

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΚΑΙ ΜΙΣΟΓΥΝΙΚΗ ΣΑΤΙΡΑ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΠΡΟΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Επάνοδος, ήτοι Το φανάρι του Διογένους

Από τα πιο διαδομένα διαλογικά σατιρικά κείμενα του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου, μολοντί δεν είχε καμιά σαηνική σταδιοδρομία, αλλά ευρύτατη διάδοση σε έντυπη και χειρόγραφη μορφή, είναι το έργο *Επάνοδος, ήτοι Το φανάρι του Διογένους*, που κυκλοφόρησε αρχικά ανώνυμα, ύστερα αποδόθηκε σε διάφορους συγγραφείς και η συγγραφή του χρονολογείται, όπως θα δούμε παρακάτω, μάλλον στην πρώτη δεκαετία του 19ου αιώνα. Συνήθως αναφέρεται ως «αντιβολταϊρική» σάτιρα, ενώ σατιρίζει και άλλα φαινόμενα, πέρα από την «ελευθερία», την «ισότητα» και την «αθεία», λ. χ. την υπερηφάνεια, τη φιλαργυρία και την ασωτία, και πρέπει να αποδοθεί μάλλον, λόγω του έντονου μισογυνικού ύφους και του θρησκευτικού πνεύματος της ματαιότητας, σε κληρικό, ή τουλάχιστον σε κοσμικό συντηρητικό, ίσως και φαναριώτη, αν και διανέεται σε ορισμένα σημεία από σαφώς αντιφαναριωτικό πνεύμα. Το έργο ήταν γνωστό για πολλά χρόνια από τη δεύτερη έκδοσή του στην Ερμούπολη το 1836¹, καθώς και την τρίτη έκδοση στην Αθήνα το 1846, όπου αποδίδεται στον Αγάπιο τον Κώο². Ο Δημαράς, στην καθοριστική μελέτη του για τη βιογραφία του Αγάπιου Χαπίτη (του Κώου)³, προσέθεσε και την τελευταία ως τώρα γνωστή έκδοση, στην Πάτρα το 1882, όπου το έργο αποδίδεται στον Κοσμά Φλαμιάτο⁴. Η πρόσφατη όμως ανεύρεση της πρώτης έκδοσης, χωρίς τόπο και όνομα συγγραφέως, το 1816⁵, θέτει το όλο ζήτημα σε νέα και πιο ασφυκλή θεμέλια, γιατί υπάρχει τώρα αξιόπιστη κειμενική βάση (στην έκδοση του 1836 λείπουν δύο στίχοι, η έκδοση του 1846 παρουσιάζει αρκετές επεμβάσεις προς το αρχαιοπρεπέστερο).

Το πρωτοποριακό μελέτημα του Δημαρά συνεξέτασε τρία κείμενα που αποδίδονται στον Αγάπιο ή Αγαπίτο (Χαπίτη), αρχιμανδρίτη Κώο, που παρέμεινε στη Φιλιππούπολη, και που ο μαθητής και αναδεκτός του στη αδελφότητα του Παναγίου Τάφου εκεί, παπά Γεώργιος Κωνσταντίνος ο Μουσικός, ιδιόρρυθμος απλοελληνικός διδάσκαλος⁶, τα εκδίδει μεταθανάτια: την *Επάνοδο*, την *Κωμωδία του μύλου της έριδος*⁷ και ένα μισογυνικό στιχούργημα *Κα-*

¹ Δ. Σ. Γκίνης / Β. Γ. Μέξας: *Ελληνική βιβλιογραφία 1800-1863*. Αναγραφή των κατά την χρονική ταύτην περιόδων όπου δήποτε ελληνιστί εκδοθέντων βιβλίων και εντύπων εν γένει, τόμ. Α'-Γ', εν Αθήναις 1939, 1941, 1957, αρ. 3123, Βλ. και Γ. Λαδογιάννη: *Οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Έντυπες θεατρικές εκδόσεις 1637-1879*, Αθήνα 1996 (Δεώμενα 2), αρ. 137.

² Γκίνης / Μέξας, ό.π., αρ. 4480.

³ Κ. Θ. Δημαράς: «Βιογραφικά του Αγαπίου Χαπίτη», στον τόμο: *Προσφορά εις Στάπωνα Π. Κυριακίδη*, Θεσσαλονίκη 1953 (παράρτημα των *Ελληνικών* αρ. 4), σσ. 168-182, που αναδημοσιεύεται με μια προσθήκη στις υποσημειώσεις στα *Ιστορικά φρονίσματα*. Α' *Ο Διαφωτισμός και το κοινόφωμό του*, Αθήνα 1992, σσ. 103-112 και 276-279 (υποσημειώσεις).

⁴ Δημαράς, ό.π., σημ. 1 (και σημ. για σ. 17).

⁵ Φ. Ηλιού: «Νέες προσθήκες στην Ελληνική Βιβλιογραφία 1800-1863», *Τετράδια Εργασίας* 10 (1988), σ. 267 και του ίδιου: *Ελληνική βιβλιογραφία του 19ου αιώνα. Βιβλία - φυλλάδια*, τόμος πρώτος 1801-1818, Αθήνα 1997, σ. 456, αρ. 1816. 34. Βρέθηκε στην Österreichische Nationalbibliothek στη Βιέννη, Sign. 47.g.50, Το εξώφυλλο και τα τυπογραφικά στοιχεία παραπέμπουν όμως στην Πατριαρχική Τυπογραφία της Κωνσταντινούπολης. ⁶ Αυτό προκύπτει από τους τίτλους των σχετικών εκδόσεων (βλ. στη συνέχεια).

⁷ Γκίνης / Μέξας, ό.π., αρ. 6703. Εκδίδεται στη Βιέννη [=Κωνσταντινούπολη] το 1826 από κάποιον Παναγιώτη Δημητρίου Ντέτε, που ισχυρίζεται ότι είναι και συγγραφέας της. Είναι όμως κλεψύψητρη και ύστερα από

τά γυναικών⁸. Το δυσεπίλυτο puzzle για την πατρότητα των έργων αυτών, που κληροδότησε ο Δημαράς στην έρευνα, διαλεύκανε σ' ένα πρώτο βήμα ο Βρανούσης το 1964, όταν απέδειξε πέραν πάσης αμφιβολίας πως το τελευταίο μισογυνικό κείμενο είναι έργο του Διονυσίου Φωτεινού, του ποιητή του *Νέου Ερωτοκριτού* (Βιέννη 1818)⁹ και σε ένα δεύτερο ο υποφαινόμενος, εξετάζοντας το κείμενο της «κωμωδίας», που βρέθηκε απρόσμενα στα παλαιά θεατρικά έντυπα του Ε.Λ.Ι.Α., αποκλείοντας τη δυνατότητα συγγραφείας της χαριτωμένης αυτής μυθολογικής σάτιρας να είναι ο Αγάπιος ο Κώος ή, έστω, ο συγγραφέας της *Επάνοδος*, γιατί τα έργα διαφέρουν διαμετρικά στο ύφος, τη θεματική, την ιδεολογία και τη σατιρική στόχευση¹⁰, πράγμα που έχει επισημάνει προβληματισμένος ήδη ο Δημαράς. Οι πληροφορίες του Μουσικού από τη Φιλιππούπολη είναι λοιπόν αναξιόπιστες, ίσως και σε ό,τι αφορά την *Επάνοδο*.

Με τα νέα λοιπόν δεδομένα, η *Επάνοδος*, ήτοι *Το φανάρι του Διογένους* κυκλοφόρησε στις εξής εκδόσεις και σώζοντα τα ακόλουθα χειρόγραφα: 1. *Επάνοδος. Ήτοι το φανάρι του Διογένους*. Εν Έτει 1816. 2. *Επάνοδος ήτοι Το Φανάρι του Διογένους*. Εν Κωνσταντινουπόλει. Εκ της Τυπογραφίας των αδελφών Γνατιαδών, 1836. 3. *Επάνοδος ήτοι Το φανάρι του Διογένους. Εν Ερμουπόλει*, Εκ της τυπογραφίας ο Ανεξάρτητος του Παντελή Κ. Παντελή, 1839. 4. *Το Φανάρι του Διογένους, επιγραφόμενον Επάνοδος του Διογένους*. Δράμα διαιρούμενον εις Πράξεις και Σκηνάς. Πονηθέν εις στίχους πολιτικούς ομοιοκαταλήκτους, εις την αρχήν της 18 [=19] εκατονταετηρίδος, παρά Αγαπίου Αρχιμανδρίτου Κώου, εμπεύρου στιχουργού του Πνευματικού μου Πατρός. Ήδη πρώτον γνησίως εις τύπον εκδίδεται, παρά του κληρονομήσαντος τα συγγράμματα αυτού Γ. Π. Κ. Μ. Φιλippoπολίτου. Εν Κωνσταντινουπόλει, Εις το τυπογραφείον Θεοδώριου Δηβιτισίου, 1846. 5. *Το Φανάρι του Διογένους, επιγραφόμενον Επάνοδος του Διογένους*. Δράμα διαιρούμενον εις πράξεις και σκηνάς, πονηθέν εις στίχους πολιτικούς ομοιοκαταλήκτους, εις την αρχήν της 18 [=19] εκατονταετηρίδος, παρά Αγαπίου, αρχιμανδρίτου Κώου εμπεύρου στιχουργού, εκδοθέν υπό Ε. Γ. Εν Αθήναις, Τύποις Ν. Γ. Πάσσαρη και Α. Γ. Καναριώτου, 1863¹¹. 6. *Επάνοδος ήτοι το φανάρι του Διογένους*. Δράμα ηθικών. Υπό Κοσμά Φλαμιάτου. Εκδίδεται υπό του αδελφού αυτού Συμεώνος Φλαμιάτου. Εν Πάτραις τύποις «Εμπορικού παρατηρητού» 1882¹². Χειρόγραφα: α) της μονής Προυσίου με μόνο 210 στίχους¹³, β) της Γενναδείου Βιβλιοθήκης¹⁴, γ) της Ρουμανικής Ακαδημίας (ms gr. 1357).

Γιατί ο παπα-Γεώργιος Κωνσταντίνος ο Μουσικός αποδίδει και τα τρία έργα στο δάσκαλό του; Προφανώς ο ίδιος ο Αγάπιος τα είχε αντιγράψει και ο μαθητής τα βρήκε στα χαρτιά

τον αναφερόμενο Μουσικό στην Αθήνα το 1861, που προσοράγει το έργο στον Αγάπιο τον Κώο.

⁸ Εκδίδεται στην Αθήνα το 1861 από τον παπά Γεώργιο Κ. το Μουσικό, υπάρχει και φυλλάδα, Λευκάδα 1874, που αποδίδει το έργο στο Βηλαρά.

⁹ Α. Βρανούσης: «Βηλαρικά σημειώματα», *Ο Ερανιστής Β'* (1964), σσ. 7-20, 40-59.

¹⁰ Β. Πούχνης: «Ασχολίαστη μυθολογική σάτιρα του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου. *Κωμωδία του μήλου της έριδος*», *Πόρφυρας ΚΔ'*, τεύχ. 110 (Κέρκυρα, Ιαν.-Μάρτ. 2004), σσ. 519-559.

¹¹ Γκίνης / Μέξας δ.π., αρ. 9964. Ο Δημαράς πιστεύει πως πρόκειται απλώς για ανατύπωση της προηγούμενης έκδοσης, γιατί επαναλαμβάνεται το σφάλμα στον τίτ-

λο: αντί του ΙΘ' αιώνα αναφέρεται ο ΙΗ'. Ωστόσο είναι κλειψίτυπη, γιατί αντί του ονόματος του Μουσικού αναφέρεται κάποιος Ε. Γ. (Δημαράς, δ.π., σσ. 169 εξ.).

¹² Δημαράς, δ.π., σσ. 169 εξ. Αναφέρει πως έχει πολλά τυπογραφικά σφάλματα και παραλείψεις, από αβελψία ή και σκόπιμα, «με σκοπό να ελαττωθεί η ελεντεροστομία».

¹³ «... είναι καλογραμμένο, ορθογραμμένο, και η γραφή του ανήκει στον αρχόμενο ΙΘ' αιώνα» (Δημαράς, δ.π., σ. 170). Βλ. [Ιω. Τέντε]: «Κατάλογος των κωδικών της Ιεράς Μονής Προυσίου», *Νέος Ελληνομαθημον* 10 (1913), σσ. 302 εξ., αρ. 21 (φύλ. 96 εξ.).

¹⁴ «... ανήκει επίσης στον αρχόμενο ΙΘ' αιώνα, μεταγενέστερο μάλιστα από το Προυσιό, είναι ανεπίσημο, και προκάλει ανάλογες με κείνο παρατηρήσεις» (Δημαράς, δ.π., σ. 170).

του και τα θεώρησε έργο του δασκάλου του. Ο Αγάπιος αγαπούσε τη στιχουργική, όπως δείχνει *Η επιστολή* και τα άλλα στιχουργικά που αποτελούν το τέλος του φυλλαδίου του *Κατά γυναικών* και δεν έχουν καμιά σχέση με το σύνθεμα. Για τη δική του τέχνη φαίνεται πως αντέγραψε το μισογυνικό σύνθεμα, είτε από κολοβό χειρόγραφο είτε επιλέγοντας μόνο εκείνα τα τμήματα που του άρεσαν, και τα φύλαξε στα χαρτιά του¹⁵. Η μαρτυρία του Φίλιππουλντι Μουσικού λοιπόν είναι προβληματική: μπορεί να πίστευε πως όντως ό,τι βρήκε στα χαρτιά του δασκάλου του ήταν και έργο δικό του, αλλά στον πρόλογο του *Κατά γυναικών* ισχυρίζεται πως το εκδίδει «κατά διαταγήν» του, 25 χρόνια μετά το θάνατό του. Στον τίτλο αναφέρει πως το μισογυνικό αυτό έργο συντάξε γύρω στα 1830, δηλαδή σε ηλικία σχεδόν 90 ετών (η αλληλογραφία σταματάει το 1826). Μόνο αυτό το γεγονός έπρεπε να κάνει επιφυλακτική την έρευνα. Με την ταύτιση του Βρανούση φανερώνεται τώρα το ευγενικό και ευλαβές ψεύδος του μαθητή, που επιθυμεί να τιμήσει μεταθανάτια το δάσκαλο, αλλά και η εν γένει αναγκαία δυσπιστία στην αντιμετώπιση των δηλώσεων πατρότητας από τους εκδότες.

Αυτό ισχύει και στην περίπτωση της *Επανόδου*: και εκεί η πατρότητα του Αγαπίου του Κώου¹⁶, με μερικά ερωτηματικά, δεν μπορεί να αποκλειστεί, όμως αποκλείεται αυτή του Κοσμά Φλαμιάτου, ο οποίος, όταν γράφτηκε το έργο, που χρονολογείται στις αρχές του 19ου αιώνα, μόλις είχε γεννηθεί¹⁷. Πάντως μένει η αποδεδειγμένη αναξιπιστία του Μουσικού. Το ότι το έργο συντάχθηκε κατά το 1803 αναφέρεται πρώτα από τον Γεδεών¹⁸, χωρίς να υπάρχει άλλη βεβαιωμένη μαρτυρία γι' αυτό. Ο Μουσικός αναφέρει την αρχή του 18ου (= 19ου) αιώνα. Από ενδοκειμενικές μαρτυρίες, που σχετίζονται με το επαναστατικό ημερολόγιο της Γαλλίας, προκύπτει πως υπάρχει μια πιθανότητα να έχει γραφεί ανάμεσα στα 1793 και 1801, όταν ίσχυε το ημερολόγιο αυτό, κατά το Δημαρά με δύο τρία χρόνια διαφορά, ώσπου να φτάσουν οι ειδήσεις από το Παρίσι στη Φιλιππούπολη¹⁹. Αλλά τίποτε δεν αποκλείει και τη δυνατότητα να έχει γραφεί και μερικά χρόνια αργότερα ακόμα: ο Βολταίρος, που φέρεται στο έργο να ζει, αποτελεί έτσι κι αλλιώς αναχρονισμό, και ας είχε γραφεί αυτό ακόμα πριν από τη στροφή του αιώνα, αφού πέθανε το 1778. Υπάρχει και ένα άλλο χωρίο που θα μπορούσε να ερμηνευτεί χρονολογικά: στη σκηνή με τον Βολταίρο (Β'ε') ο ίδιος δηλώνει προς τον Διογένη πως: «*Προ ετών είκοσι ήδη, έσπειρα εις τον λαόν, / Ένα πνεύμ' αποστασίας*». Δεν είναι τελείως βέβαιο από τα συμφοραζόμενα σε τι ακριβώς αναφέρεται αυτό. Η πιο εύλογη εκδοχή θα ήταν πως εννοεί τη Γαλλική Επανάσταση (ο πραγματικός θάνατος του Βολταίρου φαίνεται πως δεν υπολογίζεται καθόλου), –οπότε ο συλλογισμός αυτός θα μας οδηγούσε στο έτος 1809. Αλλά ο Γάλλος φιλόσοφος εδώ είναι σύμβολο πλέον για τις μισητές και επικίνδυνες ιδέες της άθειας Γαλλικής Επανάστασης. Μολοντούτο το ηθικοδιδακτικό έργο δεν είναι αποκλειστικά αντιβολταιρική σάτιρα, αλλά εντάσσεται στην ευρύτερη παράδοση των

¹⁵ Ο Βρανούσης διατυπώνει την εύλογη υπόθεση έτσι: «Η πιο εύλογη εξήγηση που μπορούμε να δώσουμε, είναι ότι ο Αγάπιος, που του άρεσε να συνθέτει κι ο ίδιος στίχους, είχε αντιγράψει στα τετράδιά του και ξένα στιχουργήματα, όπως πολλοί το συνήθιζαν τότε. Πολλά έργα αυτού του είδους κυκλοφορούσαν αδέσποτα, είτε επειδή οι ίδιοι οι συγγραφείς το διαχέτευαν ανώνυμα στην κυκλοφορία, είτε επειδή οι αντιγραφείς, που τα πολλαπλασίαζαν, αδιαφορούσαν για την πατρότητα τους» (ό.π., σ. 19).

¹⁶ Ο Βρανούσης παρατηρεί, πως το «Χατίτης», που ει-

σάγει ο Δημαράς, με βάση τις υπογραφές του στη χειρόγραφη αλληλογραφία, δεν είναι τίποτε άλλο από μετάφραση του «Αγαπίου» στα αραβικά (habib = αγάπη).

¹⁷ Δημαράς, ό.π., σσ. 180 εξ.

¹⁸ *Θεολογία* 5 (1927), σ. 296.

¹⁹ Το σχετικό χωρίο έχει ως εξής: «*Τώρα μέσα εις την Φράντζαν δεν μετρείται εβδομάς, / καθώς όλοι των ανθρώπων την μετρούν και εις ημάς, / αλλ' ο μνν εις τρεις δεκάδας, τέτοιαν έλαβεν αρχήν, / και αυτήν ελευθερίαν ονομάζουν κι αποχήν...*».

Νεκρικών διαλόγων του Λουνκιανού, που προς το τέλος του 18ου αιώνα χρησιμοποιήθηκαν, ειδικά από τους κύκλους του Πατριαρχείου για την αντιμετώπιση των ιδεολογικών ανατροπών της Γαλλικής Επανάστασης· ενδεικτικό γι' αυτό είναι το έργο *Νεκρικοί διάλογοι* του Πολυζώη Κόντου, Βιέννη 1793²⁰. Ωστόσο η σειρά των σκηνών έχει ευρύτερο ηθικοδιδασκαλικό χαρακτήρα, κυρίως στρέφεται εναντίον της φιλαργυρίας και της υπερφάνειας, και στη μορφή της επίσκεψης στον Επάνω Κόσμο από τον Άδη ως ταξιδιού (Παρίσι, Ισπανία, Λονδίνο), για την αναζήτηση ενός σωστού ανθρώπου, εξελίσσεται σε μια *imago mundi*, επίσης γνωστό παραδοσιακό σχήμα ηθικοδιδασκαλικών έργων από το Μεσαίωνα, με πλησιέστερο (θεατρικό) παράδειγμα: *Ο κατηχούμενος ή το κοσμογονικόν θέατρον* του Γ.Ν. Σούτσου, που εκδόθηκε στα *Πονήματά τινα δραματικά* το 1805 στη Βιέννη²¹.

Η περυσίηση του Διογένη ξεκινάει, στο δίπρακτο αυτό έργο με τις 15 σκηνές²², στον Άδη, όπου διαδραματίζονται οι τρεις πρώτες σκηνές: οι φιλόσοφοι Πυθαγόρας και Τρύφωνας συζητούν για το γεγονός πως ο Διογένης με άδεια της Περσεφόνης θα πάει να βρει την πηγή της κακίας στη γη· στον Άδη δεν εκδηλώνεται γιατί τιμωρούνται οι κακοί και κανένας δεν μπορεί να δραστηριοποιηθεί, γιατί υπάρχουν ο Κωκυτός, ο Πυριφλεγέθων, η Αχερουσία, ο Αιακός, ο Κέρβερος, ο Ραδάμανθυς και ο Μίνως, και οι επίδοξοι δραπέτες παραδίδονται στις Ερινύες και εν συνεχεία στον Κέρβερο. Ο Χάρων και ο Ερμής διαπληκτίζονται για την έξοδο του Διογένη²³, ο οποίος τους εξηγεί πως η ρίζα της κακίας βρίσκεται στην κακή ανατροφή και τα κακά πρότυπα που δίνουν οι γονείς (φιλαργυρία, μοιχεία κτλ.). Στη τέταρτη και τελευταία σκηνή της Α' πράξης φτάνουν στο Παρίσι και ο Ερμής προειδοποιεί τον φιλόσοφο για το τι θα βρει: έλλειψη πίστης στη μέλλουσα ζωή, διαίρεση των μνημών σε δεκάδες και αλλαγή των ονομάτων τους, ισότητα αλλά και αρπαγή, κλεψιά και φόνο, αταξία στις συζυγικές σχέσεις κτλ. Ο Διογένης ανάβει το φανάρι του και ξεκινά την περυσίηση.

