

τοπεποίθηση, για να επηρεάσει τις αρχιτεκτονικές επιλογές του παρόντος και του μέλλοντος. Αυτή είναι εν τέλει η ενιαία οπτική, η άποψη, η «θέση», που προβάλλεται και αντανακλά και στην οπτική γωνία, από την οποία θεωρείται και η θεατρική ιστορία, όπου δίνεται μεγάλη έμφαση στα λαϊκά θεάματα και στα υπαίθρια θέατρα. Η εγχώρια θεατρική παράδοση σφραγίζει και την εγχώρια αρχιτεκτονική του θεάτρου, όπως τα ξενόφερτα θεατρικά κτίρια ιταλικού τύπου παραμένουν χωρίς ουσιαστική λειτουργικότητα σαν το ξένο και μεταφρασμένο ρεπερτόριο. Αυτές είναι θέσεις ενδιαφέρουσες, που επέμπουν μια ευγενική και συμπαθητική στράτευση, η οποία αφορά και τη θεώρηση της θεατρικής ιστορίας, το ελληνικό θέατρο του παρόντος και του μέλλοντος.

Ο δεύτερος τόμος κλείνει με δύο παραρτήματα: 1) χρονολογικούς πίνακες για την αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1800-1900 με παράλληλες στήλες για την αρχιτεκτονική στην Ευρώπη, την ιστορία της Ελλάδας και Ευρώπης (σσ. 163-228) και 2) ένα English summary (σσ. 229 εξ.) με μετάφραση όλων των λεξάντων των δύο τόμων (σσ. 23 εξ.). Ακολουθούν ακόμα οι πηγές της εικονογράφησης (σσ. 249 εξ.), καθώς και ένα γενικό ευρετήριο και για τους δύο τόμους (σσ. 257-269). Η σημασία αυτής της διτομής έκδοσης για μια σειρά από επιστήμες και κλάδους (ιστορία του θεάτρου, πολιτισμική ιστορία, ιστορία της αρχιτεκτονικής, ιστορία των ελληνικών αστικών κέντρων, πολεοδομία κ.τ.λ.) είναι προφανής. Ακόμα και το ευρύ αναγνωστικό κοινό θα χαρεί, ξεφυλλίζοντας νοσταλγικά τις ωραίες σελίδες του και θαυμάζοντας τον εικονογραφικό πλούτο, που μεταφέρει τον αναγνώστη σε άλλη εποχή.

Η κ. Φεσσά-Εμμανουήλ διδάσκει από το εαρινό εξάμηνο του 1995 ως επίκουρη καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ



ΠΕΤΡΟΣ ΚΑΤΣΑΪΤΗΣ,

Ιφιγένεια [Εν Ληξουρίω].

Επιμέλεια Σπύρος Α. Ευαγγελάτος. Σκίτσα Γιώργος Πάτσας.

Αθήνα, Εστία 1995 (Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, ΘΕ 60). Σελ. 64*, 243.

9 πίν., 31 σκίτσα, 8 φωτογραφίες.

Πρόκειται για ένα ιδιότυπο βιβλίο που, απ' όσο γνωρίζω, σ' αυτή τη μορφή, δεν έχει ξαναγίνει. Ο Άλκης Αγγέλου, διευθυντής της νέας σειράς «Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη», παλαιότερα στον εκδοτικό οίκο «Ερμή», τώρα στην «Εστία», για πρώτη φορά δεν εκδίδει, με δική του προτροπή και παράκληση, ένα κείμενο σε φιλολογικά καθαρισμένη μορφή, αλλά μια σύγχρονη διασκευή θεατρικού κειμένου, όπως παίχθηκε το 1979 στην Αθήνα, μαζί με το «βιβλίο σκηνοθεσίας» (που ο Ευαγγελάτος δεν συνηθίζει να κρατάει), το οποίο είναι δήθεν γραμμένο από θεατή της παράστασης του έργου στο Ληξούρι το 1720 σε παλαιά κεφαλονίτικη διάλεκτο, και μάλιστα με σημειώσεις των κτητόρων του χειρογράφου, που εξηγούν την ιστορία της παράδοσης του κειμένου των σημειώσεων, όπως τις κράτησε ο θεατής του 1720, από γενεά σε γενεά κι αυτό μας οδηγεί κατευθείαν στο φανταστικό κόσμο του *Ονόματος του Ρόδου* του Umberto Eco...

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Το βιβλίο αυτό αντικαθερφετίζει την

τριπλή φύση του «επιμελητή»: επιστήμονα καθηγητή και αγαπητού συναδέλφου στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, φιλόλογου-ιστοριοδίφη με εργασίες κυρίως για το κρητοεπτανησιακό θέατρο και τη βιογράφιση των ποιητών του, θεατρολόγου-δραματουργού (Dramaturg), δηλαδή διασκευαστή των πιο δύσκολων, για το σημερινό θεατρικό ανέβασμα, κειμένων (όχι μόνο δραματικών) της ελληνικής γραμματείας («Ερωτόκριτος», «Διγενής Ακρίτας», «Amoros Fede», «Νέαιρα», «Δαβίδ» κ.τ.λ.), ο οποίος σημειώνει τις μεγαλύτερες θεατρικές του επιτυχίες ακριβώς με τέτοια «άκαμπτα» κείμενα, και σκηνοθέτη, ο οποίος διαθέτει ένα αλάνθαστο ένστικτο για το θεατρικώς αποτελεσματικό, εντυπωσιακό, τη μουσικότητα των κειμένων και το ρυθμό μιας παράστασης· αυτός ο άνθρωπος λοιπόν, ο οποίος με το πολύπλευρο ταλέντο του, που όχι μόνο για τα ακαδημαϊκά δεδομένα της Ελλάδας αποτελεί περίπτωση ιδιότυπη και ξεχωριστή, και με τον ευγενικό αγώνα του να ανασύρει από τα χρονοντούλαπα της ιστορίας και της λησμονιάς παλαιά και «δύσκολα» κείμενα της νεοελληνικής δραματουργίας και να τα αξιοποιεί για το σημερινό θέατρο, εμπλουτίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το φτωχό σε παλαιότερα νεοελληνικά δραματικά έργα σημερινό ρεπερτόριο, συνήθως με τον τρόπο που εκείνος ξέρει, δηλαδή τη θεατρική διασκευή, έκαμε τώρα και μιαν άλλη προσπάθεια, την πιο ολοκληρωμένη ίσως, αν όχι την πιο εντυπωσιακή, –αυτή ήταν η σπαρταριστή παραδοχή του 1979 (η πιο «επιστημονική» ήταν η διατριβή του το 1970)–, να αποκαταστήσει το συμπαιρώτη του ποιητή του 18ου αιώνα Πέτρο Κατσαίτη, που οι ελληνικές ιστορίες της λογοτεχνίας τον είχαν τοποθετήσει ανάμεσα «στα ψίχουλα του μεγάλου τραπεζίου της Κρητικής Λογοτεχνίας» (Πολίτης)· να τον αποκαταστήσει από κάθε άποψη: επιστημονική, ποιητική/στιχουργική και θεατρική/δραματουργική. Σ' αυτή την προσπάθεια συμμετείχε και ο υποφαινόμενος, βέβαια όχι ακριβώς όπως ο ήθελε ο «επιμελητής» του τόπου, με ένα μελέτημα «Ο Πέτρος Κατσαίτης και το Κρητικό θέατρο» (Παρασός 25, 1983 «Εις μνήμην του Γ. Θ. Ζώρα», σσ. 670-710 επαναδημοσιεύεται στον τόμο *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 183-221 και σσ. 445-454 (υποσημειώσεις) και με προσθήκες και βελτιώσεις στον τόμο *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 261-323), πράγμα που προέτρεπε τουλάχιστον έναν από τους μελετητές της ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας, τον Mario Vitti, να σημειώσει στη δεύτερη έκδοση της δικής του *Ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (Αθήνα 1987, σ. 477), πως «βλέπει τον Κατσαίτη κάπως να προβάλλεται πέρα από το κρητικό θέατρο...».

