115, επίσης Λάσκαρης, Ιστορία, τόμ.Α΄, σ. 302).

442. Π. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*. Αθήνα 1990 (5η έκδ.), σσ. 124εξ.

443. Βλ. Β. Πούχνερ, Οι τυχές των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου. *Κρητικά Χρονικά* 30 (1990 [1993]), σσ. 103-118, ιδίως σ. 114 σημ. 36.

444. Βλ. παραπάνω.

445. Π.χ. την «Κακάβα» του Ν.Β. Καρατζά, (1834), συρραφή μικρών σκηνών από την αγορά της Ζακύνθου (Λάσκαρης, ό.π., τόμ.Α΄, σ.315). Χαρακτηριστικός είναι ο τίτλος της δεύτερης έκδοσης (Ζάκυνθος 1860, η τρίτη, Ζάκυνθος 1898, είναι απλώς ανατύπωση της δεύτερης): «Η Κακάβα», κωμωδία εις τρεις πράξεις. Πώλησις των εντοσθίων βοών και προβάτων εν Ζακύνθω, Μιμηθείς την μιξο-βάρβαρον ζακυνθίαν διάλεκτον συντεθέν κατά το 1834... (Λαδογιάννη-Τζούφη, ό.π., αρ.30).

446. Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*. Αθήνα 1981, τόμ.Α΄, σσ. 34εξ. («Καταγωγή του είδους – Η ηθογραφική τάση»).

447. Έχει συμπεριληφθεί στην ανθολογία του νεοελληνικού θεάτρου του Σιδέρη (βλ. παραπάνω), καθώς και στη Νεοελληνική δραματολογία του Μπουμπουλίδου (*Κείμενα νεοελληνικής δραματολογίας*, τόμ.Α΄, Αθήνα [ca. 1970], σσ. 33εξ.). Δεν συμπεριλήφθηκε όμως στην πρόσφατη ποιητική Ανθολογία του Π.Μαστροδημήτρη (*Ποίηση του Νέου Ελληνισμού. Ανθολογία*. Αθήνα 1991).

μα αδύνατο να τύχει μιας κριτικής έκδοσης[448]. Αυτό ίσως έχει και κάποια σχέση με τη δραματουργική του υπόσταση, ώστε να μην μπορεί να θεωρηθεί θεατρικό έργο ολοκληρωμένο, αλλά περισσότερο μια σειρά από σκηνές γύρω από την οικογένεια του Θόδωρου Καταπόδη[449], συναρμολογημένες με χαλαρή δομή και ανοιχτή σε κάθε είδους προσθαφαιρέσεις, δηλαδή ένα είδος αυτοσχεδιαστικού καμβά της Commedia dell'arte (η επίδρασή της στη δραματουργική δομή του έργου έχει τονιστεί πολλές φορές), του οποίου τα λόγια καταγράφηκαν, αλλά δέχονται χωρίς δυσκολία κάθε είδους αλλαγές και παραλλαγές, ένα έργο που εντάσσεται αβίαστα στην επτανησιακή παράδοση των ομιλιών, οι οποίες τεκμηριώνονται μεν προς τα τέλη του 19ου αιώνα, έχουν όμως πολύ παλαιότερη ιστορία (τη γραμμική δομή των παραλλασσόμενων σκηνών δείχνει άλλωστε και η «Κωμωδία των Ψευτογιατρών»). Ο ίδιος ο Γουζέλης δεν θεώρησε σημαντικό το έργο του και στον πολυκύμαντο βίο του, με σημαντική πατριωτική δράση, - οπαδός της Γαλλικής Επανάστασης, στη συνέχεια του Ναπολέοντα, ύστερα Έπαρχος και Διοικητής δικού του στρατιωτικού σώματος Ζακυνθινών στον Αγώνα, έγκλειστος στις φυλακές της Κωνσταντινούπολης, της Αφρικής και της Σικελίας, γραμματέας και δάσκαλος της ελληνικής παροικίας στην Τεργέστη –, στρέφεται σε καθαρόγλωσσα πατριωτικά και κλασικιστικά πρότυπα και εκπονεί μια μετάφραση της «Ελευθερωμένης Ιερουσαλήμ» του Tasso (Βενετία 1807)[450], ένα μακροσκελές ποίημα «Η κρίσις του Πάριδος» (Τεργέστη 1817)[451], διάφορα στρατιωτικά και ηθικοδιδακτικά κείμενα, όπως το «Σάλπισμα πολεμιστήριον» (Ναύπλιο 1829 σε 514 τετράστιχα), μια δίπρακτη κωμωδία «Η αρχοντιά και η φτώχεια» (Αίγινα 1834) και ένα πατριωτικό δράμα «Η μεγαλοφιλία Φιντίου και Δάμωνος, ή Διο-

448. Η κυριότερη βιβλιογραφία για το «Χάση» είναι η εξής: Η εισαγωγή στην έκδοση του 1927 (βλ. την επόμενη υποσημείωση). Μ.Βάλσας, Το Ιόνιο Θέατρο. Ο «Χάσης», *Ιόνιος Ανθολογία* 3 (1929), σ. 52. Γ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, *Το θέατρον εν Ζακύνθω από του ΙΖ΄ μέχρι του ΙΘ΄ αιώνος*. Αθήναι 1958, σσ. 85-89. Σπ. Ευαγγελάτος, Το Επτανησιακό Θέατρο σήμερα. Ο «Χάσης» και ο «Θυέστης». *Θέατρο* 13 (1964), σ. 62. Δ. Ρώμας, Το Επτανησιακό θέατρο, ό.π., σ. 116. Κ. Γεωργουσόπουλος, Ο Χάσης: πατέρας της νεοελληνικής κωμωδίας. «Το Βήμα» 6.7.1977 (*Κλειδιά και κώδικες θεάτρου*. τόμ.Β΄, Αθήνα 1984, σσ. 294εξ.) L. Martini, Appunti sul *Chasis*. *Miscellanea* 3 (Padova 1982), σσ. 43-53. Λ. Παπαϊωάννου, «Το τσάκωμα και το φτιάσιμο», ό.π. Θ. Γραμματάς, *Ο Χάσης* του Δημητρίου Γουζέλη και το λαϊκό εφτανησιακό θέατρο. Στον τόμο: *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία - δραματουργία*. Αθήνα 1987, σσ. 60εξ. Βλ. επίσης τις Ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας του Λ. Πολίτη (σσ. 131, 182) του Mario Vitti (1978, σσ. 158, 235, 240) κ.ά.

449. Για τα πραγματικά κοινωνικά συμφραζόμενα του έργου βλ. Λ. Ζώης, Η οικογένεια Καταπόδη. Στην έκδοση Δ. Γουζέλης, *Ο Χάσης, κωμωδία ή σκηναί ζακυνθινού βίου εις πράξεις τέσσαρας, επί τη βάσει παλαιών χειρογράφων*. Μετά εισαγωγής βιογραφιών Γουζέλη και Καταπόδη, κριτικών του Χάση και πολλών σημειώσεων, τη συνεργασία πολλών λογίων. Έκδοσις νεωτάτη και πλήρης υπό εφημερίδος Ελπίς Ζακύνθου. Εν Αθήναις, τύποις Διον. Δ. Πετσάλη 1927, σσ. 16-19 (στον ιδιο τόμο και το άρθρο του Γρ. Ξενόπουλου, Ο τύπος του Χάση, σσ. 32εξ.) Βλ. και τον πρόλογο του Γουζέλη, που γράφτηκε πολύ αργότερα: «Εις ταύτην την κωμωδία θέλω να υμνήσω τας αρετάς ενός φρονίμου και γενναίου, το πρόσωπον του Θεοδώρου Καταπόδη./ Τα έτερα πρόσωπα είναι διά να ζωγραφίσω το σκάνδαλον, την κολακείαν και τα λοιπά του ανθρώπου. / Περικαλώ την προσοχήν σας να συγχωρέση τα σφάλματα γενομένα ή διά την κοινήν κατανόησιν ή διά την ιδίαν αμάθειαν. / Έτο χρεία να παραδώσω τα πράγματα με νόθον και βάρβαρον γλώσσαν διά να πλησιάσω περισσότερα εις την μίμησιν. Ο σκοπός του πονήματος είναι ειλικρινέστατος. Ο σκοπός δεν είναι δι' άλλο πάρεξ διά ξεφάντωσιν των φίλων. Υποφέρετε λοιπόν όλην την ανάγνωσιν ταύτην και μείνατε εν ειρήνη./ Περίεργε αν επιθυμής τον ποιητή και θέλης / Δημήτρης είναι 'ς τόνομα και 'ς τη γενιά Γουζέλης./ 1795 Γεναρίου πρώτη έ.π. Εν Ζακύνθω».

450. Για το έργο αυτό βλ. ειδικά Κ. Νίκας, Fortuna della «Gerusalemme Liberata» in Grecia. Στον τόμο: *Miscellanea Neogreca*. Palermo 1976, σσ. 83-88.

451. Αρχικά είχε τον τίτλο «Νέα Ιλιάς».

νύσιος ο τύραννος των Συρακουσών» (Ναύπλιο 1835)[452]. Αυτά και άλλα, τυπωμένα και ανέκδοτα, δεν απέκτησαν καμιά λογοτεχνική υπόσταση, με εξαίρεση το διαλεκτικό πρωτόλειο των νεανικών του χρόνων, που διαδιδόταν στα Επτάνησα, παιζόταν σε πολλές παραλλαγές και κυκλοφορούσε σε μορφή χειρογράφων[453]. Σε όψιμη ηλικία, παρασημοφορημένος και τιμημένος με διπλώματα από την κυβέρνηση του Όθωνα, ιδιωτεύοντας σ' ένα αγρόκτημα κοντά στον Πύργο Ηλείας, που του έχει παραχωρηθεί, θυμάται πάλι «Το τσάκωμα και το φτιάσιμο» («Τα κωμικά του Χάση») και διατυπώνει στη διαθήκη του την επιθυμία να δει την κωμωδία του τυπωμένη[454]. Αυτή η επιθυμία θα γίνει πραγματικότητα όμως μόλις μετά το θάνατό του, το 1851 στη Ζάκυνθο, οπότε της δίνεται και για πρώτη φορά ο τίτλος «Χάσης». Η κωμωδία έχει και σημαντική εκδοτική σταδιοδρομία, γιατί ανατυπώνεται μέσα στο 19ο αιώνα ακόμα τρεις φορές, στη Ζάκυνθο: 1860, 1861 και 1900[455].

Από τα διάφορα χειρόγραφα (σήμερα σώζεται μόνο ένα)[456] και τις τέσσερεις εκδόσεις προσπάθησε το 1927 να συγκροτήσει ο Δε Βιάζης μια χρηστική έκδοση, η οποία αποτελεί ακόμα και σήμερα τη βάση του κειμένου. Μια παραλλαγή του κειμένου μόνο σε μια πράξη και χωρίς τους πολλούς ιταλισμούς γράφηκε από το Διονύσιο Λουκίσα ανάμεσα στα 1798 και 1800 και περιγράφει παρόμοιο ψευτοπαλικαρά, το Λαυρέντζο Ανδρειόλα από τη Λιθακιά και τις ανδραγαθίες του (απλώς η σειρά των επεισοδίων είναι κάπως αλλαγμένη), και δημοσιεύεται το 1965[457]. Είναι μαρτυρία για το γεγονός, ότι το έργο παρασταινόταν συχνά και αποσπασματικά (ως «Ομιλία») και σε παραλλαγές. Ο χωρισμός της υπόθεσης σε τέσσερεις πράξεις είναι αυθαίρετος, γιατί πρόκειται ουσιαστικά για μια σειρά απο σκηνές, με πολλά χάσματα, για την υπαρκτή μορφή του Θόδωρου Καταπόδη στη συνοικία του Αγίου Παύλου στη Ζάκυνθο (που αντιστοιχεί στον capitano της ιταλικής κωμικής παράδοσης) και του γιου του Γερόλυμου (που αντιστοιχεί στον τεμπέλη και φαγά υπηρέτη), που έγραψε ο Γουζέλης «δια ξεφάντωσιν των φίλων». Ο Φώτος Πολίτης[458] και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος[459] θα εκφραστούν επαινετικά για την κωμωδία αυ-

452. Για την εργογραφία του βλ. επίσης Φ.και Γλ. Μπουμπουλίδου, *Η νεωτέρα ελληνική λογοτεχνία. Γραμματολογικό διάγραμμα*. Τόμ. Α΄. Αθήνα 1984, σσ. 213εξ.

453. Η πληροφορία του Λάσκαρη (τόμ. Α΄, σ. 302), πως «δεν παίχθηκε παρά λίγο και ιδιωτικά ποιος ξέρει πώς κουτσουρεμένος και διασκευασμένος» (που επαναλαμβάνει αβασάνιστα ο Σιδέρης, *Ιστορία* έκδ.1990, σ. 115) απαιτεί έλεγχο. Η όλη διάδοση του έργου δείχνει μάλλον το αντίθετο, και οι διασκευές φανερώνουν τη ζωντάνια που είχε αποκτήσει το έργο στα πλαίσια του λαϊκού θεάτρου των «Ομιλιών».

454. Βλ. Λ.Χ. Ζώης Η διαθήκη του Γουζέλη. «Ελπίς» φ. 1604 (Ζάκυνθος 2.7.1906) και την εισαγωγή στην έκδοση του 1927.

455. Βλ. Λαδογιάννη-Τζούφη, ό.π., αρ. 16. Η τρίτη έκδοση, το 1861, δεν είναι απλώς ανατύπωση, αλλά «Έκδοσις νέα βελτιωθείσα μετά συντόμου βιογραφίας του συγγραφέως πλουτισθείσα, διά δαπάνης Σεργίου Χ. Ραφτάνη... Εν Ζακύνθω... 1861». Στην έκδοση του 1900 ο Παναγιώτης Δ. Αβούρης προσθέτει και βιογραφία του Γουζέλη. Για την έκδοση του 1927 βλ. παραπάνω, ο Δε Βιάζης προσθέτει και γλωσσάριο. Υπάρχει και έκδοση του 1969 στη Ζάκυνθο, με εισαγωγή και βιογραφικό σημείωμα του Γιάννη Χρυσικάπουλου (αναπαράγει την έκδοση το 1861, που έγινε με επιμέλεια του ιστοριοδίφη Παναγιώτη Χιώτη 1814-1896), και η έκδοση του 1927 ανατυπώνεται με «Επιμέλεια - Γλωσσάριο Γιώργου Χατζηδάκη», με το γλωσσάρι του Δε Βιάζη σε μορφή υποσημειώσεων στο περιοδικό *Θεατρικά* 6-9 (1977), σσ. 27-44. Υπάρχει και ελεύθερη ανασύνθεση και διασκευή του Σπύρου Ευαγγελάτου, «Δίφρος» [1965].

456. Εθνική Βιβλιοθήκη αρ. 2343.

457. Γλ. Πρωτοπαπα-Μπουμπουλίδου, Ανέκδοτος Ζακυνθινή κωμωδία του Διον. Λουκίσα. *Παρνασσός* 7 (1965), σσ. 255-276.

458. Φ. Πολίτης, Ο ποιητής του «Χάση». «Ελεύθερον Βήμα» 17.12.1927, Ο «Χάσης, ηθογραφική σάτιρα». «Ελεύθερον Βήμα» 7.1.1928 (*Εκλογή από το έργο του*. Αθήνα 1938, σσ. 14-17).

τή[460], και έκτοτε μπαίνει στις ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας ως βασικό κείμενο της νεοελληνικής κωμωδίας και προάγγελος του ηθογραφισμού. Τα άλλα έργα του Γουζέλη έχουν ξεχαστεί.

Αυτήν την εκτίμηση, που είναι σήμερα δεδομένη και λόγω του γλωσσικού στοιχείου, την έκαμε το 19ο αιώνα ήδη ο γνωστός Φαναριώτης λόγιος και γραμματέας του Καποδίστρια Νικόλαος Δραγούμης (1809-1879)[461], που ήταν και ο εκδότης της «Πανδώρας»[462] και συγγραφέας των «Ιστορικών Αναμνήσεων» (1874, 1879 και 1925)[463], στις οποίες, ανάμεσα στα γεγονότα της Επανάστασης, σε χωρίο που αναφέρεται στο Γουζέλη, σημειώνει: «Η παιδεία του αγαθού εκείνου ποιητού και πατριώτου ήτο κατωτέρα της ευφυΐας και του προς την φιλολογίαν έρωτος αυτού. Τούτου δ' ένεκα και πάσαι αυτού αι συγγραφαί και μεταφράσεις, πλην του Χάση, απέθανον ακατονόμαστοι άμα γεννηθείσαι»[464]. Είναι αξιοπαρατήρητη η κρίση αυτή, αν υπολογίσουμε ότι ο Δραγούμης ήταν πολέμιος των γλωσσικών θέσεων του Βηλαρά[465]. Αλλά έχει αποδειχτεί τελευταία, πως ήταν ιδιαίτερα ευαίσθητος σε θέματα αισθητικής και διορατικός σε λογοτεχνικά ζητήματα και προικισμένος με κριτική οξυδέρκεια[466]. Έτσι η κρίση του για το Γουζέλη και το «Χάση» του είναι εύστοχη και με τα σημερινά δεδομένα: «...ο εκ Ζακύνθου Δημήτριος Γουζέλης, όστις οξύ έχων το πνεύμα και ζωηράν την φαντασίαν, ως αι συμπατριώται αυτού, ελάτρευε τας Μούσας και ιδίως τας προστάτιδας της ποιήσεως»· έγραψε «... και χαριεστάτην κωμωδίαν Ο Χάσης επιγραφώμενον, ευφυέστατα εξεικονίζουσαν ήθη και έθιμα της κοινωνίας εν η εγεννήθη και έζησεν...», «... υπόθεσιν δε είχεν... οικογένειαν σανδαλοποιού αιωνίως ερίζουσαν, αιωνίως ξυλοκοπουμένην, και αιωνίως μεγαλαυχούσαν επί γενναιότητι, πλούτω και ευγενεία. Και εστερείτο μεν το δράμα... και ενότητος και εντέχνου πλοκής και περιπετειών δραματικών, ην όμως ακριβής εικών ηθών και προσώπων ζώντων, μεστόν δε και πνεύματος εγχωρίου εις ο δυσχερέστατον να εμβατεύση ο μη διατρίψας εν αυτή τη πατρίδι του ποιητού»[467].

Αλλά ο Δραγούμης καταθέτει και άλλες ενδιαφέρουσες πληροφορίες. Γράφει ότι το έργο διάβασε από χειρόγραφο στις αρχές του 1821 και μάλιστα θυμάται απ' έξω ορισμένα αποσπάσματα, τα οποία καταγράφει στα Απομνημονεύτατά του. Το ότι δεν χρησιμο-

459. Γρ. Ξενόπουλος, Ο «Χάσης» του Γουζέλη. *Άπαντα* 11, Αθήνα 1971, σσ. 355-358.

460. Δυστυχώς ο Γιάννης Σιδέρης θα αστοχήσει και εδώ στις κρίσεις του. Γράφει: «"Προϊστορία" [της πολύπραγτης κωμωδίας] όχι γόνιμη επίσης είναι και «Ο Χάσης» (1795), όχι διαφορετικός [από τον «Αλεξάνδρο Βόδα τον ασυνείδητον» 1785], ως προς κάποια διάθεσή του, με κάποιο «μολιερισμό»· περίεργο και ακατασκεύαστο ανακάτωμα σκηνών που μεριές τους είναι θαυμάσιες· η φήμη του στηρίζεται στο θαυμασμό πολλών συμπατριωτών του και ξακουστών ανθρώπων του πνεύματος...» (Σιδερης, *Ιστορία* 1990, ό.π., σ. 115).

461. Για τη βιογραφία του Νικ. Δραγούμη βλ. Τ. Φιλήμων, Νικ. Δραγούμης. *Παρνασσός* 3 (1879),σσ.289-329 και το εκτενές άρθρο του Βοβολίνη στο *Μέγα Ελληνικόν Βιογραφικόν Λεξικόν* τόμ. 3, Αθήναι 1960, σσ. 410-443.

462. Α. Σαχίνης, *Συμβολή στην ιστορία της Πανδώρας και των παλαιών περιοδικών*. Αθήνα 1964.

463. Υπάρχει και δίτομη έκδοση με επιμέλεια και εκτενή εισαγωγή του Άλκη Αγγέλου, Αθήνα 1973.

464. Ν. Δραγούμης, *Ιστορικαί αναμνήσεις*. Τόμ.Α΄, Αθήνα 1973 (Α. Αγγέλου), σ. 68.

465. Βλ. Κ.Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα 1968, 4η έκδ., σ. 255 και Α. Σαχίνης, Μια συζήτηση του 1856 για το μυθιστόρημα. Η κριτική του Ν.Δραγούμη. Στον τόμο: *Θεωρία και άγνωστη ιστορία του μυθιστορήματος στην Ελλάδα 1760-1870*. Αθήνα 1992, σσ. 153-187.

466. Σαχίνης, ό.π., και του ίδιου, Ο Νικόλαος Δραγούμης ως λογοτεχνικός κριτικός. *Ελληνικά* 18 (1964), σσ. 97-119.

467. Δραγούμης, ό.π., σ. 68. Βλ. και Σαχίνης, ό.π., σσ. 158εξ.