Η απείρως μεγαλύτερη Β' πράξη διαδραματίζεται στον Επάνω Κόσμο: πρώτα συναντά τον Βολταίρο, ο οποίος εκθέτει, πολύ χοντρικά και εκλαϊκευτικά, το σύστημά του, ενώ ο Διογένης κατακρίνει την «αποστασία», τις «αναιρέσεις», την ελευθερία και ισότητα κτλ. και τον

²⁰ Πολυζώης Κόντος: *Νεκρικοί διάλογοι. Ι'*. Συντεθέντες τε και συχουρηθέντες παρά του Αιακού εις τον Αιδην προτροπήν του Πλούτωνος. Ένθα και επιώθησαν, επιμείλεια και διορθώσαι τον Ραδάμανθυς, προς ημάς δε μετεκομίσθησαν παρά του Ερμού - Μέρος πρώτον. - Εν άδου επί έτους 5793 (Γ. Γ. Λαδάς - Α. Δ. Χατζηδημιος: *Ελληνική βιβλιογραφία των ετών 1791-1795*, Αθήνα 1970, αρ. 136, σσ. 255-259 και αποσπάσματα του κειμένου. Στο έργο συμμετέχουν ένα πλήθος μυθολογικών προσώπων (Χάρως, Ερμής, Πλούτων, Μίνως, Ραδάμανθυς, Αιακός, Σάτυρος), ο Λουνκιανός είναι παρών, και επιχειρείται μια κριτική των νεοτερικών ιδεών, με κύριο πρόσωπο τον «Βολτέρη». Στο φιλοσοφικό διάλογο συμμετέχουν και οι Ρουσσώ, Μιραμπώ, Ντουπρέ, Πελετιέρ, Μπασιβύ, Λουδοβίκος ΙΣΤ' και άλλοι. Η κατάκριση του Βολταίρου έχει ως αποτέλεσμα τη μεταμέλειά του και την παραδοχή των σφαλμάτων του (βλ. Ε. Χαασάτη-Χριστοδουλίου: *Η νεοελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2002,

τόμ. Α' σσ. 293 εξ.). Για άλλα τέτοια έργα βλ. Κ.Θ. Δημαράς: «Ο Βολταίρος στην Ελλάδα», *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Αθήνα 1983, σσ. 145-170.

²¹ Δ. Σπάθης: *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986, σσ. 28 εξ. και του ίδιου: Γεώργιος Ν. Σούτσος: *Αλεξάνδρoβoόδoς o ασπνείδhτoς. Κομωδία συντεθείσα εν έτει "αψπε": 1785*. Σχολιασμένη έκδοση και συνοδευτική μελέτη «Φαναριώτικη κοινωνία και σάτυρα», Αθήνα 1995, σσ. 263-279.

²² Στο έργο αυτό οι σκηνές της δεύτερης πράξης δεν αρχίζουν πάλι από την αρχή αλλά συνεχίζουν την αρίθμηση της πρώτης: Α' πράξη, σκηνές α'-δ', Β' πράξη, σκηνές ε'-ιε'.

²³ Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η άρεση και τραχιά μορφή του Χάροντα, που δεν είναι καθόλου πειθήνιο όργανο της διοίκησης του Κάτω Κόσμου· δε θέλει να κάνει το δρομολόγιο, γιατί ο Διογένης δε θα πληρώσει οβολό. Παρόμοια αγροίκος και αντηρησίας είναι ο Χάρων στην προεπαναστατική φαναριώτικη *Κομωδία νέα της Βλαχίας*.

περιλούζει με ύβρεις, που επαναλαμβάνονται και σε μονόλογο του ίδιου. Στο υπόλοιπο ταξίδι εμφανίζονται παραδείγματα που δείχνουν πόσο άδικο έχει ο Βολταίρος: στο δρόμο προς την Ισπανία, στη συνάντηση της Σωσάνας και του Διογένη, αναιρείται το δόγμα της ισότητας και ελευθερίας στην πράξη και κατηριάζεται η υπερχρόνια της αριστοκρατικής τάξης (σε κάθε συνάντηση ακολουθεί και ένας μονόλογος, όπου ο Διογένης συνοψίζει το διδακτικό μήνυμα): στη δεύτερη συνάντηση, με τον Αντίοχο, κριτικάρεται η ασωτία και η φιλαργυρία, ύστερα συναντάει τον Ιωάννη, που θα γίνει μαθητής του. Στο Λονδίνο κατευθύνονται σε ένα ξενοδοχείο πορνείου, όπου φιλόσοφος και μαθητής συναντιούνται τρεις φορές με τους «ξενοδόχους» και τους «μουστερήδες» και ο Διογένης μένει κατάπληκτος από την αχολασία που επικρατεί. Στην τελευταία σκηνή εκφράζει την απόγνωση του: τελικά δεν βρήκε άνθρωπο. Το έργο τελειώνει με την αγγελία πως θα πάει στην Ακαδημία να συζητήσει με τους φιλοσόφους²⁴. Δεν είναι βέβαιο πως αυτό σημαίνει πως το τέλος του έργου λείπει, γιατί κανονικά θα έπρεπε να επιστρέψει πάλι στον Κάτω Κόσμο.

Δεν αποκλείεται το έργο να σώζεται κολοβωμένο, όπως στην περίπτωση του φυλλαδίου *Κατά γυναικών*, γιατί η ευρύτατη διάδοση χειρογράφων και εκδόσεων της *Επανόδου*, τα οποία συνεχώς εμπλουτίζονται ακόμα και σήμερα²⁵, δίνει στις λεπτομέρειες μια ποικιλία εκδοχών, επεμβάσεων, διορθώσεων, διασκευών κτλ., και ήδη οι πρώτες εκδόσεις φανερώουν διαταράξεις στη στιχουργική, υπέρμετρους και χαλούς στίχους κτλ.²⁶ Το ότι ενδεχομένως δεν έχουμε το κείμενο ολόκληρο, φαίνεται πως υπαινίσσεται και ο Μουσικός στον πρόλογο της έκδοσης του 1846, όταν υπόσχεται στον αναγνώστη πως σε λίγο θα εκδώσει και «την λοιπήν περιήγησιν του Διογένηος» καθώς και άλλα πονήματα του μακαρίτη δασκάλου του²⁷. Στην περίπτωση αυτή, ύφος και περιεχόμενο θα ταίριαζαν στον καλόγερο στιχουργό: ακραία εκλαϊκένια και απλούστευση των φιλοσοφικών αρχών του Βολταίρου, πνεύμα συνηρητικό και κληρικό, τρεχά ηθικοδιδασκαλικό ύφος με πλούσιο υβρεολόγιο, κατακρίνεται η υπερχρόνια, η φιλαργυρία, η ασωτία, η ηδονή, ακόμα και η ιατρική. Στο Μετόχι του Παναγίου Τάφου της Φίλιππουπόλεως θα έχουν αρκετά ακουστεί για

²⁴ Σύντομη περιήγηση του περιεχομένου και στη Χασάπη-Χριστοδοπούλου, ό.π., σσ. 291 εξ. καθώς και στο Σπάθη: *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 29.

²⁵ Άγνωστο χειρόγραφο εντόπισε τελευταία η Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου στο αρχείο των Τυπάλδων - Ιακωβάτων στο Ληξούρι (Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου: «Ένα άγνωστο ληξουριώτικο θεατρικό χειρόγραφο. Μια πρώτη προσέγγιση», στον τόμο: *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Αναγγελάτο*, Αθήνα 2001, σσ. 343-356, ιδίως σ. 343).

²⁶ Υπάρχουν και άλλες ενδείξεις, πως η πρώτη κλειψίτυπη έκδοση έχει προχωρήσει σε επεμβάσεις προς το λογιότερο: στις καταλήξεις των ουσιαστικών στην αιτιατική στο τέλος του στίχου έχει προστεθεί παντού το τελικό -ν, ακόμα και στις περιπτώσεις που κάτι τέτοιο καταστρατηγεί τη ρίμα.

²⁷ Ο διαφωτιστικός αυτός πρόλογος έχει ως εξής: «Φίλοι Αναγνώσται. / Μετά την αποβίωσιν του αιδημού [sic] Πνευματικού μου Πατρός, διατρίβον εν Κωνσταντινουπόλει διά την έκδοσιν μιας Μονοτόμου Ανθολο-

γίας της Μουσικής δι' ερυθρών, και βουλόμενος εις τύπον να εκδώσω τα κατά Κληρονομίαν διάφορα αυτού Συγγράμματα εις Τεμάχια όντα: και αρξάμενος πρώτον από την έκδοσιν του Φαναρίου: Αίφνης είδον ότι αυτό τούτο απαράλλακτος του Προτοπίου εξέδότη δις: Πρώτον εν Κωνσταντινουπόλει, και δεύτερον εν Ερμουπόλει. Συμπεράνατε, ότι αναμφιβόλως [sic] εκλήπη: καθό και αποσιωπάται το όνομα του Ποιητού. Πράγμα αποπύτων! το να οικειοποιείται τις τα των άλλων Πονήματα. Δέχθητε ουν τούτο ήδη το πρώτον γνησίως εκδοθέν: και σας υπόσχομαι μετ' ου πολύ να εκδώσω ου μόνον και την λοιπήν περιήγησιν του Διογένηος: αλλά και όσα άλλα πονήματα ο Μακαρίτης μοι άφησε, με τούτην συνθήκης διαταγήν. / έρρωσθε!» (χ.σ.). Αντ'ω από το αντίτυπο που βρίσκεται στο Σπουδαστήριο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Οι πληροφορίες του Μουσικού εδώ είναι σωστές: η πρώτη έκδοση (1816, χωρίς τόπο, από τα στοιχεία όμως φαίνεται πως έχει γίνει στο Πατριαρχικό Τυπογραφείο της Πόλης), που θα εντοπισθεί πολύ αργότερα από τον Φίλιππο Ηλιού, όντως έχει γίνει στην Πόλη.

τις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, το λιμπερτινισμό, την αθεΐα, άλλωστε ήταν συνδρομητής βιβλίων²⁸ και η ελληνική βιβλιογραφία εναντίον των φαινομένων αυτών, που προσάπτονται όλα στη Γαλλική Επανάσταση και τους ιδεολογικούς προδρόμους της, είναι αρκετά πλούσια.

Αυτό που προβληματίζει τον Δημαρά είναι και η γεωγραφική διασπορά του έργου (μάλ-λον των τριών έργων) – ο τελευταίος, χρονολογικά, εντοπισμός χειρογράφου της *Επανάδου* μας οδηγεί στην Κεφαλονιά – από τη μια πλευρά (έξι εκδόσεις σε Κ/πολη, Ερμούπολη, Αθή-να και Πάτρα, τέσσερα χειρόγραφα στη μονή Προυσού, τη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, τη Ρου-μανική Ακαδημία και την Κεφαλονιά) και από την άλλη η ασάλευτη και απομονωμένη ζωή του Αγαπίου στο Μετόχι της επαρχιακής Φίλιππουπόλεως, όπου έμεινε από το 1790 ως το τέλος της ζωής του, με τα τρία ταξίδια όλα κι όλα στην κοντινή Κωνσταντινούπολη. Γιατί δεν διαμαρτυρήθηκε το 1819 και το 1825, όταν είδε, στο τυπογραφείο του Πατριαρχείου μάλι-στα, το δικό του έργο τυπωμένο χωρίς το όνομά του, όπως έκανε ο Καυσάριος Δασπόντες σε μερικούς προλόγους του; Οι κλειψιτυπίες είναι συνηθισμένο φαινόμενο της εποχής· δεν εί-ναι το πρόβλημα. Πάντως εδώ συναντάει κανείς πολλές αβεβαιότητες, και μόνο ασήρικτες εικασίες μπορεί να κάνει. Δεν αποκλείεται διόλου η ανωνυμία να είναι δική του επιλογή, γιατί το έργο περιέχει και τολμηρά σημεία, ιδίως για κληρικό που θα χειροτονηθεί αρχι-μανδρίτης, σημεία που π.χ. η τελευταία έκδοση του 1882 έχει απαλείψει²⁹.

Ωστόσο γεγονός μένει η αναξιολοπιστία του Μουσικού³⁰. Μπορούμε να του έχουμε εμπιστο-σύνη σ' αυτή την περίπτωση; Ο Δημαράς καταλήγει στο συμπέρασμα, πως από τα τρία έργα το *Φανάρι* είναι εκείνο που έχει τις περισσότερες πιθανότητες να είναι του ίδιου του Αγαπίου³¹, για τους λόγους που εκθέσαμε, δεν μπορεί κάτι τέτοιο να αποκλειστεί, αλλά παραμένει ατεκ-μηρίωτο³². Από την άλλη, αξιοπρόσεκτοι είναι οι δισταγμοί του Δημαρά να δεχθεί τη μαρτυρία του Μουσικού σχετικά με την πατρότητα και των τριών έργων: όποιος έχει γράψει την *Επά-νοδο*, δύσκολα μπορεί να είναι και ο συγγραφέας του *Μήλου της έριδος*³³. Η Ε. Χασάπη-Χρι-στοδούλου αργότερα θα είναι πιο κατηγορηματική: η χοντροκομμένη «φιλοσοφική» αντίκριση του βολταϊρισμού και το κατηχητικό ταξίδι στο διεφθαρμένο κόσμο δεν έχει καμιά σχέση με το λεπτό χιούμορ της μυθολογικής σάτιρας στο πνεύμα του διαφωτιστικού Ανακρεοντισμού³⁴.

²⁸ Βλ. Δημαράς, ό.π.

²⁹ Παραδείγματα στο Δημαρά, ό.π., σ. 170.

³⁰ Το σημείωσε ήδη ο Βρανούσης: «Ο περιέργως εκείνος μουσικοδιδάσκαλος από τη Φιλίππουπολη, που αποδί-δει (με το φυλλάδιο του 1861) τους «Στίχους κατά Γυ-ναϊκών» στον αγιοταφίτη δάσκαλο του Αγάπιο ή Αγα-πίου, δεν εμπνέει ... πολλή εμπιστοσύνη» (ό.π., σ. 13).

³¹ Δημαράς, ό.π., σ. 182. Και συνεχίζει με τη σοφία του έμπειρου ιστορικού: «Όμως στα ζητήματα αυτά, πε-ρισσότερο από την πατρότητα μας ενδιαφέρει, ή πρό-πει να μας ενδιαφέρει, το κλίμα όπου εγεννήθηκε ένα έργο, μια ομάδα έργων».

³² Μια υφολογική αντιπαραβολή των τελευταίων ποιη-μάτων του *Κατά γυναικών* με την *Επάνοδο*, καθώς και η θεματολογική εγγύτητα, ακριβώς αυτό επιβεβαιώ-νουν: δεν μπορεί να αποκλειστεί, αλλά ούτε προκύπτει ένα οπωσδήποτε θετικό στοιχείο.

³³ Ο Δημαράς, στο τέλος, αφήνει το θέμα ανοιχτό αν ο Αγαπίος ο Κώος πράγματι μπορεί να είναι συγγραφέ-

ας τριών τόσο ανόμιων έργων και κλείνει: «Η λύση μπορεί να δοθεί από την τύχη, τη θεά που ευνοεί και προστατεύει την επίμονη έρευνα: νομίζω όμως ότι και τα στοιχεία, όσα συγκεντρώθηκαν και παρουσιάστη-καν εδώ, θα μπορέσουν να σταθούν χρήσιμα στην επι-στήμη, και να αυξήσουν τις πιθανότητες για την ορθή λύση του φιλολογικού αυτού προβλήματος» (Δημαράς, ό.π., σ. 182).

³⁴ «Η ποιότητα του [του *Μήλου*], σαφώς ανώτερου δρα-ματουργικά από την *Επάνοδο*ν ήτοι το *Φανάρι* του *Διο-γένους* και χωρίς την ηθικοφιλοσοφική διάθεση που δια-κρίνει το δεύτερο, καθιστά δύσκολη την απόδοση στον ίδιο συγγραφέα. Προς την κατεύθυνση αυτή συρρίνει και η εξέταση του ιδεολογικού πλαισίου των δύο έργων: το δεύτερο, χωρίς καμιά νύξη σε προβλήματα ή συγκε-κρίμενες καταστάσεις, αντανάκλα παλαιότερες συνη-θίες του κλειστού κύκλου των ηγετικών τάξεων (αν δε-χθούμε ως χρόνο συγγραφής του το 1815 που παραδίδει η έκδοση)», (Χασάπη-Χριστοδούλου, ό.π., σ. 297).

Στο ίδιο συμπέρασμα θα καταλήξει τόσο μια εμπειριστατωμένη δραματουργική ανάλυση³⁵ όσο και η απλή παρατήρηση της ποιότητας της σιχουργικής.

Το έργο και η δομή του

Το δηλώνει άλλωστε και η δραματουργική δομή του, η οποία, σε σύγκριση με την *Κωμωδία του μήλου*, είναι άτεγνη και πρωτόγονη. Το έργο αποτελείται από δύο ανόμοιες πράξεις: η Α' με 288 στίχους και τέσσερις σκηνές (α' - δ'), η Β' με 712 στίχους και 11 σκηνές (ε' - ιε'). Όπως αναφέραμε, δεν μπορεί να αποκλειστεί και η ύπαρξη τρίτης πράξης (με τις συζητήσεις με φιλοσόφους και επιστήμονες της «Ακαδημίας»), την οποία παρέλειψε ο πρώτος ανώνυμος εκδότης για άγνωστους λόγους³⁶. Στη μορφή που μας παραδίδεται, το κείμενο έχει 1000 στίχους (ή και περισσότερους, ανάλογα με τον τρόπο αναγραφής των μη πολιτικών στίχων, ο οποίος επηρεάζει αποφασιστικά τη σιχαριθμηση): διπλα στον ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο βρίσκονται και 13σύλλαβοι στίχοι με πλεκτή ρίμα (7+6+7+6, Β' 121-122), 20σύλλαβοι που απαρτίζονται από 7+7+6 στίχους με ενιαία ομοιοκαταληξία, αναγράφονται όμως σε μία και μόνη σειρά (και μια μισή δεύτερη, όμως κολλημένη στη δεξιά άκρη της σελίδας, που σημαίνει πως θεωρείται συνέχεια του προηγούμενου στίχου) (Β' 123-124, 127-128, 131-132, 135-136, 139-140, μόνον στη σκηνή Β' στ')³⁷, δεκασύλλαβοι ομοιοκατάληκτοι (Β' 247-294, στη σκηνή Β' η'), 16σύλλαβοι (8+8 με εσωτερική ρίμα που αναγράφονται σε μία σειρά) (Β' 413-414, σκηνή Β' ι'), και 16σύλλαβοι εναλλάξ με επτασύλλαβους στίχους, που αποτελούν την απόδοση του μετρικού σχήματος 8+8+7 με ενιαία τριπλή ρίμα, αναγράφονται όμως σε δύο σειρές (Β' 415-482, σκηνή Β' ια')³⁸. Αυτή η μετρική ποικιλία φέρνει το έργο πιο κοντά στη φαναριώτικη ποίηση των μισομαγίων, αν και ο ηθικοδιδασκαλικός και μογυρνικός τόνος παραμένει βασικά θρησκευτικός³⁹. Σε κάθε περίπτωση όμως το απομακρύνει από την *Κωμωδία του μήλου της έριδος*, ακολουθώντας μια αρκετά πρωτόγονη δραματουργική δομή, σε αντίθεση με τις κλασικίζουσες προδιαγραφές της τριπρακτικής κωμωδίας.

Το δραματουργικό σχήμα έχει ως εξής: Η Α' πράξη διαδραματίζεται στον Κάτω Κόσμο, η Β' στον Επάνω: Α' α' (58 στίχοι) – Πυθαγόρας, Τρύφων, και Διογένης⁴⁰. Α' β' (92) – Χά-

³⁵ Πούγγρε: «Ασχολίαστη μυθολογική σάτιρα του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου», ό.π.

³⁶ Προφανώς δεν τον ενδιέφεραν ή δεν ταίριαζε με τους σκοπούς τους: ίσως να ήταν πιο λεπτομερείς οι αναφορές σε θεωρίες και ονόματα φιλοσόφων της εποχής, όπως αυτό γίνεται στο *Νεκρικό διάλογο* του Κόντου, όπου εμφανίζονται διπλα στο Βολταίρο και άλλοι φιλόσοφοι (βλ. παραπάνω).

³⁷ Σεβάσκημα την επιθυμία των εκδοτών (και στις τρεις εκδόσεις που ανταπεξέρχεται, Κ/πολη 1816, Ερμούπολη 1839 και Κ/πολη 1846) οι στίχοι αυτοί να αποδίδονται κατ' αυτόν τον τρόπο: στην περίπτωση της αναγραφής τους σε τρεις σειρές, θα είχε αλλάξει σημαντικά η σιχαριθμηση.

³⁸ Στην περίπτωση αυτή είναι φανερή η βούληση των εκδοτών, ο τελευταίος επτασύλλαβος να μην ενσωματώνεται στον προηγούμενο στίχο (όπως προωπότερα στην περίπτωση του 20σύλλαβου), γιατί αναγράφεται σε ξεχωριστή αράδα, αρχίζοντας από την αριστερή μεριά της σελίδας.

³⁹ Ωστόσο κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί και τη δυνατότητα, συγγραφέας του έργου να είναι, όπως στην περίπτωση του *Κατά γυναικών*, ο Διονύσιος Φωτεινός ή άλλος φαναριώτης της εποχής (παρά το αντιφαναριώτικο πνεύμα). Στη σειρά των κειμένων αυτών αναφέρεται και ένα ανέκδοτο *Φανάρι γυναικών* (Βρανούσης, ό.π., σσ. 40 εξ.). Άλλωστε ο Φωτεινός (1777-1821) είχε αναγγείλει ανάμεσα σε άλλα έργα του και μια «κωμωδία ζαριόφιαν» (Ν. Σβορώνος: «Ο Διονύσιος Φωτεινός και το ιστορικών έργον αυτού», *Ελληνικά* 10, 1938, σσ. 133-178, ιδίως σ. 168).

⁴⁰ Το κόμμα μετροστά στο κα δηλώνει πως ο Διογένης έρχεται αργότερα στη «σκηνή». Ο σκηνικός χώρος παραμένει κάπως αόριστος και η διαίρεση των πράξεων σε σκηνές δεν ακολουθεί με ακρίβεια τις συμβατικές προδιαγραφές της κλασικίζουσας δραματουργίας, όπου κάθε αλλαγή στη σύσταση της ομάδας προσώπων που βρίσκονται στη σκηνή απαιτεί εισαγωγή νέας σκηνής, όπου στον τίτλο αναγράφονται και τα πρόσωπα που μπήκαν.