Αλλά ας κάνουμε άλλη μια προσπάθεια να πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά. Η θεατρική διασκευή της «Ιφιγένειας» του Πέτρου Κατσαίτη που γραφτηκε στο Αργιστόλι το 1720 και έχει πρότυπο το ομώνυμο έργο του Lodovico Dolce (έκδοση 1560), δεν αποτελεί μόνο το συνηθισμένο «ψαλίδισμα» (από σχεδόν 3.000 στίχους του Κατσαίτη σε 1760 της διασκευής), αλλά μια ουσιαστική αντιμετάθεση και εσκεμμένη ανακατάταξη των διαλόγων των σκηνικών προσώπων, η οποία ξεκίνησε προφανώς από την προσπάθεια να εντάξει πιο οργανικά τις τελευταίες κωμικές σκηνές στον κορμό της τραγωδίας, κατέληξε όμως στο αποτέλεσμα, το έργο από τραγωδία με μερικές πρόσθετες κωμικές σκηνές να γίνει μια ολόκληρη «τραγικωμωδία», που από την αρχή έχει τον τόνο του αστείου, της κωμωδίας (το παρατηρεί ο Ευαγγελάτος και στην διατριβή του *Η ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, Αθήνα 1970, σσ. 59 εξ. και pass.). Καθοριστική βοήθεια στην επιτυχία αυτής της στρατηγικής, – και η αλήθεια είναι, πως μόνο με τέτοια κάτω εξεζητημένα «δεκανίκια» το έργο μπορεί να δείξει ενδιαφέρον θεατρικό αποτέλεσμα, που να συγκινεί και ένα σημερινό κοινό, – στάθηκε το εύρημα να πα-

ρουσιάζει ολόκληρο το έργο στη διασκευασμένη του μορφή ως «θέατρον εν θεάτρῳ», ως παράσταση από ερασιτέχνες τεχνίτες στην πλατεία του Ληξουρίου πάνω σ' ένα «καρότο» το 1720, και την πρωταγωνίστρια μάλιστα να μην έχει «σώας τας φρένας», να την πιάνουν κρίσεις κάθε τόσο κ.τ.λ. Έτσι γεννήθηκε η ιδέα της σπαρταριστής παράστασης «Ιφιγένεια [εν Ληξουρίῳ]», που ήταν μια από τις μεγάλες επιτυχίες του ακούραστου σκηνοθέτη. Η διαπλοκή του τραγικού και του κωμικού, η ανάμειξη των κωμικών τύπων της Commedia dell' arte με τις σεβαστές μυθολογικές μορφές της «Ιλιάδας», με την προσθήκη μόνο 20 στίχων στο ύφος του Κατσαίτη (ο Ποιητής εξηγεί στον πρόλογο, πως πρόκειται για παράσταση, που δίνουν «μαστόροι και μπαρμπέρηδες, ράφτες, οβριοί, νοτάροι» και «δύο παστρικάς» για Ιφιγένεια βρήκε μόνο την «κουρλή Μαρία που, αν και δαμονιζούμενη δεν είν' *pericolosa*» στ. 39, 46-47), οι συναναστροφές και διάλογοι των κωμικών υπηρετούν με τους αρχηγούς της ελληνικής εκστρατείας κατά της Τροίας, προσέδωσαν στο κείμενο του Κατσαίτη μια τελείως διαφορετική διάσταση, τον κωμικό παραλληλισμό και σατιρικό σχολιασμό της κύριας υπόθεσης και την απομυθοποίηση των μυθικών ηρώων, που δεν την είχε το κείμενο του ποιητή (τουλάχιστον όχι σε τέτοιο βαθμό), και ανεβάζει το έργο, - που σχεδόν «μετάφραση» είναι, τόσο πιστά ακολουθεί ο Κατσαίτης το πρότυπο του (βλ. στη συνέχεια), εκτός του κωμικού τέλους -, σ' ένα γοητευτικό παιχνίδι απομυθοποίησης του Τρωικού Πολέμου, ιδωμένο με την αποστασιοποιητική ματιά μιας ιστορικής παράστασης στην πατρίδα του συγγραφέα (και του σκηνοθέτη), μάλιστα με ιδιότυπους ερασιτέχνες ηθοποιούς, που εντείνουν αποτελεσματικά το στοιχείο του γελιού και προσθέτουν έντονες αποχρώσεις μιας αποκριάτικης φάρσας, όπως οι αδέξιες σκηνές των ηθοποιών στα έργα του Σαίξπηρ.

Σ' αυτό το σημείο θα ήθελα να παρατηρήσω, ότι η έκδοση θεατρικών διασκευών, όχι μόνο του Ευαγγέλιου, αλλά κυρίως αυτού, ο οποίος χειρίζεται τη δραματολογική διασκευή με μεγάλη μαεστρία και άνεση για να πετύχει τους σκηνοθετικούς του σκοπούς (βλ. και το «Φορτουνάτο» σε ύφος σαιξπηρικής κωμωδίας), και σκηνοθετικών βιβλίων ή σημειώσεων των θεατρικών παραστάσεων, αποτελούν ένα εγχείρημα ξεχωριστού ενδιαφέροντος, όχι μόνο για θεατρολόγους φοιτητές, αλλά και για ένα ευρύτερο κοινό· και για τους φιλόλογους, που συνήθως «κρατάνε» την ακεραιότητα του ποιητικού λόγου, γιατί η δραματολογική διασκευή μπορεί να αποκαλύψει ερμηνευτικές διαστάσεις κρυμμένες μέσα στο κείμενο ή να τονώσει σημασιολογικές ή συμβολικές αποχρώσεις, που μια παραδοσιακή ερμηνεία τις αντιπαρέρχεται. Το «Αμφι-Θέατρο» βέβαια εκδίδει πάντα το κείμενο της παράστασης στα πολύτιμα προγράμματά του. Αλλά έτσι δεν φτάνουν σ' ένα ευρύτερο κοινό· άλλωστε στην περίπτωση της «Ιφιγένειας» έχει προστεθεί και «σκηνοθετικό βιβλίο». Αλλά η περίπτωση της «Ιφιγένειας» του Κατσαίτη είναι μοναδική και προς τούτο (και αυτό έκανε τον Άλκι Αγγέλου να αποκλίνει από τον κανόνα της έκδοσης κειμένων, όχι σύγχρονων διασκευών, στην πολύτιμη σειρά της «Νέας Ελληνικής Βιβλιοθήκης»): η διασκευή είναι, από δραματολογική άποψη, σαφώς «ανώτερη» από το ίδιο το θεατρικό έργο. Το φαινόμενο αυτό, σε διεθνή κλίμακα, δεν είναι τόσο ασυνήθιστο. Όμως χωρίς το «σκηνοθετικό βιβλίο», μόνο με το κείμενο της διασκευής, η παράσταση δεν είναι αναγνωρίσιμη.