ποίησε (και ίσως δεν γνώρισε) τις εκδόσεις που είχαν γίνει μετά το 1850 στη Ζάκυνθο, φαίνεται από αντιβολή των κειμένων, καθώς και από σημείωσή του στο τέλος του χωρίου: «Υπήρχε δε και αστειοτάτη σκηνή περί ορτύγων σαπρών και δυσωδίαν εκπεμπόντων, ης όμως δυστυχώς ουδείς στίχος απέζησεν εν τη μνήμη μου»[468]. Τα αποσπάσματα που θυμάται είναι δύο: ένα εκτενές από την ένατη σκηνή της Β΄ πράξης ανάμεσα στο Γερόλυμο και το Θόδωρο Καταπόδη, και από τη δεύτερη σκηνή της Γ' πράξης σε συνάντηση του Γερόλυμου με την ερωμένη του Αγγελική. Τα παραθέματα αυτά, όπως τα εκθέτει ο Δραγούμης στις «Ιστορικές Αναμνήσεις» έχουν ως εξής:

Α) σκηνή Θ΄ πράξη Β΄, ο πατέρας καυχιέται ότι σπούδασε ιταλικά, ελληνικά και λατινικά:

Υιός: *Μα τόμου ξέρεις γράμματα στο Ελληνικό βαθεία*
*ένα τροπάρι ξήγησε.*
Πατήρ: *Μπρε μία πενηνταρία.*
Υιός: *Τι θε να πη την αγριωπόν και τι το γαυριωμένην,*
*το ακρατώς βακχέσασαν, το άσεμνα εξοιστρουμένην,*
*κόσμον καθείλες πανσθενώς, την αμαρτίαν που έχει,*
*και το αρκύων, το ους έλκυσε, π' ο νους μου δεν κατέχει*
*το εκών, το πριν, το σαρκωθείς, το σώζεις, το ευεργέτα;*
*ετούτα τώρα να σε ιδώ αν ξέρης ξήγησέ τα.*
Πατήρ: *Το αγριωπόν τούτο π' ακούς κ' εκειό το γαυριωμένην*
*πως ο Δαυΐδ απάντησε γυναίκα γαυριασμένην.*
*Το ακρατώς βακχέσασαν, το άσεμνα εξοιστρουμένην*
*πως κάθουνταν σε μια παχειά γιαϊδάρα ξεστρωμένην.*
*Την αμαρτίαν πανστενώς, του κόσμου το καθείλες,*
*πως την εστένευε ο Θεός να κάτζη στις καθήκλες.*
*Και το αρκύων το ους έλκυσε, στο λέω τώρα τώρα,*
*το πριν πως κάμναν πρίντιζι οι δούλοι του καθ' ώρα.*
*Το εκών, δε, το σαρκωθείς, το σώζεις ευεργέτα,*
*ούλα αυτά πως στο αυτί είχε χρυσή βεργέτα.*
Υιός: *Και τάχα έτσ' είναι ως λες;*
Πατήρ: *Αμή δε σε γελάω,*
*κι αν δεν πιστεύης εις εμέ ρώτα τον Μαρτελάο*[469].

Ο Δραγούμης σημειώνει, πως ο Μαρτελάος ήταν «δάσκαλος της ελληνικής, ουχί πολύ σοφώτερος του ερμηνεύσαντος το τροπάριον»[470], ενώ στην πραγματικότητα βέβαια πρόκειται για το γνωστό ποιητή Αντώνιο Μαρτελάο (1754-1819), που ήταν θείος και δάσκα-

468. Δραγούμης, ό.π., σ. 70.

469. Η αντιβολή με τις εκδόσεις 1861 και 1927 διαπιστώνει λίγες μόνο αποκλίσεις (διαφορές στη στίξη δεν επισημαίνονται): στ. 3 γαυριωμένην - γαυρουμένην, στ. 5 πανσθενώς - πανστενώς, που - πού, στ.6 έλκυσε (με δασεία) - έλκυσε (χωρίς), στ.8 να σε ιδώ - θα σε ιδώ, στ.9 το αγριωπόν - την αγριωπόν, εικειό - εκειός, γαυριωμένην - γαυρουμένην, στ.12 πως κάθουνταν - πως την εκράτειε, στ.14 εστένευε - εστένεβε, στις - τση, στ.15 έλκυσε (δασία) - έλκυσε (χωρίς), στ.16 το πριν πως κάμναν - το πριν του κάναν, πρίντιζι - πρίντιζε, στ. 17 Το εκών, δε,... - Το εκών το δε..., το σώζεις ευεργέτα - το σώζεις το ευεργέτα, στ.18 στο αυτί - εις τ' αυτί, στ. 19 Και τάχα έτσι' είναι ως λες; - Και τάχα έτσι ως λές; (1861) - Και είν' έτσι καθώς λες; (1927).

470. Δραγούμης, ό.π., σ. 69.

λος του νεαρού Γουζέλη[471]. Το τροπάριο, στο οποίο αναφέρεται το λεκτικό και παρερμηνευτικό παιχνίδι, είναι κατά το Δε Βιάζη του Ιωάννη Μοναχού. Μια αντιβολή με τις εκδόσεις 1861 και 1927 δείχνει, ότι εκτός από μερικές μικροδιαφορές, που οφείλονται εν μέρει στην ορθογραφία ή στην καθαρευουσιάνικη συγκρότηση του Δραγούμη, τα θυμάται πολύ καλά. Ο λόγος, γιατί κρατήθηκαν ακριβώς αυτοί οι στίχοι στη μνήμη του, είναι το γλωσσοπαίγνιο της λαϊκής παρερμηνείας των βυζαντινών στίχων.

Παρόμοια διάγνωση ισχύει και για το δεύτερο παράθεμα:

Β) Β΄ σκηνή της Γ΄ πράξης, ο Γερόλυμος καυχιέται μπροστά στην ερωμένη του Αγγέλω για τα προσόντα του:

Υιός: *Έχει και τόπους άμετρους οπόσα έχει γένια.*

Νέα: *Μην έχουν λίγδα τα μαλλιά και τσακισθούν τα κτένια;*[472]

Ύστερα υπάρχει ένα κενό στη μνήμη του απομνημονευματογράφου, τριών στίχων του Γερόλυμου, και ενός στίχου της Αγγέλως της ακόλουθης «βουκολικής» ρήσης της:

Νέα: *Τι μου αρέσει την αυγή ο ήλιος να προβάλη,*
*να κόβω τα μυριστικά να βάνω στο κεφάλι!*
*Τα χελιδόνια να πετούν, κι όλο να κελαδίζουν,*
*η σκασομύτα η τόντολα γλυκά να παιγνιδίζουν.*
*Σα καλαμάκια τρυφερά σάλτους το καγκαρέλι,*
*εις το κλαδί ο ζίνζικας, στη φράκτη το γαρδέλι.*
*Να βλέπω βρύσες και νερά, πολλά μου νοστιμίζει,*
*κ' εις τα ποτάμια ο σπορδακάς γλυκά να καρκαρίζη*[473].

Εδώ φαίνεται πως είναι το πραγματολογικό, το «ηθογραφικό» και βουκολικό στοιχείο που γοήτευσε το σοφό λόγιο και Φαναριώτη, ώστε να θυμηθεί τους στίχους αυτούς μετά τόσα χρόνια.

Η μαρτυρία αυτή πάντως είναι πολύτιμη, όχι μόνο για την «ευθυκρισία και την καλαισθησία»[474] του Δραγούμη, που δεν είχε τις παρωπίδες των συγχρόνων του λογίων και λειτουργεί ως προάγγελος κρίσεων που ανήκουν ουσιαστικά στον 20ό αιώνα, όχι μόνο για τη μνημονική ικανότητα του δωδεκάχρονου παιδιού, που συγκράτησε τους στίχους αυτούς αναλλοίωτους επί δεκαετίες και τις θυμήθηκε πάλι, αναφερόμενος στη δράση του Γουζέλη κατά το '21, αλλά και για την πρόσληψη και απήχηση που είχε η κωμωδία αυτή σ' ένα χώρο όχι πολύ πρόσφορο για τη διαλεκτική κωμωδία (έτσι οι παρατηρήσεις του Δραγούμη αποτελούν τον πρώτο ουσιαστικό σχολιασμό της κωμωδίας του Γουζέλη), αλλά και για το γεγονός, ότι τα χειρόγραφα του «Χάση» κυκλοφόρησαν προφανώς και εκτός των Επτανήσων, στην Πόλη λίγο πριν από το ξέσπασμα του '21[475]. Πρέπει να είναι

471. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στην νεοελληνική φιλολογία*, ό.π., σσ.124εξ. (για τον Μαρτελάο σσ. 123εξ.).

472. Το «έχει» είναι προφανώς αφηγηματικό, γιατί οι εκδόσεις έχουν «Εγώ έχω άμετρους όσα εδώ έχω γένεια».

473. Στ. 1 να προβάλη - πριν προβαλη, στ. 3 χελιδόνια - χιλιδόνια, στ.5 καγκαρέλι - καυκαρέλι, στ.6 ζίνζικας - τζίντζικας, φράκτη - φράχτη.

474. Σαχίνης, ό.π., σ. 158.

475. Αμέσως μετά την έκρηξη της Επανάστασης ο πατέρας του, ως Φιλικός, καταζητείται από τις τουρκικές αρχές, αλλα θα διαφύγει στην Οδησσό (σαν τον Πιτσαμάνο, βλ. κεφ.7), μητέρα και παιδί πιάστηκαν, αφέθηκαν όμως σε λίγο ελεύθεροι. Με τον αδελφό του μεταφέρθηκαν τα παιδιά στα Ψαρά και στην Πάρο, μετά στη Νάξο, όπου επισκέφθηκε ο Δραγούμης την καθολική σχολή των Λαζαριστών. Το 1825 πήγε στη Ναυπλία στην Πε-

σχεδόν η ίδια ιστορική στιγμή: όταν ο Πιτσαμάνος οργανώνει την παράσταση του «Κωνσταντίνου Παλαιολόγου» στο Πέραν[476], στο Φανάρι ένα δωδεκάχρονο παιδί, που θα παίξει αργότερα σημαντικό ρόλο στην ανοικοδόμηση του ελληνικού Κράτους, γοητεύεται από τα αστεία στιχάκια και τις κωμικές παρεξηγήσεις του «Χάση»· και τα δύο συμβαίνουν με βάση χειρόγραφα.

## 10) *Ένα ανύπαρκτο θεατρικό έργο του Γεωργίου Λασσάνη*

Στις βιογραφίες του Κοζανίτη λογίου, φιλικού, ιερολοχίτη και αγωνιστή του 1821, γραμματέα και σύντροφου στις αυστριακές φυλακές του Αλέξανδρου Υψηλάντη, Γεωργίου Λασσάνη (1793-1870)[477], αναφέρεται ανάμεσα στα έργα του, η μετάφραση της εξάτομης «Στοιχειώδους Εγκυκλοπαιδείας» (Μόσχα 1819-1821, μαζί με το Γεώργιο Γεννάδειο), του μυθιστορήματος «Αριστομένης και Γόργος» του August Lafontaine (Μόσχα 1820, Αθήνα 1858)[478], που ήταν το αγαπητό ανάγνωσμα του Θόδωρου Κολοκοτρώνη στα νιάτα του,[479] το μονόπρακτο «Η Ελλάς και ο Ξένος»[480], που παραστάθηκε το 1819 στην Οδησσό[481] και τυπώθηκε το 1820 στη Μόσχα[482], και το δράμα «Αρμόδιος και Αριστογείτων»[483], που παραστάθηκε επίσης το 1819 στην Οδησσό, όπου ο Λασσάνης είχε αναδειχθεί σ' ένα από τα σημαντικότερα στελέχη της Φιλικής Εταιρίας. Μετά τη φονική μάχη στο Δραγατσάνι[484], τη φυλάκιση με τον Υψηλάντη στις φυλακές του Munkacs (1821-23) και της Theresienstadt (1823-27), όπου έγραψε και πατριωτικά ποιήματα, και το θάνατο του Υψηλάντη στη Βιέννη (1828), ο Λασσάνης γύρισε στην Ελλάδα, ανέλαβε διάφορα υψηλά

---

λοπόννησο και το 1827, 18 ετών, ορίζεται γραμματέας της Εθνοσυνέλευσης στη Τροιζηνία (βλ. Γ. Βελουδής, *Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*. Τόμ. Α΄. München 1974, σσ. 428εξ.).

476. Βλ. κεφ. 7.

477. Για το Λασσάνη βλ. κυρίως Στ. Παπαδόπουλος, *Γεώργιος Λασσάνης, ο Κοζανίτης αγωνιστής και λόγιος*. Θεσσαλονίκη 1977 και Α. Camariano-Cioran, Ο επιφανής φιλικός Γεώργιος Λασσάνης. *Επιθεώρηση Τέχνης* 21 (1965), σσ. 132-151 όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

478. Για τη μετάφραση αυτή βλ. G.Veloudis, *Germanograecia*. Amsterdam 1983, σ. 92, Camariano, ό.π., σ. 139 και της ίδιας, Citeva din operele iluministilor Germani Wieland si Lafontaine traduse în limbile greaca si romana în prima jumatate a secolului al XIX-lea. *Limba si Literatura* 12 (1966), σσ. 73-84, ιδίως σ.81εξ. Στη Βιέννη του 1817 είχε εκδοθεί και μετάφραση του «Κλεομένη», άλλου μυθιστορήματος του Lafontaine, που αποκαλείται στον επιλογό του «δράμα», όπως και άλλα μυθιστορήματα, λόγω της διαλογικής του μορφής (βλ. Αυγούστου Λαφονταίνου, *Κλεομένης*. Εν Βιέννη 1817, σ. 345, Veloudis, ό.π., σ. 551).

479. Βλ. στα Απομνημονεύματα του Θόδωρου Κολοκοτρώνη, Γ. Τερτσέτης, *Απομνημονεύματα αγωνιστών του 1821*. Έκδ. Ντ.Κονόμο, Αθήνα 1970, σ. 72.

480. Ανάλυση στο Δ. Σπάθη, *Διαφωτισμός και νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σσ. 45εξ., καθώς και Λάσκαρης, *Ιστορία*, ό.π., τόμ. Α΄, σσ. 168-174. (ακόμα και Σιδέρης, *Το 1821 και το θέατρο*, ό.π., σσ. 24εξ.)

481. «Περιηγητής ο συγγραφέας, τα δ΄ έτερα δύο πρόσωπα ο Αβραμιώτης και ο Σπυρ. Δρακούλης». Παίζεται στις 15 Φεβρουαρίου 1819 ως πρόλογος στο «Θάνατος του Δημοσθένους» και επαναλαμβάνεται δύο ή τρεις φορές (Σιδέρης, ό.π., σ. 30, Λάσκαρης, ό.π., σσ. 169εξ.).

482. «Ελλάς, Πρόλογος εις την τραγωδίαν Α... και Α...», συντεθείς παρά του Γοργίδα Λυσανίου, και εκδοθείς δι' επιστασίας Νικολάου Β. Γκούση. Εν Μόσκβα... 1820 (Λαδογιάννη-Τζούφη, ό.π., αρ. 135). «Είναι πιθανό ο υπότιτλος να σημαίνει ότι υπήρχε αρχικά σχέδιο να τυπωθεί μαζί και το δράμα *Αρμόδιος και Αριστογείτων*, αλλά για κάποιο λόγο το σχέδιο δεν ολοκληρώθηκε» (Σπάθης, ό.π., σ. 46).

483. «Μετ' ολίγας ημέρας και από της αυτής σκηνής εδόθη παρά των ηθοποιών και έτερον έργον του Λασσάνη, η τραγωδία «Αρμόδιος και Αριστογείτων»» (Λάσκαρης, ό.π., τόμ. Α΄, σ. 172). Το έργο δεν σώζεται.

484. Όπου σκοτώθηκε ο πρωταγωνιστής της ελληνικής σκηνής στην Οδησσό, Σπυρίδων Δρακούλης.

αξιώματα επί των κυβερνήσεων του Καποδίστρια και ύστερα των Βαυαρών[485] και άφησε με τη διαθήκη του την περιουσία του στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, θεσπίζοντας ετήσιο θεατρικό διαγωνισμό για τη βράβευση μιας κωμωδίας και ενός δράματος με θέματα από την κοινωνική και οικογενειακή ζωή της νεότερης Ελλάδας και από τη Βυζαντινή ιστορία ή την Τουρκοκρατία αντίστοιχα[486]. Ο «Λασσάνειος Δραματικός Διαγωνισμός» λειτούργησε όμως πολύ αργότερα (1889-1910). Ο Λασσάνης αναφέρεται και ως συγγραφέας των ιστορικών δοκιμίων «Εξηγήσεις για την προετοιμασία της ελληνικής Επαναστάσεως» και «Το στρατιωτικόν της Ελλάδος»[487]. Αλλά διαβάζουμε και κάτι άλλο: «Στη λογοτεχνική παραγωγή του Λασσάνη, εκτός από τα δύο θεατρικά έργα του που προαναφέρθηκαν, πρέπει να προστεθεί ένα ακόμη δράμα που έγραψε σε συνεργασία με το Γερμανό φίλο του Χάρρο Χάρρινγκ, που τυπώθηκε (1831) στο Μπράουνσβαϊχ με τίτλο Ο αρνησίθρησκος του Μοριά (*Der Renegat aus Morea*)»[488]. Η κάπως περίεργη αυτή είδηση αντιγράφεται από το Λάσκαρη έως σήμερα, χωρίς να ελεγχθεί, κάτι που είναι πολύ εύκολο, αφού υπάρχει αντίτυπο του γερμανικού δράματος στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη[489]. Ο έλεγχος αυτός οδηγεί στο συμπέρασμα, ότι ο προλογικός ισχυρισμός του Harro Harring, ότι το έμμετρο έργο γράφτηκε «κατά τα νεοελληνικά του Ολυμπιώτη Γεωργίου Λασσάνη»[490], δεν είναι βάσιμος, και ότι ο ίδιος είναι ο μοναδικός και αποκλειστικός συγγραφέας του έργου.

Αλλά ας δούμε τα πράγματα πιο αναλυτικά. Στις σημερινές ιστορίες της γερμανικής λογοτεχνίας συγγραφέας με το όνομα Harro Harring είναι άγνωστος. Τον βρίσκουμε όμως στο *Meyers Konversations-Lexikon* στην τρίτη έκδοση του 1876[491], όπου πληροφορούμαστε, ότι ο Harro Paul Harring, γνωστός «επαναστάτης» και συγγραφέας, γεννήθηκε το 1798 κοντά στο Husum της Βόρειας Γερμανίας και αυτοκτόνησε το 1870 στο αγγλικό νησί Jersey, φτωχός και άρρωστος από μελαγχολία. Ο τυχοδιώκτης και επαγγελματίας επαναστάτης σε πολλές χώρες της Ευρώπης, σπούδασε αρχικά ζωγραφική στην Κοπεγχάγη, Δρέσδη και Βιέννη, ύστερα πήγε εθελοντής να πολεμήσει στην Ελλάδα του '21, γύρισε όμως γρήγορα και συνέχισε τις σπουδές του στη Ρώμη· το 1828 έγινε στη Βαρσοβία αξιω-

485. Για τη βιογραφία του βλ. επίσης Ε.Στ. Τζιάτζιος, *Μακεδονικά* 1 (1940) 195-226 καθώς και τα άρθρα στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία* τόμ. ΙΕ, σσ. 823εξ., *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνική Λογοτεχνίας* τόμ.Θ΄, σ. 405 κτλ.

486. Ήταν από τους σημαντικότερους διαγωνισμούς. Είχε βραβεύσει συνολικά εννέα κωμωδίες και ένδεκα δραματικά έργα, ανάμεσά τους και σημαντικά έργα του «θεάτρου των ιδεών». Βλ. Κ.Θ. Δημαράς, *Ελληνικός Ρωμαντισμός*. Αθήνα 1982, σ. 559. Λάσκαρης, ό.π., τόμ. Α΄, σσ. 168εξ.

487. Κ. Βακαλόπουλος, *Τρία ανέκδοτα ιστορικά δοκίμια του φιλικού Γεωργίου Λασσάνη*. Θεσσαλονίκη 1973.

488. Α. Σολωμού, Λασσάνης, Γεώργιος. *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμ. 5, σσ. 189εξ.

489. Harro Harring, Der / Renegat auf Morea. / Trauerspiel in drei Aufzügen. / Nach / dem Neugriechischen / des / Olympiers Georg Lassanis, / ehemals Officier der heiligen Schaar und Adjutant des ver= / storbenen Fürsten Alexander Ypsilanti. / Von / Harro Harring. / Braunschweig / Im Verlags-Comtoir / 1831. Σχήμα 12ο, σελ.104.

490. Το επίθετο «Ολυμπιώτης» προέρχεται από την αναφορά του Harring, πως ο Λασσάνης γεννήθηκε «στον Όλυμπο» (Georg Lassanis vom Olymp" πρόλογος, σ. VII), ενώ στην πραγματικότητα γεννήθηκε στην Κοζάνη. Παρόμοια μεταφορική και επαινετική χρήση του «Ολυμπιώτη» βρίσκουμε και στην αφιέρωση του Ρήγα, στην έκδοση της μετάφρασης των «Ολυμπίων» του Μεσταστάσιου, Βιέννη 1797, προς το Στέργιο Χατζηκώνστα, «επιστάτη και κυβερνήτη» της ελληνικής παροικίας της Βιέννης, «εκ Νιζερού» του Ολύμπου, ο οποίος φιγουράρει επίσης ως «Ολυμπιώτης» (Πούχνερ, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., σ. 118)

491. *Meyers Konversations-Lexikon*, 3η έκδοση, τόμ. 8, σ. 606.