ρων, Ερμής, και Διογένης· Α'γ' (76) Χάρων και Διογένης· Α'δ' (62) Ερμής και Διογένης· Β'ε'⁴¹ (114) – «Βολτέρ» και Διογένης· Β'στ' (32) – Διογένης μόνος· Β'ζ' (100) – Σωσάννα και Διογένης· Β'η' (54) – Διογένης μόνος· Β'θ' (86) – Αντίοχος και Διογένης· Β'ι' (28) – Αντίοχος και Σωσάννα, και Διογένης· Β'ια' (78) – Διογένης μόνος, και Ιωάννης· Β'ιβ' (50) – Μαριάννα, Βελεροφόντης, Διογένης, Λουβέρδος, Ανέξα, Ιλαρίων, Γιουξέπος, Καλίτζα [και Ιωάννης]· Β'ιγ' (102) – οι ίδιοι· Β'ιδ' (50) – οι ίδιοι· Β'ιε' (18) – Διογένης και Ιωάννης. Δεν υπάρχει αισθητή εναλλαγή μικρών και μεγάλων σκηνών, ούτε ολιγοπρόσωπων με πολυπρόσωπες. Από τις σκηνές στον Κάτω Κόσμο οι δύο τελευταίες της Α' πράξης (γ' και δ') γίνονται ήδη στο «καίκι» του Χάρωνος προς τον Επάνω Κόσμο, και προς το τέλος της δ' σκηνής έχουν φτάσει στο Παρίσι. Οι εγκόσμιες σκηνές δείχνουν μια παρόμοια ρευστότητα ως προς το σκηνικό χώρο: ενώ οι Β' ε' και στ' διαδραματίζονται στο Παρίσι, προς το τέλος της δεύτερης σκηνής ξεκινάει ήδη το ταξίδι στην Ισπανία. Οι σκηνές Β'ζ'-ι' διαδραματίζονται στο δρόμο προς την Ισπανία, ενώ στη Β'ια' στρέφεται ήδη προς την Αγγλία (με τον Ιωάννη μπαίνουν σε πλοία και κινδυνεύουν από θαλασσοταραχή), ενώ προς το τέλος έχουν φτάσει ήδη στο Λονδίνο και πλησιάζουν έναν οίκο ανοχής. Οι σκηνές Β'ιβ' – ιδ' διαδραματίζονται στο εσωτερικό του «ξενοδοχείου» («λοσταρία» στην πρώτη έκδοση), ενώ στην τελευταία σκηνή Β'ιε' ο Διογένης ξεκινάει για την «Ακαδημία»· ακόμα δεν επιστρέφει στον Κάτω Κόσμο, πριν ακούσει άλλους φιλοσόφους και επιστήμονες. Η απογοήτευσή του και από αυτούς τους «ρήτορες» είναι προδιαγεγραμμένη και συμβατική στο είδος της σάτιρας, για άγνωστους όμως λόγους δεν έχει συμπεριληφθεί στις εκδόσεις⁴². Το έργο πρέπει κανονικά να έκλεινε μάλλον με την επιστροφή του στον Κάτω Κόσμο, ύστερα από τη μάταιη αναζήτηση ενός ανθρώπου στην επάνω γη με το αναμμένο φανάρι.

Η ανεύρεση της *editio princeps* λύνει και ορισμένα κειμενικά ζητήματα που εκκρεμούσαν⁴³, χωρίς να το ξέρουμε: στις ταυτόσημες εκδόσεις της Ερμούπολης 1836 και 1839 λείπουν δύο στίχοι (Β' 39, Β' 332), ενώ στην έκδοση Κ/πολη 1846 του Μουσικού υπάρχουν αρκετές επεμβάσεις στο κείμενο (προσπάθεια να αποδοθεί με λογιότερο τρόπο), η προσθήκη μιας «υποθέσεως» στην αρχή⁴⁴, παράλειψη στίχων (Α' 119-120⁴⁵, Β 117) καθώς και προσθήκες άλ-

⁴¹ Όπως αναφέραμε, η αρίθμηση των σκηνών συνεχίζεται ανεξάρτητα από τις πράξεις.

⁴² Ο Μουσικός είχε αναγγείλει χαρακτηριστικά στον πρόλογο του και τη δημοσίευση της «λοιπής περιήγησης» του Διογένη.

⁴³ Ευχαριστώ την Αυστριακή Εθνική Βιβλιοθήκη για το micro-film που μου παραχώρησε. Το μοναδικό στον κόσμο αντίτυπο της έκδοσης αυτής εν γένει φαίνεται να είναι σε καλή κατάσταση στη σελίδα 28 στο κάτω άκρο όμως, σε τέσσερις στίχους (Β' 397-401), παρατηρείται μια προοδευτική φθορά του χαρτί στη μέση, που οδηγεί σε απώλεια κειμένου· στην τελευταία σειρά τμήματα της σελίδας έχουν αποκολληθεί, ώστε πλέον το μεγαλύτερο μέρος του δεύτερου ημιστίχου να λείπει. Το κείμενο συμπληρώθηκε από την έκδοση της Ερμούπολης 1839. Η έκδοση αυτή, καθώς και της Κουνταντινούπολης 1846, βρίσκεται στο Σπουδαστήριο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

⁴⁴ «Υπόθεσις. Ο Διογένης έπι ζων μη δυνηθείς να διορθώ-

ση τα διεφθαρμένα ήθη των ανθρώπων, μυθολογείται ότι μετά τον θάνατόν του έλαβε την άδειαν παρά τον Πλούτωνος διά της Περσεφόνης, και αΐθης ανέβη εις την παρούσαν ζωήν· και διά να επιπύξῃ τους ανθρώπους, άναψε κατά το μέσον της ημεράς φανάριον, και περιήρχετο εις διαφόρους πόλεις ως τέχρα ζητών διά να εύρη άνθρωπον· όστις με τούτο απεδείκνυνεν ότι οι άξιοι τον ονόματος του ανθρώπου είναι σπανιώτατοι· διό με τούτο εξέλεγχον τον καθένα, διορθώνει τα ελαττώματά των. Καθόδε διδάσκει τον ορθόν δρόμον και οδηγεί τους σφάλλοντας εις την ευθείαν οδόν της αρετής ονομάσθητο το φανάρι του Διογένους» (σ. 1). Ο θεοσεβής εκδότης υπογραμμίζει τον ηθικοδιδασκικό χαρακτήρα του συγγράμματος, όπως προσπάθησε και να κάνει στην περίπτωση της *Κωμωδίας του μύθου της έριδος*, προέβη όμως σε πολύ μεγαλύτερες επεμβάσεις απ' όσες στον κείμενο της *κωμωδίας* (Πούχγκερ: «Ασχόλαση μυθολογική άσάρα», δ.π.).

⁴⁵ Δεν είναι προφανές ο λόγος: «Φύσις των ασπών το κέρδος, όλ' αυτά τα συμπαθεί, / αργυρώνητοι είν' όλοι

λων (μετά το Β' 120) κτλ.⁴⁶. Παρά το γεγονός πως η έκδοση της Κωνσταντινούπολης του 1816, που βρέθηκε τελικά στη Βιέννη, είναι κλεψίτυπη, δίνει το πληρέστερο κείμενο με τις λιγότερες επεμβάσεις⁴⁷. Οι δύο εκδόσεις της Ερμούπολης την ακολουθούν ως ένα σημείο πιστά, παρουσιάζουν όμως μεγαλύτερες φθορές και συχνότερες αβλεψίες. Η δε έκδοση του Μουσικού, την οποία ακολουθούν οι επόμενες, επεμβαίνει πλέον και στις λεπτομέρειες της γλωσσικής απόδοσης, όπως το έκανε ο εκδότης αυτός και στην περίπτωση της *Κωμωδίας του μήλου της έριδος*⁴⁸. Υπάρχουν και ορισμένες διαφορές στη διαρρύθμιση της σελίδας: η έκδοση του 1816 χρησιμοποιεί στοιχεία μεγάλα, αλλά συντομευμένες τις ενδείξεις των ομιλούντων προσώπων στο πλάι, ώστε να φτάνει τελικά τις 41 σελίδες μικρού σχήματος, η έκδοση του 1839 χρησιμοποιεί μικρότερα στοιχεία, που παραθέτει με πλάγιο τρόπο και μικρότερη απόσταση ανάμεσα στις σειρές, αναγράφει όμως τα ομιλούντα πρόσωπα ολογράφως στο κέντρο, ώστε τελικά η συνολική έκταση να είναι περίπου η ίδια (41 σελίδες)⁴⁹ ο Μουσικός (έκδοση του 1846) δημοσιεύει και μια χαλκογραφία στην αρχή, αναγράφει τα ομιλούντα πρόσωπα επίσης στο πλάι με συντομογραφίες και φτάνει τελικά στην ίδια περίπου έκταση (43 σελίδες) (λεπτομέρειες της σύγκρισης βλ. ακόμα στη συνέχεια).

Μολονότι τα σκηνικά πρόσωπα είναι συνολικά 16, δεν μπορεί να πει κανείς πως το έργο είναι πολυπρόσωπο: η πλειονότητα των σκηνών παρουσιάζει ένα διάλογο ανάμεσα σε δύο ή το πολύ τρεις ανθρώπους, υπάρχουν και λίγοι μονόλογοι, και μόνο οι σκηνές Β' ιβ'-ιδ' φέρνουν, επαναλαμβανόμενες στην ίδια σύνθεση σκηνικών χαρακτήρων, οκτώ πρόσωπα στη σκηνή. Μόνο στο πρώτο μέρος της Α' α' σκηνής ο Διογένης απουσιάζει, κατά τα άλλα είναι συνέχεια επί σκηνής. Θα μπορούσε κανείς να πει πως πρόκειται για ένα «μονόδραμα» του Διογένη, όπου περιγράφονται συναντήσεις κατά το μάταιο ταξίδι του να βρει «άνθρωπο», μια αναζήτηση που κλιμακώνεται προς το τέλος με την τριπλή σκηνή στον οίκο ανοχής, όπου η «παρέα» είναι κάπως μεγαλύτερη. Σ' αυτήν την πορεία παρατηρούνται κάποιες συμμετρίες: οι αρχαίοι φιλόσοφοι είναι τρεις⁵⁰ στην έξοδο από τον Άδη, Διογένης, Ερμής και Χάρων σχηματίζουν πάλι μια τριάδα⁵¹ οι συναντήσεις του Διογένη είναι επίσης τρεις: με τον «Βολτέρ» που αντιπροσωπεύει την αθεΐα και αποστασία, με τη Σωσάννα συναντάει την υπερηφάνεια και με τον Αντίοχο τη φιλαργυρία⁵² η επόμενη συνάντηση είναι θετική: ο Ιωάννης. Η συνάντηση με την «παρέα» του Λονδίνου, που αντιπροσωπεύει την ασωτία και ακολασία, επαναλαμβάνεται τρεις φορές. Εκεί τα ζευγάρια είναι πάλι τρία: η Μαριάννα και ο Βελεροφόντης, ξενοδόχοι («λοσταριέροι» στην πρώτη έκδοση), και οι ερωμένες και εραστές: η Ανέζα και ο Ιλαρίων, η Καλίτσα και ο Γιουζέπος. Ο ιατρός Λουβέρτος δεν συμμετέχει με την καρδιά του στην παρέα της ακολασίας και είναι κάπως απομονωμένος⁵³ του κάνει εντύπωση ο παράξενος φιλόσοφος με το φανάρι. Όμως μαζί με το φιλόσοφο και τον πιστό Ιωάννη σχηματίζουν μιαν άλλη τριάδα. Σε κάθε παραδειγματική συνάντηση ακολουθεί και ένας μονόλογος του Διογένη (Βολταίρος, Σωσάννα, Αντίοχος)⁵⁴ με τον ερχομό του Ιωάννη αυτός οι σχο-

και ανδράποδ' αμαθῆ». Ο λόγος είναι για τον φιλάργυρο. Άλλα σημεία του έργου είναι πιο «τσουχερά».

⁴⁶ Για τη σύγκριση με την editio princeps χρησιμοποιώ την τρίτη έκδοση, Ερμούπολη 1839 (ταυτόσημη με τη δεύτερη, Ερμούπολη 1836) και την τέταρτη του Μουσικού, Κ/πολη 1846, η οποία ανατυπώνεται κλεψίτυπα και στην Αθήνα 1863 (ίδιο λάθος στον τίτλο, Δημαρχς, ό.π., σμ. 1), ενώ η τελευταία, Πάτρα 1882, εισάγει νέο συγγραφέα και έχει πολλά τυπογραφικά λάθη και προ-

βαίνει και σε ποικίλες άλλες επεμβάσεις στο κείμενο.

⁴⁷ Σε ορισμένα σημεία υποψιάζεται κανείς κάποιες επεμβάσεις π.χ. δεν είμαι σίγουρος, αν όλες οι δοτικές υπήρχαν πράγματι στο χειρόγραφο πρωτότυπο (για τα τελικά -ν που καταστρέφουν τη ρίμα, βλ. παραπάνω), γιατί σε άλλα σημεία το κείμενο έχει αρκετά λαϊκότροπο ύφος⁵⁵ αλλά σε κείμενα τέτοιας μεικτης γλώσσας και ρευστής υφολογίας δεν μπορεί να είναι κανείς ποτέ βέβαιος.

⁴⁸ Πούγχερ: «Ασχολίαστη μυθολογική σάτιρα», ό.π.

λαστικοί μονόλογοι μετατρέπονται σε ηθικοδιδασκικούς διαλόγους.

Η ελληνική μυθολογία και οι παραδόσεις για τον Διογένη και τον Κάτω Κόσμο είναι απλώς μια πρόφαση και δεν γλιτώνουν από το σαρκαστικό χιούμορ του σατιρικού ποιητή. Το έργο περισσότερο μια διαλογική σάτιρα είναι παρά πραγματικό θεατρικό έργο. Το δείχνει, δίπλα το χειρισμό του σκηνικού χώρου, και η αοριστία του σκηνικού χρόνου: υπάρχουν αρκετά ώματα στο σκηνικό χρόνο: ανάμεσα στις σκηνές Α' β' - γ' ο Διογένης πρέπει να κοιμηθεί, οπότε απλώς «σταματάει» ο σκηνικός χρόνος, χωρίς να παρεμβληθεί κάποια άλλη δράση για να τον καλύψει: στη σκηνή Β' ή' (Β' 261), στο δρόμο προς την Ισπανία, μαθαίνουμε πως ήδη οκτώ μήνες ψάχνει ο Διογένης να βρει άνθρωπο, και λίγο παρακάτω (Β' 295) πως ήδη τρεις μήνες ταξιδεύει για την Ισπανία, αλλά τώρα μάλλον έχει φτάσει⁴⁹. Στη σκηνή Β' ια' (Β' 415) αναφέρεται πως ήδη τρεις μέρες πηγαίνει προς την Αγγλία: κατά τη διάρκεια της σκηνής μπαίνουν μαζί με τον Ιωάννη σε καράβι και μέσα σε τριάντα στίχους έφτασαν κιάλας στο Λονδίνο (Β' 435-463). Χώρος και χρόνος είναι ελαστικοί σ' ένα βαθμό, που δεν το επιτρέπει η κλασικίζουσα δραματοουργία της εποχής.

Στην πρώτη σκηνή της Α' πράξης (Α' 1-58) επί σκηνής βρίσκονται ο φιλόσοφος Πυθαγόρας και ο Τρύφων: ο Πυθαγόρας, ως παλαιός κάτοικος του Αθηνών, πληροφορεί το νεοφερμένο Τρύφωνα για την επάνοδο του Διογένη: εκείνος απορεί με την ακαταστασία που επικρατεί στον Κάτω Κόσμο και ότι και εδώ χρειάζονται νόμοι και κριτές⁵⁰. Ο Πυθαγόρας περιγράφει το μηχανισμό αναστολής της αταξίας των νεκρών, που αποτρέπει κάθε προσπάθεια απόδρασης από το βασίλειο του Αθηνών. Ο Διογένης θα είναι η μόνη εξαίρεση: διά μέσου της Περσεφόνης πήρε άδεια απουσίας από τον Πλούτωνα⁵¹. Στο τέλος της σκηνής (Α' 51 εξ.) εμφανίζεται αφανδιστικά

⁴⁹ Κάπως υπερβολικά πολύ, αν υπολογίσουμε πως ξεκίνησε από το Παρίσι και ακολούθησε πιθανώς τα μονοπάτια των πεζοπόρων προσκηνητών του Αγίου Ιακώβου, που έφταναν κατά τα μεσαιωνικά και μεταμεσαιωνικά χρόνια από όλες τις μεριές της Ευρώπης στη Santiago di Compostella.

⁵⁰ Εδώ η σάτιρα βάζει στο στόχαστρο τη χώρα των νεκρών, όπου επικρατούν συμπεριφορές γνωστές από τον Επάνω Κόσμο. «Τρύφων: Πώς; και εδώ στον κάτω κόσμον είναι νόμοι και κριταί, / νεκροφύλακες και κλειθρα, πόρταις και διοικηταί; / Πώς; οι άνθρωποι κι ενταῖθα ατακτούν καθὼς στην γην, / και ἐδὼ κάνουν κι ἀχρεῖοι δόλους, φόνους κι ἀρεαγνή; / Και στον Ἀθῆν κατατρέχουν, διαβάλλουν και φθονοῦν, / και πορνεῦν και μοιχεύουν, και ἐδὼ δεν σωφρονοῦν; / Π[υθαγόρας]: Εἰδὼ εἶναι η κακία εἰς τον ἔσχατον βαθμὸν, / και τα πάθη εἶναι τόσα, που δεν ἔχουν ἀριθμὸν. / Π[υθ]: Ο Βασιλεὺς ο Πλούτων ἐν' σκληρὸς και δυνατός, / και κανεῖς δεν αμαρτάνει, ὅτι τιμωρεῖ αὐτός. / Τ.: Ἦγουν η προαίρεσίς των δεν ἔχει διαφορά, / μόν' τους χαλινῶν' ο φόβος τον κρατοῦντός φοβερά. / Π.: Βέβαια ἀν ἦτον τρόπος, ἔφενυγον και οι καλοί, / διὰ τοῦτο και κολλάσεις και φυλάττοντες πολλοί. / Και ἐμψόδια μυρία, πρῶτον δὴν ποταμοί, / Κωκυτός, Πυριφλεγέθων, οὗ ποὺ τρέχουν με ὀρμῇ. / Κι η Ἀχερουσία λίμνη, φοβερά και τρομερά, πλατυτάτη πα-

νταχόθεν με βαθύτητα νερά. / Και μια πόρτα, ἡν φυλάττει ο πορτάρης Αἰακός, / κι ο τρικέφαλος ο οὐκίλος, Κέρβερος πολλὰ κακός. / Και κριτ' ἐπὶ τούτοις δύν, φοβεροὶ Διὸς υἱοί, / ο Ραδάμανθς και Μίνως, ἀγρυπνοῦντες ἐς αἰ, / μήπως γένουν ἀδικία, ἢ μη φήνη και τινάς, / τον οἰοῖον παραδίδουν σ' Ἐρινύας και πονάς. / Τ.: Τάχα ἀν τινας δραπέτης κατὰ τὴν γην φωραθῇ, / εἰς την κόλασιν ἀφενέκτως πρέπει να παραδοθῇ; / Π.: Μάλιστα, τον παραδίδουν εἰς τον Κέρβερον εὐθύς, / ο οἰοῖος αἰωνίως τον ξεσχίζει προσταχθεῖς» (Α' 13-40). Στο Ἀθῆν επικρατεῖ μια αυστηρή δικτατορία, και μόνο αὐτὴ ἀναχαιτίζει τα ἀνθρώπινα πάθη. Στα παραθέματα αὐτὰ διατηρῶ, ἐκτός ἀπὸ τις προφανεῖς ἀβλεψίες και τους γραμματικούς βιασμούς, σε μεγάλη ἔκταση την ἀρχαίη ὁρογραφία της πρώτης ἐκδόσης, ἀλλὰ ὄχι τη στίξη, που συχνὰ εἶναι παραπλανητική.

⁵¹ «Π.: [...] Μ' ὅλ' αὐτὰ ο Διογένης μ' ἕνα τρόπον κατορθοί, / διὰ μέσον Περσεφόνης ἄδειαν να τον δοθῇ. / Και λαμβάνοντάς την πάλιν, να ἀνέβῃ εἰς την γην, / γιὰ να εὐξη της κακίας της παρούσης την πηγήν. / Προσταγῇ λοιπὸν ἐδόθη τῷ Εὐριπύ βασιλικῇ, / το του Χάρωνος καὶ να το ετοιμάσῃ ἐκεῖ. / Τους κριτὰς να πῇ πως εἶναι ὁριμὸς βασιλικός, / μὴτ' αὐτοῖς να τον ξετάξουν, μὴτ' ο φύλαξ Αἰακός. / Επειδὴ και ο Διογένης βγαίνει κατὰ προσταγὴν / και με ἄδειαν τελείαν να πηγαῖν εἰς την γην»

ο ίδιος ο Διογένης που κρυφάκουσε και εξηγεί τους σκοπούς του: για να βρει άνθρωπο στον κόσμο πάει να «μπαρκαριστέι» στο καΐκι του Χάρωνος⁵². Στη σκηνή Α'β' (Α' 59-150) επί σκηνής βρίσκονται ο Χάρων και ο Ερμής, αργότερα (Α' 135 εξ.) θα προστεθεί και ο Διογένης. Δεν υπάρχουν σκηνικές οδηγίες εξόδου για τους τρεις φιλοσόφους: ο δραματογράφος δεν δείχνει ιδιαίτερα εξοικειωμένος με τους συμβατικούς κανόνες της δημοσίευσης ενός δραματικού κειμένου, ή δεν δίνει σημασία. Όπως υπαινιχθήκαμε και προηγουμένως, δεν είναι ασίδηο αυτό να είναι και απλώς έργο των τυπογράφων. Ο τραχύς Χάρων μαλώνει τον Ερμή, γιατί δεν θέλει να μεταφέρει δωρεάν τον Διογένη και νομίζει πως αυτός φταίει⁵³. Η σκηνή της διένεξης είναι αρκετά κωμική με αφορμή ότι είναι διαταγή της Περσεφόνης, αρχίζει ένα ολόκληρο απόσπασμα, μισογυνικό θα λέγαμε, που περιγράφει με λεπτομέρειες τη δύναμη και εξουσία των γυναικών πάνω στους άντρες, τα τεχνάσματα που μεταχειρίζονται και τους κρυφούς σκοπούς που έχουν. Ο Χάρων δείχνει απληροφόρητος, ενώ ο πολύξερος Ερμής του εξηγεί⁵⁴. Βέβαια φταίει και η φι-

(Α' 41-50). Όπως παρατηρούμε, ο δεκαπεντασύλλαβος, αν και ποιητικά άτεχνος, ρέει αβίαστα, με σιδερένια την τομή μετά την όδση συλλαβή, που σημειώνεται στην πρώτη έκδοση πάντα με κόμμα και στην περίπτωση που δεν υπάρχει κανένας συντακτικός λόγος. Το «να τον δοθή» (Α' 42) παρουσιάζει ήδη τη συνήθεια των κειμένων της εποχής, να προτιμούν στις προσωπικές αντωνυμίες την αιτιατική από τη γενική, όπως παρατηρείται σήμερα ακόμα στα βουλευτοελληνικά ιδιώματα (οι επιμβάσεις διόρθωσης προς το αρχαιοπρεπέστερο θα μετατρέψουν τις περιπτώσεις αυτές σε δοτικές). Για το μεικτό ύφος του κειμένου υπάρχει εδώ ήδη ένα ωραίο παράδειγμα: στη δοτική του στ. Α' 45 ακολουθεί στο ίδιο δίστιχο «τον Χάρωνος καΐκι» (Α' 46) και λίγο μετά το «να τον ξετάξουν». Οι σχετικά λίγες δοτικές του κειμένου, όπως αναφέραμε, θα μπορούσαμε να φανταστούμε πως είναι ακόμα και έργο των τυπογράφων του Οικουμενικού Πατριαρχείου.