Αλλά το βιβλιαράκι τούτο είναι και μια σημαντική προσφορά στην επιστήμη· μετά από επανειλημμένες έρευνες στα αρχεία της Κεφαλονιάς κατέχουμε τώρα περισσότερα στοιχεία για τη βιογραφία του Κατσαίτη, που μας επιτρέπουν μια πληρέστερη ανασυγκρότηση της προσωπικότητας του ποιητή. Μ' αυτό το θέμα ασχολείται το πρώτο κε-

φάλαο της Εισαγωγής: «Πέτρος Κατσαίτης (1660/65-1738/42). Νέες βιογραφικές πληροφορίες από ανέκδοτα έγγραφα» (σσ. 9*-30*): τα έγγραφα αυτά, συνολικά 13 (σσ. 159-178), που μεταγράφηκαν με τη βοήθεια τελειόφοιτων του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών (ένας πρωτότυπος και πολύ γόνιμος τρόπος «σεμναριακής» εργασίας), μας φανερώνουν ότι ο ποιητής ήταν νόθος γιος από «ευγενή» οικογένεια χωρίς «λάμψη», όχι ιδιαίτερα πλούσιος, αλλά όχι και φτωχός· πρώτος άνθρωπος, θρήσκος, πατριώτης (όπως δείχνουν και τα στιχουργήματά του), κάπως απομονωμένος από τους συγγενείς του, που δείχνει κάποια γενναιοδωρία στις πράξεις του (τις οικονομικές): πρέπει να είχε τη συνηθισμένη ουμανιστική μόρφωση, αν κρίνουμε από ένα ιταλικό έγγραφο, όπου χειρίζεται με άνεση την τυποποιημένη διοικητική γλώσσα των Βενετών (και μερικά λατινικά), και από το γεγονός, ότι διασκευάζει δύο κλασικιστικές τραγωδίες του Lodovico Dolce. Ήταν πολλά χρόνια στην Πελοπόννησο, το βενετικό «Βασίλειο του Μωρέως» (ως stradiotto, αξιωματικός, σε διοικητική θέση). Εκεί το 1715, στην άλωση του Αναπλιού, πιάνεται αιχμάλωτος από τους Τούρκους και πουλιέται σκλάβος στην Κρήτη. Οι συγγενείς του δεν τον αναζητούν. Μετά από δύο χρόνια, στα οποία ακολούθησε τον Αγά του στις μετακινήσεις του στην Κρήτη, - στο χρονικό αυτό διάστημα συγγράφει και το *Κλαθμό Πελοποννήσου* -, κι επειδή δεν κατορθώνει να συγκεντρώσει μόνος του τα λύτρα, ο Αγάς του, σε μια ευγενική χειρονομία μεγαλοψυχίας, του χαρίζει την ελευθερία με την υπόσχεση, ότι θα του στείλει τα χρήματα. Πρέπει να έχει γυρίσει στην Κεφαλονιά στα τέλη του 1717/αρχές 1718. Όπου να τακτοποιήσει τις υποθέσεις του στο Ληξούρι (τον τόπο της καταγωγής του και της περιουσίας του), μένει στο Αργοστόλι (εκεί γράφει και την *Ιφιγένεια*, βλ. Κριαράς, ό.π., σ. 117, στ. 21· στο Ληξούρι δεν έχει σπίτι να μείνει). Στα πρώτα χρόνια της επιστροφής του παρατηρείται «έντονη δραστηριότητα... οικονομικής υφής» (σ. 18*): ο Κατσαίτης, έντιμος και ευγνώμων, προφανώς συγκεντρώνει τα λύτρα του και τακτοποιεί τα περιουσιακά του μετά τη μακρόχρονη απουσία του από το νησί. Τα έγγραφα δείχνουν επίσης ότι ως το τέλος της ζωής του (1737/42) ήταν δραστήριος και διατηρούσε σχέσεις με αξιόλογες προσωπικότητες του νησιού. Αυτό δεν ταιριάζει στην εικόνα του «λαϊκού» ποιητή.

Το πρώτο μέρος της Εισαγωγής είναι και το εκτενέστερο και το σημαντικότερο. Το δεύτερο κεφάλαιο «Ποια έργα του Πέτρου Κατσαίτη γνωρίζουμε;» (σσ. 31*-38*) αναλύει τα υπόλοιπα έργα του: τον *Κλαθμό Πελοποννήσου* (1716), τα θρησκευτικά στιχουργήματα, που συνάπτονται στον *Κλαθμό*, ίσως το *Χρονολογικό Απάνθισμα για την Κεφαλονιά* (έργο χαμένο, απόηχοι του οποίου ίσως υπάρχουν στον Ηλ. Τσιτσέλη, *Κεφαλληνιακά Σύμμεικτα*, τ. 2, Εν Αθήναις 1960, σσ. 507-526), και ίσως τον «*Αθέσθη*», μετάφραση ερωτικού έμμετρου μυθιστορήματος, που επανεξέδωσε το 1983 ο Αλέξης Πολίτης (*Νέα Ιστορία Αθέσθη Κυθηρέου*, επανέκδοση της πρώτης βενετικής έκδοσης, του 1749, εισαγωγή και επιμέλεια Αλέξη Πολίτη, Αθήνα 1983). Ο εκδότης, που κάνει και μια πρόχειρη αντιβολή με την *Ιφιγένεια*, αρνείται κάθε σχέση του στιχουργήματος με το δράμα, ενώ ο Ευαγγελάτος βρίσκει ως πολύ ισχυρό τεκμήριο της κοινής πατρότητας το γεγονός, ότι στις προσφωνήσεις προς τον αναγνώστη και των δύο έργων ο ποιητής «δικαιολογεί» με τρόπο χιονομορυστικό το αδέξιο των στίχων του (συμβατικά μοτίβο) με την «ποδάγρα» («ρεματικό») που τον ταλαιπώρησε κατά τη συγγραφή. Μια εμπειριστική φιλολογική συγκριτική μελέτη (και ο «*Αθέσθης*» έχει πάνω από χίλιους στίχους, ώστε το γλωσσικό, στιχουργικό, ποιητικό και υφολογικό πεδίο σύγκρισης να είναι αρκετά μεγάλο) θα λύσει το ζήτημα.