ματικός του στρατού, παραιτήθηκε όμως το 1830 και γύρισε στη Γερμανία, όπου επιδιδόταν προφανώς σε εξεγερτικές δραστηριότητες, γιατί αποβάλλεται από τη Λειψία και τη Βαυαρία. Έτσι στρέφεται στο Στρασβούργο, όπου εκδίδει εφημερίδα, βρίσκεται ύστερα στην Ελβετία, όπου συλλαμβάνεται στη Βέρνη και στέλνεται στην Αγγλία. Τραυματίζεται σε μονομαχία βαριά και γυρίζει στο Helgoland, κοντά στην πατρίδα του, συλλαμβάνεται όμως εκ νέου και μεταφέρεται πάλι στην Αγγλία. Το επεισόδιο αυτό του έτους 1838 επαναλαμβάνεται και το 1839. Την επόμενη δεκαετία περνάει στην Αγγλία, τη Βόρεια Αμερική και τη Βραζιλία, το 1849 έρχεται στη Νορβηγία και λόγω επαναστατικών δραστηριοτήτων του εκδιώκεται και από κει το 1850, γυρίζει στο Λονδίνο, το 1854 είναι πάλι στη Βραζιλία, απ' όπου γυρίζει το 1856, και μένει στην Αγγλία ώς το θάνατό του. Έχει συγγράψει πάμπολλα έργα, όπου διατυπώνονται οι πολλές εντυπώσεις των ταξιδιών και δραστηριοτήτων του, πάσχουν όμως ως προς την καλλιτεχνική επεξεργασία: την τετράτομη αυτοβιογραφία του «Ronghar Jarr, Fahrten eines Friesen» (Μόναχο 1828), τα μυθιστορήματα «Der Carbonaro zu Spoleto» (Μόναχο 1831), το δίτομο «Julius von Dreyfalken» (1831), η τετράτομη «Dolores» (1858-59), το ηρωικό ποίημα «Szapari und Batthyanyi» (1828) και τα δραματικά έργα «Der Student von Salamanca» (1825 «Ο φοιτητής της Salamanca»), «Faust im Gewande der Zeit» (1831 «Ο σύγχρονος Φάουστ»), «Moses zu Tanis» (1859), «Η δυναστεία» (1861) κτλ.[492]. Το έργο που μας ενδιαφέρει είναι λοιπόν ένα «έλασσον» ανάμεσα σε πολλά, η επαναστατική δραστηριότητά του ως φοιτητή στην Ελλάδα (αν η αναφορά μπορεί να επαληθευθεί) είναι μόνο μια από τις διάφορες δραστηριότητές του σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες στην εποχή της Παλινόρθωσης.

Για το Λασσάνη πάντως είναι ενημερωμένος: ήδη στον τίτλο τον αναφέρει αξιωματικό του Ιερού Λόχου και γραμματέα του Υψηλάντη, πληροφορεί στον πρόλογο, όταν ο Λασσάνης έγραφε κατά τη φυλάκισή του στην Theresienstadt (δηλαδή ανάμεσα στο 1823 και 1827), ότι είναι γνωστός δραματουργός στην πατρίδα του, και ότι τα έργα του έχουν παιχθεί στην Οδησσό με μεγάλη επιτυχία, και ότι ανάμεσα σ' αυτά βρίσκεται και ένας «πρόλογος», «Η Ελλάς και ο Ξένος», που έχει τυπωθεί και στη Μόσχα. Στον τίτλο παρουσιάζει το έργο του σαν μετάφραση από τα νεοελληνικά, στην αφιέρωση προς κάποιον Heidegger παρακαλεί να του επιτρέψει να του παρουσιάσει ο τραγουδιστής, ως προσφορά, το τραγικό άνθος των τραγουδιών της ματωμένης Ελλάδας[493], στον πρόλογο πληροφορεί τον αναγνώστη, ότι ο ποιητής είναι φίλος του και ότι το έργο είναι προϊόν και των δύο[494]. Εύχεται επίσης, το έργο αυτό να συμβάλει στο να ανανεωθεί η συμπάθεια

492. Βλ. ό.π., τόμ. 8, σ. 606.

493. Σ.V, στ. 6εξ.: «...Doch, Du wirst vergönnen / Dem Sänger, daß er Dir als Opfer biete / Des blut'gen Hellas ernste Liederblüthe».

494. Πρόλογος, σσ. VII-VIII: «Georg Lassanis vom Olymp entwarf dieses Trauerspiel während seiner Gefangenschaft in Theresienstadt.- Lassanis ist als dramatischer Dichter seiner Nation rühmlichst bekannt. Mehrere seiner Werke wurden vor dem Ausbruche des griechischen Freiheitskampfes in Odessa mit großem Beifall aufgeführt, worunter sich insbesondere ein Vorspiel: «Hellas und der Fremde», auszeichnete, welches später in Moskau gedruckt worden. / Zur Empfehlung des Vorliegenden kann ich wenig sagen, da der Dichter mein Freund und dieses Werk unser beider Product ist. / Ich übergebe dieses Trauerspiel dem ge= / ehrten Publico mit dem innigen Wunsche, daß meine Gabe die Theilnahme an dem unglücklichen Volke von neuem aufregen möge, dessen heiliger Kampf wohl keineswegs als Sache der Vergangenheit zu betrachten. / Möchten insbesondere die deutschen Bühnen, die doch so manche geringfügige Kleinigkeit zur Darstellung bringen, dieses Werk der baldigen Aufnahme würdigen, das seiner Anlage nach, durch sich selbst die Unternehmung rechtfertigen würde».

προς τον ιερό αγώνα του δύστυχου αυτού λαού, που το μαρτύριό του ακόμα δεν έχει τελειώσει (1831!), και να βρεθούν γερμανικές σκηνές που να το ανεβάσουν σύντομα. Ήδη από την έκκληση αυτή διαφαίνεται πως το έργο εντάσσεται στη φιλελληνική παραλογοτεχνία της εποχής της Παλινόρθωσης, βέβαια σε κάποια επιγονική φάση, όπου συνήθως το επεισόδια από τον αγώνα που διαδραματίζονται δεν είναι πια συγκεκριμένα αλλά φανταστικά[495].

Το τρίπρακτο έργο «Der Renegat auf Morea» αποτελείται από πολλές μικρές σκηνές (11 κατά πράξη) και έχει αρκετά δρώντα πρόσωπα: ο παπα-Μάρκος, η Ευφροσύνη, κόρη του, ο καπετάν Γιωργάκη (Jorgaky), ο Orange, Γάλλος αρνησίθρησκος με όνομα Μουράτ Μπέη, Bertrand, Γάλλος αξιωματικός, Γιουσούφ Αράπης, νέγρος, μια Ελληνίδα, και συλλογικές ομάδες προσώπων όπως Έλληνες, Ελληνίδες, γυναίκες, γέροντες, παιδιά, παρθένες, Τούρκοι στρατιώτες του Ιμπραήμ Πασά, Γάλλοι αξιωματικοί. Η υπόθεση είναι ένα φανταστικο επεισόδιο από την εκστρατεία του Ιμπραήμ Πασά στην Πελοπόννησο. Στην πρώτη πράξη εμφανίζεται ο Γάλλος αξιωματικός Bertrand με Γάλλους και Τούρκους αξιωματικούς[496], ανάμεσά τους και ο Orange με τουρκική ενδυμασία, απευθύνει το λόγο στο γαλλικό στράτευμα και λέει, ότι συμμαχούν μεν με την Αίγυπτο για την κατάπνιξη της εξέγερσης στην Πελοπόννησο, αλλά επιβάλλεται ανθρωπιά, όταν αγωνίζονται Χριστιανοί ενάντια σε Χριστιανούς (Α΄ α΄)[497]. Στην επόμενη σκηνή (Α΄ β΄) ο αρνησίθρησκος Orange διαψεύδει τις ιπποτικές υποσχέσεις του αρχηγού[498] και προτρέπει τους στρατιώτες να βρουν τα γυναικόπαιδα που έχουν γλυτώσει από τη σφαγή και έχουν κρυφτεί στο δάσος[499]. Σε άλλο μέρος του δάσους[500] ο παπα-Μάρκος με γιαταγάνι προσεύχεται στο θεό να μην τους βρουν οι Τούρκοι (Α΄γ΄), τότε ξαφνικά έρχονται γυναίκες και κορίτσια που φεύγουν από τον εχθρό (Α΄δ΄), ύστερα η κόρη του Ευφροσύνη: οι Τούρκοι έχουν βρει τα ίχνη τους (Α΄ε΄). Όλοι γονατίζουν και τραγουδούν ύμνο προς την Παναγία με την υπόκρουση της θεατρικής ορχήστρας. Καταφτάνουν και τραυματισμένα παλικάρια, ο Μάρκος αποφασίζει να φύγουν οι γυναίκες, αλλά η κόρη του με τις παρθένες παραμένουν[501] και φέρνουν όπλα από τη σπηλιά: γονατίζουν, ο ιερέας τις ευλογεί και οπλισμένες φεύγουν για τον πόλεμο (Α΄στ΄). Με σταυρό και σπαθί ο παπα-Μάρκος ευ-

495. Βλ. για το θέμα Β. Πούχνερ, Η ελληνική επανάσταση του 1821 στο ευρωπαϊκό θέατρο. Λόγος πανηγυρικός στις 25 Μαρτίου 1994 στην αίθουσα τελετών του Πανεπιστημίου Αθηνών, στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*. Αθήνα 1995, σσ. 256-301.

496. Το τυπικό ρομαντικό σκηνικό δείχνει δάση και βράχους, καθώς και την πομπή των τουρκογαλλικών στρατευμάτων.

497. «... Daß wir als Christen wider Christen fechten! / Und Menschlichkeit sei unser Losungswort».

498. «Was redet der noch hier von Menschlichkeit, / Von Vaterland und gar von Christenpflicht! / Das sind drei Dringe, die mich nicht genieren» (σ. 13.).

499. Προτρέπει τους στρατιώτες και σε βιασμούς νεαρών κοριτσιών: «...und laßt Euch nimmer irren / Durch das Geschwätz des Franken. Menschlichkeit / Ist ein ausländisch, fremdes Wort und wird / Hier auf Morea nicht gebraucht. Wohlan! / Begleitet mich zum Bach hinab, und wenn / Das junge Wild man aufgescheucht, erschreckt / Umherirrt, such ein Jeder sich was aus. / Verderben! Tod den Christenhunden! Kommt! / Und gebt vor Allem auf die Schönheit acht!» (σ. 14).

500. Υπάρχει η σκηνική οδηγία, ότι η μεσαία αυλαία σηκώνεται. Το σκηνικό δείχνει πάλι δάσος και βράχους, στο κέντρο μια σπηλιά με τα ερείπια ενός παρεκκλησίου. Στο βάθος ρουμάνι από δέντρα και θάμνους, μακριά ακούγονται οι κανονιοβολισμοί. Γυναίκες, γέροντες και παιδιά φέρνουν ό,τι έχουν στη σπηλιά και πηγαινοέρχονται. Η σκηνή γεμίζει ολοένα περισσότερο.

501. Ο ηρωικός λόγος της μας μεταφέρει αμέσως στο κλίμα της «Παρθένας της Ορλεάνης»: «Ergreift die Waffen! Hellas Töchter! Folgt / Mir nach! wir wollen siegen oder sterben!» (σ. 19).

λογεί τους γέροντες (Α΄ζ΄), όταν Τούρκοι στρατιώτες μπαίνουν στη σκηνή, οι γέροντες ετοιμάζονται για αντίσταση, συλλαμβάνονται όμως γρήγορα (Α΄η΄). Στην ίδια σκηνή ο Γιωργάκης και δώδεκα Έλληνες δίνουν μάχη με τους Τούρκους του Γιουσούφ Αράπη, οι αρχηγοί αλληλοϋβρίζονται («Εσείς οι σκύλοι των πυραμίδων!») και φεύγουν μονομαχώντας στα παρασκήνια (Α΄θ΄). Μπαίνουν από την άλλη οι παρθένες και η Ευφροσύνη, δε θέλουν να παραδοθούν, ανεβαίνουν το βράχο πάνω από τη σπηλιά για να πηδήξουν στο κενό (Α΄ι΄)[502]. Στο φινάλε της πράξης εμφανίζονται ο Orange με το Γιουσούφ επάνω στο βράχο, παρθένες πέφτουν στο γκρεμό, ενώ η Ευφροσύνη επιτίθεται στον αρνησίθρησκο, ξαφνικά ο Bertrand εμφανίζεται και εμποδίζει τον Orange να σκοτώσει την Ευφροσύνη, της δίνει μάλιστα το λόγο του, ότι θα την προστατέψει και θα φροντίσει γι' αυτήν σαν αδερφός της, οπότε η νέα παραδίδει το σπαθί της. Ο Πασάς όμως φωνάζει το Γάλλο αξιωματικό κοντά του και αυτός την παραδίδει στον Orange, να την προστατέψει αντί γι' αυτόν («με τη ζωή σου μου εγγυάσαι γι' αυτήν»).

Η δεύτερη πράξη διαδραματίζεται στο στρατόπεδο των Τούρκων[503], όπου ο Γιουσούφ Αράπης με το μαστίγιο κινείται ανάμεσα στους αιχμάλωτους, τους ξεχωρίζει σε γέροντες, νέες και αγόρια, για να πουληθούν στο σκλαβοπάζαρο (Β΄α΄)[504]. Ο παπα-Μάρκος επιπλήττει το Μαύρο, γιατί αφαιρεί βίαια το πέπλο από το πρόσωπο των κοριτσιών. Σε μονόλογό του ο Μαύρος αποκαλύπτει το μίσος του για τους «Φράγκους» και ότι θέλει την όμορφη Ευφροσύνη για τον εαυτό του (Β΄β΄). Ένας Τούρκος την φέρνει σκεπασμένη με πέπλο, ο Αράπης θέλει να την ξεσκεπάσει όπως τις άλλες, κείνη όμως τον αποτρέπει (Β΄γ΄)[505]. Ο Orange δίνει κρυφές εντολές στο Μαύρο, να χρησιμοποιήσει αλύπητα το μαστίγιό του, και μαθαίνουμε πως έχουν κοπεί από πολλούς αιχμάλωτους, που θα μεταφερθούν στην Αίγυπτο, αυτιά και μύτες (Β΄δ΄)[506]. Ο Orange πληροφορεί την Ευφροσύνη, ότι ο προστάτης της, Bertrand, έχει μετατεθεί από τον Ιμπραήμ, προσπαθεί να της εξηγήσει και την αλλαξοπιστία του, της αποκαλύπτει τελικά τον πόθο του γι' αυτήν και ότι θα ήταν ακόμα έτοιμος και να ξαναλλάξει πίστη, για να κερδίσει την εύνοιά της· εκείνη αρχικά τον απεχθάνεται, ύστερα οικτείρει τον ακόλαστο[507] και του φανερώνει, πως καλύτερα θέλει να πεθάνει παρά να γίνει γυναίκα του (Β΄ε΄). Ο Orange σε μονόλογό του προβληματίζεται, κατά τι ο Bertrand είναι καλύτερος από αυτόν (Β΄στ΄). Μαζί με τον Αράπη αποφασίζουν, η ομορφότερη Ελληνίδα να μην πέσει στα χέρια των Φράγκων,

502. Η αναφορά στο χορό του Ζαλόγγου, που υπάρχει ως μοτίβο σε πολλά φιλελληνικά δραματικά έργα, είναι φανερή.

503. Το σκηνικό είναι το αγαπητό «ανατολίτικο» του ρομαντικού θεάτρου: ανοιχτός χώρος στο τουρκικό στρατόπεδο, με δέντρα και γρασίδι, Άραβες, Έλληνες και Ελληνίδες αιχμάλωτοι και ο μαύρος Αράπης με το μαστίγιο θορυβώντας πίσω απο τη σκηνή και φωνάζοντας «Εμπρός σκυλιά!», ομάδα Ελλήνων με τα χέρια δεμένα στην πλάτη, ανάμεσα τους και ο παπα-Μάρκος, πίσω τους εμφανίζεται ο φοβερός Μαύρος με το καμτσίκι, έτοιμος να τους κόψει μύτι και αυτιά.

504. Η φτιαχτή αγριάδα της σκηνής αυξάνεται ακόμα περισσότερο με το Μαύρο, που ξεσκεπάζει τα πρόσωπα των παρθένων, «worauf sie das Haupt noch tiefer auf die Brust senken» και τα σαρκαστικά του λόγια: «Nur nicht so schüchtern, liebe Kinder!», ως σκλάβες θα έχουν λιγότερο λεπτή περιποίηση. Βρίζει κιόλας κάπως περίεργα: «Mord! Pest und Bozzaris!» (σ. 32).

505. Επικαλείται την προστασία του Φράγκου Bertrand, ενώ ο Αράπης της απαντάει: «Leichtgläubig Kind! Du kennst die Franken nicht...» (σ. 37).

506. Στον κατ' ιδίαν διάλογό τους αναφέρεται, ότι επτά σακιά με αυτιά και μύτες είναι έτοιμα για «ταχυδρόμηση».

507. «Beklagenswerther! wohin leitet Dich / Die sündige Begier?».

αλλά να τη κρατήσουν για τον εαυτό τους· καταστρώνουν ένα διαβολικό σχέδιο, να σκοτώσουν τον Bertrand, και εκτελεστικό όργανο να είναι ο Γιωργάκης, που βρίσκεται στα χέρια τους αιχμάλωτος και τραυματισμένος, και τίμημα της πράξης του να είναι η ελευθερία (Β΄ζ΄). Μετά από μονόλογο του Orange (Β΄ή΄) φέρνουν τον Γιωργάκη αλυσοδεμένο, αλλά αυτός δεν ενδίδει στα σχέδιά τους, δε θέλει να γίνει δολοφόνος, ώσπου περιγράφει ο Orange την ηδονολαγνεία του Φράγκου, από την οποία κινδυνεύει η αγαπημένη του ως η ομορφότερη σκλάβα (Β΄θ΄). Ο Αράπης φέρνει την Ευφροσύνη, αναγνωρίζονται, εκείνη αρχίζει να του λέει για τον Bertrand, δεν μπορεί όμως να ολοκληρώσει (Β΄ι΄). Έξαλλος από ζήλεια ο Γιωργάκης αποφασίζει τώρα μόνος του τη δολοφονία, ενώ φτάνει η είδηση ότι ο Ιμπραήμ πασάς πλησιάζει στο στρατόπεδο (Β΄ια΄).

Η τρίτη πράξη διαδραματίζεται στην τέντα του Orange: ο αρνησίθρησκος και ο Αράπης τα έχουν ετοιμάσει όλα· σχολιάζουν και τη στάση του Ιμπραήμ πασά, που εμπιστεύεται τους Φράγκους, ενώ οι Μουσουλμάνοι είναι εξαγριωμένοι. Ο Bertrand βρίσκεται ήδη στη σκηνή της Ευφροσύνης (Γ΄α΄). Ο Γάλλος αξιωματικός ζητεί το λόγο από τον Orange για τις προσπάθειές του να την κάνει δική του, εκείνος όμως ξεφεύγει λέγοντας, ότι ήθελε απλώς να δοκιμάσει την πίστη της, κι όταν ο Bertrand αποφασίζει να τη φυγαδεύσει, ο Orange του προτείνει κιόλας να οργανώσει την απόδραση (Γ΄β΄). Ο Αράπης φέρνει το δεμένο Γιωργάκη, τον ελευθερώνουν, και του δίνει το φονικό μαχαίρι· μετά τη δολοφονία πρέπει να πάει κατευθείαν στην Ευφροσύνη, γιατί οι Φράγκοι είναι εχθροί των Ελλήνων (Γ΄γ΄). Στη σκηνή της η Ευφροσύνη προσεύχεται να πετύχει το σχέδιο του Bertrand (Γ΄δ΄). Ο Orange μπαίνει κρυφά και την περιεργάζεται με λαγνεία, εκείνη κρύβει τρομαγμένη το πρόσωπό της, μόλις τον αντιλαμβάνεται, ενώ αυτός της λέει να δείξει συμπόνια, γιατί τη χρειάζεται (Γ΄ε΄). Ο Orange μόνος του αποφασίζει, στο σατανικό του σχέδιο να τον βοηθήσει αθέλά του και ο παπα-Μάρκος (Γ΄στ΄). Τον φέρνουν με τα χέρια δεμένα στην πλάτη, και τον παρακαλεί να πείσει την κόρη του να τον συμπονέσει, για να βρει πάλι τη χαμένη του χριστιανική πίστη (Γ΄ζ΄). Φέρνουν και την Ευφροσύνη, πραγματοποιείται η αναγνώριση πατέρα και κόρης, και η Ευφροσύνη τον προειδοποιεί να μην πιστέψει τον αρνησίθρησκο· εκείνος παραδέχεται, ότι υποκρινόταν, τους ξεχωρίζει βίαια και τους αναγγέλλει, ότι θα βασανίσει τον πατέρα της, ώσπου εκείνη να υποκύψει στις ορέξεις του (Γ΄η΄). Μόνη με τον πατέρα της η Ευφροσύνη διηγείται για τον Bertrand και τον Orange και του δίνει ένα μαχαίρι να τη σκοτώσει. Εκείνος διστάζει για πολύ καιρό. Τελικά γονατίζουν και προσεύχονται, και όταν ο γέρος είναι πλεόν έτοιμος για τη θυσία (κρατάει το μαχαίρι με τα δύο χέρια πάνω από το γυμνό αυχένα της κόρης του)(Γ΄θ΄), ο Orange μπαίνει αιφνιδιαστικά και αναγγέλλει την είδηση της δολοφονίας του Bertrand από το Γιωργάκη· η Ευφροσύνη ξεφωνίζει έντρομη, και ο πατέρας της τη σφάζει (Γ΄ι΄). Στην τελευταία σκηνή ο Γιωργάκης μπαίνει, η Ευφροσύνη τον πληροφορεί πεθαίνοντας για το σχέδιο απελευθέρωσής της του Bertrand, ο Γιωργάκης σφάζει τον Orange και εκείνος πεθαίνοντας δίνει διαταγή στη φρουρά να αποκεφαλίσουν και τους δυό, το Γιωργάκη και τον παπα-Μάρκο.