⁵² Η σχετική σκηνική οδηγία δεν αφήνει αμφιβολία πως, έστω ακούσια, κρυφάκουσε: «Ο Διογένης ήκουσεν έξωθεν την συνομιλίαν, και εισέρχεται λέγων» (ιδ. Α' 50). Η έκταση της κατάστασης κρυφακούσματος μάλιστα πείθει πως αυτό δεν ήταν τυχαίο, αλλά ο Διογένης ήθελε να ακούσει τι λέγεται γι' αυτόν στη σκηνή (για τη σύμβαση αυτή βλ. Β. Πούγγρε: «Ζητήματα επικοινωνίας στο Κρητικό και Επτανήσιακό θέατρο. Η εξέλιξη δύο δραματοποιημένων συμβάσεων», στον τόμο: *Μελέτηματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 109-153, ιδίως σσ. 115-131). Ο συγγραφέας, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, χρησιμοποιεί ορισμένες παραδοσιακές δραματογραφικές τεχνικές, αλλά χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία και ανάγκη.

⁵³ «Χ[άρων]: Όλα όσα ήδη πάσχω εναντίον και κακά, / από τας επιβολάς σου τα γνωρίζω φυσικά. / Αν πηγαίν' ο Διογένης να διδάξη να ειπή, / τι του ένεκεν ο Χάρων

μάτην να τραβά κοπτή; / Όλα συ τα κατορθώνει, όλα συ τα οδηγείς, / αχ, ως έπιανε φουρτούνα, καν μαζί μου να πηγής. / Ερ[μής]: Μάταιε! τι καταράσαι, τι συγχίζεσαι πολύ; / Προσταγή της Περσεφόνης είναι τούτο κι εντολή» (Α' 57-66). Μέσα στο λόγο ύψος βρίσκονται διεσπαρμένα και δημώδη στοιχεία (κοπή, φουρτούνα), τα δε ρυθμολογικά σχήματα βρίσκονται κοντά στο δημοτικό τραγούδι.

⁵⁴ «Ερ.: Αγνοείς πως η γυναίκες, και μεγάλους και μικρούς, / τους βαστούν στην αλυσίδα, και στην γην και στους νεκρούς; / Κ' εις το εδικόν τους χέρι πάντα είν' ο χαλινός, / και αρχόντων κ' ηγεμόνων κι όλων του λαού κοινός; / Χ.: Ωραιότατα τα πλάτεις, είναι όμως εντροπή, / δεν στοχάζεσαι εκείνος, που σ' ακούσει τι θα πη; / Παρασταίνεις τας γυναίκας, ότι είναι βασιλείς, / και οι μαγευμένοι άνδρες όλοι σκλάβοι εντελείς. / Εις καιρόν που η γυναίκα πάντα έχ' υποταγήν, / και φοβείται αναγκαίως τον άνδρό της τω οργήν. / Ερ.: Αγνοείς πως βασιλεύουν όλοις τους τυραννικώς, / και στο εδικόν τους νόμον πείθον' όλοι γενικώς. / Κι ό,τι θέλει μια γυναίκα πρόπει να κατορθωθή, / δεν μπορεί κανένας άνδρας να την εναντιωθή. / Μήτε λέξιν να προφέρη παρά γνώμη της τοιά, / ότι αν δεν κάμ' άλλο, πέφτει και λιθοθνή; / Χ.: Και αυτοί καυχόνται όλοι, ότι είναι κεφαλή / των ιδίων γυναικών τους, και τους σέβονται πολύ. / Και ποτ' έξω δεν εγχαίνον χωρίς θέλημα σχεδόν, / ή πολλά κρυφώς ίσως, όχι πλην αναφανδόν. / Επ' όμως από φθόνον όλα τα παρεξηγείς, / σκάνδαλον κοινόν υπάρχεις, θείας άξιος οργής. / Ερ.: Εύκαιρον ξηρόν κεφάλι, δεν είναι καθώς θαρρείς, / άκουσον πληροφορήσον, μη θηνώνης κι αποχής. / Η γυναίκες τους χορεύουν σαν ακουόδαις τους πτωχούς / και αναφανδόν πολλάκις ανταμώνουν τους μοιχούς. / Και αυτό που λέγουν ότι κεφαλή της γυναικός / είναι πάντοτε ο άνδρας, τούτο είναι νομικώς, / Ποία όμως το φυλάττει, ποία είναι ευπειθής; / Αθώ! είσαι τον κόσμον άπρακτος και αμαθής.

λαργυρία των αντρών⁵⁵. Φιλαργυρία είναι τελικά και το κίνητρο του Χάρωνος, κι έτσι, όταν εμφανιστεί ο Διογένης, παρά τις συστάσεις του Ερμή, αποπαιρνει τον «τάμαπατήρ»⁵⁶. Ο φιλόσοφος ωστόσο εκτιμάει την περιεργεία του, επειδή θέλει να μάθει, γιατί σκοπεύει να γυρίσει στον Επάνω Κόσμο⁵⁷. Πριν δοθούν όμως οι εξηγήσεις ο Διογένης πρέπει να κοιμηθεί, πράγμα που

/ Χ.: Δεν ηξεύρω όσα λέγεις και αν είν' αληθινά, / εις εμέ-
να είναι όμως όλα πράγματα καινά. / Και διά να μη σ'
ελέγχω, πέ με τα εξ υπαρχής, / πώς συζούν, πώς υποφέ-
ρουν τόσα είδη ταραχής; / Ερ.: Πάντοτε ο άνδρας πταίει,
άκουε με προσοχή, / παρ' αν γήνη μαριμαρένιος, νάχη τό-
σην ανοχή. / Κι επί τούτοις πρέπει έτι πάντα να παρακαλή, /
άσπρα άπειρα να δίδη, ιατρούς να προσκαλή. / Επειδ' η
γλήη τον λέγει, ότι είναι ασθενής, / και επισκοπην καμμία
δεν έχ' εις αυτήν κανείς. / Και με όλον οπού πταίει, λέγει
δύχως συτολήν, / ότι στην ζωή της κάμνει ο σκληρός επι-
βουλήν. / Άλλη δε επί προσφάσει, ότι έχει μητρικά, / κάμνει
χίλιαι απαξίαις κι αναριθμητα κακά. / Τόσα όσα μήτ' ο
νους σου να φεύξη δεν μπορεί, / ο δε άνδρας της και άκων
και εκών τα συγχωρεί. / Χ.: Απορώ πώς υποφέρουν, αν-
τοι δεν έχουν τιμή; / κατά τον γραπτόν τους νόμον είν' οι
δύο έν κομμί. / Ερ.: Τούτο είναι η μεγίστη και εσχάτη συμ-
φορά, / οσού σ' όσα πάσχον πταίνον και οι άνδρες φο-
βερά» (Α' 67-116). Ο διάλογος ρέει ζωηρά και αστεία: τα
μισογυνικά χωρία είναι από τα πιο «νόστιμα» του έργου
κι αμφαύως αυτά εξασφάλισαν την αναγνωστική επιτυ-
χία. Υπάρχουν και εικόνες με έντονα χρώματα: οι γυ-
ναίκες βαστούν τους άντρες στην άλωσιδα, τους χορεύ-
ουν σαν αρκούδες: «εὐκαιρον ξηρόν κεφάλι» (κούφιος
ξεροκέφαλος) κτλ. Το μεντό υφος επιτρέπει και μια υφολο-
γική ποικιλία (π.χ. Α' 105 «η γυνή του λέγει» θα έπρε-
πε, σύμφωνα με τη συνήθεια στο κείμενο αυτό, να απο-
δίδει ως «τον λέγει», που μετατρέπεται ύστερα από το
Μουσικό σε «τω λέγει») και ορθογραφικές αποκλίσεις
(Α' 49 «βγαίνει», Α' 85 «ενγαίνουν» – και στις δύο περι-
πτώσεις για μετρικούς λόγους).

⁵⁵ «Ερ.: Επειδή και αποβλέπουν εις τα άσπρα φυσικά, / κι
υποφέρουν τους μοιχούς τους να τους βλέπουν πασρικά.
/ Φύσει των πατρών το κέρδος, όλ' αυτά τα συμπαθεί /
αγρυπνήντοι είν' όλοι και ανθρώποδ' αμαθί. / Χ.: Όλος εί-
σαι νους και πνεύμα, λες και ψεύματα πολλά, / μ' όλον
τούτο όλα τώρα με τα έμαθες καλά» (Α' 117-122).

⁵⁶ «Χ.: Εν τοσούτ' ο Διογένης διατί αργοπορεί; / dos τον
είδηον ο Χάρων ότι δεν τον καρτερεί. / Επειδή και η
πτωχεία καταβλίζει τους μικρούς; / Ερ.: κι εσύ, άρπαγε,
να πέρνης, έμαθες απ' τους νεκρούς. / Χ.: Σεύρεις πως
δεν έπλενσ' άλλος αμοισθεί τον Κωκυτόν, / πρώτον αδο-
ροδοκίησς είναι που περνώ αυτόν. / Ερ.: Ιδού έφθασε,
σιώπα, δέξου τον ενγενικά, / μη, καθώς το συνηθίζεις, μη

φερθής βαρβαρικά. / Χ.: Αυτός είναι, συμπεραίνω, ένας
πρώτος των σοφών, / και τα ζωδια γνωρίζει και τα είδη
των νεφών. / Βέβαια θα τον ρωτήσω, εις τον κόσμον τι
ζητεί; / Ερ.: Ρώτησέ τον, πλην με τρόπον, μόνος όταν περ-
πατή. / Δ.: Χαίρετε, συνοδοιπόροι, φίλοι μου ειλικρινείς!
/ Χ.: Χαίρε, μέχρι σου πλην χάριν δεν επέρσε κανείς. /
Ερ.: Πάντοτε αυτός ο Χάρων χωρατεύει φυσικά, / είν'
αστείος, γλήη είν' φίλος, δεν στοχάζεται κακά» (Α' 123-
128). Η εσωτερική ρίμα στον τελευταίο στίχο (α' ημι-
στίχο) παραπέμπει ήδη στα άλλα μέτρα που θα χρησι-
μοποιηθούν στο δεύτερο μέρος. Ακολουθεί μια σπλην-
ική οδηγία: («Ιδιαίτερον λέγει τον Χάρωνα»), «Ερ.: Αδιά-
κριτε! σε είπα, να φερθής με συτολήν / κρίμα στα χρυ-
σά μου λόγια, κρίμα εις την συμβουλήν. / Χ.: Με πειρά-
ζει, το να πλειστή μόνος δίχως οβολόν» (Α' 139-141). Η
μορφή του «κωπηλάτη» Χάρωνος προέρχεται χωρίς άλ-
λο από την κωμική παράδοση του ευρωπαϊκού θεάτρου:
τραχύς, ευθύς, αγαθός, κατώτερης τάξης, με τη δική του
θυμωσοφία ξεσπελάζει τη την «τρέλα», τη διαφθορά και
το «θέατρο» του κόσμου (βλ. Β. Πούχνερ: «Ο “σοφός
τρελός” στο ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και του
Μπαρόκ και τα ελληνικά του αντίστοιχα», στον τό-
μο: Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελε-
τήματα, Αθήνα 1997, σσ. 77-112). Θα άξιζε ίσως μια με-
λέτη συγκριτική για την κωμική του μορφή στα φανα-
σιώτικα κείμενα της εποχής στην Κωμωδία νέα της Βλα-
χίας εμφανίζεται με παρόμοιο τραχύ και άξεστο τρόπο,
κρυφός επαναστάτης εναντίον της διοίκησης του Κάτω
Κόσμου, που αισθάνεται αδικημένος και προλετάριος ερ-
γαζόμενος στον Άδη.

⁵⁷ «Δ.: Ψηγκήν κανείς να κάμη, δεν σε φαίνεται καλόν;
/ Χ.: Όχι άλλο, πλην ειπέ μοι, ποία είν' η αφορμή; / πού
πηγαίνεις; και ας είναι τούτο καν για πληρωμή. / Εγώ εί-
μαι κωπηλάτης, αγαπ' όμως φυσικά / αξιώματα ν' ακούω
πάντα φιλοσοφικά. / Δ.: Κωπηλάτης, πλην σε βλέπω και
περιεργον πολλά, / και αισθητικόν ακόμη στης σοφίας
τα καλά. / Όθεν και συγκατανεύω στο να σε διηγηθώ /
την αιτίαν που πηγαίνω, απ' ού όμως κοιμηθώ» (Α' 142-
150). Ο σπληνικός αυτός ύπνος δεν δικαιολογείται δρα-
ματουργικά, αφού η αμέσως επόμενη σκηνή παρο-
σιάζει το διάλογο του Διογένη με το Χάρωνα. Το «αι-
σθητικός» έχει εδώ την έννοια του ευαίσθητος (sensible),
δεκτικός.

γίνεται ανάμεσα στις σκηνές Α'β' και Α'γ', όπου απλώς ο σκηνικός χρόνος «παγώνει» και σταματά. Δραματουργική αιτιολόγηση δεν προβάλλεται καμιά.

Η Α'γ' σκηνή (στίχοι 151-226) αφιερώνεται στην εξιστόρηση των κακώς κειμένων στις αρχοντικές οικογένειες, και η κατάσταση περιγράφεται με μελανά χρώματα από την οπτική γωνία ενός οικοδιδασκάλου σε ενυγκική οικογένεια. Εδώ διακρίνεται με σαφήνεια κάποιον αντιφαναριστικό πνεύμα⁵⁸, το οποίο όμως μπορεί να προέρεχεται και από τους φαναριώτες τους ίδιους. Ο Χάρων προτρέπει το φιλόσοφο, που στο μεταξύ έχει ξυπνήσει από τον ύπνο του, να του αναλύσει την κατάσταση στην επάνω γη· μεταξύ άλλων αναφέρει πως το καΐκι τώρα είναι έτοιμο και «περπατεί» γιατί έχει «καλόν αέρα»⁵⁹. Ο Διογένης επιδίδεται σε μια αρκετά συστηματική ανάλυση της κατάστασης: η ρίζα του κακού βρίσκεται στην εκπαίδευση, στην αγωγή των παιδιών στην οικογένεια⁶⁰, όπου το παιδί διδάσκεται από τους γονείς να μην υπακούει στο δάσκαλο και μαθαίνει από τους γονείς του την υπερηφάνεια, τη φιλαργυρία, την ασωτία και τη μοιχεία. Τι να κάνει ένας δάσκαλος μπροστά σ' αυτήν την κατάσταση; Τι θετική επίδραση μπορεί να έχει επάνω στο παιδί;⁶¹ Ο Χάρων με γνήσια λαϊκή θυ-

⁵⁸ Ίσως και στον τίτλο «Φανάρι του Διογένη» να υπάρχει κάποια ειρωνική νύξη για τους «φαναριώτες».

⁵⁹ Από τη μια περιγράφει τον εαυτό του ως καπιλάτη, από την άλλη φαίνεται πως το «καΐκι» είναι ισοφόρο. Η χοντροκομμένη σάτιρα δεν στέκεται σε τέτοιες λεπτομερείες αντιφάσεις. «Χ.: Τώρα πλέον εκοιμήθης, είναι ώρα αρκετή, / έχομεν καλόν αέρα, το καΐκι περπατεί. / Δεξιά πηγαίνουν όλα, διηρήσου με λοιπόν, / την αιτία που πηγαίνει εις την γην και τον σκοπόν» (Α' 151-154).

⁶⁰ Αυτές οι απόψεις απηχούν τις παιδαγωγικές θεωρίες του Διαφωτισμού, τις οποίες ωστόσο είχε ενστερνισθεί και μέρος των κληρικών (βλ. π.χ. την περίπτωση του Ιωσήφ Μουσιώδικου, Ρ. Kitromilides: *The Enlightenment as Social Criticism. Iosipos Moisiodax and Greek Culture in the Eighteenth Century*, Princeton/New Jersey 1992).

⁶¹ «Δ.: Άκουε διά να μάθης τα ανέκδοτα σχεδόν / των ουτιδανών ανθρώπων, και ασχούν και αναιδών. / Πρώτον πάγω να ελέγξω των κακών την κορχήν, / την ανήθον των παιδών και κακήν ανατροφήν. / Οι ες αυτής πηγαίνει η κακία εις την γην, / και κανείς δεν εμποδίζει την κακήν αυτήν τη γήν. / Όλοι βλέπουν τα παιδιά τους, πως αχρεία κατανούν, / και της αχρειότητος των την πηγήν δεν απαντούν. / Και προσλαλούν' αιωνίως των παιδιών τους το κακόν, / το οποίον παρλόγως υποθέτουν φυσικόν. / Εν τοσούτω όλοι πέρουν διδασκαλίας μωσθούσι, / πλην διδασκούν τα παιδιά τους να μην πείθων' εις αυτούς. / Πρώτον κλαίεται η μήτηρ, το παιδί πως αρωσά, / απ' την βίαν του δασκάλου, για να μάθ' ήθη χρηστά. / Ότι ο δάσκαλός του ν' ατακτή δεν σιγχορεί, / μήτε να αναδιδάξη κι αναιδώς να λωιδωρή. / Αλλά πάσχει να διδάξη εις τον νέον όσα δεν, / θεωρείβειαν και ήθη, και την άλλην την σπουδή. / Ο πατήρ προστάζει πάλι, μην το δείρης το παιδί, / σ' αχροντόπουλα μεγάλην δεν χρειάζεσαι σπουδή. / Μήτ' μένει ο πατήρ μου δε μ' εσπούδασε πο-

λύ / μ' άφηρ' όμως, ο καϊμένος, σούμι' ασπράν πολλά καλή, / Το παιδί λοιπόν ακούει, πως τα άσπρα είν' δουλειά, / όθεν εις αυτά προσέχει με ψυχρή και με καρδιά. / Ως Θεόν του τα δοξάζει, μόνον εις αυτά θαρρεί, / κι εκ νεότητος μανθάνει πρώτον να φιλαργυρή. / Επί τούτοις τους ακούει πάντα να κατηγορούν, / και κακούς και αναρτίους, κατά πάντων να ληρούν. / Και με υπερηφανείας όμμα να εξουθενούν, / κι ανεγυθιάστους όλους μάτην να καταφρονούν. / Βλέπει και την παλακίδα φανερά την πατρική, / και με την μητέρα πάντα τον μοχόν να κατοική. / Ποια λοιπόν στον νέον μένει αρετής ποτέ ελπίς, / όταν στους γονείς του ήξη δεν ευρίσκει εντροπή; / Ο διδάσκαλος να κάμη λόγον περί αρετής, / τον περιεργόν, τον λέγον, ότι είναι ασαρής. / Ο υιός λοιπόν, ειπέ μοι, τι να μάθη σπουκών / με γονείς ήθόν τοιούτων, παρά μιαν σειράν κακών; / Τον διδάσκουν με την πράξιν πρώτον να φιλαργυρή, / δεύτερον να ζή ασώτως και ασυχράς όσον μπορεί. / Τρίτον να ηρώϊη πάντας και να τους καταφρονή, / αλαζονικώς να βλέπη και μεκίλα να φρονή. / Αγνοούν ότι δυο ρίζαι είν' κακίας εις ημάς, / κι ες αυτών τα πάθη όλα φύσει πέρουν αφομάς. / Πρώτη υπερηφανείας, λήμη ευφορίας, / και η της φιλαργυρίας, κακών ρίζα γενική» (Α' 155-200). Η όλη εικόνα είναι αυτή ενός Έλληνα οικοδιδασκάλου κληρικού, ο οποίος εξιστορεί από την πείρα του την κατάσταση που επικρατεί στα φαναριστικά σπίτια στην Κωνσταντινούπολη και αναλύει τις δυσκολίες και την αναποτελεσματικότητα της διδασχής στα «αρχοντόπουλα». Πρόκειται για ένα χωριό άνωρς ηθογραφικό, το οποίο θα μπορούσε να αποτελέσει ακόμη και πηγή για την καθημερινή ζωή των ευγενών της Πόλης. Η εικόνα αφορώς είναι στρατευμένη και μονομερής· στον αντίποδα θα μπορούσε να τοποθετηθεί κανείς όσα εξιστορεί για τα παιδικά του χρόνια ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής στα Απομνημονεύματά του.

μοσοφία, αμφιβάλλει ότι η παρουσία του Διογένη θα αλλάξει την κατάσταση⁶³. Ο φιλόσοφος αποφαίνεται πως οι ευγενείς είναι «υπερήφανοι, κακούργοι, άρπαγες, θηλυμανείς» και ακολουθώντας το πνεύμα της εποχής, προσθέτει πως είναι άθεοι⁶⁴. Στο τέλος της ρήσης του διακρίνεται κάτι στον ορίζοντα και φωνάζει τον Ερμή να του εξηγήσει⁶⁴. Η σκηνή διαδραματίζεται εν πλω προς το Παρίσι, όπως και η επόμενη.