Το τρίτο κεφάλαιο της Εισαγωγής «Για την αξία των έργων του Κατσαίτη και για τη νέα έκδοση της *Ιφιγένειας*» (σσ. 39*-47*) ασχολείται με την παράδοση του κειμένου και με τις αισθητικές αξιολογήσεις της ως τώρα ισχνής ειδικής έρευνας για τον Κατσαίτη: Ηλίας Βουτιερίδης, Φώτος Πολίτης, Εμμανουήλ Κριαράς, Σπύρος Ευαγγελάτος, Βάλτερ Πούχνερ, Θόδωρος Γραμματάς (οι δύο τελευταίοι σε υποσημείωση). Ο Ευαγγελάτος αμφισβητεί, αν οι νεότεροι ιστορικοί της λογοτεχνίας έχουν πραγματικά διαβάσει τον Κατσαίτη, γιατί είναι «πολύ σημαντικότερος θεατρικός συγγραφέας αλλά και ποιητής, από ό,τι πιστεύουν σχεδόν όλοι όσοι ασχολήθηκαν με το έργο του» (σ. 40*)· «αναδεικνύεται όχι μέτριος, αλλά σχεδόν ιδιοφυής». Στα ζητήματα αισθητικής βέβαια υπάρχει πάντα κάποια δόση υποκειμενικότητας, «μόδας» και εποχής· η αξία ενός ποιητή, από γενιά σε γενιά, δεν είναι αδιαπραγμάτευτη, η εικόνα του δεν είναι αμετάβλητη. Αν η αξία του Κατσαίτη «ανεβαίνει», μαζί με άλλους ποιητές του 18ου αιώνα (ο μακαρίτης Δαββίδης «*ανακάλυνε*» την αξία του Καισάριου Δαλόντε, ο Νάσος Βαγενάς τον Χιώτη ιερέα Βελάστη), είναι ευχής έργο, γιατί 1) ο ελληνικός 18ος αιώνας είναι πολύ ενδιαφέρουσα εποχή και εν πολλοίς αδιερεύνητος, και 2) η ελληνική φιλολογία και λογοτεχνική κριτική καλό είναι να μην ασχολείται μόνο με βραβευμένους ποιητές και μεγάλα ονόματα, αλλά και με όχι τόσο γνωστές μορφές. Μολοντούτο, «*ιδιοφυή*» δε θα έλεγα τον Κατσαίτη (μάλλον το διασκευαστή του), τουλάχιστον σ' αυτή τη φάση των ερευνών μου, και ίσως επηρεασμένος από τα δραματικά «μοντέλα» του Κρητικού θεάτρου· κανείς δεν αρνείται ότι ανάμεσα στις φλυαρίες, τις επαναλήψεις και τις συμβατικότητες υπάρχουν και «έξοχοι στίχοι» (σημειώνει και η Rosemary Bancroft- Marcus σε βιβλιοκρισία του βιβλίου μου *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992: «*Previous studies by Puchner inspired me to discover in the 18th-century dramatist Petros Katsaitis many dialogues evincing real feeling, and some delightful pastoral lyricism*», *Südost-Forschungen* 53, 1994, σ. 598). Ότι πάντως είναι ως πνευματική προσωπικότητα «*πρωτοπόρος*» - δε θα ήμουν τόσο απόλυτος· η αίσθηση της συνέχειας του Ελληνισμού που είχε, είναι στοιχείο συμβατικό της εποχής (όχι «*πράγμα καθόλου αυτονόητο*»). Η κοινωνική του κριτική, χιονομοριατική, όχι τόσο «*ανελέητη*» όπως στην «*Κωμωδία των Ψευτογιατρών*», εξηγείται, πέρα από την επανησιακή παράδοση, που φανερώνει τη δητικότητα της ήδη στο τέλος της «*Ευγένας*» (1646), και από τη μακροχρόνια απουσία του από την πατρίδα του, όπου επιστρέφοντας αντικρίζει πιο ευδιάκριτα τις «*αδυναμίες*» της κοινωνίας, και την ηθολογική κατηχητική διάθεση για διδασχή, ανάδειξη των κακών κειμένων, διόρθωση διά μέσου της σατιρικής γελοιοποίησης. Από αυτή την άποψη η στόχευση της «*Ιφιγένειας*» και του «*Θυέστη*» είναι η ίδια, όπως και η επέμβαση στον ελληνικό μύθο για τη δημιουργία ενός «*δικαιότερου*» τέλους· στην «*Ιφιγένεια*» προστίθενται μερικές κωμικές σκηνές (σαν τελικά ιντερμέδια ή επανησιακάς «*ομιλίες*»), στο «*Θυέστη*», που γράφεται μετά την «*Ιφιγένεια*», παραλείπεται μια τέτοια κωμική κατάληξη. Γιατί άραγε; Στο θέμα του «*υπολανθάνοντος τόνου κωμωδίας*», που αφορά μόνο την «*Ιφιγένεια*» (;), θα επανέλθω.

Το κείμενο της διασκευής ακολουθεί εν γένει την έκδοση του Κριαρά, παραλείπει μεγάλον αριθμό στίχων, εκμεταλλεύεται τους επιλογικούς στίχους του Οδυσσέα για τη δημιουργία νέου προσώπου, του Ποιητή, που εκφωνεί σαν πρόλογο την «*Αφιέρωση*» του έργου, μεταθέτει στίχους από τον Αγαμέμνονα στο στόμα του Ποιητή, μέρους των μονολόγων του Οδυσσέα και του Μενέλαου στην κωμική σκηνή της «*οσταρίας*», ενώ τα κωμικά πρόσωπα του τέλους είναι παρόντα ήδη από την αρχή («*Για μας η λύση αυτή υ-*

ποστηρίζεται από τον «υλάρο» τόνο του «τραγικού» μέρους» σ. 44*· μήπως έγινε και το αντίθετο: ο μελετητής διαβάζει το κείμενο με το μάτι του σύγχρονου σκηνοθέτη και διασκευαστή, που τον ενδιαφέρουν οι δυνατότητες αξιοποίησης του έργου;· επίσης προ-σέθηκαν, όπως ανέφερα, οι 20 σίχοι.

Πριν από το ίδιο το κείμενο παρεμβάλλεται ακόμα η φανταστική «Περιγραφή της παράστασης από θεατή της εποχής = 1720» (σσ. 51*- 64*), γραμμένη με ανορθογραφίες σ' ένα ιδιότυπο φωνητικό σύστημα, όπως απαντά πράγματι συχνά σε παλαιότερα χειρόγραφα, σ' ένα κεφαλονίτικο ιδίωμα, όπου είναι πολύ έντονοι οι ιταλισμοί (περισσότερο απ' ό,τι στον Κατσαίτη). Το κομμάτι είναι ιδιαίτερα γοητευτικό και πετυχημένο. Η φανταστική περιγραφή συνεχίζει και στο διασκευασμένο κείμενο (σσ. 3-153) ως «σκηνοθετικό βιβλίο», πάντα με το ίδιο ύφος, στην αντικριστή σελίδα του κειμένου, από το οποίο παραλέμπει σε μορφή «υποσημείωσης» (με αύξοντα αριθμό στην κάθε σκηνή). Το κείμενο αυτό, μαζί με τα γουστόζικα σκίτσα του Πάτσα, μετατρέπουν τον «υπολανθάνοντα τόνο *κωμωδίας*» σε σπαρταριστή σάτιρα, η οποία έχει τον Κατσαίτη μόνο αφορμή πια. Η ίδια η διασκευή χωρίζεται σε δύο μέρη με έξι και δώδεκα σκηνές. Ακολουθούν οι αναφερόμενες ψευδοσημειώσεις των κητόρων του ψευδοχειρογράφου, που συνέταξε ο ίδιος ο διασκευαστής, 1765, 1801, 1845, 1902 και 1991 (σσ. 154 εξ.) σε διάφορες, ανάλογα με την εποχή, γλωσσικές διατυπώσεις, προϊόντα κεφιού, που δίνουν στο όλο βιβλίο μια χαριτωμένη λογοτεχνική υπόσταση με διάφορα επίπεδα ανάγνωσης και πραγματικότητας, που θα ζήλευε αν το ήξερε, ο Umberto Eco.

Ακολουθούν τα «σκληρά» πραγματολογικά μέρη σ' ένα παράρτημα: τα έγγραφα (σσ. 159-178, με 9 πίνακες για τα ακίνητα και την ιδιοκτησία των Κατσαϊτών καθώς και τις μικρογραφίες του χειρογράφου). Ακολουθεί επίσης ένα επίμετρο με στοιχεία παραστασιολογίας (σσ. 179-188, Αθήνα 1979, Edinburgh 1981, Φεστιβάλ Αθηνών 1989) καθώς και κρίσεις για το έργο και τις παραστάσεις (σσ. 189-210). Έπονται ακόμα τέσσερα γλωσσάρια (χωρίς παραπομπή σε στίχους, τα συνέθεσαν ο Κωνστ. Μπούρας και ο Ιωσήφ Βιβιλάκης, που είχαν και την τυπογραφική επιμέλεια όλου του τόμου): της διασκευής του έργου (σσ. 213 εξ.), της φανταστικής περιγραφής της σκηνοθεσίας (σσ. 221 εξ.), των εγγράφων (σσ. 234 εξ.) και ξενόγλωσσων λέξεων και εκφράσεων σ' όλο τον τόμο (σσ. 240 εξ.). Δίπλα στο συγγραφέα, μελετητή, διασκευαστή, γλωσσοπλάστη και σκηνοθέτη θα έπρεπε να συγκαρfei κανείς και τους επιμελητές της έκδοσης, που έκαμαν θαυμάσια δουλειά σ' ένα τυπογραφικά δύσκολο κείμενο (μόνο σ. 20* εντόπισα κάποια φραστική ανωμαλία στη δεύτερη παράγραφο, όπου παραλείπεται κάποια λέξη ή μέρος φράσης· σελ. 18* τελευταία σειρά, πρέπει να είναι προφανώς 1721 όχι 1720).