Το αιματηρό έργο εντάσσεται αβίαστα στη λαϊκή «τραγωδία του πεπρωμένου» του γερμανικού Ρομαντισμού και ανήκει στην ατέλειωτη σειρά των επιγόνων δραματουργών του Schiller: η Ευφροσύνη έχει σαφώς χαρακτηριστικά της «Παρθένας της Ορλεάνης», ο Orange δείχνει στην αμφιταλάντευσή του ανάμεσα στην έμφυτη κακία του και στην αδυναμία (έρωτα) προς την ανώτερη ύπαρξη (Ευφροσύνη) γνωρίσματα του Franz Moor από τους «Ληστές», η σκηνή της σφαγής της κόρης από τον ίδιο τον πατέρα της θυμίζει ακό-

μα και την «Emilia Galotti» του Lessing. Όπως είναι φανερό από την όλη θεματογραφική ανάπτυξη του έργου, την ιδεολογική του φόρτιση (καλοί Φράγκοι και κακοί Φράγκοι), τη δαιμονοποίηση του αρνησίθρησκου και της σκοτεινής μορφής του ορμητικού Αράπη, από το μοτίβο της κατατρεγμένης αθωότητας, από το ανατολίτικο couleur locale και από το φρικιαστικό τέλος του έργου, όπου ο Έλληνας καπετάνιος παίζει μάλλον ελεεινό ρόλο, τέτοιο έργο δεν μπορεί να έχει γραφεί από Έλληνα αγωνιστή του '21. Ο γενναίος και ευγενικός Bertrand δεν παύει να είναι σύμμαχος του Ιμπραήμ, και λίγο ενδιαφέρει την ελληνική υπόθεση η διαφοροποίησή του από τον προδότη και αρνησίθρησκο Orange. Η ιδεολογική οπτική γωνία είναι δυτικοευρωπαϊκή, η προσωπική ζήλεια εντέλει ξεγελάει το Γιωργάκη και στρέφεται εναντίον των Φράγκων, και εξισώνεται μ' αυτό τον τρόπο με τους Αιγύπτιους Μουσουλμάνους. Η ηρωίδα παρθένος-στρατηγός Ευφροσύνη καταντάει στο τέλος φιγούρα της «κατατρεγμένης αθωότητος» της littérature sentimentale και της λαϊκής εκδοχής του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού, που μάχεται αποκλειστικά για την αγνότητά της και την τιμή της. Το «σκάνδαλο» που προκαλεί η μεγάλη ομορφιά της στο εχθρικό στρατόπεδο υπερκαλύπτει τελικά τα ιστορικά και πολεμικά γεγονότα της πατριωτικής δράσης. Το έργο είναι φιλελληνικό, αλλά όχι ελληνικό.

Και πέρα από τη θεματογραφία υπάρχει και το ζήτημα της δραματουργικής τεχνοτροπίας: αποπνέει κάποια ρουτίνα και, παρά το στομφώδη ρητορισμό και την υπερβολική συναισθηματική φόρτιση, κάποια δεξιοτεχνία στη δραματική διαμόρφωση του θέματος, με τα κλιμακωτά φινάλε των πράξεων, την εναλλαγή μικρών και μεγάλων σκηνών, σκηνών δράσης και σκηνών συλλογισμού, στοιχεία που απουσιάζουν τελείως από τα ελληνικά έργα της εποχής και δεν είναι καθόλου χαρακτηριστικά για το Λασσάνη, αν κρίνουμε από το «Η Ελλάς και ο Ξένος». Η αβίαστη εναλλαγή των σκηνικών τόπων, η διάσπαση της υπόθεσης σε τρεις τουλάχιστον πλοκές (στην Α΄ πράξη), οι μονομαχίες, η παραστατική σκηνή της παντοδυναμίας του Αράπη στο στρατόπεδο των αιχμαλώτων με το μαστίγιό του και οι κλιμακωτοί φόνοι του τέλους, – όλ' αυτά δεν ταιριάζουν με την κλασικίζουσα δραματουργία που απομιμούνται οι δραματουργοί πριν και λίγο μετά από το 1821 παλεύοντας ακόμα με τη δραματική φόρμα και το πιο βασικά στοιχεία του δραματικού λόγου. Η διάγνωση της ανάλυσης είναι σαφής: το έργο είναι του Harring και μόνο.

Μένει η ερώτηση για τα κίνητρα της απόδοσης του έργου του στο Λασσάνη. Δεν υπάρχει σαφής απόδειξη ότι ο Λασσάνης τον γνώριζε καν: είκοσι χρονών περίπου ο Λασσάνης βρίσκεται στη Βουδαπέστη, όπου εργάζεται στις εμπορικές επιχειρήσεις του συμπατριώτη του Νικόλαου Τακιατζή[508], από το 1813-1817 στη Λειψία για σπουδές (τότε ο Harring βρίσκεται κάπου ανάμεσα στην Κοπεγχάγη, τη Δρέσδη και τη Βιέννη), και ακόμα, όταν ο Λασσάνης βρίσκεται στις αυστριακές φυλακές, ο Harring συνεχίζει τις σπουδές του στη Ρώμη. Το πιθανότερο είναι ότι ο τυχοδιώκτης επαγγελματίας «επαναστάτης» είχε ακούσει για το Λασσάνη (ακόμα και κατά την παραμονή του στην Ελλάδα, που μένει να αποδειχτεί), και για την παραπέρα τύχη του. Ο Λασσάνης πέρασε το 1828, πριν φτάσει στην Ελλάδα, από διάφορες γερμανικές πόλεις, μεταξύ άλλων από το Μόναχο, όπου συναντήθηκε με το Λουδοβίκο Α΄, αλλά ο Harring βρισκόταν τότε ως αξιωματικός στην Πολωνία. Το 1831, χρονιά της έκδοσης του έργου, ο Harring βρίσκεται στη

508. Του οποίου την κόρη αρραβωνιάζεται. Ανήκει πιθανώς στην ίδια οικογένεια, όπως οι χρηματοδότες της έκδοσης των «Ποιηματίων» του Γεωργίου Σακελλαρίου (Βιέννη 1817) και της «Καλλιόπης παλινοστούσης» του Χαρίσιου Μεγδάνη (Βιέννη 1819).

Γερμανία, μεταξύ άλλων και στη Βαυαρία, διωκόμενος από ένα κρατίδιο στο άλλο, ενώ ο Λασσάνης είναι στρατοπεδάρχης της Ανατολικής Ελλάδας στην κυβέρνηση του Καποδίστρια. Ίσως ο Harring ήθελε να υποχρεώσει τον επιφανή αγωνιστή και απέβλεπε σε κάποια οφέλη, είτε στην Ελλάδα είτε στη Βαυαρία, από την οποία εκδιώχθηκε επίσης[509]. Ίσως θεώρησε τιμή του να συνδέσει το όνομά του με εκείνο του Λασσάνη, πρωτεργάτη της Ελληνικής Επανάστασης, ίσως αιθανόταν κάποια «επαναστατική αλληλεγγύη», μια που συμμετείχε κατά την πολύπλαγκτη ζωή του, σχεδόν σε όλα τα επαναστατικά κινήματα της Ευρώπης. Η απάντηση είναι δύσκολη και μπορεί ίσως να δοθεί ύστερα από μελέτη ολόκληρου του πολυσχιδούς συγγραφικού του έργου. Το πιθανότερο είναι, ότι δε θα το μάθουμε ποτέ. Αλλά ίσως να μην έχει και τόση σημασία. Απλώς η ελληνική θεατρική ιστοριογραφία και οι βιογραφίες για το Λασσάνη ας σταματήσουν να αναφέρουν το έργο αυτό ως δικό του.

## 11) *Οι αρχές των θεατρικών παραστάσεων στην απελευθερωμένη Αθήνα*

Οι έρευνες του Δημήτρη Σπάθη για τα πρώτα ερασιτεχνικά κινήματα στην Αθήνα του 1836 και 1837[510] οδήγησαν σε ορισμένες τροποποιήσεις των σχετικών πορισμάτων του Λάσκαρη[511] και του Βέη[512]: 1) ότι τα ξύλινα θέατρα του 1835 και του 1836 (θέατρο του Σκοντζόπουλου) δεν είναι τα ίδια[513], 2) ότι το σκίτσο του Dandolo δεν μπορεί να αναφέρεται στο ξύλινο αυτό θέατρο[514], ότι 3) η έναρξη των παραστάσεων είναι διαφορετική (με την «Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως», δηλαδή τον «Κωνσταντίνο Παλαιολόγο» του Ζαμπέλιου στις 12 (24) Απριλίου 1836[515] και όχι «Τα Ολύμπια» του Ρήγα στις 24 Μαΐου),

509. Το έργο του πρέπει να είχε τελειώσει ήδη πριν από τη δολοφονία του Καποδίστρια, και οπωσδήποτε πριν αποφασιστεί τελικά η Βαυαροκρατία στην Ελλάδα.

510. Δημ. Σπάθης, Οι πρώτες θεατρικές προσπάθειες στην Αθήνα το 1836 και 1837. Στον τόμο: *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σσ. 215-250.

511. Λάσκαρης, *Ιστορία*, ό.π., τόμ. Β΄, σσ. 151εξ. Στο Σιδέρη πολύ συνοπτικά *Ιστορία* 1990, ό.π., σ. 194.

512. Νικ. Βέης, Το πρώτον νεοαθηναϊκόν θέατρον και αι σχετικαί προς τον Ρήγαν Φεραίον παραστάσεις αυτού. *Νέα Εστία* 24 (1938), σσ. 1516-1521, 1590-1599.

513. Το ένα ήταν στην οδό Αθηνάς, το άλλο στην οδό Αιόλου. Και τα δύο φιλοξένησαν θιάσους σαλτιμπάγκων. Για τον πρώτο θίασο, που εμφανίστηκε το φθινόπωρο του 1835, σημειώνει ο G. Cochrane (*Wanderings in Greece*. 2 τόμ. London 1837, τόμ. Α΄, σσ. 202εξ.): «Some actors and actresses have arrived from Zante, and they have constructed a wooden theatre, without a covering, on a spot marked out from a square, Δρομος Αθενας, or Minerva Street... The actors were, a man, his wife, and their two children; and the performance were merely those of a strolling company of the most limited class». Αυτή είναι η μοναδική μαρτυρία που υπάρχει. Ο Σκοντζόπουλος ήταν μάλλον άσχετος με την εφήμερη αυτή προσπάθεια. Για το θέατρο του 1836 βλ. παρακάτω.

514. Το δήθεν σκίτσο του θεάτρου του Σκοντζόπουλου, που φιλοτέχνησε ο Matteo Dandolo, χρονολογείται από τις 12 Ιουλίου 1836 (βλ. Λάσκαρης, ό.π., τόμ. Β΄, σ. 136). Τα επιχειρήματα του Σπάθη είναι απόλυτα πειστικά ( (ό.π., σσ. 232εξ.). Οι περιγραφές που δίνουν ο Cochran, ο Pückler-Muskau και ο ανταποκριτής της *Πολιτικής Εφημερίδας του Μονάχου* (Απρίλιος 1836), ο Schönwälder (Ιούλιος) και ο κριτικός του *Θεατού* (Σεπτέμβριος), δεν συμβιβάζονται με το κτίριο που απεικονίζεται στο Λάσκαρη (ειχ. και στον Σπάθη, ό.π., σ. 235). Για τις περιγραφές αυτές βλ. παρακάτω. Η μαρτυρία του Γερμανού αρχαιολόγου Ross (L. Ross, *Erinnerungen und Mittheilungen aus Griechenland*. Berlin, Rudolf Gaertner 1863) για την ξύλινη παράγκα στην τέως πύλη προς τα Πατήσια μπορεί να αγνοηθεί, γιατί δεν αναφέρει λεπτομέρειες («Bretterbude am ehemaligen Thore nach Patissia», ό.π., σ. 277).

515. Η μαρτυρία του Cochrane, που την είχε υπόψη ο Λάσκαρης, είναι σαφής: στις 5 (17) Απριλίου επισκέπτεται την παράσταση των σχοινοβατών, όπου ο διευθυντής του αναγγέλλει, το έργο «The siege of Constantinople» για την επόμενη Κυριακή: «The manager informed me that next Sunday he 'should have the

και 4) ότι πρέπει να προστεθεί και ο «Λεπρέντης» του Χουρμούζη στο ρεπερτόριο αυτό[516]. Όπως τεκμηριώνεται από τα ταξιδιωτικά του Cochrane[517], του Pückler-Muskau[518], του Schönwälder[519], την ανταπόκριση στον «Ελληνικό Τηλέγραφο» της Βιέννης[520] και στις εφημερίδες «Ο Σωτήρ» και «Ο Θεατής» των Αθηνών[521] και όπως συνάγεται από τη σύνθεση των στοιχείων του Λάσκαρη και την τροποποίηση του Σπάθη η σειρά των παραστάσεων και έργων έχει ως εξής: 12 (24) Απρ. 1836 «Η άλωσις της Κωνσταντινουπόλεως» («Κωνστ. Παλαιολόγος») του Ζαμπέλιου, 26 Απρ. (8 Μαΐου) «Τιμολέων» του Ζαμπέλιου, 29 Απρ. (11 Μαΐου) «Ορέστης» του Αλφιέρι[522], 13 (25) Μαΐου «Λεπρέντης» του Χουρμούζη, 17 ( (29) Μαΐου «Βρούτος» του Βολταίρου, 24 Μαΐου (5 Ιουν.) «Τα Ολύμπια» του Μεταστάσιου (Ρήγα), 31 Μαΐου «Αχιλλεύς» του Α.Χριστόπουλου, 7 Ιουν. «Ο θάνατος του Δημοσθένους» του Ν.Πίκκολου, 14 Ιουν. επανάληψη της «Αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως», 21 Ιουν. «Φίλιππος» του Αλφιέρι, 28 Ιουν. επανάληψη του «Βρούτου», 5 Ιουλ. επανάληψη του «Θανάτου του Δημοσθένους», 12 Ιουλίου «Φιλάργυρος» του Μολιέρου, 19 Ιουλ. «Ρήγας ο Θεσσαλός» του Ζαμπέλιου, 26 Ιουλ. «Αριστόδημος» του Μόντι, 6 Αυγ. «Αρμόδιος και Αριστογείτων» του Λασσάνη, μέσα στον Αύγουστο επίσης «Ο θάνατος

---

honour of representing a tragedy; several of the inhabitants, amateurs of the histrionic art, having offered their services to perform'» (Cochrane, ό.π., τόμ. 2, σ. 103). Και το βλέπει ο ίδιος: «The performance was very well executed: and in the representation of the siege there was plenty of fighting, and other 'circumstances of glorious war', for which the Greeks have a decided taste. There was a fine view of Constantinople, and the whole passed of with great éclat» (ό.π., τόμ. 2, σ. 110). Υπήρξε και μπαλέτο στο τέλος, στο οποίο συμμετείχαν οι σαλτιμπάγκοι της περασμένης Κυριακής: «At the end of the tragedy, a ballet was got up, upon a small scale, in which the manager's daughter (the tumbling lady of the preceeding Sunday) was the principal performer» (ό.π., σ. 110). Ο Λάσκαρης τοποθετεί την παράσταση αυτή στις 14 Ιουνίου και ισχυρίζεται ότι η πρώτη ήταν «Τα Ολύμπια» του Ρήγα στις 24 Μαΐου 1836 (ό.π., σσ. 151εξ.).

516. Στις 13 (25) Μαΐου 1836. Ο Σπάθης δημοσιεύει φωτοαντίγραφο του σχετικού αποσπάσματος από την εφημερίδα «Σωτήρ» της 14 (26) Μαΐου 1836: «Την 12 τρέχοντος παρουσιάσθη εις το υπό την διεύθυνσιν του ΚΑ.Σκοντζοπούλου θέατρον ο *Λεπρέντης*, κωμωδία του κ. Μ. Χουρμούζη. Και η κωμωδία και η παράστασις ευχαρίστησεν όλους τους θεατάς». Η είδηση είναι σημαντική γιατί είναι η μόνη παράσταση που μαρτυρείται για τις κωμωδίες του Χουρμούζη.

517. G. Cochran, *Wanderings in Greece*, βλ. παραπάνω.

518. Fürst Pückler-Muskau, *Südöstlicher Bildersaal*. 3 τόμ. III. *Griechische Leiden*. Zweiter Theil. Stuttgart, Hallberger'sche Verlagsbuchhandlung 1840, σσ. 67εξ. Το χωρίο και στο Βέη, ό.π., σσ. 151εξ. σε ελληνική μετάφραση.

519. K.Schönwälder, *Erinnerungen an Griechenland*. Breig 1838, σσ. 59-62. Το απόσπασμα σε ελληνική μετάφραση στο Βεή, ό.π., σσ. 159εξ.

520. «Ελληνικος Τηλέγραφος», αρ. 22, 10 Ιουνίου 1836, σσ. 86εξ. (*Τα ελληνικά προεπαναστατικά περιοδικά*. Ευρετήρια Γ΄, επιμ. Ρ. Αργυροπούλου και Α. Ταμπάκη. Αθήνα 1983, σ. 290). Η επισήμανση του χωρίου είναι του Δ. Σπάθη (ό.π., σ. 225).

521. «Ο Σωτήρ» έτος Γ', αρ.93, Πέμπτη 13 (26) Μαΐου 1836, σ.4 (για το «Λεπρέντη», αναγγελία του «Βρούτου»), αρ.96, 24 Μαΐου (5 Ιουνίου) 1836 (για το «Βρούτο», για την παράσταση και Cochrane, ό.π., σσ. 175εξ.). Το άλλο άρθρο του Μιχαήλ Γ. Σχινά, «Περί του εν Αθήναις θεάτρου», «Ο θεατής» 1 (25 Οκτ. 1836) σσ. 22-26, αναφέρεται συχνά για την παραστατικότητα της περιγραφής του (για την προσωπικότητα του διευθυντή του «Θεατού» βλ. Ε. Μπελιά, Οι λόγιοι αδελφοί Δημήτριος και Μιχαήλ Γ. Σχινά... *Μνημοσύνη* 2 (1969), σσ.174-218, Α. Παναγιωτοπούλου-Γαβαθά, Ένα υπόμνημα του Μιχαήλ Σχινά... *Ο Ερανιστής*, 11, 1974, σσ.333-362 και Σπάθης, ό.π., σσ. 237εξ.)

522. Βλ. την περιγραφή του Cochrane: «The entertainment was the tragedy of Orestes, performed by amateurs who would have done credit to any theater and they elicited from the audience reiterated shouts of approbation» (ό.π., σ. 159).

του Καραϊσκάκη» του Γ. Α.Ναύτη και «Ο Οδοιπόρος» του Παν. Σούτσου, το Σεπτέμβριο ένας «Μάρκος Μπότσαρης» (αγνώστου) και η «Πολυξένη» του Ι. Ρίζου Νερουλού.

Ο θεατρικός αυτός χώρος είναι άθλιος και ρυπαρός, με κακή ακουστική, αυλαία κουρέλι, κακό φωτισμό, ξύλινο κτίριο χωρίς σκεπή και με γυμνό χώμα[523]. Η υποκριτική των ερασιτεχνών είναι εξίσου άθλια[524]. Το ρεπερτόριο είναι όμως για την εποχή λαμπρό και

523. Πιο παραστατική είναι η περιγραφή του Μ. Σχινά στο «Θεατή»: «Ιδού τετράπλευρον σανίδωμα, προχείρως συμπεπηγμένον, ύπαιθρον, 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 τινών εκ των θεατών. Δεξιά και αριστερά του εδάφους καθίσματα αναιβατά, 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 κατασκεύασμα της στιγμής, ως τα αναγειρόμενα εις τα πανηγύρια προς έκθεσιν των πραγματειών... Μουσική παίζει έως υψωθή το παραπέτασμα της σκηνής, χονδρόπανον ρερυπωμένον και τρυπημένον...» (Το κείμενο σε απόσπασμα στο Λάσκαρη, ολόκληρο στο Βέη, ό.π., σ.1595, σε απόσπασμα στον Σπάθη, ό.π. σσ. 237εξ.). Η εικόνα ολοκληρώνεται με την περιγραφή των θεατών (με ευκαιρία της παράστασης του «Μάρκου Μπότσαρη»): «... Καθήμενοι, όρθιοι, με τους πίλους εις τας κεφαλάς, συνομιλούντες, βομβούντες, καπνίζοντες, χειροκροτούντες, συρίζοντες, τι αλλόκοτος λαός; Τι λαϊκή τύρβη; Τι έθνος αχαλίνωτον, ζωηρόν, πύρινον, καταπληκτικόν και ποιητών και χορηγών και εργολάβων και υποκριτών και Ελλανοδικών;» (Βέης, ό.π., σ. 1595). Ο Cochrane παρατηρεί: «The interior of the theatre is prettily fitted up. It contains about sixty boxes, and the King's box in the centre; and the pit is large enough to contain one thousand people» (Cochrane, ό.π., τόμ.Β΄, σ. 103; ο Σπάθης σημειώνει ότι ο αριθμός των θεωρείων πρέπει να θεωρηθεί υπερβολικός). Ο Pückler-Muskau σημειώνει σχετικά με το θέατρο: «Έχει τούτο [το θέατρο] ομοιότητα τινά προς τα αρχαία θέατρα, διότι το στρογγύλον ξύλινον παράπηγμα, εντός του οποίου το περί ου ο λόγος θέατρον ευρίσκεται, ήτο υπαίθριον και επέτρεπεν από των θεωρείων ελευθέραν θέαν προς τον Λυκαβηττόν και τα περί αυτού βουνά» (Pückler-Muskau, ό.π., σσ. 64εξ., ελληνικη απόδοση Βέης, ό.π., σ. 1516. Η «runde Bude» βέβαια είναι παρανόηση, γιατί από όλους τους άλλους περιγράφεται το θέατρο ως τετράγωνο (ίσως ο ταξιδιώτης το συγχέει με το θέατρο της Σύρας, που είχε επισκεφθεί την ίδια χρονιά, και ο χώρος των θεατών έχει ημιστρογγυλό σχήμα). Λεπτομερειακή είναι και η περιγραφή του Schönwälder (μεταφράζω εγώ, γιατί η μετάφραση του Βέη, ό.π., σσ. 1595 περιέχει και πολλά άσχετα πράγματα, δίνει με το λόγιο ύφος του μια βαρύτητα στις σημειώσεις αυτές που δεν την έχουν και έχει και ορισμένες ανακρίβειες): «Στο μεταξύ ο ήλιος κόντευε να δύσει και επειδή σήμερα παραστάθηκε στο θέατρο ένα εθνικό έργο, «Ρήγας ή η Επανάσταση της Ελλάδας», δεν μπόρεσα να χαλιναγωγήσω την περιέργειά μου, για να δω το πρώτο ελληνικό θεατρικό έργο. Γύρισα στην πόλη, κατέβηκα την Αιόλου προς τα έξω έως το θέατρο, απέναντι στο νέο καφενείο Bella Italia. Αποτελείται από ένα τετράγωνο χώρο περιφραγμένο με σανίδια, στο εσωτερικό από τη μια και την άλλη μεριά της σκηνής δύο σειρές θεωρεία και απέντανι στη σκηνή ένα μεγάλο θεωρείο, πιθανώς για την Αυλή. Κάτω μια τετράγωνη πλατεία στο γυμνό χώμα, αλλά και στις δύο πλευρές, πάνω από τα θεωρεία, ακόμα μερικές σειρές ξύλινων καθισμάτων. Το όλο είναι τόσο ευρύχωρο, ώστε στα απομακρυσμένα θεωρεία σίγουρα δεν μπορεί να ακουστεί τίποτε· εγώ τουλάχιστον έπρεπε να σταθώ αμέσως μπροστά στη σκηνή, για ν' ακούσω τους ηθοποιούς. Φαίνεται πως δεν υπολόγισαν, ότι οι φωνές χάνονται σε ασκέπαστο χώρο, γιατί προς τα πάνω δεν υπάρχει τίποτε άλλο από το λαμπρό αστέρωμα» (Schönwälder, ό.π., σσ .59εξ.)