Στη δ' σκηνή της Α' πράξης (στίχοι 227-288) ο Χάρων αποσύρθηκε στα καθήκοντά του και ο Ερμής ως οδηγός αναλαμβάνει να εξηγήσει στο φιλόσοφο την πορεία και το στόχο του ταξιδιού⁶⁵. Η αναφορά του προσορισμού, στην πόλη των φώτων, συνοδεύεται από λεπτομερή έπαινο του Ερμή για το Παρίσι και για το πνεύμα του Διαφωτισμού· όλα έχουν αλλάξει, ακόμα και οι μίνες, αντί για το Θεό λατρεύουν το δέντρο της ελευθερίας, έχουν ισότητα και είναι όλοι «πολίτες» κτλ.⁶⁶ Ο Ερμής, σε αντίθεση με το Χάρωνα, είναι φωτισμένη θεότητα και

⁶³ «Χ.: Αναγράφης πως είμαι, μόνος το ομολογώ, / πλην τον νουν μου με τον νουν σου δεν τον άλλαξα εγώ. / Μάταιε! έχουν Προφήτας, και αντόν τον Μονισή, / κι αν αυτούς δεν τους ακούν, τι θα κατορθώσιν ου; / Όσα έχεις να διδάξης ήτον βέβαια καλά, / για τους παλαιούς ανθρώπους με τα λήγα τα μυαλά. / Τώρα πλην δεν είν' εκείνοι οι απλοί οι αμαθείς, / όλοι είν' σοφοί και νόες, όλοι είν' πολυμαθείς. / Κρίμα εις τον ναύλον, κρίμα, κι αν πηγαίης αμωθεί, / πλην σε βεβαιώνω ότι μάτην θέλεις κουραστή» (Α' 203-209). Από το στόμα του λαϊκότροπου Χάρωνος μιλάει ο συντηρητισμός και η Εκκλησία στην αντιμετώπιση του πνεύματος του Διαφωτισμού.

⁶⁴ «Δ.: Άφησε να τελειώσω την ηθών τους την σειράν, / κι όσα με ειπής κατόπιν, τα ακούω με χαράν. / Ο ρηθείς διδάσκαλός τους, εν τω μεταξύ λαλών, / λέγει και περί προνοίας, και Θεού και εντολών. / Τι απόκριαν λαμβάνει ο πτωχός απ' τους γονείς; / αυτά πε τα τους βαρβάρους, ημείς είμεθ' ευγενείς. / Κι άλλα άπειρα ταινιά, όσα και αωσχρόν εστι, / ένας οπού έχει φρένας καν να τα συλλογισθή. / Βλέπεις την ζωήν τους, οίμοι! τούτοι λέγοντ' ευγενείς; / υπερήφανοι, κακούργοι, άρπαγες, θηλυμανείς. / Μήτε πρόνοιαν δοξάζουν οι τυφλοί μήτε Θεόν, / μάλιστ' αναφρονίον πως είναι και ανόπερος αίν. / Ότι δε δεν θέλω κάμει εντελώς σ' αυτούς καρδιά, / το γνωρίζω, όμως έχω χρέος όλα να τα πω» (Α' 211-224).

⁶⁵ Στην περίπτωση αυτή δεν πρόκειται για φόρμουλα αναγγελίας εισόδου νέου προσώπου, αλλά έκφραση αναζήτησης του προσώπου που θα εμφανιστεί: «Εν τοσούτω κάτι βλέπω, πού επήγε ο Ερμής; / να μας πη εις ποίον μέρος πλησιάζομεν ημείς» (Α' 215-216).

⁶⁶ «Ερμ.: Τέλος πάντων το καιρί πλησιάζει εις την γην, / εις το πλοω ωραίον μέρος, στις σοφίας την πηγήν. / Δ.: Ω Ερμή, δεν με διδάσκεις καν να χαραιοποιηθώ; / πού μας έρρηξε τ' αδράκτι τέλος πάντων της Κλωθιά; / Ερ.: Είμεθα εις την Ευρώπην, εις του κόσμου την καρδιά, / όπου την φιλοσοφίαν την ηξέιρουν τα παιδιά. / Δ.: Ναι κατα-

λαμβάνω τώρα, και πολλά σ' ευχαριστώ, / πλην εις ποίον μέρος τάχα, δεν με τ' έμαθες σωστό. / Ερ.: Ώστε δήλον, δε σε είπα, στο Παρίσι το γνωστόν / εις την πρώτην κατοικίαν των σοφών των θαυμαστών» (Α' 227-237). Το τελικό –ν στη θέση της ομοικαταληξίας πρέπει να διατηρηθεί ή να αφαιρεθεί ανάλογα με τη ρίμα. Οι τυπογράφοι της Πατριαρχικής Τυπογραφίας το βάζουν παντού, όπως και οι τυπογράφοι της Ερμούπολης, ενώ ο Μουσικός, παρά τις επεμβάσεις του προς το λογίστερο, αργότερα θα το αφαιρέσει, αποκαταστήντας τη σωστή ομοιοκαταληξία.

⁶⁶ Ο χώρος προέλευσης του χειμένου αυτού ανήκει στο μέτωπο αντίδρασης στο Διαφωτισμό και στα ιδεώματα της Γαλλικής Επανάστασης, που γύρω στα 1800 είχαν τεράστια διάδοση και απήχηση σε όλη την Ευρώπη. «Δ.: Είγχε, ω Ερμή, ενταύθα η σοφία κατοικεί; / Ερ.: Και ελευθερία άμα, και ισότης γενική. / Νέον σύστημα δι' όλον και αλλοιώσις παντός, / άλλαξαν μορφήν στην Φραντζα τα εκτός και τα εντός. / Όλοι είναι ιδιώται, όλοι είναι βασιλείς, / όλοι πλούσιοι, σπουδαίοι, όλοι δούλοι εντελείς. / Δ.: Όσα είπες παραστήθηκαν αναρχία φοβερά, / μόν' πως άλλαξες τάς λέξεις τόση είν' διαφορά. / Ερ.: Απ' αυτά εσύ δεν νοιώθηκες, δεν έχεις πολιτικόν, / διά τούτο σ' ονομάζουν Διογένην κυνικόν. / Οι παλιάνθρωποι εκείνοι, οι χυδαίοι είν', θαρρείς, / οπού ήτον στον καιρόν σου; εις αυτό με συνηκρείς. / Όλοι ρήτορες είν' τώρα, όλοι δίδουν ορισμούς, / όλοι κάπηλοι λαλούντες, πλάττουνσι συλλογισμούς. / Άκουε διά να μάθης, εδώ δεν είναι Ναός, / ή Βωμός, ή Εκκλησία, δεν είναι μήτε Θεός. / Ουδ' Ηλίσιον πεδίον ουδέ κόλασις ουδέν, / μόν' κανείς αν αποθήκη καταντά εις το μηδέν. / Ώστε όπως είν' το βόδι που ψοφά, και ο αετός, / ούτω και εις το Παρίσι καταντά κάθε θητός. / Δ.: Κι εζ' αυτών που διηγήσαι, ότι καταντούν μη ον, / βγαίνει μια αποστασία φανερά προς τον Θεόν. / Είγχε εις καλούς ανθρώπους και εις μέρος θαυμαστόν / μ' έφερες να κατοικήσω, σε υπερευχαριστώ» (Α' 237-260). Το

οπαδός του προοδευτισμού. Με μια αστεία αντιστροφή των παραδοσιακών αξιών, ο συγγραφέας σατιρίζει τα τεκταινόμενα στο Παρίσι στα πρώτα χρόνια μετά τη Γαλλική Επανάσταση⁶⁷. Ο αρχαίος φιλόσοφος, εκπρόσωπος συνάμα της ορθόδοξης χρηστοηθειας και θεοσέβειας, φρίπτει· ετοιμάζεται για τη χειρότερα και ανάβει το φανάρι του⁶⁸.

Το πνευματικό προφίλ του αρχαίου φιλοσόφου, και συνάμα του συγγραφέα, είναι αυτό ενός κληρικού ή θεοσεβούμενου ατόμου, που υπηρέτησε ως οικοδιδάσκαλος σε φαναριώτικο σπίτι στην Πόλη και περιγράφει τα έγκλута ήθη στις οικογένειες των ευγενών, τις αλαζονικές τους ιδέες για τον εαυτό τους, το κακό παράδειγμα που δίνουν στα παιδιά τους με τη φιλαργυρία, την κενοδοξία, τη γυναικοκρατία και τη μοιχεία· και εκτός τούτου είναι και επιρρεπής στα διδάγματα του Διαφωτισμού και της Γαλλικής Επανάστασης, στην αθεία και την περιφρόνηση των παλιών ηθικών αξιών (βέβαια όχι και τόσο στις ιδέες της πολιτικής ελευθερίας και της ισότητας). Ωστόσο ο συντηρητικός Κυνικός είναι και αυτός επηρεασμένος από τις παιδαγωγικές θεωρίες του Διαφωτισμού, λέγοντας ότι το κακό ξεκινάει από την εκπαίδευση των παιδιών, κι αν αυτή δεν βελτιωθεί, αν το κακό δεν θεραπευθεί στη ρίζα του, η κατάσταση δεν μπορεί να βελτιωθεί. Το προφίλ αυτό δεν ταιριάζει και πολύ με τον Αγάπιο τον Κώο, ο οποίος έμενε στο Μετόχι του Παναγίου Τάφου στη Φιλιππούπολη, και τρεις φορές μόνο ταξιδεύει στην Κωνσταντινούπολη.

Η Β' πράξη διαρθρώνεται από τις συναντήσεις και συζητήσεις που έχει ο Διογένης κατά το ταξίδι του στη δυτική Ευρώπη: τρεις μεμονωμένες συναντήσεις με διαφορετικά άτομα, που εκφράζουν διαφορετικά κακά, και τρεις ομαδικές, με την ίδια ομάδα προσώπων, όπου κάθε φορά κυριαρχεί ένα άλλο θέμα. Η πρώτη συνάντηση, με το φιλόσοφο της Γαλλικής Επανάστασης και ιδεολόγο Βολταίρο («Βολτέρ», σκηνή Β'ε', στίχοι 1-114) δεν είναι αναγκαστική και η πιο σημαντική, όπως διατυπώνει ο χαρακτηρισμός του έργου ως «αντιβολταιρικής» σάτιρας. Ο ήδη από καιρό νεκρός Γάλλος φιλόσοφος είναι απλώς ο ιδεολογικός αντιπρόσωπος των κακών της Γαλλικής Επανάστασης, για τα οποία μας πληροφορήσαν ήδη

τελευταίο δίστιχο είναι σαφώς ειρωνικό, η καλύτερα ακόμα σαρκαστικό (αντιστροφή του πραγματικού νοήματος). Και συνεχίζει ο Ερμής: *«Πρόσχε μην απανδήσης, έχω κι' άλλα να σε πω, / σε τα θυγρούμαι όλα, επειδή σε αγαπώ. / Τώρα μέσα εις την Φραντζαν, δεν μετρείται εβδομάς, / καθώς όλοι των ανθρώπων την μετρούν και εις ημάς. / Αλλ' ο μην είν' τρεις δεκάδες, τέτοιαν έβλαν αρχήν, / και την ελευθερίας ονομάζουν εποχήν. / Τα ονόματα προς τούτοις, τα αρχαία των μηνών, / τα μετέβαλον εις τρόπον, οποι' είν' το παν καινόν. / Σήκωσαν τιμάς και τίτλους με ιδέαν και σκοπόν, / ίνα πάτη διαφέρουν των ανθρώπων των λοιπών. / Ονομάζονται πολίται μεταξύ των γενικώς. / Δ.: Πε με, άλλαξαν τα ήθη; ο κακός δεν είν' κακός; / Επειδή των ονομάτων μόνον η μεταβολή / δεν θαρώ να χρησιμεύη εις το γένος μας πολύν»* (Α' 261-274). Εδώ υπάρχει και ένας τόνος πατριωτικός, που διέπει όλο το έργο: ο συγγραφέας πέρα από τις παλαιές αξίες, τη χρηστοηθεια και θεοσέβεια, ενδιαφέρεται και για το «γένος» και την τύχη του μέσα στις ταραγμένες αυτές εποχές. Διαφαίνεται μια σαφής αντιδιαστολή Δύσης – Ανατολής· η τάξη των ευγενών

είναι επιρρεπής στα νέα διδάγματα, ενώ οι κατώτερες τάξεις, μορφωμένοι και μη, αντιτίθενται στην εισβολή των νέων αξιών και την ανατροπή των παλιών.

⁶⁷ «Ερ.: Λάβ' υπομονήν, μην τρέχης, είν' ακόμη κάτι τι, / αρπαγή, κλεψιά και φόνος, όλ' αυτά είν' αρετή. / Και τα συνοικεία τους είν' πορνεία παστρικά, / και αυτήν νομοθεσίαν ονομάζουν φυσική. / Όσον θέλω κι' όσον θέλει, με κρατεί και την κρατώ, / ήνυρα άλλη ήνυρον άλλον, με αφήνει εν τ' αυτώ. / Περί δε θρησκείας ήδη όλοι τα αυτά φρονούν, / και το της ελευθερίας δένδρον μόνον προσκυνούν» (Α' 275-282). Το προτελευταίο δίστιχο, με την παραστατική συμπύκνωση νοημάτων και ρημάτων, αποτελεί ένα από τα επιτυχημένα κορυφώματα της σατιρικής έκφρασης μέσα στο έργο αυτό.

⁶⁸ «Δ.: Φθάνει πλέον όσα είπες, τα λοιπά είν' περιττά, / πως είν' άθειο δι' όλο, το κατάλαβ' αρκετά. / Επληροφορήθηπ πλέον, και νγιάνει λοιπόν, / πάγκο άνθρωπον να εύρω, σε προείπον τον σκοπόν. / Αναφα και το φανάρι για να βλέπω παστρικά / ότι βέβαια είν' σκότος, όπου τόσα είν' κακά» (Α' 283-288). Η πόλη των φώτων τελικά είναι «θεσκοκότεινη».

ο Χάρων και ο Ερμής. Στην αρχή της σκηνης υπάρχει μια κατάσταση μειωμένης σκηνηκής επικοινωνίας, γιατί ο Βολταίρος βλέπει τον Διογένη να έρχεται με το φανάρι αναμμένο μέρα μεσημέρι, ενώ εκείνος δεν τον αντιλαμβάνεται αμέσως⁶⁹, και στην ερώτησή του εξηγεί το σκοπό του. Ο κυνικός φιλόσοφος τον ρωτάει αν εκείνος είναι άνθρωπος και στην απορία του άλλου, γιατί να μην είναι, του εξηγεί πως δεν φτάνει να είναι κανείς ποιητής ή είδωλο (δηλαδή να μιλά και να έχει ανθρώπινη μορφή) για να είναι άνθρωπος, αλλά αυτό κρίνεται πρωτίστως από το κατά πόσον έχει ωφελήσει την πατρίδα του⁷⁰. Σ' αυτό ο Βολταίρος καυχείται πως έχει φέρει την αποστασία στο λαό, του έδωσε ελευθερία και ισότητα⁷¹. Τότε αναπτύσσει ο Διογένης σε μακροσκελή επιχειρηματολογία πως η πραγματική ελευθερία είναι απλώς η απουσία παθών, και πραγματική ισότητα δεν υπάρχει ούτε στη φύση ούτε στους ανθρώπους: παντού υπάρχουν αρχηγοί και κάποια ιεραρχία, ακόμα και στον Άδη⁷². Στη συνέχεια

⁶⁹ «[Βολτέρ]: Ποίος είναι τούτος τάχα, οπου έρχεται εδώ; / την ημέραν με φανάρι, δεν με έτυχε να ιδώ. / Και το φόρεμά του ξένον και η όψη του νεκρού / ομοιάς' ωσάν να ήλθεν απ' τον Άδην προ μικρού. / Ας τον χαρητέω, ίσως και ακούσω νέον τι, / ότι μάτην το φανάρι την ημέραν δεν κρατεί. / Χαίρε, φίλε, την ημέραν, το φανάρι' είν' περσιτό. / Δ.: Χαίρε και εσύ και μάθε, με τι λόγον το κρατώ. / Άνθρωπον ζητώ να εύρω, κι έως τώρα δεν μπορώ» (Β' 1-9). Για την τεχνική της μειωμένης σκηνηκής επικοινωνίας στην κλασικίζουσα δραματοποιία βλ. Πούχνερ: «Ζητήματα επικοινωνίας στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο», ό.π. σσ. 132-152).

⁷⁰ Στην παρατήρηση του Διογένη πως, παρά το φανάρι του, δεν μπορεί να βρει άνθρωπο, ο Βολταίρος αποκρίνεται: «Β. Και εδώ είν' ένα πλήθος, πώς δεν ρήρες; απορώ! / Δ.: Μήπως είσαι και συ ένας απ' το πλήθος το πολύ; / Β.: Δήλον από την μορφήν μου κι απ' την γλώσσαν που λαλεί. / Δ.: Μόνον η μορφή δεν φθάνει κ' η ανθρώπινη εικών, / κ' η μαϊμού έχει ανθρώπου και μορφήν και ηθικόν. / Όσον δε διά την γλώσσαν ομιλεί κι ο ψιττακός, / και πολλοί οπου προσφέρουν κάθε λόγον ως ειπός. / Β.: Άνθρωπος εμί και ζώον επιστήμησ δεινικόν, / κι επί πάσι τοίτοις έχω λόγον και γελαστικόν» (Β' 10-18). «Γελαστικός» = σκωπτικός, κοροιδευτικός (Μπερτόλδος 82, Κριαράς, *Επιτομή*, σ. 270). Συνεχίζει ο Διογένης: «Όλ' αυτά οπου με είπες είν' άνθρωπον φυσικά, / όχι όμως τον άνθρωπον που ζητώ σημαντικά. / Τι κατώρθωσες στον κόσμον, που να είναι ικανόν, / άνθρωπον να σ' αποδείξη, κι όχι ξυλοτετενόν; / Β.: Άνθρωπος είμαι τω όντι, ότι είμαι ποιητής. / Δ.: Η ποιητική αφενίτως δεν είν' είδος αρετής. / Ποιητής μπορείς να είσαι, όχι κι άνθρωπος μαζί, / άνθρωπον τον παρστανίει, ένα, η ζωή που ζή. / Στα επίθετ' αυτά όλα εγώ έχ' αποστροφήν, / μήτε άνθρωπον σε λέγω διά μόνην την μορφήν. / Εγώ είδον ανδριάντας και αγάλματα πολλά, / ωραιότερ' απ' σένα κι ασχημότερ' πλιο καλά. / Άνθρωπον δεν ήτον όμως, ήτον πέτρες ή χρυ-

σός, / καθώς είναι μέχρι τούδε ο εν Ρόδω Κολοσσός. / Της μορφής η μαρτυρία είναι λίαν ευτελής, / κι άνθρωπον δεν σ' ονομάζω, διά στίχων αν λαλής. / Τι ωφέλησες, επεί μοι, πρώτον τους ομογενείς; / κι έπειτα να σ' ονομάσω άνθρωπον καθώς φρονείς» (Β' 19-34). Η ορολογία που χρησιμοποιείται εδώ (πέτρες, χρυσός) προέρχεται από την εκκλησιαστική κατάκριση της ειδωλολατρίας και των αγαλμάτων της.

⁷¹ «Β.: Εγώ έκαμα μεγάλα πράγματα κατ' εξοχήν, / πρώτον στην αποστασίαν εγώ έδωκα ψυχήν. / Προ ετών είκοσι ήδη έσπειρα εις τον λαόν, / ένα πνεύμ' αποστασίας. – Δ.: Όθεν είσ' απάτεών / και φθορεύς και δημιουργτής και πολλά κακοποιός, / κι εξ αιτίας σου εβλάφηθ ο αθάσιος ο λαός. / Αλλά μην έβλαψες μάλλον κι επροξένησες φθοράν, / άρ' ανάξιον να είσαι στον ανθρώπων την σειράν. / Β.: Άνθρωπε, εγώ φρονούσα και φρονώ παντοτεινά, / πως ελύτρωσα τον κόσμον από τα πολλά δεινά / διά της ελευθερίας και ισότητος αυτής, / οπου έσπειρα στο πλήθος κι έχουν όλ' εκ γενετής» (Β' 37-48). Εδώ υπάρχει ένας από τους ελάχιστους στίχους σ' όλο το έργο (Β' 40) που μοιράζεται σε δύο ομολούτα πρόσωπα,

⁷² «Δ.: Τι εστιν ελευθερία και ισότης, εννοείς; / η τάς λέξεις μόν' προσφέρεις και το νόημα' αγνοείς; / Μάταυ! ελευθερίαν την απάθειαν καλούν, / των παθών σαν είσαι δούλος, τα λοιπά τι σ' ωφελούν; / Τούτο είν' ελευθερία αληθής και αρετή, / όχι αυτό οπου διδάσκεις, τον λαόν ν' αποστατή. / Κι επί τοίτοις η ισότης, πού ενρέθη εις ημάς; / πράγμα που δεν έχ' η φύσις, πώς εσύ να πης τοιμάς; / Πού ισότης εις την φύσιν, πού ισότης φυσική; / όταν και αυτή η φύσις, ένα κάμν' οξυδερεχή / και κοντόφωτον τον άλλον, και τον τούτο ευειδή, / και τον άλλον κατά πάντα άσχημον και δυσειδή. / Μεταρχολικόν δε άλλον, κι άλλον πάντα να γελά, / ένα με φωνήν ωραιάν, κι άλλον μ' αναρθρον πολλά. / Μεγαλόσωμον τον ένα με μακρό πλατύ κορμί, / και τον άλλον ζουρισιμένον και κοντόν μια πιθαμή; / Κ' εις τα άλογα τα ζώα, παρατήρησον καλά, /

ο Βολταίρος κανυχίεται για την κατάργηση της Παλαιάς και Νέας Διαθήκης, αλλά ο Κυνικός τον περιλουίζει με ύβρεις, καθώς και για την κριτική και ειρωνεία των χριστιανικών δογμάτων και της θρησκείας εν γένει⁷³. Ο Διογένης τον διώχνει με κατάρες και σε εκτενή μονόλογο (σε μερικά σημεία αλλάζει το μέτρο) (σκηνή Β' στ', στ. 115-146) αναλογίζεται το κακό που έχει προκαλέσει αυτός ο άγγελος της αθεΐας, δίνοντας δίκαιο στο Χάρωνα που του έλεγε ότι μάταια θα κουρσωθεί, διδάσκοντας στον κόσμο τα χρηστά ἤθη⁷⁴. Ξεκινάει για την Ισπανία («εκεῖνους τους μετρούν Χριστιανούς») και ανάβει το φανάρι του.