Η διασκευή, η παράσταση, το πρόσθετο σκηνοθετικό βιβλίο, τα χιουμοριστικά σκίτσα του Γιώργου Πάτσα, οι φωτογραφίες από τα θεατρικά ανβάρια, το εύρημα της παράστασης των ερασιτεχνών πάνω στο «*πάλκο*», οι περισσότερες κριτικές, ακόμα και η αλλαγή του τίτλου και του ειδολογικού προσδιορισμού, που από «*τραγωδία*» έγινε «*τραγικωμωδία*», έχουν μετατρέψει το ταπεινό έργο του Κατσαίτη σε κάτι άλλο, για το οποίο οι δύο Ληξουριώτες συνυπογράφουν ως ισοβάθμιοι δημιουργοί. Στο νέο γοητευτικό και πολυεπίπεδο προϊόν, - μελέτη, δραματικό κείμενο, διασκευή, φανταστική περιγραφή/σκηνοθετικό βιβλίο, θεατρική παράσταση, κριτική - δεν συμφύρονται μόνο δύο λογοτεχνικά έργα, που προεκτείνονται και σε δύο τελείως διαφορετικές περιοχές, την ιστορική επιστήμη με αρχαιακές έρευνες και διπλωματική δημοσίευση ανέκδοτων εγγράφων, και τη θεατρική παράσταση με ένα έργο «*θεάτρου εν θεάτρω*», - το σύνολο δημι-

ουργεί ασφαλώς πολλαπλά προβλήματα ειδολογικής λογοτεχνικής ένταξης και είναι από αυτή την άποψη ένα πολύ «μοντέρνο» δημιούργημα «μεταμοντέρνου» συγγραφέα, κι ως μην είχε τέτοιους σκοπούς και «συμπάθειες» ο δημιουργός του -, αλλά ταυτίζονται και δυο προσωπικότητες, όχι μόνο ο φανταστικός ιστορικός θεατής με το διασκευαστή, αλλά και ο ποιητής με το σκηνοθέτη. Έχω την εντύπωση ότι ο Ευαγγελάτος, ο οποίος ανέβασε το «Θυέστη» ήδη το 1964 (μα από τις πρώτες του σκηνοθεσίες), διάβασε την «Ιφιγένεια» από την αρχή με την προοπτική μιας σύγχρονης αξιοποίησής της, πράγμα που επηρέασε από την αρχή την ερμηνευτική του γραμμή προσέδιδε, υποσυνείδητα ίσως, αλλά οπωσδήποτε δημιουργικά, στο κείμενο περισσότερο μια σύγχρονη λειτουργία, παρά τα εξέταζε μόνο και αποκλειστικά στα ιστορικά συμφραζόμενα, δηλαδή με τα μάτια του ιστορικού αναγνώστη/θεατή της εποχής. Διάβαζε δηλαδή ήδη με τα μάτια της μελλοντικής σκηνοθεσίας με τη διασκευή έπεται έκαμε το έργο ολοκληρωτικά δικό του. Η μερική ταύτιση με το πρόσωπο του συμπαιγνιώτη του, και ο αγώνας για την «αποκατάστασή» του, έχουν προφανώς και συναισθηματικές πτυχές ίσως τον οδηγούν στο να αποδώσει στον Καταϊτή προθέσεις και σκοπούς, που τις έχει ο ίδιος. Γιατί, όπως έχω τονίσει και αλλού (*Μελετήματα θεάτρου*, ό.π., σσ. 302, 322 και pass.), η λύση που δίνει η διασκευή, εντάσσοντας τις κωμικές σκηνές και τα κωμικά πρόσωπα ήδη στον κορμό του έργου, και αλλάζοντας έτσι βέβαια την όλη υφή σε κωμικοτραγική, μου φαίνεται και η μόνη δυνατή, για να παρασταθεί το έργο σήμερα στο σύνολό του. Δεν είμαι όμως βέβαιος, αν χωρία τα οποία σήμερα ηχούν σαν «κωμικά», σε σαφή αντίστιξη με την τραγικότητα των καταστάσεων, είχαν για τον αναγνώστη/θεατή του 18ου αιώνα την ίδια λειτουργικότητα (για τις εκφραστικές συμβατικότητες και την υφολογική διαστρωμάτωση των δραματικών έργων του 18ου αιώνα άλλωστε γνωρίζουμε πολύ λιγότερα απ' ό,τι για τα έργα του Κρητικού θεάτρου). Ο κάπως λαϊκότερος τόνος αυτών των ηθοκριδικών σχολιασμών μπορεί να «ξεγελάσει» το σημερινό αναγνώστη/η απομυθοποίηση (ακόμα και διακωμώδηση) της ελληνικής μυθολογίας είναι, όπως γνωρίζουμε τώρα από τα ανέκδοτα ακόμα χιώτικα θρησκευτικά δραματικά έργα του 17ου αιώνα, προσφυλές στοιχείο του αιώνα της Αντιμεταρρύθμισης, ειδικά η σάτιρα του «μάντη» αστρολόγου με τις ψευτοπροφητείες του (στο έργο για τους «Επτά Παίδες Μακκαβαίων» του Μιχαήλ Βεστάρχη υπάρχει και κωμικό ιντερμέδιο στο τέλος, που σατιρίζει παρόμοιο τσαρλατάνο· βλ. Μ. Ι. Μανουσάκας, «Πέντε άγνωστα στιχουργήματα του ορθόδοξου θρησκευτικού θεάτρου από τη Χίο (17ου αι.), ξαναφερόμενα στο φως από αφανισμένο χειρόγραφο», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 64, 1989, σσ. 316-334). Η προσθήκη κωμικών ιντερμεδίων στο τέλος σοβαρού έργου δεν είναι μόνο πλατιά διαδομένη ευρωπαϊκή θεατρική πρακτική, τεκμηριώνεται και στην ελληνική δραματογραφία του 17ου αιώνα (βλ. το αναφερόμενο έργο του Βεστάρχη για λεπτομέρειες και Β. Πούχχερ, «Θρησκευτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου και 18ου αιώνα», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 145-168, ιδίως σσ. 155 εξ.). Διατηρώ κάποιες επιφυλάξεις ως προς τον «υπολανθάνοντα τόνο κωμωδίας», ο οποίος διέπει όλο το έργο· μου φαίνεται ως ένα βαθμό προϊόν σημερινής μόνο ανάγνωσης με μοντέρνο θεατρικό και γλωσσικό αισθητήριο, ακόμα και αποτέλεσμα μιας ορισμένης ερμηνευτικής προσέγγισης (του σημερινού σκηνοθέτη) και προοπτικής μελλοντικής (για το 1970, που εκδόθηκε η διατριβή του Ευαγγελάτου) αξιοποίησης του έργου για το σύγχρονο ρεπερτόριο· ακόμα και προϊόν συναισθηματικής συνταύτισης με τον συμπαιγνιώτη ποιητή, από τον οποίο μας χωρίζουν σχεδόν 300 χρόνια, και ο οποίος πρέπει να αποκατασταθεί

στην υστεροφημία της λογοτεχνικής και θεατρικής κριτικής. Ενώ για το τελευταίο θα ήμουν έτοιμος να ακολουθήσω τον αγαπητό συνάδελφο και καλλιτέχνη, για την «κωμικότητα» της *«Ιφιγένειας»* εξακολουθώ να μην είμαι τόσο βέβαιος. Άλλο αν άλλοι άκριτα επαναλαμβάνουν τη γνώμη του, χωρίς να προσκομίζουν νέες ενδείξεις και δείγματα προσωπικής ανάλυσης (τον κεμάνο, όχι βέβαια της διασκευής ή της παράστασης).