524. Βλ. τις σχετικές παρατηρήσεις του Μ. Σχινά στον «Θεατή», για την παράσταση του «Μάρκου Μπότσαρη»: «...Διατί να μην προμενθάνωσιν έκαστος ασφαλέστερον το μέρος του; Ξηροί και άψυχοι εις την απαγγελίαν, είναι και αδραματούργητοι και ακίνητοι εις το πρόσωπον, εις το σώμα, εις τας χειρονομίας» (Βέης, ό.π., σ. 1595). Και για την «Πολυξένη»: «... Οι πάντες, προσδιαλεγόμενοι και βλέποντες και ακούοντες αλλήλους άνευ δραματικής συγκινήσεως και αναστροφής, και μονορρύθμως διαμετρούντες τα ημιστίχια, και φορτικωτέραν εκφαίνοντες την ομοιοκαταληξίαν, ενίοτε δε και κολοβόνοντες, ή παρεκτείνοντες τους στίχους δι' αμνημοσύνης» (ό.π., σσ. 1595εξ.). Η στάση των παρατηρητών ήταν στην αρχή αρκετά φιλική («οι υποκριταί κάμνουν καθημερινάς προόδους», «Ο Σωτήρ» Γ΄, αρ. 4, 11 (23) Ιουν. 1836), με συστάσεις διακριτικές («Νομίζομεν ότι

συμπεριλαμβάνει όλες τις παλαιές επιτυχίες του προεπαναστατικού θεάτρου με μερικές νεοτερικότητες, με κοινή συνιστώσα τον πατριωτικό ενθουσιασμό για τη θεματογραφία 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 πρεμιέρες είναι πολύ πυκνές, ο ρυθμός εξοντωτικός και το ρεπερτόριο είχε εξαντληθεί μέσα σε λίγους μήνες. Στις 28 Οκτωβρίου δημοσιεύεται ο πλειστηριασμός των ξύλων του θεάτρου[525].

Προκαλεί σχεδόν ένα μικρό σοκ να συνειδοτοποιήσει 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[526], και παραμέ-

---

οι υποκριταί μας αν εμμούντο ολίγον περισσότερον την φύσιν, ήθελον ευδοκιμήσει περισσότερον», «Ο Σωτήρ», αρ. 2., 4 (16) Ιουνίου 1836, ένας ηθοποιός «να προφέρη εις το εξής καθαρότερον τας λέξεις και να σπουδάζη καλύτερα το μέρος του», άλλος «να δίδη περισσοτέραν ψυχήν εις τα κινήματά του και, ει δυνατόν, εις την φυσιογνωμίαν του» ό.π. αρ. 7, 21 Ιουν. (3 Ιουλ.) 1836, βλ. Σπάθης, ό.π., σσ. 239εξ.), γίνεται όμως μαζί με την απογοήτευσή τους πιο κριτική (για το «Φίλιππο» του Αλφιέρι: «Όλα μας εφάνησαν εις νηπιώδη στάσιν. Κτίριον σαλεύον από τον αέρα, παραστατική τέχνη, παράστασις, ενδύματα, όλα είναι ατελή. Η θελκτικωτάτη γυνή του Φιλίππου παρίστατο από νέον έχοντα φωνήν ξηράν και αλύγιστον...» «Η Αναγεννηθείσα Ελλάς», 24 Ιουν.1836), στο τέλος μάλιστα κατακριτική (βλ. την κριτική του Σχινά, ό.π., ή το σαρκαστικό σχόλιο του Αλέξανδρου Σούτσου: «Υπάγω εις το πρωτοφανές θέατρον... επί σαθρών και κλονουμένων ξύλων καθήμενος, γελώ εγώ διά την απειρίαν των ατέχνων σκηνικών της νέας Ελλάδος», «Ελληνική Σάλπιγξ» 1836, σ. 85). Με βάση τις παρατηρήσεις αυτές η εισβολή του ιταλικού μελοδράματος αποτελούσε ένα μεγάλο βήμα προς τα εμπρός: ως προς κάποια επαγγελματική υποκριτική, με τις «εύκολες» δυτικές μελωδίες, και τις γυναίκες επί σκηνής.

525. Στη γερμανοελληνική εφημερίδα «Ελπίς/Die Hoffnung», φ. 7-8, 3 (15) Νοεμβρ.1836, σ. 42 (βλ. Βέης, ό.π., σ. 1196).

526. Λάσκαρης, ό.π., σσ. 211-240, για τις συμπληρώσεις του ρεπερτορίου από τον τύπο, Σπάθης, ό.π., σσ. 242εξ. Η επιχείρηση τελειώνει τον Ιούνιο του 1837. Από τις 19 Απριλίου βρίσκεται ιταλικός θίασος σχοινοβατών στην Αθήνα, με θιασάρχη τον μπεχλιβάνη Gaetano Meli, και δίνει παραστάσεις με ακροβατικά, χορευτικά, γυμνασιακά και άλλα νούμερα. Απ' ό,τι φαίνεται, συμπράττει και σε μια από τις τελευταίες παραστάσεις των ερασιτεχνών (η τελευταία είναι ο «Φιλάργυρος» στις 19 Ιουνίου), το «Βελισάριο» του Trautzschen στις 13 Ιουνίου, όπου αγγελία πληροφορεί, ότι μετά την παράσταση θα ακολουθήσει παντομίμα: «Μετά το δράμα θέλει παρασταθεί μιμητική παράστασις ονομαζομένη «Ο Μυλωνάς και οι κλέπται» («Η Φήμη» Α΄, αρ. 30, 12 Ιουνίου 1837, Σπάθης, ό.π., σσ. 244εξ.). Ο θίασος του Μέλι, που λειτούργησε σε οικογενειακή βάση, στεγάστηκε σε ξυλόκτιστη σκεπασμένη αίθουσα με θεωρεία και κάποιο διάκοσμο. Η αντιπολιτευτική εφημερίδα «Ο Σωτήρ» σατιρίζει τις παραστάσεις αυτές: «Ο κ.Γαϊτάνος Μέλης, διευθυντής του νέου θεάτρου, εξακολουθεί με τας παραστάσεις του να τέρπη τους κατοίκους της πρωτευούσης και να μας κάμνη ενίοτε να γελώμεν. Εις εποχήν, καθ' ην εις των ανθρώπων τα χείλη ο γέλως είναι τόσον σπάνιος, και τούτο κατόρθωμα του κ. Γαϊτάνου, το να τους κάμνη να γελώσι» («Ο Σωτήρ» Δ΄, αρ. 55 6 (18) Μαΐου 1837). Όπως αναφέρει ένα αθησαύριστο χωρίο του Schönwälder, που είναι το 1837 ξανά στην Αθήνα και περιγράφει τη συνύπαρξη των δύο θιάσων, ο Μέλης ήρθε από την Πάτρα, και είχε, όπως αναφέρει, με τις «αρλεκινάδες», τις φάρσες και τις «χυδαιότητές» του μεγαλύτερη οικονομική επιτυχία από τους ερασιτέχνες, που η προσπάθειά τους δεν κάλυπτε το κόστος των παραστάσεων: «Mit griechischen Schauspielen wurde während meines Aufenthaltes zu Athen von Liebhabern ein Versuch gemacht, welcher aber die Kosten nicht deckte. Dagegen schien eine wandernde italienische Truppe (Monti), welche ich in Patras fand, und welche das Publikum mit Farcen, Hariekinaden, Obscönitäten unterhielt, bessere Geschäfte zu machen» (Schönwälder, ό.π., σ. 263). Το «Monti» πρέπει να αντικατασταθεί με «Meli». Ο Meli οργάνωσε στις 30 Μαΐου μια παράσταση με αποσπάσματα του «Κουρέα της Σεβίλλης», που άγγιξε την παρωδία (περιγραφές στον «Ελληνικό Ταχυδρόμο» Β΄, αρ.4, 5 (17) Ιουν. 1837, επίσης Λάσκαρης, ό.π., τόμ.Β΄, σσ. 206εξ. και στα γερμανικά ως άρθρο «Italiänisches Theater in Athen» στο *Magazin für die Litteratur des Auslandes* αρ. 129, 1837). Στις 13 Ιουλίου οργανώνει μια παράσταση της «Μερόπης» του Αλφιέρι με τον Ιταλό improvisatore (που έδωσε από τον Απρίλιο απαγγελίες σε αθηναϊκό ξενοδοχείο) Giustiniani d'Imola, ώσπου να φέρει στις αρχές Αυγούστου μελοδραματικό θίασο από την Ιταλία, που ανεβάζει ολόκληρο τον «Κουρέα της

νει 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, θαυματοποιοί, jongleurs, μίμοι, ακροβάτες, θηριοδαμαστές κτλ.[527]. Γι' αυτόν το θίασο σχοινοβατών, που προηγείται των θεατρικών παραστάσεων και συνυπάρχει μ' αυτές, έχουμε πληροφορίες κυρίως από τον Pückler-Muskau και από τον Cochrane.

Ο πρώτος γράφει με ημερομηνία 1η Μαΐου 1836[528]: «...αύτη [η παράστασις] συνίστατο μόνο εις σχοινοβατικόν χορόν [eine Art Seiltänzerei], κατά τον οποίον φαλακρός παλιάτσος 72 ετών την ηλικίαν ήτο αντικείμενον, αληθώς αξιολύπητον, αστείον εξεζητημένον [wahrhaft erbarmungswürdiger Gegenstand forcierten Spaßes]. Το ύψιστον σημείον το αστείου τούτου επηκολούθησε κατά την διάρκειαν της τελευταίας πράξεως διά τούτου, ότι ο φαλακρός παλιάτσος από του σχοινίου έπεσεν επί ενός στρώματος και υπό φοβερούς βρυχηθμούς προσεποιείτο, ότι δήθεν είχε θραύσει το έτερον των σκελών»[529]. Η παράσταση αναφέρεται στις 19 Απριλίου 1836, ο Pückler-Muskau αναφέρει εισαγωγικά, ότι το θέατρο μόλις σήμερα άρχισε να λειτουργεί. Η πληροφορία δεν φαίνεται ακριβής, γιατί ο Cochrane, συνοδευόμενος από τον Ανδρέα Μιαούλη, τον εγγονό του Ναυάρχου, επισκέπτεται το θέαμα ήδη δύο εβδομάδες πιο πριν, στις 5 (17) Απριλίου[530]. Το θέαμα που περιγράφει είναι τελείως διαφορετικό: «The performance this evening was rope dancing, which was very well executed, with tumbling of all kinds, after the manner of our Atley's: with this difference, however, that the feats of agility were executed by a female, the daughter of the Entrepreneur»[531]. Και ο θίασος αυτός φαίνεται πως λειτούργησε σε

---

Σεβίλλης». Ο ισχυρισμός του Λάσκαρη (ό.π. τόμ.Β΄ 212 και 232εξ.), ότι η ιταλική όπερα έδωσε το τελικό χτύπημα στις ελληνικές παραστάσεις, δεν ευσταθεί, όπως παρατηρεί σωστά ο Δημ.Σπάθης (ό.π., σσ. 248εξ.), γιατί ο ερασιτεχνικός θίασος διαλύεται ήδη στα μέσα του Ιουνίου, ενώ η παράσταση - παρωδία στις 30 Μαΐου δεν αποτέλεσε πραγματικό πλήγμα για το γόητρο των παραστάσεων αυτών. Αλλά μπορούμε να υποστηρίζουμε, ότι ο σχοινοβατικός θίασος του Meli προκάλεσε κάποια ζημιά στο ελληνικό ερασιτεχνικό θέατρο (βλ. τη μαρτυρία του Schönwälder παραπάνω), αν και οι λόγοι της χρεωκοπίας της δεύτερης προσπάθειας του Σκοντζόπολου ήταν τελικά ενδογενείς (υπερβολικός αριθμός θεατρικών έργων, έλλειψη υποκριτικών ικανοτήτων, ατεχνία και φτώχεια, που επηρεάζει τον αρχικό ενθουσιασμό του κοινού) και εξηγούν και το παραλήρημα, που προκάλεσαν οι μέτριες παραστάσεις των επαγγελματιών θεατρίνων της ιταλικής όπερας στην Αθήνα, αλλά και την κάποια επιτυχία που είχαν οι σχοινοβάτες στο χρονικό διάστημα 1835-37.

527. Βλ. π.χ. τα στοιχεία που συγκέντρωσα για το Δημοτικό θέατρο Βόλου για το έτος 1900 (Β. Πούχνερ, *Το θεάτρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σσ. 351εξ.).

528. Του νέου ημερολογίου, που αντιστοιχεί στις 19 Απριλίου του παλαιού (Σπάθης, ό.π., σ. 220, σημ.12), όχι στις 13 Μαΐου (Βέης, ό.π., σ. 1516). Οι ειδήσεις από τις αθηναϊκές πηγές αναγράφονται με το παλαιό ημερολόγιο (μεταφορά στις σημερινές ημερομηνίες με πρόσθεση δώδεκα ημερών), οι ειδήσεις από τα ταξιδιωτικά βιβλία με το νέο (αντιστοιχούν με τις σημερινές, για να συγκριθούν με τις αθηναϊκές πηγές πρέπει να τοποθετηθούν δώδεκα μέρες πιο πίσω).

529. Pückler-Muskau, ό.π., σσ.64εξ., ελληνική απόδοση Βέης, ό.π., σσ. 1516εξ. Ο ξένος πρίγκηψ βαριέται την παράσταση και στρέφει τα μάτια του αλλού: «Ό,τι περισσότερον με κατέπληξεν ήτο η εξαιρέτως κομψή και ευγενική σύζυγος ενός υπουργού, στηριζουσα αφροντίστως την κεφαλήν επί της λευκής χειρός και περιεργαζομένη τους θεατάς, ενώ εις το παραπλεύρως θεωρείον, το οποίον εχωρίζετο μόνο δια ξυλίνου χωρίσματος, ο σωματοφύλαξ αυτής εκάθητο φορών μεγαλοπρεπή λιβρέαν και ανέτως εκάπνιζε περικαλύπτον την ευγενή αυτού δέσποιναν με σύννεφα καπνού, ο οποίος δεν ανήκεν εις τους πλέον ευόσμους. Αλλ' εν Αθήναις τούτο δεν κάμνει εντύπωσιν..» (ό.π., σ. 1517).

530. Ο Σπάθης σημειώνει, ότι στις ημερομηνίες διόρθωσε κάποιες ανακρίβειες μετά από διασταύρωση των πηγών (ό.π., σ. 221, σημ. 14).

531. Cochrane, ό.π., τόμ. 2, σ. 103.

οικογενειακή βάση και είχε στο ρεπερτόριό του διάφορα νούμερα σχοινοβασίας, ακροβατικής και παντομίμας.

Θα ήθελα να προσθέσω εδώ μιαν άλλη μαρτυρία για τον ίδιο θίασο, του ήδη μνημονευμένου ταξιδιώτη von Arnim, που βλέπει μια παράσταση των σαλτιμπάγκων στις 8 Απριλίου 1836[532]· για την ακρίβεια, δεν παρακολουθεί την παράσταση, αλλά μας περιγράφει και μας μεταφράζει το πρόγραμμα[533]: «Heute stellt die Gesellschaft der Seiltänzer verschiedene neue Stücke vor, und sie hofft, daß die edelgesinnten Einwohner dieser Stadt mit ihrer gewohnten Freigebigkeit ihre geringen Gaben belohnen werden. Um 4 Uhr fängt man an, sich zu versammeln, und um 5 Uhr zu spielen. / Athen, den 8ten April 1836 / Vorstellungen. / Tanz auf dem gespannten Seile. / Pyramidalische Puppenspiele. / Pyramiden. / Ein großer schwerer Sprung einer papiernen Puppe. / Verschiedene Kunststücke auf dem schlaffen Seil, / und / Eine mimische Vorstellung, genannt: die drei belebten Fässer»[534] («Σήμερα η εταιρεία των σκοινοβατών παρουσιάζει διάφορα νέα έργα και ελπίζει, όπως οι ευγενικοί κάτοικοι της πόλεως αυτής θα ανταμείψουν με την σύνηθη γενναιοδωρίαν τους τα ταπεινά δώρα αυτής. Η συνάθροισις άρχεται εις τας 4, η παράστασις εις τας 5. Εν Αθήναις, εις τας 8 Απριλίου 1836. Παραστάσεις: Χορός εις το τεντωμένον σκοινί, Παίγνια ανδρεικέλλων σχηματίζοντα πυραμίδα. Πυραμίδες. Μέγα δύσκολον άλμα χάρτινου ανδρεικέλλου. Διάφοροι ακροβασίαι εις το χαλαρόν σκοινί, και Μια μιμική παράστασις, ονομαζομένη: τα τρία ζωντανά βυτία»)[535]. Την ίδια την παράσταση δεν την είδε ο Γερμανός ταξιδιώτης, γιατί προτίμησε να μείνει στο ύπαιθρο και η ώρα της παράστασης συνέπιπτε με το γεύμα. Είχε δει άλλωστε αρκετές σχοινοβατικές ακροβασίες στη ζωή του, το μόνο που θα τον ενδιέφερε θα ήταν το άλμα της χάρτινης κούκλας.

Το πρόγραμμα περιέχει ωστόσο αρκετά ενδιαφέροντα στοιχεία και μας δίνει μια πληρέστερη εικόνα από τα νούμερα μιας τέτοιας παράστασης. Πρώτ' απ' όλα αρχίζει το απόγευμα και παίζεται ακόμα με το φως της ημέρας (για τα προβλήματα με τα φώτα στις βραδινές παραστάσεις του ερασιτεχνικου θεάτρου βλ. παραπάνω). Απ' ό,τι φαίνεται, δεν

532. Η ημερομηνία αυτή πρέπει να είναι μάλλον του παλαιού ημερολογίου, γιατί αναφέρεται σε θεατρικό πρόγραμμα που μεταφράζει ο von Arnim στα γερμανικά: άρα η παράσταση δίδεται στις 8 (20) Απριλίου, τρεις μέρες μετά την παράσταση που είδε ο Cochrane. Στην περίπτωση που ο Γερμανός ταξιδιώτης δίνει ημερομηνία του νέου ημερολογίου, τότε είναι ο πρώτος που έχει δει το θίασο στις 27 Μαρτίου.

533. Η αρχή του χωρίου έχει ως εξής: «Einige Visiten folgten dem Gottesdienste, worauf ich mich nach demjenigen Theile der Stadt begab, wo ein hölzernes Theater gebaut ist, in welchem indessen in diesem Augenblicke nur Seiltänzer ihr Wesen trieben, deren Kunststücke auf dem griechichen Zettel angedeutet waren, wovon Folgendes die Uebersetzung ist:...» (ακολουθεί το κείμενο του προγράμματος, von Arnim, ό.π., σ. 48).

534. von Arnim, ό.π., σσ. 48εξ. Και συνεχίζει: «Auf dem Platze vor dem Theater stand eine russische Schaukel, welche viel in Bewegung gesetzt ward, und außerdem wurden noch allerlei Spiele gespielt. Alles schien heiter und zufrieden. / Von den Seiltänzern, und namentlich von dem mir ganz neuen Sprung einer papiernen Puppe, konnte ich übrigens nichts zu sehen bekommen, da deren Vorstellung gewöhnlich gegen die Zeit des Essens fiel, und ich, aufrichtig zu gestehen, auch außerdem so viel Genuß im Freien hatte, daß mich einige seiltänzerische Kunststücke mehr oder weniger, da ich deren genug in meinem Leben gesehen hatte, nicht sehr anzogen» (ό.π., σσ. 49-50).

535. Επειδή διαθέτουμε μόνο τη γερμανική μετάφραση, η ανασυγκρότηση του ελληνικού κειμένου του προγράμματος δεν είναι εύκολη. Πρέπει να ήταν οπωσδήποτε στην καθαρεύουσα. Κατά πόσο οι στερεότυπες εκφράσεις των θεατρικών προγραμμάτων, όπως τις παρατηρούμε αργότερα, ισχύουν ήδη για τον ταπεινό θίασο των σκοινοβατών, είναι άγνωστο.