Όπως δηλώνει η σκηνηκή οδηγία, στο δρόμο συναντάει μια γυναίκα, τη Σωσάννα. Στη δεύτερη συνάντησή η σύγκρουση έχει ακόμα σφοδρότερο χαρακτήρα (σκηνή Β' ζ', στ. 147-246) και εντάσσεται στο γενικώς μισογυνικό πλαίσιο της σάτιρας. Εδώ στο κέντρο βρίσκεται η υπερηφάνεια και αλαζονεία της αριστοκρατίας και η γυναικεία φιλαρέσκεια· όπως μαθαίνουμε αργότερα, πρόκειται για Ελληνίδα, άρα η σάτιρα στρέφεται ξανά εναντίον των Φαναριωτών. Η σκηνή ξεκινάει πάλι με μια κατάσταση μειωμένης σκηνηκής επικοινωνίας, αλλά πολύ σύντομης. Ο άξοντας του διολόγου περιστρέφεται αρχικά γύρω από την αντίθεση της ασχημίας του φιλοσόφου και του κάλ-λους της νεαρής, της ταπεινής εμφάνισης και καταγωγής του Διογένη και της ομορφιάς και υψη-

να ιδής πως κι εκεί είναι διαφέροντα πολλά. / Και στο σώμα και στο χρώμα, και σχεδόν εις κάθε τι / βρίσκεις αναμεταξύ των μια διαφορ' αρκετή. / Κ' εις αυτά δεν είν' ισότης κι αναρχία παντελής, / έχουν και τους οδηγούς των, ίσως και τους βασιλείς. / Ζώα και πτηνά κ' ιχθύες, όλα έχουν οδηγούς, / και αυτά φυλάττουν τάξιν, πειθονται στους αρχηγούς. / Καν τας μέλυσσας δε βλέπει, οπού έχουν οδηγόν, / και σχεδόν ως βασιλέα τον τιμούν και αρχηγόν; / Το ζώφιον εκείνο δεν είν' αρκετή εικών / για να μάθης πως η τάξις είναι πράγμα φυσικόν; / Δεν στοχάζεσαι την τάξιν καν αυτών των γερανών, / οπού όταν ταξιδεύουν έχουν οδηγόν κοινόν; / Κι όταν σηκωθή εκείνος, όλοι παρακολουθούν, / όλοι έπονται αφέντως δίχως να αντισταθούν. / Τέλος πάντων και στον Άδην, όπου κατοικούν νεκροί, / κ' εις τον ουρανόν είν' τάξις, και μεγάλοι και μικροί. / Δειξόν μοι λοιπόν πού είναι η ισότης που φρονείς, / και συγχύξεις κάθε τάξιν και θορύβους προξενείς;» (Β' 49-84). Ο τύπος «ζουρι-σμένος» σημαίνει το «ζαρωμένο». Στο στ. Β' 67 υπάρχει στο πρώτο ημιστίχιο μια εσωτερική ομοιοκαταληξία, που θα εμφανιστεί αργότερα στους μη πολιτικούς στίχους.

⁷³ «Β.: Εκατάρθωσα και άλλα, τα οποία είν' γνωστά, / άξια πολλών επαινών, φοβερά και θαυμαστά. / Παλαιάν και Νέαν άμα, τας αναίρεσα ενθής, / με τι λόγον και εις τούτο θε να με αντισταθής; / Δ.: Κι επένθησες καμμίαν πλέον πιθανήν αρχήν, / έξω απ' τον Μωσέως την γραφήν και εποχήν; / Η της Νέας καλλιέτερα ή ομοίαν ἠθικὴν, / και νομοθεσίαν άλλην σαν την Ευαγγελικήν; / Β.: Όχι, μόν' τας αναίρεσεις έκαμα επιμελώς. / Δ.: Δεν με λες λοιπόν πως είσαι άφρων, άνους και τρελ-

λός; / Κι ανερευθιάστως όλους τους κατηγορείς κοινώς, / εσύ είσ' ο μέγας Ρήτωρ και Φιλόσοφος δεινός; / Ω! της άκρας σου μωρίας, εσύ είσαι ο Σοφός, / οπού πάσχεις να σκεπάσης το Ηλιακόν το φως; / Είσαι φλύαρος, αυθάδης, τολμητείας μιανός, / κι άλλα όσα να συρράψω δεν με φθάνει ο καιρός. / Β.: Έκαμα ακόμη κι άλλα, άκουσον, μην μ' αναίρης, / καν τα ἡμισυ απ' όσα έκαμα δεν συγχωρείς; / Κατηγόρησα εν πρώτοις την θρησκείαν των Γραικών, / ότι την κρεωφαγίαν έχουν μόνον για κακόν. / Και των Δυτικῶν ακόμη περιέλασα τον νουν, / ότι τον Θεόν αφίνουν και τον Πάπα προσκυνούν. / Έλεγα τους Λουτεράνους εις την βάση που κρατούν, / ότι είν' σεσαθρωμένοι και τυφλά περιπατούν. / Εν ολίγοις περιπαίζω τας θρησκείας γενικώς, / και ελέγχω κι εκθειάζω όλα τους ειρωνικώς» (Β' 85-110). «Τολμη[ε]ίας» είναι ασυνήθιστος (καθαντό αρχαιοελληνικός) τύπος για τον τολμηρό. Με τη «θρησκείαν των Γραικών» εννοείται η Ορθοδοξία.

⁷⁴ Ο μονόλογος αυτός έχει κυρίως μετρικό ενδιαφέρον: Β' 115-120: υπάρχει ο συνηθισμένος δεκαπεντασύλλαβος με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία. Ακολουθούν δύο δεκατρισύλλαβοι: «Φεν! πώς η αθεΐα εδώ κατακρατεί, / κ' η αδιαφορία μετρείται αρετή» (Β' 121-122). Και μετά 20σύλλαβοι (7+7+6) κατά διστίχο εναλλάξ με δεκαπεντασύλλαβο, που δίνουν ένα ενδιαφέρον ρυθμικό σχήμα: «Ελάτε να ιδήτε, Φιλόσοφος καλείται, ο μη φρονών Θεόν, / ο κόλαξ προτιμάται, ο άφρων αγαπάται, και ο απατεών. / Όστις Θεόν αρνείται, εις όλους προχωρεί, / απ' όλους επανέεται, πως αδιαφορεί» (Β' 123-126). Έτσι προχωρεί η σκηνή ως το τέλος.

λής κοινωνικής θέσης της αριστοκρατίας⁷⁵. Η εκατέρωθεν περιφρόνηση φτάνει και σε νόστιμες διατυπώσεις⁷⁶, στην ενθύμηση της ματαιότητας της ομορφιάς ή νεαρής αποφάνειται πως οι ευγενείς δεν έχουν ανάγκη την ηθική, δεν πηγαίνουν στην κόλαση όπως οι φτωχοί, και ότι μπορεί να είναι θνητοί, αλλά είναι από καλύτερο χόμα (απ' το οποίο γίνεται το φαρφορού, όχι τα νυχτερινά δοχεία) από τους κοινούς ανθρώπους, θα πεθάνουν σε κλίνη χρυσή και όχι γυμνοί στο δρόμο⁷⁷. Οι κατά- ρες του ασηγητή είναι ζουμερές και συνεχίζονται ακόμα στην επόμενη σσηγή, του μονολόγου του

⁷⁵ Σ' αυτή τη σσηγή το χουίμορ είναι έντονο και οι λεπτές διατυπώσεις ενδιαφέρουσες. «Σ/ωσάννα! Αρά γε αυτό που βλέπω και έχει σχήμ' ανθρώπινον, / άνθρωπος είναι ή δαίμων ή κανένα τι καινόν; / Έστω, όμως με φα- νέρη, την ημέρα τι ζητεί; / ή φαντάζωμ' ή κοιμούμαι ή ο νους μου μ' απατεί. / Δ.: Πόθεν έρχεσαι; τι είσαι; πού πη- γαίνεις; και γιατί; / Σ.: Είμαι μια γυναίκα πρώτη, της Πα- τρίδος εκλεκτή. / Πλην το ειδικόν σου σχήμα με ετάραζε πολύ. / Δεν μπορώ να συμπεράνω, το φανάρι τι δηλοί; / Δ.: Το φανάρι μου χωρίζει τους κακούς απ' τους καλούς, / τους φρονήμονς και κομήμιους απ' τους φαύλους και τρελ- λούς. / Τας γυναίκας οπου έχουν κάλλος, ήθος, πνεύμα, νουν / απ' τας άσσημαις εκείνας, που ποτέ δεν σωφρο- νούν. / Σ.: Εγώ είμαι και πλουσία και γυναίκα και καλή, / κι ευγενής και με αέρα, και μ' επιθυμούν πολλοί. / Δεν ενδίδω πλην εις όλους, δεν είμ' εύκολη πολλά, / και αν θέ- λω, τους κουραζώ και τους τυραννώ καλά» (Β' 147-162). Ο σαρκασμός του σατιρογραφού βρίσκεται σε πλήρη ανάπτυξη. Με «κάλλος» ο ασηγητής βέβαια εννοεί το εσω- τερικό και ψυχικό κάλλος, την αρετή, όχι τη σωματική διάπλαση και τη γυναικεία κοκεταρία.

⁷⁶ Οι διαπληκτισμοί αρχίζουν μετά τις διευκρινίσεις για το σκοπό του ταξιδιού (εκείνη πηγαίνει στην Ισπανία ή το Λονδίνο). «Σ.: Εγώ είμ' αρχοντοπούλα, πρώτη και ευ- γενική, / κ' εσύ άσσημος και μαύρος, και γυμνός μ' ένα σακάκι, / άπορος, πτωχός, σσηνήτης, μία ύλη ταπεινή. / Δ.: Υπερήφανον είν' πρόγμα μιά ευγενής γυνή. / Τι φαντάζε- σαι πώς είσαι; τι καυχάσαι αναιδώς; / είσαι ύλ' ωσάν εμέ- να, ευτελής γη και σποδός. / Τι παύρεσαι στα κάλλη και στο σώμα το φθαγτό; / αϊρίον σκυλίχον βρώσις κατα- ντάς κι εσύ κι αυτό. / Σ.: Εγώ τόχω ατιμίαν, κίχω συνα- στροσφήν / με γυμνούς ωσάν εσένα, και με άσσημον μορ- φήν. / Ομοιάζει σαν να ήλθες απ' τον Άδην νεωστί, / αση- μάνθρωπος κατ'ούφης με μια μούρη κορμαστή» (Β' 169-180). Είναι ασφαλώς τέτοια χωρία που εξασφάλισαν την αναγνωριστική επιτυχία του έργου σε ευρύτερα στρώματα του πληθυσμού για σχεδόν ολόκληρο το 19ο αιώνα.

⁷⁷ Τα χωρία αυτά είναι πραγματικά απολαυστικά: «Δ.: Δεν ηξείρεις πως στους τάφους δεν είναι διαφορά; / Δεν γνω- ρίζετ' η δουλείτρα παντελώς απ' την κυρά; / Χώμα κατα- ντάς, αθλία, ευτελές και πενηχρόν, / σκέλεθρον ξηρόν και

άπνον, και αχρείον και ψυχρόν. / Αϊρίον, αθλιεστάτη, την ψηρήν συ απαιτούν, / εις τον Άδην περί κάλλους, περί πλού- του δεν ρωτούν. / Σ.: Τι ψηρήν με λές; τι νέα, με διδάσκεις, ηθιάρη; / ποίος έφθα' απ' αιώνας, το να έλθω απ' εκεί; / Δ.: Μήτ' εδώ αθανασίαν δεν δοξάζουν της ψηρης; / Τι κατα- στασις αθλία, θλιβερά και δυστηχής; / Ανταπόδοσις και κρίσις εδώ δεν είναι γνωστή, / του Βολτέρ διδασκαλία εί- ναι και αυτή σωστή. / Σ.: Ναι. Μας λέγουν τα βιβλία, πως κολάζεται κανείς, / όταν κάμνη αμαρτίας, όμως όχ' οι ευ- γενείς. / Εγώ είμ' ευγενεστάτη και πλουσία κι ευειδής, / κι εκ των ευγενών, ως λέγουν, δεν κολάζεται ουδείς. / Δ.: Κο- ρυφή των ανσητων, έκτρομα ελεεινόν! / Ο Θεός δεν σας κο- λάζει, γιατί είσθ' εξ ευγενών; / Ω! της υπερφαναίας, φευ! της εωφορικης, / πλάσμα τρισκαταρμένον, πώς τον πλά- στην αδικείς! / Ο Θεός πώς κάμνει χάριν ένα φαύλον ευ- γενή, / και κολάζει παρλόγγος τον πτωχόν τον αγνήν; / Απαγε! προσωπολήτην παραστήνεις τον Θεόν, / σαν εσός κακά αργεία, διαφθείρουν τον λαόν. / Ο Θεός υπερήφανους αποστρέφεται, μισεί, / με τον εωφορόν όλοι θέλουν κο- λασθή, και σή. / Και αυτός μ' αυτό το πάθος εκατήντησεν εκεί / εις τα βάραθρα του Άδου, εις το πυρ να καταισθή. / Κι ο Αδάμ τον Παραδείσου εξεβλήθη δι' αυτό, / ο αθά- ντος δικαίως, σώμα έλαβε θνητό. / Τι θαρείς; δημιουργίας ότι είν' διαφορά, / κι ο Θεός στην ευμορφίαν σου και στα πλούτη σ' αφορά; / Απαγε της βλασημίας; δεν ρωτά εκεί κανείς, / τους κακούς κοινούς κολάζει, δεν κυττάει ευγε- νείς. / Σ.: Όλοι είμεθ' από χόμα, πλην ημείς απ' το καλόν, / όχι από μαύρην λάσπη, σαν εσέν' από πηλόν. / Ημείς εί- μεθ' από ύλην, οπου κάμνουν φαρφορού, / πλην εσείς απ' τα τζονκάλια, που ο κόσμος κατουρεί. / Δ.: Τούτο δεν το είχ' ακούσει, να θαρρούν ότ' οι πτωχοί / είναι από άλλην ύλην, και σcheid χωρίς ψηχή. / Ω! της βαρβαρότητός σου! ένα έπλσ' ο Θεός, / εξ εκείνου είναι πάντες, όλος ο κοι- νός λαός. / Μορμολικίσιον, μαγκούτα, τέφρα, τι μεγαλυν- χείς; / Η ευγένεια, που λέγουν, είναι μόνον της ψηρης. / Πού επαίρεσαι; στα κάλλη; τι καυχάσαι; στους γονείς; / δεν ηξεί- ρεις πως η λάσπη είν' κοινός μας σσηνης; / Υπερήφανον θηρίον την αρχήν σου δεν ζητείς; / τι ωσάν ασκός φου- σκάνεις; έως πόν' ανασηθείς; / Αγκυλιά είσαι γυναίκα, και τα πάθη σε πλανούν, / πλην με τους σοφούς, θαναμάζω! πώς τα ίδια φρονούν; / Σ.: Και λοιπόν ομοίους πάντας τους

(Β' η', Β' 247-300), που παρουσιάζει και πάλι διαφορετικό μέτρο (ομοιοκατάληκτοι δεκασύλλαβοι)⁷⁶. Τότε βλέπει άλλον οδοπόρο στο δρόμο και προσπαθεί να τον φτάσει (Β' 297-300).

Η τρίτη συνάντηση (σηνή Β' θ', στ. Β' 301-386) δεν είναι λιγότερο σφοδρή: ο Αντίοχος είναι ένας μολιερικός φιλάργυρος, 97 ετών, ρακενδύτος και πεινασμένος, γιατί θέλει να αυξηθεί τα «αποτροιχάκια» του. Η γνώση του μολιερικού έργου, πριν από τη μετάφραση του Οικονόμου εξ Οικονόμων (Βιέννη 1816), δεν αποδεικνύεται μόνο από ορισμένες λεπτομέρειες, αφού ο ίδιος ο δραματουργός αναφέρεται ρητά στη συνέχεια του έργου (Β' 585). Η αντιπαράθεση ξεσπάει αμέσως, γιατί ο φιλύποπτος ταγγούνης εκλαμβάνει τον κυνικό φιλόσοφο ως ζητιάνο, κι αμέσως κλαίει για τη φτώχεια του⁷⁷. Ο Διογένης τον κατηγορεί, ειρωνικά, για ασωτία, με τόσα που ξοδεύει για τη διαβίωσή του⁷⁸. Κι όταν ακούσει πως είναι και ενωτικός (προφανώς και αυτός είναι Έλληνας), ξεσπάει σε φρικτές κατά-

νομίξεις γενικώς, / είσαι μάταιος, καίμενε, και υποχο-
ντριακός. / Πού το εδικόν μου κάλλος; πού η μαύρη σου μορ-
φή; / πού η εδική σου πείνα; κ' η δική μου η τρενφή; / Να
κι εγώ θέλ' αποθάνω, βέβαια καθώς κι εσύ, / πλην εσύ γυ-
μνός, εγώ δε εις την κλήνην την χρυσή. / Δ.: Τύναιον κατη-
ραμένον, υπερίφρανον, σκληρόν, / έχιόντα, ασπίς, θηρίον,
ιοβόλον πονηρόν» κτλ. (Β' 181-238). Μπορεί η δραμα-
τουργική δόμηση να είναι υποτυπώδης, μπορεί η στι-
χουργική να είναι κάπως ρηχή και μηχανική, ωστόσο υπάρ-
χει μια λεκτική ευρηματικότητα και μια δύναμη στη δημι-
ουργία της αντιπαράθεσης, που δεν αφήνει αδιάφορο το
σημειωμένο αναγνώστη και πολύ περισσότερο τα λαϊκά ανα-
γνωστικά στρώματα του 19ου αιώνα.

⁷⁶ Αναρωτιέται αν πρέπει να γυρίσει στον Άδη, γιατί τί-
ποτε δεν καταφέρει. Αναλογίζεται τη συνάντησή του
με το Βολταίρο και έπειτα με την Ελληνίδα αριστοκρά-
τισσα: «Έπειτα ήπια μίαν γυναίκα, / ήτις λαλούσε καλά
Ρωμαίκα. / Ήλθε μπροστά μου μέσα στον δρόμον, / μ'
άλλιας ιδέας και μ' άλλον νόμον» κτλ. (Β' 277-280).

⁷⁷ «Αν[τίοχος]: Απ' οπίσω μου τι τρέχεις; μήπως έλεος
ζητείς; / Το ετήσιόν μου όλον είν' πουργεία εκατόν, / κ'
η τρενφή μου και τα ρούχα, όλα είναι εξ αυτών. / Δεν εμ-
βήκα εις τον κόσμον να τ' αυξήσω κάτι τι, / κι όποιος μ'
εύρει, κακή τύχη, πάντα έλεος ζητεί. / Δούλον δεν έχω
κανένα, τρώγ' ολίγον, δεν φορώ, / και να τα αυξήσ' ακό-
μη καθώς θέλω δεν μπορώ. / Δεν με φθάνουν κάθε χρό-
νον μήτε είκοσι φλωριά, / δούλος δεν είναι να κλέψη, μόν-
ος έχω τα κλειδιά. / Το εισόδημα ολίγον, πώς θα ζήσω
απορώ, / νησιτικός, γυμνός ζω πάντα, να προσθέσω δεν
μπορώ» (Β' 303-312).

⁷⁸ «Δ.: Και πώς ζης, δυστυχισμένη, τόσους χρόνους νη-
σιτικός; / όταν εκατόν πουργεία έχης μόνον χρονικώς; /
Φρίττω στην οικονομίαν! πώς περνάς τόσον καλά; / με
εισόδημα ολίγον και με έξοδα πολλά; / Είκοσι φλωριά
τον χρόνον είναι έξοδα αδρά, / είναι μία ασωτία καθ'
υπερβολήν σφοδρά. / Αν.: Και προς τούτοις μ' ονομά-

ζων ακριβόν και φειδωλόν, / και φιλάργυρον μ' ακού-
εις εις το στόμα των πολλών. / Μισήν λίτραν κρέας πέρ-
νω, κι αυτό μόλις με αρκεί, / για να φάγω δύο μέρες,
έξω από τη φακή. / Δ.: Φευ! βαβαί! της ασωτίας, μόνος
τόσα φαγητά; / Εξουσιαστής αν ήμουν σε ελαίδεον φρι-
κτά. / Καθ' ημέραν δείπνον μέγα, κατά κόρον να τρυφάς,
/ βέβαια θα καταντήσης, να μην έχης τι να φας. / Ο ασπά-
λαξ μόν' με χρώμα τρέφεται παντοτεινά, / όμως μήπως τε-
λειώσει, τρώγ' ολίγον και πεινά» (Β' 317-333).

⁸⁰ «Αν.: Είμ' ορθόδοξος Λατίνος, και τον Πάπα μαθη-
τής. / Δ.: Είσαι άσπλαγχνος, αχρείος, βάρβαρος, και
αγενής, / καθ' αυτό ειδωλολάτρης, ότι τ' άσπρα προ-
σκυνείς. / Ασεβέστατε! οι νόμοι, δεν ηξεύρεις, πως με-
τρούν / γενικώς τους φιλαργύρους μ' όσους ειδωλολα-
τρούν; / Αν.: Εγώ δεν είμαι τοιούτος, εγώ δεν φιλαργυ-
ρώ, / το να γίνετ' ασωτία, τούτο μόν' δεν συγχωρώ. /
Ημπορεί να μ' εγκალέση μάλλον γι' άσωτον κανείς, / ή
φιλάργυρον, ως λέγεις, και νομίζεις και φρονείς. / Δ.: Ξό-
ανον τετυφλωμένον, ζωόν όντως αργυρούν, / εις τα τάρ-
ταρα του Άδου τέτοια ζωά καρτερούν. / Πε με, συ τι
άλλο κάμνεις, παρά άσπρα προσκυνείς; / Για τ' αυτά γυ-
μνός στενάζεις, νησιτικός λιμοκτονείς. / Αργούς πως σε
προσμένει κόλασις παντοτεινή, / κι ο Θεός τους φιλαρ-
γύρους φοβερά τους τυραννεί. / Δεν ακούεις καν του
Πάπα συνεχώς την διδαχήν, / πως τον φιλαργύρου πέρ-
νουν οι διαβόλοι την ψυχήν; / Τόσα άσπρα τι σπαζείς;
διατί φιλαργυρείς; / Αργούς πως ως το βράδυ να φοβί-
σης ημπορείς; / Τούτο καν δεν το ηξεύρεις, δεν έχεις τε-
λειώς νουν, / πως στον Άδη η μονέδα, και τα άσπρα
δεν περνούν; / Τάφος τρίτηκος αφεικτως θέλει σε δε-
χθή, βαβαί! / Τι θα σ' ωφελήσουν τ' άσπρα που σπίνα-
ζες, στραβέ;» (Β' 334-356). Εκείνος πιστεύει ωστόσο
πως τα άσπρα παντού «περνούν», ακόμα και στον Άδη
(θυμόμαστε τον φιλάργυρο Χάρωνα), είναι παρηγο-
ριά για όλον τον κόσμο. Και συνεχίζει ο Διογένης τις
κατάρεις του.

ρες εναντίον του⁸¹. Απ' όλ' αυτά ο γερο-τσιγγούνης καταλαβαίνει μόνο πως καλά το μάτευσε ότι του ζητάει άσπρα⁸².