Αυτό ως προς τον «υπολανθάνοντα τόνο κωμωδίας». Ως προς την εξάρτηση του Κατσαίτη από την κλασικίζουσα δραματοουργία του Κρητικού θεάτρου, με τις τόσες απιχήσεις κυρίως από την *«Ερωφίλη»* που έδειξα (*Μελετήματα θεάτρου*, ό.π., σσ. 279-280), δύσκολο είναι να υποστηρίξει κανείς πως δεν αποτέλεσε το δραματοουργικό του πρότυπο: το δείχνει το πεντάπρακτο σχήμα, η χρήση του χορού, ο πρόλογος κ.τ.λ. Το δείχνει άλλωστε και το ιταλικό πρότυπο που μεταφράζει ή διασκευάζει. Γι' αυτό, νομίζω, ορθώς συνέδεσα το έργο του με τις συμβατικότητες της κλασικίζουσας δραματοουργίας και επισήμανα τις αποκλίσεις του. Η εμμονή στη σύγκριση αυτή με οδήγησε «κάποτε σε παραδόξους (για την κρίση, την εμπειρία και τη βαθιά γνώση του) συλλογισμούς», όπως σημειώνει ο Ευαγγελάτος σε υποσημείωση (σ. 46*, σημ. 14), όπου ασχολείται με το μελέτημά μου για τον Κατσαίτη, το οποίο είναι και το εκτενέστερο ως προς τη δραματοουργική και αισθητική ανάλυση και αποτίμηση των δραμάτων του, μετά το σχετικό κεφάλαιο της διατριβής του (*Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία*, ό.π., σσ.50-94). Πριν από τη συζήτηση των «παραδόξων συλλογισμών» θα ήθελα απλώς να παρατηρήσω, ότι και παγκοσμίως διακεκομμένοι scholars και επιστήμονες με μεγάλη φήμη έχουν υποπέσει κατά καιρούς και σε άστοχες κρίσεις, σε επισφαλείς αποτιμήσεις, ακόμα και σε φανερά λάθη και παρεξηγήσεις· αυτό δεν είναι μόνο το προνόμιο των μικρότερων, στους οποίους μπορεί να συγκαταλέγομαι, ίσως, εγώ. Άλλωστε το ευγενικό άθλημα για την αλήθεια δεν επιτρέπει προσωπικές ευαισθησίες ούτε παιδαριώδη ή αττηριοσκληρωτική εμμονή σε παλαιότερες απόψεις, μόνο και μόνο επειδή η παραδοχή κάποιου σφάλματος θα μπορούσε να θίξει τον όποιο εγωισμό μας. Η αναθεώρηση παλαιότερων απόψεων δεν είναι ούτε ντροπή ούτε αδυναμία· το αντίθετο μάλιστα: δείγμα ερευνητικής εντιμότητας και διανοητικής ωριμότητας. Η έρευνα προχωρεί συνεχώς και τα δεδομένα μεταβάλλονται· οι παλαιότεροι ερευνητές σχεδόν πάντα έχουν κάπου «άδικο» απέναντι στους νεότερους, γιατί αυτοί ξεκινούν με περισσότερα στοιχεία.

Για τις «παραδοξολογίες» μου αναφέρονται τέσσερα παραδείγματα.

1) «Αναφέρει, π.χ., συχνά ως «ερασιτέχνη» τον Κατσαίτη, χωρίς να προσδιορίσει τι εννοεί, δεδομένου ότι επαγγελματικό θέατρο δεν υπήρχε τότε στην Κεφαλονιά» (Πούχνερ, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σ. 187 και pass., εδώ σ. 46*, σημ. 14): ασφαλώς η σύγκρισή μου γίνεται με το πρότυπο του Χορτάτσι, η οποία δείχνει τον Κατσαίτη ως αδόκιμο δραματοουργό· το εννοιολογικό αντίθετο του «ερασιτέχνη» εδώ δεν είναι ο επαγγελματίας, αλλά ο «μάστορας»· η λεκτική επιλογή μπορεί να μην είναι και τόσο επιτυχημένη, αλλά θεώρησα πως δεν είναι και παρεξηγήσιμη. 2) «Προτείνει, με επιφύλαξη, ως μη αποκλειόμενη μια σκηνοθετική λύση, σύμφωνα με την οποία θα «υπήρχαν τρεις σκηνικοί χώροι στην πλατεία», γεγονός αδύνατο για την τότε πραγματικότητα στην Κεφαλονιά και για την αισθητική της εποχής» (Πούχνερ, ό.π., σ. 201): δεν επέμενα στο θέμα αυτό· η πρόταση αυτή προέκυψε κυρίως από την ανάλυση του σκηνηκού χώρου στην Ε' πράξη, που ξεφεύγει πλέον από τη μονοτοπική σκηνή, και προϋποθέτει αλλαγή σκηνικών ή σκηνής· μια πολυτοπική σκηνή προκύπτει π.χ. για τις παραστάσεις του λατινικού «Ζενο» στη Ρώμη (βλ. Β. Πούχνερ, «Θεατρολογικές έρευνες για

το πρότυπο του *Ζήνωνα*», *Θησαυρίσματα* 17, 1980, σσ. 206-284 και στον τόμο *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 215-297, ιδίως σσ.228 εξ.) ή απαιτείται και για μερικά από τα ανέκδοτα ακόμα θρησκευτικά δράματα του ορθόδοξου και ιησουιτικού θεάτρου στον αιωαιοπελαγίτικο χώρο τον 17ου και τον πρώτου μισού του 18ου αιώνα (βλ. Πούχχερ, «Θρησκευτικό θέατρο στο Αιγαίο», ό.π.)· πολυτοπική σκηνή, αν όχι μεσαιωνικού τύπου, τουλάχιστον με πρόσκαιρη αλλαγή της σημασίας τμημάτων της σκηνής (όπως άλλωστε αποδεικνύεται και για την «*Ερωφίλη*» βλ. Πούχχερ, *Μελετήματα θεάτρου*, ό.π., σσ.) χρειάζεται και για την «*Ευγένια*» του Μοντσελέζε (βλ. Β. Πούχχερ, «Σκηνικός χώρος και σκηνικός χρόνος στην «*Ευγένια*» του Μοντσελέζε», *Μελετήματα θεάτρου*, ό.π., σσ. 162 εξ.). Η «*αφροντισιά*» του Κατσαίτη για τον προσδιορισμό του σκηνικού χώρου στην Ε' πράξη αφήνει διάφορες λύσεις· τι αντιπροτείνει ο σκηνοθέτης ως πιθανή λύση, όχι σημερινή, αλλά συμβατική του 18ου αιώνα, αφού ο Κατσαίτης αφήνει αόριστη τη διάρθρωση του σκηνικού χώρου στην Ε' πράξη;