υπήρχε καθορισμένη τιμή εισιτηρίων. Μπροστά στο θέατρο, για λόγους προσέλκυσης του κόσμου, υπήρχε μια «ρωσική κούνια» και πραγματοποιούνταν «διάφορα παιχνίδια». Τα ίδια τα νούμερα διακρίνονται σε νούμερα ζωντανά και με ανδρείκελα ή κούκλες (Puppen). Στα ζωντανά νούμερα διακρίνονται πάλι ακροβασίες σε τεντωμένο και σε χαλαρωμένο σκοινί, καθώς και πυραμίδες, που είναι από τα κλασικά νούμερα του τσίρκου, προϋποθέτουν όμως πολυμελή θίασο (αυτό σε αντίθεση με όσα μας περιγράφουν ο Cochrane και ο Pückler-Muskau). Στο τέλος υπήρχε μια παντομίμα με θέμα τρία βαρέλια που ζωντανεύουν. Οι παντομίμες λοιπόν δεν εμπλουτίζουν μόνο ορισμένες παραστάσεις των ερασιτεχνών, αλλά αποτελούν και στερεότυπο νούμερο των σχοινοβατών. Εδώ πρέπει να αναζητηθεί η ρίζα της παντομίμας ως λαϊκού θεάματος στην παλαιά Αθήνα (για τις αρχές της ελληνικής παντομίμας βλ. κεφ.5).

Πιο αινιγματικά είναι τα δύο νούμερα με ανδρείκελα/ κούκλες (Puppen): pyramidalische Puppenspiele, που φαίνεται πως υπονοούν το ίδιο ακροβατικό θέαμα με κούκλες, όπως γίνονται οι «πυραμίδες» με ζωντανούς ανθρώπους· την εκδοχή αυτή ενισχύει το γεγονός, ότι το νούμερο προηγείται από τις πραγματικές «πυραμίδες» με τους ακροβάτες. Μένει βέβαια το ερώτημα, ποιο μέγεθος είχαν οι κούκλες αυτές, από ποιο υλικό ήταν κατασκευασμένες, πώς τοποθετήθηκε η μια στην άλλη, αν είχαν νήματα σαν τις μαριονέττες ή όχι κτλ. Ακόμα πιο δύσκολη μένει η ερμηνεία του δεύτερου νούμερου «ein großer schwerer Sprung einer papiernen Puppe», «μεγάλο δύσκολο άλμα χάρτινης κούκλας»: ίσως δεν βρεθούμε μακριά από την αλήθεια, αν ερμηνεύσουμε το άλμα ως salto ή διπλό salto, το «χάρτινη» ως μάζα από χαρτί (Papiermaché), που γεμίζει το σώμα του ομοιώματος, που πρέπει να είναι τρισδιάστατο για να σταθεί. Μόνο μια εμπεριστατωμένη έρευνα στα λαϊκά θεάματα των ευρωπαϊκών πόλεων του 19ου αώνα, που είναι στη μορφολογία τους σχεδόν ανεξάντλητα, θα μπορέσει να μας δώσει μια απάντηση για τη φύση του θεάματος αυτού. Πάντως αποδεικνύεται ότι υπήρχαν προδρομικές μορφές του κουκλοθεάτρου, πέρα από την τελετουργική χρήση ειδώλων και ομοιωμάτων στον αγροτικό λαϊκό πολιτισμό[536], και στο λαϊκό πολιτισμό των πόλεων, πριν από την εισαγωγή του Φασουλή[537].

Η σποραδική χρησιμοποίηση των σχοινοβατών στις παραστάσεις των ερασιτεχνών, στο τελικό μπαλέτο ή την παντομίμα, είναι φυσιολογική για τα δεδομένα της εποχής. Άλλωστε τα τελικά μπαλέτα αποτελούν μια στερεότυπη σύμβαση του θεάτρου του 19ου αιώνα, ακόμα και στα Επτάνησα στο τέλος των παραστάσεων ιταλικής όπερας[538]. Η σύμπραξη των επαγγελματιών ακροβατών με τους ερασιτέχνες ηθοποιούς των πατριωτικών παραστάσεων έχει σχεδόν συμβολικό χαρακτήρα και φωτίζει τις ταπεινές αρχές, από την άποψη της οργάνωσης και εκτέλεσης της παράστασης, του ελληνικού θεάτρου στην απελευθερωμένη Αθήνα. Το ότι το θέατρο χρεωκοπεί μετά τη σαιζόν είναι χαρακτηριστικό, το κίνημα του 1837 θα είναι ακόμα πιο βραχύβιο, και ο ανταγωνισμός των σαλτιμπάγκων του Gaetano Meli θα είναι πιο σκληρός. Εκείνη τη χρονιά αρχίζει και το ερασιτεχνικό

536. Βλ. W. Puchner, Primitividole und Idolbestattung auf der Balkanhalbinsel (zur rituellen Frühgeschichte des Puppentheaters). *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* 34 (1986-88), σσ. 229-244 και του ίδιου, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και τα Βαλκάνια*. Αθήνα 1989, σσ. 157εξ.

537. Puchner, *Fasulis*, ό.π.

538. Αυτό προκύπτει από μια μελέτη των λιμπρέτων που έχουν σωθεί. Αλλά αυτό πρέπει να είναι θέμα άλλου μελετήματος.

θέατρο στο παλάτι, το οποίο, όπως φαίνεται από τις λίγες περιγραφές που έχουμε, δεν πρέπει να ήταν πολύ καλύτερο[539]. Δίπλα από τις γαλλικές κωμωδίες και παντομίμες ανεβάζουν και ελληνικό πατριωτικό δράμα. Τέτοια ήταν η πλήξη της αυλής, ώσπου να αρχίσει και στην Αθήνα το ιταλικό μελόδραμα. Αλλά αυτό θα είναι θέμα του τελευταίου κεφαλαίου.

## 12) *Πηγές πληροφόρησης για θεατρικές παραστάσεις: ταξιδιωτικά, απομνημονεύματα, εφημερίδες, επιστολές, μυθιστορήματα.*

Ταξιδιωτικά βιβλία αναφέρονται εκείνα τα χρόνια στη ζωηρότητα του καρναβαλιού στη Σμύρνη[540], όπου παίζουν και θέατρο, στην ιταλική όπερα στην Κέρκυρα[541], περιγράφουν

539. Τις σχετικές επιστολές της Nordenflycht δεν τις χρησιμοποιεί συστηματικά ο Λάσκαρης Βλ. επίσης Σπάθης, ό.π. σ. 248. Οι πληροφορίες του Ow είναι άγνωστες. Βλ. το επόμενο κεφάλαιο.

540. Έτσι π.χ. παρατηρεί ο F. Hervé (*A Residence in Greece and Turkey, with notes of the Journey through Bulgaria, Servia, Hungary, and the Balkan*. 2 τόμ. London 1837): «Few places in Europa can dispay more brilliancy and vivacity than Smyrna during the carnival» (τομ.Β', σ.1). Περιγράφει τη μανία που είχε ο κόσμος για τους χορούς μεταμφίεσης, αλλά και για το θέατρο: «They have a sort of apology for a theatre, at which pieces are performed in Italian; but the actors, the scenary, the house, and the audience, have all a miserable effect together» (ό.π., σ.3). Πρόκειται για την ιταλική όπερα, την οποία περιγράφει και ο Γερμανός αρχαιολόγος Ludwig Ross χρόνια αργότερα ως μέτοια: «Seit einigen Jahren besteht eine Italiänische Oper, die sich freilich nicht über das Mittelmäßige erhebt; besser sind die geselligen Vereine, deren es hier unter dem Namen Casino Europeo, Casino Greco und Cercolo Levantino drei giebt» («Eine Skizze von Smyrna 1845», στον τόμο *Kleinasien und Deutschland*. Halle 1850, σσ. 153εξ., ιδίως σ. 169). Για την ιστορία του θεάτρου της Σμύρνης ώς το 1922 βλ. Χρ. Σολομωνίδης, *Το θέατρο στη Σμύρνη (1657-1922)*. Αθήνα 1954. Το έργο όμως είναι απλώς ενδεικτικό. Η πρώτη παράσταση που μαρτυρείται, είναι ο «Nicomède» του Corneille το 1657, μόλις έξι χρόνια μετά την πρεμιέρα του στο Hôtel de Bourgogne στο Παρίσι. Η σημαντική αυτή πληροφορία, που ρίχνει ένα πλούσιο φως στη πολιτιστική σημασία της Σμύρνης στην Ανατολή, βρίσκεται σε απομνημονεύματα του Chevalier d' Arvieux, σε μια μακροσκελή περιγραφή του καρναβαλιού της Σμύρνης: «Nous nous avisâmes de joüer des Comedies. M.Castor que étoit à la tête de la jeunesse Françoise, & qui fut tué ensuite malheureusement, étoit notre conducteur. Il formoit ses acteurs à merveille. La premiere pièce que nous representâmes fut le Nicomede de Corneille. M. notre Consul prêta la grande salle de la maison Consulaire, & on y dressa un théâtre: on fit un Orchestre, & on perça quelques chambres, où l'on unit des jalousies pour les Dames des Païs qui vondroient y venir. La piece fut representée, & au jugement des connoisseurs elle ent autant de succés que si elle avoit été executée par des Comediens de profession. Il y eut simphonie dans les entr' actes, on distribua, on plûtôt on prodigua toutes sortes de dragées, de confitures seches, & de rafraîchissmens, & la piece fut suivie d' un magnifique repas, d' où plusieurs Anglois & Hollandois ne purent pas se tirer eux-mêmes. Ou les porta sur des lits, où après un long sommeil, ils se mirent à table pour dîner & réparer leurs forces abattuës par le travail de la nuit précédente. / Le succès de sette piece fut qu'on en demanda plus d' une repetition. Le bruit s' eu répandit chez les Turcs, dont plusieurs voulurent être des spectateurs. On dit même qu' ils eurent assez d' indulgence pour leurs femmes, pour leur donner part à ce plaisir. Elles y vinrent déguisées avec de longues barbes blanches, qui les faisoient paroître comme les plus beaux vieillards qu'on pouvoit voir; mais elles avoient leurs Eunuques avec elles, & étoient dans les chambres à jalousie. / Les Consuls Anglois & Hollandois, & autres y avoient assisté incognito, & ou n'avoit pas laissé de les traiter avec une grande distinction. / Les Anglois souhaiterent qu'on representât aussi chez-eux. Le Consul fit faire un théâtre magnifique dans sa maison. Nous y representâmes des pieces Françoises & Italiennes. Les autres Consuls s'y trouverent aussi incognito. Pandant la simphonie ou leur servit des rafraîchissements d'une maniere très-distinguée; mais ils ne se trouverent point aux repas qui suivirent les pieces, & qui furent toûjours très-longs & très-magnifiques» (J.-B .Labat, *Memoires dy Chevalier d'Arvieux*... 6 τόμ. À Paris 1735, τόμ. Α΄, σσ. 125-127). Η περιγραφή του θεάτρου στο γαλλικό προξενείο είναι άξια λεπτομερειακής ανάλυσης, που ωστόσο δεν μπορεί να γίνει στο μελέτημα αυτό. Αν προσθέσουμε και τις παραστάσεις των έργων του Μολιέρου στο γαλλικό προξενείο της Κωνσταντινούπολης το 1673 (βλ. πρόχειρα Α. Ταμπάκη, *Ο*

με λεπτομέρειες το θέατρο της Ερμούπολης[542], εφημερίδες αναφέρουν για τις αρχές του 1834 θεατρική παράσταση στην Πάρο[543], συνεχίζοντας έτσι την κυκλαδική παράδοση των θεατρικών παραστάσεων κατά τον Αγώνα του 1821[544] (που στηρίζεται ίσως σε παλαιότερη παράδοση του 18ου και ακόμα και του 17ου αιώνα).[545] Στο μυθιστόρημα «Ο Μεγακλής» του Γεωργίου Ροδοκανάκη (1840)[546] περιγράφεται θεατρική παράσταση των «Ολυμπίων» του Μεταστάσιου στη μετάφραση του Ρήγα για το 1838 στην Ερμούπολη[547],

---

*Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία*. Αθήνα 1988, σσ.29εξ. με πηγή και το σχετικό απόσπασμα) οι γαλλικές θεατρικές παραστάσεις της Ανατολής μοιάζουν σαν «εξαγωγή πολιτισμού» και παρουσίαση του αιώνα του βασιλιά Λουδοβίκου, που είχε για το χώρο της Ανατολής ζωηρά ενδιαφέροντα και συμφέροντα, σαν να μετατρέπεται η πολιτισμική υπεροχή και σε πολιτική επιρροή (παρόμοια πολιτική ακολούθησε η Βενετία στις κτήσεις της στη Μεσόγειο με την καθιέρωση και καταβολή των βραβείων της γκιόστρας, βλ. Β. Πούχνερ, Το κονταροχτύπημα στην ελληνική και βαλκανική παράδοση. Στον τόμο: *Βαλκανική Θεατρολογία*. Αθήνα 1994). Δεν είναι τυχαίο ότι στη σημαδιακή παράσταση των Ιησουιτών το 1623 στην Κωνσταντινούπολη, πάλι ο Γάλλος πρέσβης (και ο γιος του ως πρωταγωνιστής) παίζουν πρωταρχικό ρόλο.

541. Π.χ. ο von Arnim αναφέρει για την Κέρκυρα του 1835: «In Corfu ist nämlich schon seit mehreren Jahren ein kleines ganz hübsches Schauspielhaus gebaut, wo im Winter italienische Vorstellungen gegeben werden...» (ό.π., μέρος Α΄, σ.43). Και ο Schönwälder σημειώνει τον Ιανουάριο του 1837 για την Κέρκυρα: «Abends besuchten wird das Theater, wo Scenen aus Norma und ein Ballett gegeben wurden. Die Einrichtung des Theaters hat nichts Eigenthümliches; Bühne, Parkett, Parterre, Logen, Alles wie bei uns, die Sprache italienisch, im Ballett dieselbe Virtuosität in künstlichen, aber nicht künstlerischen, sondern widerwärtigen und barocken Verrenkungen... « (ό.π., σ. 194).

542. Pückler-Muskau, ό.π., το χωρίο χρησιμοποιεί ο Λάσκαρης, ό.π., τόμ. Β΄, σσ. 118εξ. (από τη γαλλική μετάφραση, *Entre l'Europe et l'Asie*. Paris 1840, σσ. 17εξ., 40εξ.). Το κείμενο επίσης στον Α. Δρακάκη, Το ξεκίνημα του νεοελληνικού θεάτρου (Ερμούπολις - Σύρα 1826-1861). *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 22 (1979), σσ. 23-81, ιδίως σσ.56εξ. («Ενώ στην Αθήνα δεν έχουν ακόμα παρά μια ξύλινη παράγκα ξεσκέπαστη που τη χρησιμοποιούν σκοινοβάτες, η Σύρα απολαμβάνει μιαν αληθινή αίθουσα θεαμάτων...», ό.π. σ. 56).

543. Όταν η γαλλική φρεγάτα «Superbe» ναυάγησε το Δεκέμβριο του 1833 έξω από την Πάρο, της οποίας οι κάτοικοι βοηθούν να σωθεί το πλήρωμα, τους επισκέπτεται τιμητικά στη συνέχεια η γαλλική κορβέτα «Cornelia» και δίνει προς τιμήν των κατοίκων του νησιού στις 25 Ιανουαρίου 1834 ένα συμπόσιο και χορό στο καράβι. «Οι δε Πάριοι εβιάσθησαν ένεκα του αυτού χορού ν' αναβάλουν δύο ημέρας έπετα την παράστασιν ενός δράματος, ήτις επέτυχεν άριστα, και ειλκυσε τον έπαινον των φιλοκάλων Γάλλων» («Ο Σωτήρ/Le Sauveur», έτ.Α΄, 1834, αρ. 15, σσ. 63εξ., επιστολή από την Πάρο στις 10 Φεβρουαρίου). Η πληροφορία αυτή είναι αθησαύριστη.

544. Στην Τήνο παίζουν κατά το καρναβάλι του 1822 το «Φιλοκτήτη» στη διασκευή του Πίκκολου, το «Μάρκο Μπότσαρη» και το «Μεγακλή» (Α. Βακαλόπουλος, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τόμ.ΣΤ΄. Θεσσαλονίκη 1982, σσ. 914εξ. με πηγές), στη Σαντορίνη παριστάνονται κατά το καρναβάλι του 1827, με πρωτοβουλία του γιατρού Δομένικου Σανταντώνη, δύο ιταλικές κωμωδίες και μια τραγωδία του Μεταστάσιου (Δ. Σιατόπουλος, *Το θέατρο της Ρωμιοσύνης*. Αθήνα 1984, σ. 212) και στη Σύρα ξεκινούν οι παραστάσεις πιθανότατα ήδη το 1826 (Α.Θ. Δρακάκης, Η Ευανθία Καΐρη στη Σύρα, 1824-1839. *Συριανά Γράμματα* 1/2 1988), σσ. 95-109.

545. Βλ. την ιησουιτική παράσταση το 1628 στην capella Casazza της Νάξου, την παράσταση του «Αγίου Δημητρίου» στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Χώρα της Νάξου, ακόμα και το απόσπασμα άγνωστου ποιμενικού δράματος «Κάλλιστος και Ροδάμνια» από τα τέλη του 17ου αιώνα σε χειρόγραφο της Πάρου (βλ. Γ.Κ. Μαυρομάτης, Ένα άγνωστο θεατρικό κείμενο του τέλους του 17ου αιώνα από την Πάρο. *Αριάδνη* Γ΄, Ρέθυμνο 1985, σσ. 179-190).

546. «Ο Μεγακλής ή ο Ατυχής Έρως». Παρά Γεωργίου Α.Ροδοκανάκη, Χίου. Εν Ερμουπόλει, εκ της τυπογραφίας Γ.Πολυμέρη. 1840. Για ανάλυση και το είδος του επιστολιμαίου μυθιστορήματος γενικότερα στην Ελλάδα, που ανάγεται στα «Die Leiden des jungen Werther» του Γκαίτε 1774 και «Ultime Lettere di Jacopo Ortis» του Foscolo 1802, βλ. Α. Σαχίνης, Έξι άγνωστα αφηγηματικά έργα του 19ου αιώνα. Στον τόμο: *Θεωρία και άγνωστη ιστορία του μυθιστορήματος στην Ελλάδα 1760-1870*. Αθήνα 1992, σσ. 89εξ., ιδίως σσ. 95-99

547. Επιστολή ΙΓ΄ «Ο αυτός τω αυτώ» την 19 του αυτού [Σεπτ. 1838] από Ερμούπολη: «Χθες εορτάσθη λα-

παράσταση αθησαύριστη, αν δεν πιστέψουμε ότι η επιστολή του ερωτευμένου ήρωα από την Ερμούπολη προς φίλο του στην Αθήνα περιγράφει φανταστικά γεγονότα, και ότι ο συγγραφέας έχει δει απλώς την παράσταση από τον ερασιτεχνικό θίασο του 1836[548]. Το όλο μυθιστόρημα είναι πλασμένο σε αντίστιξη προς το δράμα του Μεταστάσιου: τα ονόματα των πρωταγωνιστών είναι τα ίδια, Μεγακλής και Αρισταία, απλώς η κατάληξη της ρομαντικής (εκεί βουκολικής) υπόθεσης θα είναι τραγική, όχι αίσια, όπως στη μετάφραση του Ρήγα[549]. Το αφηγηματικό έργο σε μορφή επιστολιμαίου μυθιστορήματος αποτελεί μια ένδειξη για το πόσο γνωστό πρέπει να ήταν το περιεχόμενο των «Ολυμπίων» στην Αθήνα και την Ερμούπολη του 1840, πόσο διαδομένη η σχέση και τα ονόματα των ηρώων τους, ώστε να χρησιμοποιηθεί η υπόθεση των «Ολυμπίων» ως λογοτεχνική νύξη και κρυπτική αναφορά άλλου λογοτεχνικού έργου. Εννοείται ότι σ' αυτό το δεύτερο επίπεδο της ανάγνωσης, της «αποκρυπτογράφησης», η θεατρική αυτή παράσταση παίζει κεντρικό ρόλο. Το έργο είναι επίσης διδακτικό ως προς το σημείο, ότι η θεατρική ιστοριογραφία του 19ου αιώνα πρέπει να επεκτείνει τις αναζητήσεις και διερευνήσεις της και στα λογοτεχνήματα της εποχής, που μπορεί να εμπεριέχουν πολύτιμες έμμεσες, ακόμα και άμεσες πληροφορίες.

Το ερασιτεχνικό θέατρο του παλατιού ξεκινάει τον Ιούνιο του 1837 με πρωτοβουλία

---

μπρώς 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 Μηχαλόπουλον 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 εχειροκροτήθη παρά πάντων· μολονότι την γενικήν προσοχήν και χειροκροτήσεις του κοινού, επέσυραν εις εαυτούς ο διευθυντής του θεάτρου, και νέος τις Υδραίος, οίτινες υπεκρίνοντο με τοσαύτην επιτυχίαν τον Μεγακλέα και την Αριστααίαν, ώστε εκίνησαν τα δάκρυα και την συμπάθειαν πολλών θεατών, και προ πάντων της αθώας και ευαισθήτου Αρισταίας...» (ό.π., σ .41). Ο νεαρός Υδραίος στο ρόλο της Αρισταίας δεν μπόρεσε να εντοπισθεί. Ο Pückler-Muskau περιγράφει παρόμοιο νέο, που υποδύεται γυναικείο ρόλο στην παράσταση του «Βρούτου» του Βολταίρου το 1836: «Το ρόλο της κόρης του Ταρκυνίου υποδύονταν ένα νέο αγόρι με μαύρα μάτια γεμάτα πονηριά. Φορούσε ψεύτικα ξανθά μαλλιά, ένα μεταξωτό καφέ φόρεμα με φαρδιά μανίκια σφιγμένο στη μέση με μια φαρδιά ζώνη από κορδέλλα, συνηθισμένα γυναικεία παπούτσια και λευκά γάντια που δεν ήταν πια εντελώς άσπρα. Στην Ελλάδα, όλους τους γυναικείους ρόλους τους παίζουν αγόρια και το κοινόν ενδιαφέρεται γι' αυτό τόσο όσο σε μας για μια ευνουμένη ηθοποιό. Πρέπει να παραδεχθή κανείς πως στην παράσταση που παραβρέθηκα, η αρσενική πρωταγωνίστρια ήταν εκείνη που έπαιξε καλύτερα, μονάχα οι προσπάθειές της να μιμηθή το γυναικείο βάδισμα ήταν μερικές φορές γελοίες» (Δρακάκης, Το ξενίνημα του νεοελληνικού θεάτρου, ό.π., σ. 58).- Μετά από έπαινο της αγαπημένης του Αριστοίας ο επιστολογράφος Μεγακλής συνεχίζει, αποσαφηνίζοντας πλέον τον παραλληλισμό μεταξύ του έργου του Μεταστάσιου και του δικού τους δράματος: «...Αλλ' εντοσούτω μην νομίζεις ότι και εγώ έμεινα όλως διόλου αναίσθητος εις την παράστασιν ταύτην. Αι δυστυχίαι του Μεγακλέους, ενωμέναι με την πρότινος καιρού κατακυριεύουσάν με μελαγχολίαν, μοι απήσπασαν αρκετά τρυφερά δάκρυα, και συνεχείς βαθείς στεναγμοί, εξερχόμενοι από το καταβεβαρυμένον στήθος μου, ελάφρυνον οπωσούν την καρδίαν μου και ησθανόμην ανέκφραστόν τινα ευχαρίστησιν, συμπάσχων και συλλυπούμενος με την ωραίαν και αθώαν Αριστααίαν» (ό.π., σ. 43).