Αντί μονολόγου του Διογένη ακολουθεί τώρα μονόλογος του φιλάργουρου, ύστερα προσιθίεται η Σωσάννα και στο τέλος πάλι ο Διογένης (σκηνή Β' ι', Β' 387-414). Ο μονόλογος του Αντίοχου (Β' 387-397) τελειώνει με ένα εκφραστικό: «δεν τον δίδω, δεν τον δίδω, ό,τι θέλει ας με πη», που το ακούει η Σωσάννα και ρωτάει και εξιστορεί τη δική της συνάντηση με τον ασκητή. Στο τέλος τους καταριέται ο καλογερίκος φιλόσοφος και απομακρύνεται. Η επόμενη σκηνή (Β' ια', Β' 415-482) ξεκινάει με τη διαπίστωση του Διογένη, πως ήδη τρεις μέρες βρίσκεται στο δρόμο προς «την Εγκλιτέραν». Σχεδόν αμέσως στην αρχή της σκηνής συναντάει τον Ιωάννη, που προσφέρεται να γίνει μαθητής του και να τον ακολουθήσει. Όλη η σκηνή διαδραματίζεται σε διαφορετικό μέτρο (16σύλλαβος [8+8] και επτασύλλαβος στίχος με πλεονηκτική ρίμα, ο πρώτος και με εσωτερική ομοιοκαταληξία)⁸³. Μπαίνουν στο καράβι, πέφτουν σε θαλασσινή φουρτούνα (ευκαιρία να επιπλήξει ο Διογένης τους ναυτικούς που βρίζουν)⁸⁴, φτάνουν στο λιμάνι και κατευθύνονται σ' ένα ξενοδοχείο αμφίβολης φήμης· όλ' αυτά γίνονται σε λιγότερο από 50 στίχους⁸⁵.

Και ξεκινούν οι τρεις διαδοχικές σηνές στο ξενοδοχείο, που αποτελούν το κορύφωμα των «δοκιμασιών» του φιλοσόφου. Η «παρέα» του ξενοδοχείου αποτελείται από τους ξενοδόχους («λοσταριέρους» κατά την πρώτη έκδοση) ή προαγωγούς, Μαριάνα και Βελεροφρόνη, και από τα ερωτικά ζευγάρια Ιλαρίωνα και Ανέζα, Γιουζέπο και Καλίτζα. Χωρίς μόνι-

⁸² «Αν.: Το κατάλαβα, ανάγκην έχεις άσπρων, και θαρρείς, / με αυτά να μ' απατήσης, μάτην όμως καρτερείς. / Αν ιδώ πως σε κρεμάζουν, δεν σε δίδω οβολόν, / τι ενόμισες, γουρούνι; πώς είμ' ένας τον πολλών; / Δ.: Πού είσ', ω Ερμώ, η Χάρων, να ιδήτε, τι φρονούν! / τ' ανθροπόμορφα τα ζώα, τα χωρίς τέλειως νούν! / Δαίμων σασματομένη, της κακίας κεφαλή, / μην εγγίξης το φανάρι και σκοτίξης το γαλί. / Πήγαινε με τους διαβόλους εις τα βάραθρα της γης, / σίσσωμος μ' όλα σου τ' άσπρα, όποτε χοίρος να πνήγης» (Β' 377-386).

⁸³ Στην περύττωση χωριστής αναγραφής του πρώτου στίχου (8+8+7) θα είχε δημιουργηθεί ένα σχήμα: α / α / β // γ / γ / β. Παραθέτω την αρχή της σκηνης για παράδειγμα: «Δ.: Μετά τρίτην ηδ' ημέραν, πάγω εις την Εγκλιτέραν, / να ιδώ και τους εκεί, / είναι και εκείνοι όλοι, όποτε αν λοιποί διαβόλοι, / και αχρείοι και κακοί; / Ιω[άννης]: Πού πηγαίνεις; καλημέρα, -Δ.: Πάγω εις την Εγκλιτέραν, / ποίος είσαι πλην εσύ; / Ιω.: Δούλος Θεού Ιωάννης, κι αν με πάρης δεν λανθάνεις, / κάμνεις μια δουλειά χρυσή. / Ότ' εγώ σε χρησιμομένω, στρώνω, πλύνω, μαγειρεύω, / και δεν θέλω και μισθόν, / δεν θέλω να με πληρώσης, την ψυχήν μου μόν' να σώσης, / μήποτε και κολασθώ» κτλ. (Β' 415-426).

⁸⁴ «Δ.: Έλα πάμε στο καράβι, πλην μισθόν δε θέλεις λάβη, / θέλω όμως σε επεί, / τι λογής έχεις να ζήσης. - Ιω.: Αγαπάω να μ' οδηγήσης, / ίσως κάμω προκοπήν. / Δ.: Απειρα θέλω σε μάθει, πλην κυττάω εις τα βάθη / της

θαλάσσης ταραχήν / έρχεται μεγάλη μπόρα, μας προφθάνει τώρα τώρα, / της Σελήνης είν' αρχή. / Ιω.: Ο Θεός να μας γλιτώση, και να μας κατενυδώση, / τον λιμένα να ιδώ. / Δ.: Σιωπή, δεν έχεις γνώση; ο Θεός να μην το νιώση, / ότι είμθα εδώ. / Επειδή ευθύς μας πνίγει, ποιος ημπορεί να φύγη, / ο Θεός σαν οργισθή; / Άκουσον τους ναύτας όλους, βλασφημούντας σαν διαβόλους, / πως να τους ευσπλαγχνισθή; / Όσους βλασφημούν επίσης τους κολάζ' η θεία κρίσις, / όλοι θέλουν παιδευθή, / για μικρό λόγο αχρείον, βλάσφημον και εναντίον / θέλουν απολογηθή. / Ότι πάσα βλασφημία είν' μεγάλη αμαρτία / και του δαίμονος εικών, / κι ατιμώρητον η δίκη δεν είν' τρόπος να αφήκη / ένα τέτοιον κακόν» (Β' 435-458).

⁸⁵ Φτάνοντας στο λιμάνι του Λονδίνου, ρωτάει ο Ιωάννης αν ο Διογένης έχει κανένα 'γνωστό' εκείνος αποφαίνεται πως όλοι ξένοι τού είναι, εκτός από τους γνωστικούς. Τότε να πάνε σ' ένα μέρος, όπου μαζεύονται πολλοί άνθρωποι: «νέες εύμορφα και νέοι, ρήτορες, σοφοί, σπονδαίοι, / μουσικοί πολλά καλοί» (Β' 469-470). Μέσα στο σπίτι αυτό κατοικεί η Αφροδίτη, γι' αυτό έρχονται τόσο πολλοί. Ο Διογένης ανάβει το φανάρι του και είναι έτοιμος. Ο Ιωάννης εξηγεί: «Εδώ άλλος δεν πηγαίνει, παρά μόν' οι προκομμένοι, / και όστις έρωτα ζητεί» (Β' 481-482). Ακολουθεί η σκηνηκή οδηγία: «Ο Διογένης πλησιάζει εις τον τόπον, όπου συνάζονται, και προσκαλείται έσοθεν».

μη συντροφιά είναι ο γιατρός Λουβέρδος. Η αρχή της πρώτης συνάντησης (σκηνή Β' ιβ', στ. Β' 483-542) γίνεται με τη συνηθισμένη παρατήρηση για την παράξενη μορφή του φιλοσόφου-ασκητή με το αναμμένο φανάρι και τις εκατέρωθεν συστάσεις⁸⁶. Αμέσως διαπιστώνει ο γιατρός Λουβέρδος με παρατηρητικότητα, πως ο «γυμνός» δεν θαμψώνεται από την ομορφιά των γυναικών⁸⁷. Αυτό αποτρέπει το έναυσμα για νέα μισογυνικά χωρία, γιατί με τη σειρά τους καυχώνται οι γυναίκες για την ικανότητά τους να παρασύρουν τους άντρες και να τους κάνουν ό,τι θέλουν⁸⁸. Συμφωνεί ο Λουβέρδος πως η γυναίκα είναι ένα αναγκαίο κακό (γι' αυτό ο Αριστοτέλης πήρε κοντή γυναίκα – το μικρότερο κακό)⁸⁹, πράγμα που εξοργίζει την Ανέζα, η οποία καυτηριάζει τα άσεμνα καμώματα των γιατρών στις εξετάσεις νέων κοριτσιών⁹⁰. Ο γιατρός αναγκάζεται να σιωπήσει για να μην προκαλέσει άλλο την οργή των γυναικών, και ο φιλόσοφος φεύγει από την πρώτη, μάλλον δοκιμαστική ακόμα συνάντηση, μην μπορώντας ν' ακούσει άλλα αισχρά πράγματα.

Η μορφή του γιατρού Λουβέρδου έχει ενδιαφέρον. Δεν πρόκειται για τη συνηθισμένη καρικατούρα των γιατρών κατά το συρμό των κωμωδιών του Μολιέρου, όπως παρατηρείται και

⁸⁶ «Μ[αριάννα]: Μία χίμαιρα μας ήλθεν, έλα έλα να ιδής, / με φανάρι εις το χέρι ένας μαύρος δυσειδής. / Βελ[ερο-φόντης]: Τι σημαίν' αυτό το είδος; βουρκολάκισε κανείς; / Με φανάρι την ημέραν, είναι τρέλλα προφανής. / Τον ακολουθεί και ένας με αλλόκοτον μορφήν, / μοιάζουν και οι δυο να είναι άσιτοι χωρίς τροφήν. / Μ.: Θέλεις να τους προσκαλώ να μας κάμουν την τιμήν; / Βελ.: Μάλιστα και να λalήσουν, να τους δώσης αφορμήν. / Μ.: Πόθεν έρχεσαι, ω ξένε; πού πηγαίνεις; τι ζητείς; / μισημέρι το φανάρι αναμμένον τι κρατείς; / Δ.: Χαίρετ' άνδρες και γυναίκες, ξένος είμ' αληθινά, / πλην η γη και τα εν κόσμω είν' εις άπαντας κοινά. / Όλ' οι άνθρωποι είν' ξένοι και εντόπιος κανείς, / και οι γέροντες κ' οι νέοι, όλοι είναι γηγενείς. / Ότι όλοι αποθνήσκουν, κι άσχημοι και ευειδείς, / πλούσιοι, πτωχοί επίσης, και αθάνατος ουδείς» (Β' 483-498).

⁸⁷ «Α[λουβέρδος]: Ασημος, όμως με λόγον, και γυμνός, πλην έχει νουν, / κ' η μεγαλοπρέπειάς μας παντελώς δεν τον πλανούν. / Και στην ωραιότητά σας αδιαφορεί πολλά, / μήτε μάτι δεν σηκώνει, καν να σας ιδή καλά» (Β' 499-502).

⁸⁸ Τα χωρία αυτά παραλληλίζονται δηλαδή με τα ανάλογα της Α' πράξης, μόνο που τώρα μιλούν οι ίδιες οι γυναίκες. Την αρχή κάνει η Ανέζα: «Μόνον να αποφασίσω αρρετ' είμαι και καλή, / τέτοιον να τον καταστήσω, που να με παρακαλή. / Ξενόρομεν ημείς την τέχνην, πώς πλανούνται οι σοφοί, / ξενί' ο μάστορης πού πρέπει να κτυπήση το καρφι» (Β' 503-506). Μια παραστατική λαϊκή παρομοίωση. Παίρνει το λόγο ο Ιλαρίων, λέγοντας πως νομίζει ότι μπορεί να λανθάνει τον καθένα, όπως το έκανε και με αυτόν. Συμφωνεί ο Γιοζέπος και παρεμβαίνει η Καλίζα: «Εγώ μόν' σ' εσένα κλίνω, μην με έχης για κοινήν. / Όταν είναι όμως χρεία, ξενίρω τι λογής

πλανούν, / και τους εκλεκτούς ακόμη πως εις έρωτα κινούν» (Β' 512-514). Και κλείνει τον κύκλο η έμπειρη Μαριάννα, η ξενοδόχος: «Ποιος μπορεί να αποφύγη τας ενέδρας μας ποτέ; / τις η χρεία να τα λέγω; είσθε μόνοι σας κριταί. / Είναι δήλον από όσα δοκιμάζετε κοινός, / πως στο χέρι μας είν' πάντα ο δικός σας χάλινος. / Μια γυναίκα έναν άνδρα όταν θέλη τον γελά, / και φιλόσοφος να ήναι και με άπειρα μυαλά» (Β' 515-520).

⁸⁹ «Α.: Σ' όλ' αυτά συγκατανεύω, (α) αναγκάσιον το κακόν, / το αξίωμα τοιοῦτον είν' το φιλοσοφικόν. / Ενθυμήθην και εκείνον (β), που επήρ' εβελοντί / μία νέα εις γυναίκα, πλην κατά πολλά κοντή. / Και ερωτηθείς τον λόγον, απεκριθήν γνωστικά, / λέγων, το μικρόν εκλέξας, από όλα τα κακά» (Β' 521-526). Στην υποσημείωση (α) διαβάζουμε: «Αναγκαίον κακόν ονομάζουν την γυναικα οι φιλόσοφοι», και στη (β) τονίζεται πως: «Ο Αριστοτέλης επήρε κοντήν γυναίκα, και ερωτηθείς απεκρίθη[:] εκλογήν του κακού ποιησάμενος, το έλαττον ηρετήσμων [sic]».

⁹⁰ Εδώ πρόκειται για το πρώτο μέρος της σάτιρας των γιατρών που υπάρχει στο έργο. Είναι χαρακτηριστικό όμως ότι δεν σατιρίζεται τόσο ο ίδιος ο σκηνικός χαρακτήρας των γιατρών, αλλά οι γυναίκες στρέφονται εναντίον τους. «Α.: Κάλλιστα τα διηγείσαι, εύγε στο μνημονικόν, / φαίνεται πως εδιδάχθης και τα περί γυναικών. / Όθεν μέσα στην σπουδήν σου θέλει σ' έτυχε να ιδής, / πώς τον οφθαλμόν πονούσε μία κόρη ευειδής. / Κ' ιατρευοντάς την ένας ιατρός επιμελώς, / ένας φίλος του τον είπε, πρόσεχε ιατρέ καλώς, / Μήποτε και θεραπέων τον της κόρης οφθαλμόν, / έξασαν την κόρην φθείρης εξ αιτίας των χυμών. / Τούτο και εγώ σε λέγω, νάχης προσοχήν πολλή, / εις την κοῦραν που πηγαίνεις, να μην σπάσης το γαλιό» (Β' 527-536).

στην ελληνική δραματολογία ήδη από το 18ο αιώνα⁹¹, αλλά για άνθρωπο σοβαρό και γνωστικό, ο οποίος απλώς δεν μπορεί να αποβάλει το ερωτικό του πάθος (αν και στο έργο δεν διευκρινίζεται προς ποιον τελικά αυτό στρέφεται). Την ιατρική σάτιρα με κατηγορίες περί τσαρλατανισμού, εκμετάλλευσης των ασθενών κτλ. αναλαμβάνουν οι γυναίκες (Β' 527-536 και Β' 663-690, και τις δύο φορές η Ανέζα), ενώ ο ίδιος ο σκηνικός γιατρός είναι μάλλον θύμα των καταστάσεων: δύο φορές προτιμάει να μη μιλήσει άλλο, για να μην κεντρίσει την οργή των γυναικών. Αυτό αποτελεί μιαν αξιοπαρατήρητη διαφοροποίηση του συγγραφέα του έργου (αν σκεφτούμε π.χ. την ανελέητη σάτιρα των γιατρών στην *Κωμωδία νέα της Βλαχίας*): η εκτίμηση της ιατρικής ως επιστήμης είναι χαρακτηριστική του Διαφωτισμού. Και είναι το δεύτερο σημείο στο έργο, μαζί με τις παιδαγωγικές θεωρίες του Διαφωτισμού στην πρώτη πράξη, που, μέσα στα πλαίσια της αντιβολταιρικής σάτιρας και του χλευασμού των ιδεών της Γαλλικής Επανάστασης, ανοίγει ξαφνικά ορισμένα «φωτεινά παράθυρα», που δείχνουν το συγγραφέα, παρά την προσκόλλησή του στην Εκκλησία, τη χριστιανική ηθική και τις αντιδράσεις της στο λιμπερτινισμό και την αθεΐα, επιδεικτικό στην πρόσληψη ορισμένων ευρύτερων θεωρημάτων του Διαφωτισμού, όσον αφορά τουλάχιστον την παιδαγωγική και την ιατρική.

Η δεύτερη συνάντηση, την άλλη μέρα⁹², είναι και η εκτενέστερη (σκηνή Β' ιγ', Β' 543-644). Ξεκινάει με μια παρατήρηση της Καλίτζας πως ο έρωτας είναι φαινόμενο φυσικό: ακόμα και ο γνωστικός γιατρός υποφέρει από αυτόν⁹³. Και προχωρεί σ' ένα είδος μανιφέστου του ελεύθερου έρωτα: μάλιστα οι νεαρές χρειάζονται πολλούς εραστές για να αισθάνονται πραγματική ηδονή⁹⁴. Ωστόσο αυτές οι γυναίκες δεν μοιάζουν με τις «ρουφιάνες» της κρητο-επιτανησιακής δραματολογίας, γιατί έχουν μια τάση για θεωρητική θεμελίωση του λιμπερτινισμού. Το θέμα συζητείται σε κάποιαν έκταση, ενώ ο Διογένης και ο Ιωάννης φρέιτουν⁹⁵. Τε-

⁹¹ Βλ. Β. Πούχνερ: «Η μορφή του γιατρού στην πρώιμη νεοελληνική δραματολογία (1650-1750)», στον τόμο: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 93-118.

⁹² Ο δραματογράφος δεν καταβάλλει κανέναν κόπο για να αιτιολογήσει τις αλλεπάλληλες συναντήσεις. Εισάγει τη σκηνή απλώς με μια σκηνική οδηγία στο τέλος της προηγούμενης: «Αναχωρεί ο Διογένης μετά τον Ιωάννου, σκορπίζουν και οι λοιποί. Τη δεύτερα ημέρα πάλιν συνίζονται οι αυτοί εις το αυτό μέρος».

⁹³ «Κ.: Τι ιδέας σκοριασμέναις των υποχοντριάκων; / δεν ηξεύρουν πως ο έρως είναι πράγμα φυσικόν; / Ιατρέ, τι συλλογάζαι; δεν είν' όλ' ερωτικοί; / μήτ' εσύ δεν εξαιρείσαι μ' όλην σου την γιατρική. / Α.: Δεν θέλω τον ιατρόν μας να τον ενοχλής πολύ. / Κ.: Μάτην δεν είν' φουσκωμένος, κάτι τι τον γαργαλεί. / Μ.: Έχει έρωτα και πάσχει αναριθμήτα κακά, / αγαπά να ξεμπερδέυση, πλην το πάθος τον νικά. / Α.: Μην συγχύζεσθε, δεν είμαι τόσον έκδοτος εγώ, / πράγματα κοινά δεν θέλω αλλά μήτε κυνηγώ» (Β' 543-552). Στη συνέχεια πάλι, με αφορμή τα λόγια του γιατρού, αρπάζεται μια άλλη γυναίκα, η Καλίτζα αυτή τη φορά, όπως και στην πρώτη και την τρίτη συνάντηση η Ανέζα.

⁹⁴ Με οκτώ-δέκα εραστές η ίδια, δεν θεωρεί τον εαυτό

της κοινή γυναίκα. «Κ.: Να με θάψης, μην θυμώνης, άκουσον παρακαλώ / καταπέισον σ' όσα λέγω, κατά λόγον αν λαλώ. / Μία νέα σαν δεν έχη οκτώ δέκα εραστές, / δεν μπορεί να καταντήση μία από τας γνωστές. / Έπειτα όταν αλλάξη, τότε ευρίσκει ηδονήν, / και τοι-αύτην που δεν μοιάζει με την καθημερινήν. / Και προς τούτοις, τι πειράζει τούτο ένα εραστήν; / Ποιος ο λόγος που την θέλει μόν' για λόγον του πιστήν; / Μια γυναίκα θέλει δέκα, κι όλους τους ευχαριστεί, / και στον άνδρα ουδέν ήττον είναι πάντοτε πιστή» (Β' 553-562).

⁹⁵ Η ξενοδόχος παρατηρεί πως οι άνδρες θεωρούν αιμία να μοιράζουν τη γυναίκα τους με άλλους. Παρεμβαίνει η Ανέζα: «Εγώ δεν ηξεύρω ποία είναι εκείνη η καλή, / οπου δεν ενδιό' εις ένα, οπου την παρακαλεί; / Πρόπει νάχη σιδηρένια την καρδίαν και λοιπά, / να μισή και ν' αποφεύγη ένα που την αγαπά» (Β' 565-569). Και συμπληρώνει ειρωνικά η Καλίτζα την κριτική της αστικής ηθικής: «Εις αυτό συνίστατ' όλη των ανδρών μας η τιμή, / να μην ξεύρωμ' άλλον άνδρα μήτε καν για δοκιμή» (Β' 569-570). Ο Διογένης μένει άναυδος και μιλάει «ιδιαίτερον τω Ιωάννη»: «Α.: Τ' είν' αυτό που διηγούνται, τ' είν' αυτά οπου θαρρούν; / δεν μπορώ να υποφέρω, θα τας πως πω φλυαρούν. / Ω της ασωτίας! οίμοι! οπου κατοικεί εδώ, / έλειγεν εξ ολοκλήρου σνειδός, τι-

λικά επεμβαίνει μ' ένα κήρυγμα εναντίον της μοιχείας και της ασέλγειας⁹⁶. Ο Παρίων τον ρωτάει ποιος τα γράφει αυτά, ο «Μολιέρης»; Και η Ανέζα ειρωνεύεται τη «νέαν διδασχήν» που απαγορεύει τον έρωτα⁹⁷. Ο Διογένης μάταια υποστηρίζει το θεσμό της μονογαμίας⁹⁸. Η Καλίτσα τον προκαλεί, αν έρχεται από τον Άδη, που τόσο καλά τον ξέρει όπως φαίνεται, να τους πει τότε τι γίνεται εκεί κάτω: πώς είναι οι έρωτες εκεί και πώς ντύνεται ο σατανάς;⁹⁹ Ο σαρκασμός του απαντά στην ειρωνεία των «μορφωμένων». Αντί να ξεεσπάσει σε μονόλογο, στρέφεται τώρα στον Ιωάννη¹⁰⁰.