3) «*Σημειώνει ως δραματουργικό λάθος το ότι ο Χαλκίας εμφανίζεται "πασίχαρος"*» (Ιφιγένεια Α' 136) και γράφει (ό.π., σ. 202): «η αποστολή του είναι ζοφερή, πρέπει να ζητήσει από τον πατέρα να θυσιάσει την κόρη του». Αλλά ο Χαλκίας δεν έχει τέτοιον είδους ευαισθησίες· είναι «πασίχαρος», διότι έγινε αποδεκτός η μαντική του τέχνη και «επεβλήθη η άποψή του». Για την «αντίθεση» των δύο προσώπων βλ. Ιφιγένεια Α' 195-202 και 215-240»: μελέτησα ξανά το χωρίο και μου φαίνεται, πως ο συνάδελφος έχει δίκαιο. Ενέταξα και αυτή την αγγελία του σκηνικού προσώπου που εμφανίζεται στη σκηνή σε μια σειρά από άλλες «αδεξιότητες» και ψυχολογικές απθανότητες, με εξέχον παράδειγμα τη σκηνική οδηγία στο «*Θυέστη*», όπου ο τραγικός πατέρας σκλώνεται από το συμπίσιο, όπου έχει φάει χωρίς να το ξέρει τα παιδιά του, «και κάπου θε να πάγει», όπως αναγγέλλει ο «*Ατρείδης*» που κρυφοκοιτάζει (Θυ. Ε' 79-80' η γκροτέσκα διατύπωση λειτούργει πλέον εις βάρος του τραγικού ρίγους). Εδώ όμως διευκρινίζει η νεότερη έρευνα: σε ανέκδοτη ακόμα διατριβή της κ. Ευσεβίας Χασάπη, «Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο νεοελληνικό δράμα» η μελετήτρια έχει προβεί σ' αυτό, που ανήγγειλλε ο Ε. Κριαράς («Τα βασικά ιταλικά πρότυπα των τραγωδιών του Πέτρου Κατσαίτη», *Νέα Εστία* 69, 1961, σσ. 169-171), αλλά δεν το πραγματοποίησε (σε σχετική ερώτηση της μελετήτριας παρατηρήθηκε από αυτό το σχολό): στη λεπτομερειακή αντιπαραβολή των δύο τραγωδιών του Lodovico Dolce με τις ελληνικές αποδόσεις του Κατσαίτη· το επίμαχο «πασίχαρος» υπάρχει στο πρότυπο («*con faccia allegra*») - δικαιώνεται δηλαδή ο συλλογισμός του Ευαγγελάτου -, όπως επίσης η περιγραφή του «*Ατρείδη*» για τα πραττόμενα του Θυέστη μετά το δείπνο είναι πιστή μετάφραση από το πρότυπο. Συμπέρασμα της μελετήτριας είναι, ότι αρκετά στοιχεία από εκείνα που θεώρησα «αδεξιότητες», ή αποκλίνοντα στοιχεία από τις συμβατικότητες της κλασικίζουσας δραματουργίας, υπάρχουν ήδη στο Lodovico Dolce. Αυτό θέτει το ζήτημα σε μια τελείως νέα βάση, γιατί είναι γνωστές οι διασυνδέσεις του Dolce με το Μανιερισμό, που αντιτίθεται στις συμβάσεις της όψιμης Αναγέννησης σε όλες τις τέχνες, όπως είναι επίσης γνωστές οι διασυνδέσεις του με τη Σύνοδο του Τριδέντου (1546-1563) και την Αντιμεταρρύθμιση, που ξεκινάει από κει, που δικαιολογεί τη μερική «*απομυθοποίηση*» των ελληνικών μυθικών ηρώων και τη σάτιρα του «*μάντη*». Η αλλαγή του τέλους και στα δύο έργα είναι όμως έργο του Κατσαίτη.

4) «*Γράφει ότι «την αλλαγή του τέλους προς μια αίσια έκβαση των πραγμάτων τού την υπαγορεύει η θρησκευτική του [του Κατσαίτη] συνείδηση, που δεν αφήνει να δείξει στον κόσμο μια ειδωλολατρική ανθρωποθυσία»* (ό.π., σ. 214). Αλλά εδώ νομίζω πρόκει-

ται περί αισθητικής τάσης και όχι περί θρησκευτικής επιλογής» (σσ. 46* εξ. σημ. 14): ε-
δώ διαφωνώ· η ανατροπή της ειδωλολατρικής του προφητείας του Χαλκία από τον «Φε-
νίσε» και η κήρυξη της ανωτερότητας του «Θεού» στο χωρίο Ιφ. Ε' 197-270 έχει σαφώς
διδασκτικό χριστιανικό χαρακτήρα. Ο Κατσαίτης άλλωστε είναι βαθύτατα θρησκευτικός,
και η ανέλετη γελιοποίηση του ειδωλολάτρη μάντη ανήκει στα συμβατικά στοιχεία
του θρησκευτικού θεάτρου τον αιώνα της Αντιμεταρρύθμισης (βλ. το κωμικό ιντερμέδιο
για το μάντι/αστρολόγο στο τέλος του τρίτου έργου του Μιχαήλ Βεστάρχη, Μανούσα-
κας, ό.π.). Η αλλαγή της θυσίας σε γάμο είναι επιλογή του Κατσαίτη, όπως αναφέρει ο
ίδιος σε ένα άτιτλο υστερόγραφο προς τον αναγνώστη: «Κι' ανίσως κ' είναι διαφορά στο
τέλος της κ' εις γάμο / τον θάνατό της άλλαξα, αυτό είχα να κάμω / για να σας δώσω
πλιά χαρά και περιδιάβασή σας» (στ. 5-7, Κριαράς, ό.π., σ. 117). Αλλά, όπως δείχνει η α-
ντιβολή με το πρότυπο, δική του είναι και η μεγάλη «σκηνοθεσία» της θυσίας με τα τό-
σα πρόσωπα επί σκηνής, τις προετοιμασίες κ.τ.λ., που τελειώνει με τη βίαια και διδασκτι-
κή καθαίρεση του ψευτομάντη Χαλκία, γιατί στον Dolce στην πρώτη σκηνή της πέμπτης
πράξης διαλέγονται ο χορός με un vecchio di Calcida, στη δεύτερη αφηγείται ο μαντα-
τοφόρος (nuntio) τη σκηνή της θυσίας στην Κλυταμνήστρα και το χορό· την off stage
σκηνή της θυσίας παρουσιάζει ο Κατσαίτης on stage, αλλάζοντας το τέλος της.