548. Η αναφορά του ονόματος του Μιχαλόπουλου, του ιδρυτή του ερασιτεχνικού σχήματος του 1836, και η έκδοση του έργου στην Ερμούπολη το 1840 δείχνουν ότι οι πληροφορίες είναι μάλλον αυθεντικές.

549. Ο Μεγακλής του δακρύβρεχτου μυθιστορήματος, που έχει στην Ερμούπολη «πιστωτέρους και αγαπητοτέρους συντρόφους τον ηδονικότατον Γκέτε και τον εμβριθή Σχίλλερ» (ό.π., σ. 39), γνωρίζει και επαινεί τον Κοραή και τους οπαδούς του Βάμβα, Βαρδαλάχο, Κρεατσούλη, Κοκκινάκη (ό.π., σσ. 102εξ.), τελειώνει τη ζωή του βίαια, ενώ πρώτα ξεψυχά η Αριστααία - «αφού επρόσφερε με πόθον το όνομα του Μεγακλέους» (σ. 130) -, με πυροβόλο όπλο, και κρατώντας «σφικτά εις το στόμα του το εικονίδιον της Αριστααίας» (σ.132, για την ανάλυση βλ. Σαχίνης, ό.π., σ. 99).

της Αμαλίας. Βασικές πηγές για την πορεία του είναι οι επιστολές της κυρίας των τιμών Nordenflycht (που καλύπτουν το χρονικό διάστημα από 29 Ιανουαρίου 1837 έως 10 Ιουλίου 1842, λίγο μετά πεθαίνει από κρυολόγημα στην Αθήνα)[550] και τα απομνημονεύματα του Γερμανού ευγενούς von Ow, που ξεκινούν επίσης με περιγραφή των γεγονότων της Αυλής στα 1837[551]. Η δεύτερη πηγή ήταν ώς τώρα άγνωστη, η πρώτη δεν έχει αξιοποιηθεί σε ικανοποιητικό βαθμό[552]. Η πρώτη παράσταση φαίνεται πως έγινε στην πρώτη Ιουνίου (νέο ημερολόγιο) του 1837 σε πρόχειρη σκηνή του παλατιού από τους ακολούθους της αυλής και το ξένο διπλωματικό σώμα[553]. Πρέπει να ήταν στα γαλλικά, όπως και η παράσταση στα τέλη Αυγούστου, η οποία συμπεριέλαβε και κωμωδία και παντομίμα[554]. Για την ονομαστική γιορτή του Βασιλιά αναγγέλλονται δύο νέες κωμωδίες. Επιστολή από τις 8 Οκτ. 1837 επιβεβαιώνει το γεγονός: «Την μεν παραμονήν επαίχθησαν αι κωμωδίαι, αι οποίαι υπερήρεσαν και εγένοντο δεκταί μετά πολλών επευφημιών»[555]. Τη συνέχεια διηγείται ο ευγενής Ow: επειδή στις γαλλικές αυτές παραστάσεις είχε να υποδυθεί μόνο βωβούς ρόλους, «έπαιρνε εκδίκηση» οργανώνοντας την παράσταση μιας ελληνικής τραγωδίας (δεν αναφέρει ημερομηνία, αλλά αυτό πρέπει να έγινε το φθινόπωρο του 1837, όταν είχε διαλυθεί πλέον ο ερασιτεχνικός θίασος). Για την παράσταση, που κράτησε περίπου μιαν ώρα, και όπου έπαιξε ο ίδιος, όπως ισχυρίζεται, τον πρωταγωνιστικό ρόλο, δεν είχε καλέσει το διπλωματικό σώμα, γιατί, εκτός από το Ρώσο πρόξενο, δεν ήξερε κανείς τα ελληνικά. Περιγράφει πως για πολύ καιρό προσπαθούσε να πείσει κάποιες Ελληνίδες κυρίες να εμφανιστούν στην παράσταση, αλλά δεν το κατόρθωσε. Γι' αυτό, γράφει, έπρεπε να διαλέξει ένα έργο, όπου εμφανίζονται μόνο άνδρες: και βρήκε τον αποχαιρετισμό κάποιου ήρωα του Μεσολογγίου από τά παιδιά του, που δεν θέλουν να τον αφήσουν, ενώ ο Ιμπραήμ με τα τουρκικά στρατεύματα πλησιάζει ολοένα περισσότερο και, όταν μπαίνει

550. J. von Nordenflycht, *Briefe einer Hofdame in Athen an eine Freundin in Deutschland*. Leipzig, Hinrich 1845. Ελληνικη μετάφραση: Κωνστ. Τσαουσόπουλος, Επιστολαί κυρίας της τιμής εν Αθήναις προς φίλην της εν Γερμανία. *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* Η΄ (1923), σσ. 383-555.

551. J. Bor.Ow, *Aufzeichnungen eines Junkers am Hof zu Athen*. Nach seinem Tode herausgegeben von... Pest, Wien und Leipzig, Hartleben's Verlags-Expedition 1854.

552. Ο Λάσκαρης αντλεί ορισμένα στοιχεία από αυτήν, γενικεύοντας όμως τις παρατηρήσεις της.

553. Επιστολή της 2 Ιουνίου 1837: «Εν τούτοις την παραμονήν είχομεν παράστασιν ερασιτεχνών. Επαίχθησαν δύο μικρά τεμάχια. Η Βασίλισσα είχε καλέσει προς τούτο τεσσαράκοντα πρόσωπα. Το θέατρο απετελείτο απλούστατα εκ προχείρου τινός σκηνής [eine sehr improvisierte Anstalt], διότι, πριν κατασκευασθή ίδιον θέατρον, ηθέλομεν να ίδωμεν, αν θα επετύγχανεν ο δοκιμή αύτη. Και επέτυχεν ωραία παρά προσδοκίαν, διεκρίθη δε ιδία ο πρόξενος της Νεαπόλεως βαρώνος Martucelli, ωσαύτως και η δεσποινίς W. και η κυρία von Wyllis διέπρεψεν εις τα μέρη των ιδίως η τελευταία» (Τσαουσόπουλος, ό.π., σ. 406, Nordenflycht, ό.π., σ. 29).

554. Επιστολή στις 6 Σεπτεμβρίου 1837: «Προ 8 περίπου ημερών εδόθη η λίαν επιτυχής παράστασις της κωμωδίας και της παντομίμας μας». Για την περιγραφή της παντομίμας βλ. κεφ.5. «...Διά την εορτήν του ονόματος του Βασιλέως μελετώμεν δύο νέας κωμωδίας» (Τσαουσόπουλος, ό.π., σ.406, Nordenflycht, ό.π., σ. 40). Στο γερμανικό κείμενο αναφέρεται και παράσταση στις 13 Ιουλίου: «Am 13. [Juli] wurde zum Geburtstag des Großherzogs auf dem Gesellschaftstheater wieder zwei kleine Stücke gegeben. Obgleich die Proben durch öftere Krankheiten der Dillettanten manchmal unterbrochen waren, ging die Darstellung doch sehr gut. Das nächste Mal werde ich auch versuchen, ob meine dramatisches Talent, wovon früher viel Wesens gemacht wurde, mich nicht verlassen hat» (Nordenflycht, ό.π. σ. 37).

555. Τσαουσόπουλος, ό.π., σ. 406, Nordenflycht, ό.π., σ. 41. Στις γαλλικές αυτές παραστάσεις αναφέρεται και μια άλλη παρατήρηση, που αφορά τις ζωηρές αντιδράσεις των Ελληνίδων: «Alle diese Insulanerinnen sprechen nur griechisch, und auch das nicht einmal recht. Doch amüsieren sie sich bei unsern dramatischen Vorstellungen auf's Beste und lachen oft recht herzlich» (ό.π., σ. 49).

τελικά στο πολιορκημένο οχυρό, ο πατέρας ανατινάζεται μαζί με τα παιδιά του. Η έκρηξη, την οποία είχε προετοιμάσει με μπαρούτι ο φαρμακοποιός της αυλής, τελικά δεν πέτυχε, αλλά η μουσική της ορχήστρας και το μεγάλο τύμπανο αντικατέστησαν το ακουστικό εφέ, όπως και το σπαθί του Ιμπραήμ δεν ήθελε να βγει την κρίσιμη στιγμή από τη σκουριασμένη θήκη. Ηθοποιοί ήταν, εκτός από τον ίδιο, έξι νεαροί Έλληνες, από τους οποίους κανένας δεν ξέχασε τα λόγια του[556]. Μετά την παράσταση ακολούθησε χορός[557].

Η είδηση είναι αρκετά σημαντική, γιατί το έργο που ανεβάζεται είναι χωρίς άλλο ο «Νικήρατος» της Ευανθίας Καΐρη[558], που είχε παιχθεί δύο φορές από τους ερασιτέχνες του Σκοντζόπουλου την άνοιξη της ίδιας χρονιάς (1837) με τον τίτλο «Η άλωσις του Μεσολογγίου»[559]. Καταγράφεται λοιπόν άλλη μια προσπάθεια, βέβαια με κίνητρο τη φιλοδοξία κάποιου ξένου ευγενούς, να ξαναζωντανέψει το πατριωτικό δράμα, τη στιγμή που

556. «In französischen Stücken wurden mir stumme Rollen zugewiesen, was mich beleidigte. Dafür rächte ich mich und brachte ein griechisches Trauerspiel zustande, worin ich selbst die Hauptrolle spielte. Das diplomatische Corps war dazu nicht eingeladen. Außer der russischen Gesandtschaft versteht fast Keiner griechisch.- Griechische Damen konnte ich nicht anwerben – weil es gegen die Sitten ist.- Lange ging ich in der Stadt herum, um eine der griechischen Damen zu überreden. Allein es war vergebens. Es mußte also ein Theater gewählt werden, wobei keine Frau spielt. Der Abschied eines Helden von Mesolonghi von seinen Kindern - sie wollen ihren Vater nicht verlassen – die Noth der Belagerten nimmt jede Stunde zu. – Ibraim dringt in die Festung – der Vater sprengt sich mit seinen Kindern in die Luft. / Unser Spiel währte blos eine Stunde. / Ich war von sechs jungen Griechen unterstützt, und der Erfolg war ruhmreich. - Mehrere von den Zuschauer sollen geweint haben. - Stecken geblieben ist Niemand.- Nur das Schwert des Ibraim Pascha wollt im entscheidenden Augenblick nicht aus der verrosteten Scheide fahren.– Zum Schluss, als die Brandfackel in den Pulvertherm geschleudert wurde, ging das Knallpulver nicht los, welches die Explosion vorstellen sollte, und welches der Hofapotheker bereitet hatte: - aber die Zuschauer hatten keinen solchen Knalleffekt erwartet und die Musik des Orchesters mit der großen Trommel ersetzte ihn vollkommen.- Ich war in einem Siegestaumel an jenem Abend» (Ow, ό.π., σσ. 35εξ.). Τα απομνημονεύματά του εν γένει (βλ. και παραπάνω) δείχνουν άνθρωπο με χιούμορ, οξυδερκείς κρίσεις για τη βαυαρική αυλή και θερμό φιλέλληνα.. Η μαρτυρία είναι αξιόπιστη. Αν ο ευγενής έχει έρθει ήδη με τον Όθωνα το 1833, και η γνώση των πραγμάτων και καταστάσεων από την αρχή του βιβλίου (1837) φανερώνουν κάτι τέτοιο, τότε δεν είναι απίθανο να γνώριζε τα ελληνικά ήδη τόσο καλά, ώστε να βγάλει πέρα τον πρωταγωνιστικό ρόλο του (μικρού) θεατρικού έργου.

557. Η περιγραφή του χορού είναι αρκετά χιουμοριστική: «Nach dem Theater wurde getanzt. Ich tanzte so heftig an einen großen englischen Seeoffizier Mr. Richardson an, daß er umfiel und in der Verlängerung seiner Fall-Linie unser altes Hoffräulein traf [να είναι η Nordenflycht;]. Beim Cotillon mußte über zwei zusammenstoßende Stühle gesprungen werden, um eine Tänzerin zu haben. Ich kam dabei dem Premierminister mit dem Fuß ins Gesicht - ohne ihn jedoch zu beschädigen. Den Cabinetsrath B. rannte ich auch einmal um. / Am besten wäre es wohl gewesen, ich hätte an jenem ruhmreichen Abende gar nicht mehr getanzt - sondern auf meinen Lorbeeren geruht. - Es war so heiß im Saale - , ich war so erhitzt vom Theaterspielen: - aber ich fühlte das Bedürfnis, die aufgeregten Sinne in einem wüthenden Galop austoben zu lassen» (Ow, ό.π., σ. 36).

558. «Νικήρατος». Δράμα εις τρεις πράξεις, υπό Ελληνίδος τινός Συντεθέν εν Ναυπλίω. Εν τη τυπογραφία της Διοικήσεως 1826 (Λαδογιάννη-Τζούφη, ό.π., αρ. 360). Σχετικά με το έργο σημειώνει η Άννα Ταμπάκη: «Τα πρόσωπα του έργου είναι ο Νικήρατος, στρατηγός, ο Χαριγένης, γιος του, η Κλεονίκη, κόρη του, ο Αυσίμαχος, φίλος του Νικήρατου και αξιωματικός, στρατιώτες και χορός γυναικών και παιδιών· ακόμη στο πρόσωπο του Τούρκου εχθρού, ο Μπραήμης. Η σκηνή, σημειώνει η συγγραφέας, είναι στο Μεσολόγγι. Το θεάτρο παριστάνει ένα μέρος της πόλης, όπου φαίνονται οι τάφοι του Μάρκου, του Κυριακούλη... και Ναός. Αυτές οι ενδείξεις μας εισάγουν περισσότερο σε μια ατμόσφαιρα ρομαντική και υποβλητική. Το έργο διαπνέεται από την φιλοπατρία και την διάθεση αυτοθυσίας των ηρώων, που είναι από την αρχή αποφασισμένοι για την θυσία» (Α. Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματουγία και οι δυτικές της επιδράσεις*, ό.π., σ. 70, σημ. 44). Υπάρχουν λοιπόν, εκτός από τον πρωταγωνιστή, τέσσερα ομιλούντα πρόσωπα (η κόρη έχει παιχθεί χωρίς άλλο από νεαρό). Ο Ow αναφέρει έξι: πιθανώς τα χορικά των στρατιωτών και των γυναικοπαίδων τα έλεγε ένας ηθοποιός αντίστοιχα.

559. Λάσκαρης, ό.π., τόμ.Βαε, σσ. 211εξ., Σπάθης, ό.π., σ. 242εξ. Η δεύτερη παράσταση έγινε στις 9 Μαΐου.

η πρώτη εδραίωση της ιταλικής όπερας έχει ήδη γίνει, και μάλιστα στο περιβάλλον του παλατιού, που ποτέ δεν ήταν πολύ φιλόξενο για τις ελληνικές πατριωτικές παραστάσεις[560]. Την παράσταση έχει δει και η Nordenflycht και στέλνει στη φίλη της και το ελληνικό πρόγραμμα με απεικόνιση και της Ακρόπολης[561].

Αλλά, εκείνο το φθινόπωρο του 1837, και η ιταλική όπερα και αυτή η συνέχιση του πατριωτικού δράματος παραμένουν γεγονότα μεμονωμένα. Στα γενέθλια της Αμαλίας (27 Δεκ., 19 κατά το παλαιό ημερολόγιο) ανεβάζουν πάλι δύο γαλλικές κωμωδίες: «Visite à Bedlam» και «Le nouveau Pourceaugnac»[562]. 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 το Δεκέμβριο του 1839[563]. Στις προσπάθειες του πρώτου αναφέρεται ένα σημείωμα της Nordenflycht[564]. Μόλις στα γενέθλια της Αμαλίας στις 17 (29) Δεκ. 1838 δίνονται πάλι δύο μικρές γαλλικές κωμωδίες στο παλάτι[565]. Κατά το καρναβάλι (16 [28] Φεβρουαρίου 1839) αναφέρει πάλι κάποια παράσταση[566], το Σεπτέμβριο 1839 διηγείται ότι η ανέγερση του παλατιού έχει προχωρήσει πολύ και ότι έχουν αρχίσει και οι εργασίες για το θέατρο[567].

Και στη συνέχεια αρχίζουν οι ειδήσεις για την ιταλική όπερα στην Αθήνα. Οι επιστολές της Nordenflycht παραμένουν μια από τις πιο βασικές πηγές και για το κεφάλαιο αυτό. Στις 16 (24) Δεκεμβρίου 1839 αναφέρει, ότι το θέατρο αποπερατώθηκε, τον Ιανουάριο θα αρχίσουν οι παραστάσεις, μόνο όπερες: «Lucia di Lammermoore», «Norma», «Anna Bolena», «Barbiere di Sevilla» κτλ.[568]. Στις 6 (18) Ιανουαρίου 1840 έχουν αρχίσει

560. Βλ. π.χ. όσα αναγράφονται στο τέλος αθησαύριστης έκδοσης του «Ρήγα Θεσσαλού» του Ιωάννη Ζαμπέλιου του 1843 για την παρεμπόδιση της θεατρικής παράστασης στις 25 Μαρτίου του 1842 (βλ. Κ.Θ. Δημαράς, «Ρήγας Θεσσαλός». Αθησαύριστη έκδοση της τραγωδίας του Ιωάννη Ζαμπελίου. *Ελληνικός Ρωμαντισμός*. Αθήνα 1982, σσ 157-164). Τα γεγονότα αυτά βέβαια πρέπει να τα δούμε υπό το φως των εξελίξεων που οδηγούν στο συνταγματικό κίνημα του 1843. Βλ. όμως και εδώ στη συνέχεια.

561. «Vor etlichen Tagen hatten wir auf unserm kleinen Theater ein Drama in griechischer Sprache, welches sehr gut ausfiel und mir, da ich nun doch schon etwas davon verstehe, viel Vergnügen machte. Den griechischen, mit der Vignette von der Akripolis geschmückten Zettel lege ich bei» (Nordenflycht, ό.π., σ. 50).

562. «...Ich hatte drüben im anderen Palais die Gesellschaft zu empfangen, gegen 300 Personen. Sobald die Majestäten angelangt und in den Kreis getreten waren, begann die Vorstellung der «Visite à Bedlam» und ich schlüpfte hinaus, um mich zum zweiten Stück zu rüsten, worin ich zwar eine kleine Rolle hatte, aber doch in's Costüme mußte (also wieder Toilette). Unser Lustspiel Le nouveau Pourceaugnac fand großen Beifall, ward auch, vorzüglich durch das vortreffliche Spiel eines Franzosen, der die Hauptrolle übernommen, sehr gut gegeben. Da diese Theatergesellschaft nach Beendigung der Vorstellung noch zum Souper zusammenblieb, so endigte dieser Fatiguentag für mich erst um zwei Uhr» (Nordenflycht, ό.π., σσ. 57εξ.).

563. Λάσκαρης, ό.π. τόμ.Β΄, σσ. 241εξ.

564. «Hoffentlich werden wir uns im nächsten Winter eines italienischen Theaters erfreuen. Der Director einer Schauspielergesellschaft auf Zante hat vom Gouvernment eine Erlaubnis erhalten, hier ein Haus zu erbauen; man ist jetzt mit der Wahl des Platzes beschäftigt» (Nordenflycht, ό.π., σ. 106).

565. «Προς τιμήν των γενεθλίων [της Βασιλίσσης] ο σύλλογος των ερασιτεχνών μας ανέλαβε την εκτέλεσιν δύο μικρών έργων, τα οποία και επαίχθησαν την 19ην του μηνός. Η παράστασις επέτυχεν εξόχως, διεκρίθη δε και πάλιν Γάλλος τις αξιωματικός... Κατόπιν εχορεύσαμεν και έληξεν η ημέρα εν ευθυμία» (Τσαουσόπουλος, ό.π., σ. 459, Nordenflycht, ό.π., σ. 144).

566. Nordenflycht, ό.π., σ. 162 (στέλνει στη φίλη της το πρόγραμμα).

567. Nordenflycht, ό.π., σ. 192.

568. «Το θεατρόν μας τέλος επερατώθη. Αφίκετο δ' επίσης ήδη μέρος του θιάσου. Είμαι πολύ περίεργος να ίδω τι θα μας φέρωσι. Λέγουσιν ότι η έναρξις των παραστάσεων γενήσεται τον Ιανουάριον, θα παιχθώσι δε μό-

οι παραστάσεις[569], και η Nordenflycht, που δεν έχει δει ώς τότε το εσωτερικό του θεάτρου, μένει ικανοποιημένη με την πρώτη εντύπωση: «Είναι πράγματι πολύ ωραίον μετά των τεσσάρων σειρών θεωρείων, της μιας επί της άλλης, του μεγάλου βασιλικού θεωρείου εις το μέσον και του μικρού θεωρείου αμέσως παραπλεύρως προς την σκηνήν. Η σκηνη είναι αρκετά μεγάλη, τα δε σκηνικά ομολογουμένως έκτακτα. Η έναρξις εγένετο διά της Λουκίας Λαμερμούρ, ήτις κατά το ιταλικόν έθιμον θέλει παιχθή δέκα πέντε φοράς κατά σειράν. Αλλά θα είναι άρα γε δυνατόν να προσελκύση επί τοσούτον το ενδιαφέρον του κοινού μας; Η παράστασις βεβαίως υπό έποψιν φωνών και υποκρίσεως υστερεί κατά πολύ [η μετάφραση υπερβάλλει: lassen nun freilich Manches zu wünschen übrig], εν τούτοις υπάρχουν άνθρωποι ειδήμονες των θεατρικών, οίτινες ισχυρίζονται ότι το θέατρόν μας δεν είναι κατώτερον των της Φλωρεντίας, Πίζας, Βερόνας και άλλων ιταλικών πόλεων. Τι περισσότερον δυνάμεθα να ζητήσωμεν;»[570].

Για τις πρώτες παραστάσεις η Γερμανίδα κυρία των τιμών παραθέτει πολύτιμες λεπτομέρειες, τις οποίες χρησιμοποιεί με τρόπο γενικευτικό ο Λάσκαρης[571]. Γράφει στην επιστολή της στις 24 Φεβρουαρίου 1840: «Πλην της Λουκίας di Lammermore είδομεν επίσης Chiara de Rosenberg, χθες δε τον Κουρέα της Σεβίλλης. Την 15 του μηνός είχε φωταγωγηθή το θέατρον και εφαίνετο ούτως ωραιότατον. Αι παραστάσεις είναι συνήθως ολίγον θορυβώδεις, τα δε χειροκροτήματα ομοιάζουσι πολλάκις προς σεισμόν ή θύελλαν. Διά το επίσημον της εσπέρας εκείνης εψάλη προς τούτοις ύμνος. Ως χιών έπιπτον λευκά προγράμματα [Wie ein Gewimmel von Schneeflocken kamen die weißen Textblätter von oben herabgeflogen], άτινα συνελέγοντο υπό των κάτω ισταμένων μετά κραυγών και χειροκροτημάτων. Η αοιδός ηναγκάσθη κατόπιν να επαναλάβη τοσάκις διάφορα μέρη, ιδία την σκηνήν του θανάτου, ώστε επί τέλους κατελήφθη υπό δυσπνοίας. Εσχηματίσθησαν ήδη κόμματα, έλαβε δε εκάτερον υπό την προστασίαν του μίαν των δύο πρωταγωνιστριών. Τα κόμματα ταύτα διάκεινται εχθρικώς προς άλληλα, ως οι Capuletti και οι Montague. Αι δύο ηθοποιοί επωφελούνται της περιστάσεως και δέχονται ευχαρίστως πλην των στεφάνων εκ μυρσινών και ανθέων τα αθρόως επί της σκηνής πίπτοντα περιλαίμια, μεταξωτά υφάσματα, βραχιόλια και αδαμαντίνους δακτυλίους. Αποδεικνύεται λοιπόν και πάλιν ότι ημείς ενταύθα είμεθα ποιητικώτεροι υμών των κατοίκων του Βορρά. Ούτω π.χ. δύνασθε να ίδητε λευκάς περιστεράς, αγγέλους του έρωτος, κομιζούσας άνθη και δώρα, θαυμάσια μικρά κανάρια και πολυχρώμους σπίνους κεκοσμημένους δι' ερυθρών ταινιών πετώντας τήδε κακείσε και φέροντας ποιήματα αισθηματικά και πλήρη τρυφερότητος»[572]. Σ' αυτό το παραλήρημα της πρώτης έντονης επαφής με το μελόδραμα

νον μελοδράματα, η Λουκία δε Λαμερμούρ, η Νόρμα, η Άννα Βολένα, ο Κουρεύς της Σεβίλλης κ.τ.λ. Πολύ ωραία!» (Τσαουσόπουλος, ό.π., σ. 490, Nordenflycht, ό.π., σ. 204).

569. Αυτό σε επιστολή, στις 20 Ιανουαρίου 1840. Πρέπει να αναφέρεται στο παλαιό ημερολόγιο, γιατί σε επιστολή της 10 Ιανουαρίου πληροφορεί η Nordenflycht, ότι το θέατρο αποπερατώθηκε τελείως και περιμένουν την Primadonna με το επόμενο ατμόπλοιο. Έτσι το «6.1.» δεν μπορεί να αναφέρεται στο νέο ημερολόγιο («Unser Theater ist nun ganz fertig; es soll recht hübsch sein. Mit nächstem Dampfschiff wird die Prima Donna erwartet und dann der Anfang mit sechs Vorstellungen gemacht, die man uns im Laufe des Winters zu geben gedenkt», Nordenflycht, ό.π., σ. 207).

570. Τσαουσόπουλος, ό.π., σ. 493, Nordenflycht, ό.π., σ. 212.

571. Αναφέρεται άλλωστε κυρίως στις επιστολές της για το ερασιτεχνικό θέατρο του παλατιού, τόμ.Β΄, σ. 232.

572. Τσαουσόπουλος, ό.π., σ. 497, Nordenflycht, ό.π., 218εξ. Και συνεχίζει το χωρίο: «Τελευταίως μάλιστα κοινός και ανεπιτήδειος στρουθός, του οποίου η φαιά περιβολή είχεν επιτυχώς διακοσμηθή, απεπλανήθη εις το

συμβαίνουν τα ανέκδοτα που παραθέτει ο Λάσκαρης και στα οποία αναφέρεται ο γνωστός σχολιασμός του Μακρυγιάννη για τη Rita Basso[573]. Ωστόσο ο αριθμός των παραστάσεων που παραθέτει ο Λάσκαρης (114) χρειάζεται ακόμα κάποιον έλεγχο από τις πηγές του Τύπου.

Δυστυχώς η Nordenflycht επί μήνες δεν πηγαίνει στο θέατρο εξαιτίας ασθενειών και των ανοιξιάτικων ταξιδιών του βασιλιά. Μόλις σε επιστολή της 20 Ιουνίου πληροφορεί τη φίλη της, ότι ξαναπήγε στο θεάτρο. Είναι από τις τελευταίες παραστάσεις του θιάσου αυτού: «Χθες μετέβημεν πάλιν εις το θέατρον και είδομεν τον Βελισάριον. Έμεινα δε εκ της λίαν επιτυχούς παραστάσεως κατευχαριστημένη. Τα σκηνικά ήτον τέλεια και πράγματι καλλιτεχνικώτατα, προέδιδον δε βαθείας γνώσεις της αρχιτεκτονικής της εποχής εκείνης. Αι ενδυμασίαι ήσαν καινουργείς και αρμόζουσαι, το δε άσμα και η υπόκρισις εν μέρει πολύ καλαί. Μεταξύ των σκηνογραφιών ήτο ιδιαζόντως ωραία η σκηνή [das Zelt] του Ιουστιανού, ετέρα πάλιν σκηνογραφία ιδιαιτέραν προυξένησεν εις ημάς ευχαρίστησιν. Παρίστα αύτη ορεινήν τοποθεσίαν μετά γεφύρας, συνδεούσης τους δύο βράχους. εκείθεν κατήρχετο μεταξύ πετρών και πυκνών θάμνων [δρομίσκος στενός, εις τον οποίον επροχώρει ο Βελισάριος τυφλός, στηριγμένος εις την κόρην του]»[574]. Η απομίμησις ήτο τόσον τελεία...[575]. Προσεχώς θα παιχθή η Somnambula και μετά τούτα, νομίζω, θα κλείση το θέατρον μέχρι του χειμώνος. Τίς οίδεν, εάν θα ανοίξη πάλιν· πολύ αμφιβάλλω, διότι ο παρών θίασος αδυνατεί να κρατηθή»[576].

Σωστή η παρατήρηση της Nordenflycht. Σε επιστολή στις 8 Νοεμβρίου πληροφορεί τη φίλη της, ότι «ουδείς μέχρι στιγμής ταύτης εγένετο λόγος περί τούτου [του θεάτρου]»[577]. Στο μεταξύ όμως έχει έρθει από τον Ιούλιο ο Κωνσταντίνος Κυριακός-Αριστίας από το Βουκουρέστι, για να ιδρύσει νέον ερασιτεχνικό θίασο («Φιλοδραματική Εταιρεία») και συγγράφει τη γνωστή «Πρόσκλησιν περί Ελληνικού Θεάτρου»[578], για να αναστυλώσει το Εθνικό θέατρο. Στις 24 Νοεμβρίου γίνεται η πρώτη παράσταση του «Αριστόδημου» του Μόντι στο θέατρο του Μπούκουρα, όπου παριστάνονται και τα μελοδράματα, με πρωταγωνιστή τον ίδιο, στις 8 Δεκεμβρίου γίνεται η δεύτερη. Αυτήν βλέπει και η κυρία των τιμών και γράφει σε επιστολή της, στις 21 (δηλαδή 9) Δεκεμβρίου: «Χθες ήνοιξεν εκ νέου το θέατρον, επαίζετο δε ελληνική τις τραγωδία, ήτις, καίτοι μόνον ολίγον ενόουν, μ' ενδιέφερε περισσότερον από πολλά νέα μελοδράματα, εκ των οποίων δεν εννοώ τίποτε. Ο ηθοποιός, ο υποκρινόμενος το κύριον πρόσωπον, εσπούδασε πολλά έτη την δραματικήν τέχνην, σκοπεί δε να ιδρύση Ελληνικόν θέατρον και να διδάξη τους μέλλοντας ηθοποιούς. Εξ όσων είδον χθες, μοι φαίνεται ικανός διά τούτο. Πολλάκις αι κινήσεις και αι στά-

---

θεωρείον μας. Χθες εν τούτοις είχεν μετριασθή πολύ το χειροκρότημα, ίσως όμως και διότι το κοινόν υπέθετεν ότι ο Βασιλεύς δυσηρεστήθη υπό του υπερβολικού θορύβου, και ως εκ τούτου δεν παρουσιάσθη κατά τας τελευταίας παραστάσεις. Αν ο τελευταίος ούτος λόγος υπήρξε πράγματι η αφορμή του μετριασμού του θορύβου, τούτο τιμά το κοινόν, διότι εκδηλούται ούτως η προς τον Βασιλέα ως ιδρυτήν του θεάτρου ευγνωμοσύνη» (ό.π.).

573. Λάσκαρης, ό.π., σσ. 241εξ.

574. Στο σημείο αυτό ο Τσαουσόπουλος παρέλειψε να μεταφράσει απόσπασμα του προτύπου του (ό.π., σ. 514, Nordenflycht, ό.π., σ. 251).

575. Η Nordenflycht συγκρίνει τη ρομαντική σκηνογραφία με τα ελληνικά τοπία, τα οποία θυμάται από τις εκδρομές και τα έφιππα ταξίδια του βασιλιά στην επικράτεια.

576. Τσαουσόπουλος , ό.π., σ. 514, Nordenflycht, ό.π., 250εξ.

577. Τσαουσόπουλος, ό.π., σ.522, Nordenflycht, ό.π., σ. 266.

578. Κείμενο στο Λάσκαρη, ό.π., τόμ.Β΄, σσ. 269-273.

σεις του είχον τι το αληθώς κλασσικόν [kamen... mir recht antik tragisch vor]. Η Κλάρα, ήτις ήτο μετ' εμού εν τω μεγάλω θεωρείω, επεβεβαίωσεν ημάς ότι εννοεί πολλά. Πώς είναι τούτο δυνατόν, δεν εννοώ, εν τούτοις αποτελεί απόδειξιν της τελείας υποκρίσεως. Επίσης προσεχώς επαναλαμβάνει τας παραστάσεις το ιταλικόν μελόδραμα, ως λέγεται, διά του Ρωμαίου και της Ιουλιέττας»[579].

Η γνωστή ψυχρή υποδοχή της Αθηναϊκής ιντελιγκέντσιας και οι μηχανορραφίες της βαυαρικής αυλής δεν άφησαν τον Αριστία να ριζώσει στην Αθήνα[580]. Η αυλή πριμοδότησε το ξένο μελόδραμα εις βάρος των ελληνικών ερασιτεχνικών παραστάσεων. Σε επιστολή της 9 Ιανουαρίου 1841 (δηλαδή 28 Δεκεμβρίου 1840) η Nordenflycht επιβεβαιώνει την επιλογή αυτή, αναφέροντας επιδεικτικές εμφανίσεις του διάδοχου στο θέατρο. Η ίδια δεν ξαναπηγαίνει πια στις όπερες[581]. Οι ιταλικοί θίασοι είναι κάτω του μετρίου, λείπει επίσης ο παλαιός ενθουσιασμός του κοινού για το καινούργιο θέαμα. Την εποχή του καρναβαλιού το θέατρο χρησιμοποιείται, τις Κυριακές, συχνά για χορούς μεταμφιεσμένων[582]. Το φθινόπωρο νέος θίασος δίνει «Beatrice di Tenda» και «Gemmo di Vergy» του Donizetti, αλλά η παράσταση είναι πολύ μέτρια, ο θίασος αυτός είναι ακόμα χειρότερος[583]. Και η επιστολή της 26 Ιανουαρίου 1842 περιγράφει το τέλμα: «Πόσον σας ζηλεύω διά την θεατρικήν σας εσπερίδα εν τοις Ανακτόροις, ην μετά τόσης χάριτος μοι περιγράφετε, ως επίσης διά το ωραίον θέατρον. Το εδικόν μας ενταύθα ευρίσκεται νυν εις αξιοθρήνητον κατάστασιν. Προχθές επεσκέφθησαν αυτοί οι Βασιλείς διά πρώτην φοράν μετά το πένθος. Ελάχιστοι μόνον παρευρίσκοντο θεαταί [Es war sehr leer]. Σχεδόν άπαντες οι πρέσβεις παρήτησαν τα θεωρεία των, αι δε εγκαταλελειμμέναι θέσεις προξενούν λυπηρόν θέαμα. Αλλ' οι ηθοποιοί είναι, και εκφράζομαι επιεικώς, τόσον μέτριοι, ώστε απαιτείται πράγματι θάρρος διά να ακούση τις αυτούς»[584].

Το βασιλικό περιβάλλον επιμένει στο ιταλικό μελόδραμα. Κατά το καρναβάλι το θέατρο χρησιμοποιείται πάλι για χορούς μεταμφιεσμένων, αλλά η διάθεση είναι πεσμένη[585].

---

579. Τσαουσόπουλος, ό.π., σσ. 526εξ., Nordenflycht, ό.π., σ. 274εξ.

580. Ν. Βέης, Το σύντομον χρονικόν του νεοελληνικού θεάτρου (1833-1864). *Νέα Εστία* 25 (1939), σσ.228-231. Σε δεύτερη πρόσκληση στην Αθήνα το 1841 ο Αριστίας απαντάει αρνητικά (βλ. Λάσκαρης, ό.π., τόμ.Β΄, σσ. 278εξ.).

581. «Ο διάδοχος μετέβη δις εισέτι εις το θέατρον, κρίνει δε αυτό αρκετά επιεικώς ως ουχί κακόν διά τας Αθήνας [und ist artig genug, es für Athen nicht ganz schlecht zu finden]. Επειδή ένεκα πολλών λόγων θεωρώ ωφέλιμον το ίδρυμα τούτο, με ευχαριστεί η ύπαρξίς του, καίτοι ουδεμίαν παρέχει εις εμέ απόλαυσιν, διότι μεταβαίνομεν εις αυτό συνήθως μόλις περί το τέλος της παραστάσεως, ομολογώ δε ότι περί την δεκάτην της νυκτός προτιμώ μυριάκις την συντροφίαν της Κλάρας από δευτέραν τινα ή τρίτην πράξιν μελοδράματος» (Τσαουσόπουλος, ό.π., σ. 530, Nordenflycht, ό.π., σ. 282).

582. «Unsere Theaterfreuden sind dies Jahr nicht sonderlich, auch suche ich sie nicht auf, sondern gehe nur hin, wenn ich muß. Mehrere Sonntage hintereinander sind Maskenbälle im Theater gewesen. Man rühmt einige schöne Costüme und geistreich erfundene Masken...» (Nordenflycht, ό.π., σσ. 285εξ.).

583. Επιστολή της 7 Νοεμβρίου: «...Die italienische Oper hat schon begonnen mit Beatrice di Tenda. Das Personal ist aber nicht so gut als das frühere» (Nordenflycht, ό.π., σ. 296). Επιστολή της 26 Νοεμβρίου: «Vor drei Tagen sahen wir einen neue Oper, Gemmo di Vergy, von Donizetti. Die Vorstellung war sehr mittelmäßig, auch finde ich die Musik nicht so schön wie die der Beatrice» (ό.π., σσ. 297εξ.).

584. «Aber die Darstellungen sind, gelinde ausgedrückt, so mittelmäßig, daß Muth dazu gehört hinzugehen» (Nordenflycht, ό.π., σ. 305, Τσαουσόπουλος, ό.π., σ. 542).

585. Επιστολή της 9 Μαρτίου 1842: «Noch habe ich Ihnen nicht von einem Maskenball erzählt, der neulich im Theater gegeben wurde. Da der Ertrag für die Armen bestimmt war, so beehrten ihn auch die Majestäten durch ihre Gegenwart, gingen erst in die große Loge und nachher auch in den Saal hinunter, wo sie jedoch nicht

Βαδίζουμε ολοταχώς στα συνταγματικά γεγονότα του 1843. Με την «Εταιρία του εν Αθήναις Θεάτρου» δημιουργείται και νέο σχήμα ερασιτεχνικών ηθοποιών και παραστάσεων[586]. Η ιταλική όπερα στην Αθήνα δεν είχε την ίδια άνθηση, όπως στην Κέρκυρα ή στην Ερμούπολη την ίδια εποχή[587]. Όμως αυτό ανήκει σ' ένα άλλο μεγάλο κεφάλαιο, αδιερεύνητο και αυτό στο σύνολό του, που είναι η ιταλική όπερα στην Ελλάδα. Ήταν το πρώτο επαγγελματικό θέατρο στον ελλαδικό χώρο και άφησε βαθιά τα ίχνη του στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου του 19ου αιώνα. Κακώς έχει παραμεριστεί σε τέτοιο βαθμό και αδικαιολόγητα περιφρονείται από την έως τώρα θεατρική ιστοριογραφία. Ήταν η πρώτη «υποκριτική σχολή» των αυτοδίδακτων επαγγελματιών ηθοποιών των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα.

Εδώ σταματούν οι κάπως σκόρπιες και προκαταρκτικές αναζητήσεις μας στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου και της ελληνικής δραματογραφίας και δραματικής μετάφρασης στο χρονικό διάστημα περίπου 1740 - περίπου 1840. Η γενική εντύπωση, που αποκομίζουμε από τις έρευνες αυτές, από τους επιμέρους προβληματισμούς που τίθενται και τα ζητήματα που αναμένουν την επιλυσή τους, είναι αυτή της ποικιλίας, της πολυμορφίας των φαινομένων, των πολλαπλών δυνατοτήτων στις ερευνητικές αναζητήσεις σε διάφορα επίπεδα και σε διαφορετικους χώρους, που προϋποθέτουν και επιβάλλουν διαφορετικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις, για να οδηγήσουν σε γόνιμα συμπεράσματα. Η έλλειψη προεργασιών είναι τόσο σοβαρή, τα κενά που ανοίγονται κάθε τόσο στη βιβλιογραφία, εργογραφία κα παραστασιογραφία τόσο εκτενή, ώστε οποιαδήποτε σύνθεση να μην μπορεί να στηριχθεί παρά σε θεμέλια στενά και ασταθή, οι αξιολογικές κρίσεις και οι υφολογικοί προδιορισμοί να είναι ακόμα ρευστοί και να αμφιταλαντεύονται, χωρίς να υπάρχει έστω κάποια βεβαιότητα, ότι δε θα ανατραπούν τελείως από κάποιες νέες ανακαλύψεις. Για τους λόγους αυτούς οι προσεγγίσεις που επιχειρήθηκαν στο μελέτημα τούτο δεν είναι ενιαίες, αλλά κινήθηκαν σε πολλούς δρόμους, είναι πολύτροπες, τα αποτελέσματα πολυφωνικά και πολλών τόνων· πρόκειται για σχεδιάσματα και ψηφίδες, που θα χρησιμοποιηθούν κάποτε για τη σύνθεση του όλου μωσαϊκού. Συμπέρασμα: απέχουμε ακόμα αρκετά από το να συνθέσουμε με τρόπο πλήρη και εγγυημένο τη θεατρική ιστορία της Ελλάδας του 18ου και του 19ου αιώνα.

---

lange blieben. Um Mitternacht fuhren wird wieder heim. Das Haus, bei glänzender Beleuchtung, gewährte einen stattlichen Anblick, und obgleich eigentlich Masken, besonders Charaktermasken, wenige da waren, machte sich das Ganze doch hübsch und für einen Anfang dieser Art gut genug. Künftigen Winter wird es schon besser gehen» (Nordenflycht, ό.π., σσ. 307εξ.). Αλλά τον επόμενο χειμώνα η κυρία των τιμών δεν θα μπορέσει πια να πάει. Πεθαίνει τον Ιούλιο του 1842 από κρυολόγημα. Σε επιστολή της 9 Ιουνίου αναφέρει ακόμα ένα vaudeville σε χορό της γαλλικής ναυαρχίδας: «Dagegen aber konnte der Ball auf dem französischen Admiralsschiff wohl für zwei gelten, es ging ein Vaudeville vorher; die Fête begann um 5 Uhr Nachmittags und dauerte bis um 1 Uhr Morgens» (ό.π., σ. 325).

586. Λάσκαρης, ό.π., σσ. 282εξ.

587. Βλ. ενδεικτικά Δημ. Χρ. Καπάδοχος, *Το θέατρο της Κέρκυρας στα μέσα του ΙΘ΄ αιώνα*. Αθήνα 1991 και Νίκ. Μπακουνάκης, *Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19ο αιώνα*. Αθήνα 1991.