Συνεχίζει ο Ευαγγελάτος: «Στον Β. Πούχνερ χωστάμε βέβαια την σημαντική παρα-
τήρηση, ότι ο Πορκονιάκος (ένα πρόσωπο της Ιφιγένειας) προέρχεται απ' τον
«Monsieur de Pourceaugnac» του Μολιέρου (1669), που μέσω Ιταλών ηθοποιών «ήρθε»
απ' το Παρίσι στην Ιταλία κι από κει στην Κεφαλονιά» (ό.π., σ. 209): μια εικασία έκανα
το ίδιο ισχύει άλλωστε για τον Σγαρανέλλο· η κ. Άννα Ταμπάκη διατύπωσε πρόσφατα
τη σκέψη, μήπως ο Κατσαίτης γνώρισε την πρώτη ιταλική μετάφραση του Μολιέρου
δεν απολείεται (από τις αρχές του 1718 ως το Μάιο του 1720 που γράφει το έργο θα εί-
χε αρκετό χρόνο για διαβάσματα), αν και οι τελικές «σκηνοίτες», όπου εμφανίζονται οι
κωμικοί τύποι, δείχνουν τη δομή και το χαρακτήρα της commedia dell' arte, κι όχι το οι-
κοδόμημα ολοκληρωμένης μοιερικής κωμωδίας· ώστε μου φαίνεται, προς το παρόν, πιο
πιθανή η μεταφορά των τύπων αυτών απ' το μεγάλο χωνευτήρι της δραματοποιίας των
πάμπολλων θιάσων της commedia dell' arte (ζητή απόδειξη παραστάσεων τους στα Ε-
πτάνησα ακόμα δεν έχουμε). Ελπίζω ωστόσο, ότι το μελέτημά μου των 40 σελίδων έδει-
ξε κάτι περισσότερο από αυτά μόνο τα στοιχεία, αν και δεν είναι απαλλαγμένο, όπως εί-
δαμε, από πρόωρες κρίσεις. Αλλά δε θα ήθελα να απαριθμήσω όλα τα νέα στοιχεία που
προσφέρει, αποφεύγοντας μια περιττή περιαιτολογία· ωστόσο στη σύνοψη αυτή, του
Ευαγγελάτου, δεν αναφέρεται η κυριότερη διαφορά μου, ότι δεν είμαι πεπεισμένος για
την υπαρκτή συνεχούς «υπολαθάνοντος τόνου κωμωδίας» (βλ. παραπάνω).

Για τη συνοπτικότητα της παράθεσης των απόψεων άλλων ενδεικτικά είναι και όσα
γράφει για το μελέτημα του Θόδωρου Γραμματά, «Η παρουσία της commedia dell' arte
στο Εφτανησιακό Θέατρο του ΙΗ' αιώνα» (Νεοελληνικό Θέατρο. Ιστορία –Δραματοποιο-
για, Αθήνα 1987, σσ. 27-41): «σημειώνει απόψεις που πολύ συχνά σχεδόν ταυτίζονται
με εκείνες που έχω διατυπώσει εγώ. Αλλά η Ιφιγένεια δεν είναι παρωδία (ό.π., σ. 31). Η
παρωδία απαιτεί συνειδητό σαρκασμό. Στον Κατσαίτη αυτό συμβαίνει «ασυνείδητα»,
δηλ. χωρίς πρόθεση· είναι τρόπος έκφρασης. Ασφαλώς έχει πρόθεση να κατηγιάσει τα
«κακώς κείμενα», αλλά ο τρόπος δεν είναι παρωδία· κι ο χιομοριστικός του σαρ-
κασμός φέρνει κάποτε «γένση τραγωδίας» (σ. 47* σημ. 14). Αφήνω το κάπως πρόχειρο,
διοφορούμενο και παρεξηγήσιμο των διατυπώσεων αυτών· αντιπαρέχονται όμως το γε-

γονός, ότι ο μελετητής εκλαμβάνει τον Κατσαίτη λίγο πολύ ως πρόδρομο της Γαλλικής Επανάστασης, που δίνει έναν ταξικό αγώνα και «σατιρίζει... το φεουδαρχικό σύστημα», ενώ ο ίδιος είναι βαθύτατα θρησκος, άρχοντας που ζει από την «πάχτα» του, συντάσσει πράξεις οικονομικών συνδιαλλαγών, και φαίνεται ενταγμένος, ως νόθος έστω με κάποια απόσταση, στην τάξη των ευγενών. Και σ' αυτό «ταυτίζονται» οι απόψεις του Ευαγγελλάτου; Για κριτική των ανιστόρητων αυτών κρίσεων βλ. Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου*, σσ.321-323.

Συνοψίζω: το τελευταίο βιβλίο του Σπύρου Ευαγγελάτου είναι ένα ιδιαίτερα γοητευτικό πολυεδρικό ανάγνωσμα που εξυπηρετεί ταυτόχρονα πολλούς στόχους (επιστημονικούς, φιλολογικούς, δραματολογικούς, θεατρικούς, λογοτεχνικούς) και κινείται σε διάφορα επίπεδα (της ιστορίας, της πραγματικότητας του διασκευασμένου δράματος, της φανταστικής πραγματικότητας της θεατρικής παράστασης που παρακολουθεί ο «θεατής» του 1720, της παράδοσης του δήθεν χειρογράφου του, της πραγματικότητας της παράστασης του 1979, που είναι πάλι «θέατρον εν θεάτρω»). Τις δυσκολίες ειδολογικής κατάταξης του πονήματος θα ζήλευε ο ίδιος ο Umberto Eco, αν εκλάβουμε το σύνολο ως ιδιάζον λογοτέχνημα. Βέβαια δεν ήταν ο σκοπός του συγγραφέα, που ξεκίνησε από συγκεκριμένη αφορμή. Το έργο συνδυάζει και πολλές «μεθόδους»: μια επιστημονική-ιστοριοδιφική με μια φιλολογική-γλωσσολογική, μια διασκευαστική-δραματολογική με μια συγγραφική-γλωσσολογική (το «κεφαλονίτικο» ιδίωμα του θεατή), μια ερμηνευτική-δημιουργική με μια σκηνοθετική-θεατρική· η πολύπλευρη προσέγγιση (από την επιστημονική ως τη σκηνοθετική πλευρά) του δυσκολότερου έργου του συμπατριώτη του Ευαγγελάτου από το Ληξούρι, Πέτρου Κατσαίτη, που έχει και την όχι τόσο μικρή ιστορία της, οδήγησε σ' ένα λογοτεχνικό-επιστημονικό-σκηνοθετικό αμάλγαμα, που μόνο εκείνος μπορούσε να μας δώσει. Η ευγενική ιστορική αλληλεγγύη προς τον συντοπίτη ποιητή, που γεφυρώνει ένα χρονικό διάστημα σχεδόν 300 χρόνων, αφοπλίζει τον αναγνώστη με ένα αίσθημα συμπάθειας, και τον προτρέπει να δέχεται με σεβασμό το νέο έργο, τη διασκευή της τραγωδίας του Κατσαίτη, την *Ιφιγένεια εν Ληξουρίω* (χωρίς αγκυλές), στο ρεπερτόριο εκείνων των ελληνικών δραματικών έργων, που παρά την ιστορική τους απόσταση μπορούν να γοητεύουν ένα σημερινό κοινό. Πιθανώς τις ίδιες σκέψεις είχαμε και την ίδια συμπάθεια αισθάνθηκε ο εκδότης της σειράς, που προέτρεπε, κάπου πριν από 17 χρόνια, το σκηνοθέτη να του παραχωρήσει το χειρόγραφο της παράστασης για έκδοση. Η *Ιφιγένεια εν Ληξουρίω* των Κατσαίτη/Ευαγγελάτου είναι από πολλές απόψεις ένα αξιοσημείωτο εκδοτικό γεγονός.

ΒΑΑΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ



PAUL C. CASTAGNO,

The Commedia Dell' Arte 1550-1621. The Mannerist Context.

New York etc., Peter Lang 1994. Σελ. XXVI, 290, 35 ευκ.

Παρά τις εντατικές έρευνες των τελευταίων χρόνων, ιδίως για τις εικονογραφικές πηγές της πρώιμης *commedia dell' arte* και το θέμα της καταγωγής της (βλ. σε επιλογή: Th. F. Heck, *Commedia dell' Arte: A Guide to the Primary and Secondary Literature*, New