Η τρίτη συνάντηση (σκηνή Β' ιδ', Β' 645-694) αρχίζει με χαρτοπαξία που τελειώνει με όρκους, βρισιές και κλεψιές: την αποστρέφονται ακόμα και οι γυναίκες¹⁰¹. Η Μαριάννα παίρ-

μή κι αιδώ. / Ιω.: Έτσι είναι εις την Λόντραν και απα-
νταχού σχεδόν / η παρούσα ασωτία είναι έξω των ειδών»
(Β' 571-576). Ο Λουβιέρης παρατηρεί πως κάτι ψιθυ-
ρίζει ο ξένος και κάτι θέλει να πει.

⁹⁶ «Δ. Περί ασωτίας βλέπω, πως καλά φιλονεικούν, / και
με την ευφρόδειαν τους θριαμβεύουν και νικούν. / Η
ασέλγεια ενταύθα είναι καύχημα κοινόν, / χαρακτηρ των
αναισχύντων κι εντελών κι ουτιδανών. / Δεν αισχύνεσθε
ολίγον, μόν' κανχάσθε αναιδώς, / ότι ασελγείτε όλαις
και όλιοι σας πολινειδώς; / Πόρνονς και μοιχούς κολάζει ο
Θεός και τιμωρεί, / κάθε άσωτον παιδεύει και ποτέ δεν
συγχωρεί» (Β' 579-586).

⁹⁷ Η συζήτηση εκτυλίσσεται στην πολιτισμένη ατμό-
σφαιρα του σαλονιού και στο διαφωτιστικό πνεύμα της
θεωρητικής τοποθέτησης για ένα θέμα που τεκμηριώ-
νεται με πηγές, ανθεντίες και επιχειρήματα. «[Παρίων]:
Ποιος το γράφ'; ο Μολιέρης; ή κανέναν Ποιητής; / πώς
των ασελγών και πόρνον ο Θεός είναι κριτής; / Μάταιε!
άλλην φροντίδα πλέον δεν έχ' ο Θεός, / παρὰ μόν' να
εξετάζη, ποιος είν' άσωτος νιός; / Α.: Πώς γελώ με την
καρδιάν μου εις την νέαν διδασχήν, / ο γυμνός μας ερμη-
νεύει απ' τον έρωτ' αποχήν. / Ίδετε καινούριον νόμον;
ίδετε μεγάλον νουν; / όλους πάσχει να τους πείση, γενι-
κώς να σωφρονιστή» (Β' 587-594).

⁹⁸ «Δ.: Την νομοθεσίαν μίαν την γνωρίζω και κοινήν, / αρε-
τήν όλιοι κ' η λέξις, καθ' αυτό το σωφρονείν. / Βλέπεις
πως δεν την αρνείσαι, αλλά και την εκφωνείς; / όθεν ή κα-
κία είναι ή μανία προφανής. / Μια γυναίκα ένα άνδρα
όταν έχη την αρκεί, / τι την ωφελούν κι απ' έξω τόσο αγα-
πητικοί; / Η.: Ηδονή, φίλε μου ξένη, ξενιτεύεις τι θα π' ηδο-
νή; / σ' ενθουσιασμόν μας φέρνει, και τα πάθη μας κινεί.
/ Δ.: Κόλασις σας περιμένει, κόλασις σας καρτερεί, / ο Θε-
ός μοιχούς και πόρνονς βέβαια δεν συγχωρεί. / Μόν' τους
βάλλει εις τον Άδη, εις το πυρ το φοβερόν, / ένθα είν' βρυγ-
μός οδόντων κι ένα σκότος ζοφερόν» (Β' 595-606).

⁹⁹ «Κ.: Μήπως έχρεσ' απ' τον Άδη; ότι μοιάζει σαν νε-
κρός, / άγριος, ξηρός και μαύρος, σκυθρωπός, λεπτός, μι-
κρός. / Πε μας τι είν' εκεί κάτω; επειδή εισ' απ' εκεί, / πώς

περνούν οι πεθαμένοι τόσους χρόνους ησυχικοί; / Δηγή-
σου μας, αν είναι έρωτες κι εκεί πολλοί, / ζούλια, πείσμα
μεταξύ των, ποίος νάχη την καλή. / Δ.: Φεν εις την ανεί-
δειάν σας! γίναια έλεεινά, / πνεύμα ασωτίας είσθε κι ερ-
γαστήρια κοινά. / Των αφρόνων δυστυχία, και αργαία σα-
τανά, / εις το πυρ το της γέννης έσοσθε παντοτεινά. / Β.:
Είναι σατανάς στον Άδη; λοιπόν πε μας τι φορεί; / Δ.:
Κοκκινάδι και περούκα, μπουστόν με χρυσό λουρί. / Και
με ανοικτάς αγκάλας πάντοτε σας καρτερεί, / κι όταν φθά-
σθε κοντά του, φοβερά θα το χαρή. / Μάλιστα την άσχη-
τάν σας προ πολλού την απορεί. / Β.: Είγηε τούτο μας εν-
φραίνει, τούτο μας παρηγορεί» (Β' 607-622).

¹⁰⁰ «Δ.: Αυτοί είν' οι προκομμένοι κ' οι επιστημονικοί, /
αυτοί είναι ζώα έξυλα, αχρείεΐσταιοι κακοί. / Πού είσαι,
καιμένη Χάρων; καλά μ' έλεγες εσύ, / έπρεπε να επι-
στρέψω απ' την στρατάν την μισή. / Ιω.: Δεν είν' τίποτε
όσα είδες, έχ' ολίγ' ντομονήν, / να ακούσης και να φρέ-
ξης στην κακίαν την κοινήν. / Δ.: Έσχατος βαθμός κακίας
είναι το να ατακτούν, / και εκείνους τους ατάκτους να
τους δακτυλοδεικτούν. / Και να τους εγκωμιάζουν με
αναίδειαν πολλήν, / δίχως συνειδός τελείως και καμμίαν
συτολήν. / Εντροπ' είναι μεταξύ των και αισχινή φνοι-
κά, / το να κάμουν καλά έργα και ν' αφήσουν τα κακά. /
Όταν δεν είσαι πανούργος, δόλιος και ποτηρός, / λέγον
πνέιμ' ότι δεν έχεις κ' είσαι σ' όλους οχληρός. / Δεν εισ'
ύπουλος ή άπασις, ψεύστης, κολάζ ή μοιχός, / ή καθήγο-
ρος, ή λάλος; είσαι από νουν πτωχός» κτλ. (Β' 523-638).
Το «δακτυλοδεικτούν» εδώ έχει θετική έννοια.

¹⁰¹ Η σκηνή προετοιμάζεται με τον ίδιο αδέξιο τρόπο,
όπως και προηγουμένως: με μια σκηνηκή οδηγία: «ο
Διογένης αναχωρεί πάλιν μετά του Ιωάννου, φεύγουν
και οι λοιποί εις τα ίδια, και τη τρίτη ημέρα [δοτική]
πάλιν όλιοι συνάγονται». Προχωρεί πρώτα ο Ιωάννης
να δει τι κάνει η παρέα.: «Ιω.: Ιδού πάλιν συναγμένοι εί-
ναι όλιοι τους εδώ, / δεν ηξέρω πλέον τι κάμνουν, πρό-
σμενέ με να ιδώ. / Είναι ενθουσιασμένοι, χαριτά παί-
ζουν' σιωπή. / Β.: Μα την πίστιν μου, τ' αφίνω, εσύ έκα-
μες κλοπή. / Α.: Στον Θεόν μου δεν ηξέρωφ, φθάνει σας,

νει το μέρος του ξένου· έχει παράδειγμα τον ιατρό, που δεν παίζει¹⁰². Η Ανέξα επιδίδεται για δεύτερη φορά σε σάτιρα των γιατρών: εύκολο είναι να παριστάνεις το γιατρό, με λίγες λατινικές φράσεις, ενδυμασία κατάλληλη, περισπούδαστες διαγνώσεις που ταυτολογούν, το φταίξιμο είναι έτσι κι αλλιώς πάντα αυτού που ασθενεί, γιατί αρρώστησε κτλ.¹⁰³ Ο γιατρός προτιμάει να σωπάσει για να μη χάσει την εύνοια των γυναικών¹⁰⁴. Είναι περιεργό πως τελικά θεωρείται το αποκορύφωμα της κοινωνικής διαφθοράς ο επαγγελματικός τσαρλατανισμός των γιατρών. Το στοιχείο αυτό, δραματουργικά τοποθετημένο στην κλιμάκωση, εντάσσει τη σάτιρα στις μολιερίκες σάτιρες των γιατρών, που πιθανώς ξεκινούν ήδη με το κωμικό μέρος της *Ιφιγένειας* του Πέτρου Κατσαίτη (1720)¹⁰⁵. Σε τελική επιλογική σκηνή (β' ιε', Β' 695-712) μεταξὺ Διογένη και Ιωάννη, ο αρχαίος φιλόσοφος και ορθόδοξος ασκητής, μετά την είδηση πως ακόμα και οι γιατροί δεν εξαιρούνται από την κοινή διαφθορά, αποφασίζει να φύγει¹⁰⁶, αυτό όμως που τον εμποδίζει να επιστρέψει στον Άδη, είναι η περιεργεία – η φιλοπεριεργεία εί-

*εἶν' εντροπή, / σὰς ἀκούει και ο ξένος, και τί έχει να εἰ-
πῇ; / Γιο.: Ἀλλ' ἓνα φορὰ μαζί σὰς δεν θα παῖξω πα-
ντελώς, / κι ὅποιος παῖξ', ἀνάθεμά του, ἐγὼ δεν εἶμαι
τρελλός»* (Β' 645-652).

¹⁰² Ο Διογένης λέει «*διαίτηρον τω Ιωάννη*», αλλά μετά ξεσπάει ανοιχτά. «*Δ.: 'Ἦκουσε ἐπιουρκίας και ἀναθεματισμούς, / ἀέξ' εἶν' οἱ οργημένοι γιὰ ἐπὶ κατακλυσμούς. / Δεν αἰσῆνθε ἀνθρώπους; δεν φοβείσθε τὸν Θεόν; / τ' εἶν' αὐτ' ἡ ἀνωμαλία κι ο πολὺς ο Κυνεὼν; / Πίστιν καὶ Θεὸν καὶ Νόμον, πὼς ομνύετ' ἀναιδώς; / δεν σὰς νύπτε, ὦ κακοῦργοι, παντελὼς το συνειδός; / Μ.: Ἀρῖστα σὰς συμβουλεύει ο γυμνός ο δυνστηχής, / τα χαρτιά εἶναι αἰτία ἀναγκαιώς ταραχῆς. / Τί χρειάζονται οἱ ὄρκοι παίζοντες χαρτιά μαζί, / μόν' οἱ ἰατροὶ δεν παίζει, εὐγέ του, ξεῦρε και ζῆρ»* (Β' 653-662).

¹⁰³ «*Δ.: Εἰς τὸν τρέχοντα αἰῶνα εὐκόλα τινὰς μορεῖ / και τὸν ἱατρὸν να κάμη και παντοῦ να προχωρή. / Μόν' ὀνόματα να ξεύρη, φθάνει, μερικὸν παθόν, / κ' εἰς τὸ στόμα του να ἔχη το περδὶ βοηθόν. / Καὶ μπουζούρ ἀλόν κομμάτι και πολλὴν σιναιμική, / κι ἐνταντὸ ο Ἰπποκράτης στα μυαλά του κατοικεῖ. / Καὶ φιλοσοφεῖ ἐξαίφνης, λέγων μετὰ προσοχής, / ὅτι εἶν' μακαρὴ ἡ τέχνη και ο βίος μας βροχῶς. / Καὶ τὸν πάσχοντος το πάθος εἶναι ὑπὸ τὴν οσφύν, / διὰ τοῦτο και τὸν δίδει πόνον εἰς τὴν κορυφῇ. / Καὶ ἡπάλον κανένας ἤμπορεῖ να το εἰπῇ, / ἐπειδὴ κ' ἡ θέρημη κάμνει συνεχῶς διακοπή. / Κι ὅσοι ἱατροὶ κι ἀνέλθουν κι ὅπως κι ἀν το στοχασθόν, / ὅλην ὅτι πάσχει κά- τι και το ἱερὸν οσοῦν. / Τέτοια να λάλῃ με λέξεις ἀπὸ τὴν λατινική, / και καλπάκι σαμουρένιο να φορῇ και τὸν ἀρκεῖ. / Ἀλλ' ἀπὸθανεν ο πάσχω, τοῦτο δεν εἶν' εντροπή, / να ο λόγος, ο σφηνγμός του ἔκαμε διακοπή. / Καὶ στὴν δαίτα ἀκόμη εἶχε λάθος φοβερό, / ἔτρωγε νερό με ρίζι, κι ὅχι ρίζι με νερό. / Το καθάρσιον που πήρε τὸν ἐδοῦκεν» ἀρετὰ, / ἐβρομήντα δὴν χέρι, και εἰς μίαν νύκτ' αὐτὰ. / Κι ἀν δεν πέθανεν ἀκόμη, τὸν ἐπῆγαινε πο-*

*λύ, / κ' ἤθελεν να κάμη μίαν θαυμαστή μεταβολή. / Βλέ-
πεις πὼς ο πάσχω πταίει και οὐχὶ ο ἱατρός; / τι προσέ-
χετ' εἰς τοὺς λόγους τὸν πατρός και τῆς μητρός; / Βέ-
βαια ἐκεῖνον πάσχον, διὰ τοῦτο και λαλοῦν, / τὸν αθώ-
ον ἱατρὸν τοὺς παραλόγους ἐγκαλοῦν»* (Β' 663- 690).
Στὴν παράδοση τὸν *doctore* και *γιατρὸν* τῆς κηποτε-
πιανησιακῆς κωμωδίας οἱ σπουδαγμένοι γιατροὶ χρη-
σιμοποιοῦν ορολογία ξένη, λατινική ἢ ἰταλική· ἐδὼ εἶ-
ναι και γαλλική και ἰταλική (*μπουζούρ ἀλόν*, *περδὶο*).
Εμφανίζονται και λέξεις ἀπο τὴ φαρμακευτικὴ και ια-
τρικὴ ορολογία (*σιναιμική* – φάρμακο καθαρτικόν, *ο ἡπά-
λος* – δυνατός πυρετός με ρίγος), ἐνὸς το «*καλπάκι σα-
μουρένιο*» εἶναι σκουφός ἀπὸ λεπτὸ δέρμα (*σαμουά,
chamois*).

¹⁰⁴ «*Δ.: Ἐχὼ λόγους ὅσους θέλω διὰ να ἀποκριθῶ, / πλὴν
τὴν εὐνοίαν σὰς τότε πρέπει να υποτερῆθῶ. / Ὅθεν και
αποφασίζω να φυλάξω σωπή, / κ' ἤμπορεῖ ἡ κάθε μία
ὅ, τι θέλει να εἰπῇ»* (Β' 691-694). Παρὰ τὴν ἀξιοπεριεργεί-
α του παραμένει τελικὰ δέσμιος τοῦ πάθους του, τοῦ ποῖ-
ου τὴν ικανοποίηση τοποθετεῖ πάνω ἀπὸ τὴν επαγγελ-
ματικὴ τὸν τιμότητα και φήμη.

¹⁰⁵ Β. Πούγγρε: «Μολιέρος και Κατσαίτης. Ιζηλασιές σε μια θαμπή συσχέτιση», *Πόρφυρας* 104 (Κέρκυρα, Ιούλιος – Σεπτέμβριος 2002), σσ. 167-181.

¹⁰⁶ «*Δ.: Μάτην μάτην το φανάρι ἀναμμένον το κρατῶ, /
ἀνθρώπων να επιτύχω εἶν' ἀδύνατον αὐτό. / Στὰς ἐπτα-
κεφάλους Ὑδρας ἴσως ἔκαμνα καρπὸ, / πλὴν σ' αὐτὰ τ'
ἄλογα ζῶα χάνω ὅσα κι ἀν εἰπῶ. / Ἰω.: Ὑστερον ἀπ' ὅλα
τ' ἄλλα τα μεγάλα τοὺς κακά, / ἔχθρας και κατηγορίας,
φανερὰ και μυστικά, / εἶναι δεδομένοι τόσοι στα ἀφρο-
δισιακά, / που για μια καλοπλεγμένη κάμνουν δέκα φο-
νικά. / Δ.: Ω κακία τὸν ἀνθρώπων, και κοινὴ διαφθο-
ρά! / Ἀδιόρθωτον το πράγμα, προφανῆς ἡ συμφορὰ»* (Β' 695-704).

ναί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του Διαφωτισμού¹⁰⁷ – να επισκεφθεί ακόμα και την «Ακαδημία», όπου είναι τόσοι περίφημοι φιλόσοφοι και επιστήμονες, και να συζητήσει μαζί τους¹⁰⁸. Το μέρος αυτό του έργου δεν σώζεται, αλλά ο αναγνώστης γνωρίζει ήδη πώς θα τελειώσει: με την απογοήτευσή του και την οριστική επιστροφή στον Κάτω Κόσμο. Ίσως το τμήμα αυτό, λόγω του θεωρητικού φόρτου της επιμέρους επιχειρηματολογίας και της αντίκρουσής της, να μην φαινόταν αρκετά ελκυστικό για τους εκδότες των πρώτων κλειψίτυπων εκδόσεων, που απέβλεπαν στην εκδοτική επιτυχία και σ' ένα λαϊκό αναγνωστικό κοινό.

Γλώσσα και ύφος

Το γεγονός ότι η πρώτη έκδοση του έργου είναι κλειψίτυπη, πιθανώς και κολοβή, και δεν έγινε με την επίβλεψη του συγγραφέα, κάνει μια εμπειρισιασμένη εξέταση της γλώσσας του έργου ουσιαστικά περιττή. Παρουσιάζει πάνω κάτω όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που σφραγίζουν τα προεπαναστατικά έντυπα, τα οποία συνίστανται σε τυπογραφικές συνήθειες και συμβάσεις, που εν μέρει οφείλονται και σε πλημμελή εποπτεία της εκτυπωτικής διαδικασίας, σε αβλεψίες και σφάλματα που προκύπτουν από τη βιασύνη, εν μέρει και σε λανθασμένες ευτυμολογίες που οδηγούν σε ορθογραφικές ιδιοτυπίες, οι οποίες θα παραμείνουν στην τυπογραφική παράδοση καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα¹⁰⁹. Το ίδιο ισχύει για τις πολυάριθμες διτυπογραφίες και πολυγραφίες (π.χ. *βγαίνει* και *εγγαίνει*), που δηλώνουν τη ρευστή κατάσταση τόσο της ίδιας της γλώσσας όσο και της ορθογραφίας. Εν γένει ακολουθείται η ιστορική ορθογραφία, αλλά συχνά και με απλοποιήσεις και παραλλαγές, που δηλώνουν κάποια επιδράση της δημώδους παράδοσης (να είναι αντί να ήναι, παράλειψη της χρονικής αύξησης, καταλήξεις της οριστικής αντί της υποτακτικής [-όμεν αντί -όμεν] κτλ.)¹¹⁰. Υπάρχει και η γνωστή τάση αντικατάστασης του -ε- με -αι- (*πόρταις*, *απαταιών*, *λυμαιών*). Αντίθετα παρατηρείται και η τάση μιας λογιότερης απόδοσης (*ώντας* αντί *όντας*) δημοτικών τύπων (το *αδράκτι*, *εύκαιρον ξηρόν κεφάλι*, που δεν είναι άλλο από τον «κούφιο ξεροκέφαλο»), που μπορεί να είναι και έργο των τυπογράφων. Οι δοτικές εναλλάσσονται με τις αιτιατικές (*δείξόν μοι*, *δείξε με*, αλλά και *δείξε μου*), ο μέλλοντας σχηματίζεται με *θα* και *θέλω* (*θα πη*, *θέλει πει*)¹¹¹, αλλά και κατά αρχαιοπρεπέστερο τρόπο (*έσεσθε*). Υπάρχουν αρκετά δείγματα της εκκλησιαστικής και εναγγελικής γλώσσας, που εναλλάσσονται και με δημοτικούς ή και ιδιοματικούς τύπους (*ξετάζουν*, *μπαρκαρίζομαι* αντί *μπαρκαρώ*, *ζουρισμένος*

¹⁰⁷ Α. Ταμπάκη: *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία. Τρία χειρόγραφα*, Αθήνα 1988, εισαγωγή.

¹⁰⁸ «Έφευγ' απ' εδώ αμέως, δεν εστέκουμον στιγμήν, / ότι η εδώ κακία έφθασεν εις την ακμήν. / Η Ακαδημία όμως έτι με κρατεί εδώ, / επ' ελπίδι ότι έχω φιλόσφους να ιδώ. / Τους ακούω περιφήμους και με πνεύμα υψηλόν, / ας ιδώ αν αληθεύη η ιδέα των πολλών. / Όθεν όταν είναι ώρα, ας παγαίνωμεν εκεί, / να ιδώ πώς ζουν και τούτοι οι επιστημονικοί» (Β' 705-712). Δεν διευκρινίζεται ποια Ακαδημία εννοείται, αλλά προφανώς πρόκειται για τη Γαλλική. Ο Διογένης επιστρέφει στο Παρίσι.

¹⁰⁹ Βλ. τώρα αναλυτικά Β. Πούγχερ: «Εκδοτικά προ-

βλήματα σε δραματικά κείμενα και θεατρικές μεταφράσεις του 18ου και 19ου αιώνα», στον τόμο *Ράμπα και παλκοσένικο*, Αθήνα 2004, σσ. 173-204.

¹¹⁰ Μια πλήρη γλωσσική και γραμματική ανάλυση ενός δραματικού κειμένου της εποχής έχει προσφέρει η Κατίκα-Βάσση για τον *Ορέστη* του Αλέξανδρου Σούτσου, που γράφτηκε στα χρόνια της επανάστασης στην Ιταλία (M. Catică-Vassil: *Alexandros Soutsos, Orestis*. Einleitung, Kritische Edition, Hamburg 1994).

¹¹¹ Στη δεύτερη περίπτωση συχνά και *θέλει πη* (αδικαιολόγητο απ' όσον το «θέλω» σχηματίζεται με απαραι-
ματο).

για ζαρωμένοις, οι *πλουτύντες*, η *ζούλια* για ζήλια). Εν γένει παρατηρείται ένα ενδιαφέρον μείγμα λόγων και δημοτικών λέξεων, συχνά μάλιστα δίπλα δίπλα (του *Χάρωνος καίκι*, ως βρισία γυναίκα*ς* *μορμωλύκειον* και *δίπλα μαγκούτα*). Υπάρχουν και λέξεις και εκφράσεις, που δίνουν έντονο ηθογραφικό τόνο και απηχούν λαϊκό πολιτισμό: π.χ. η *καλοπλυμένη* (Β' 704) είναι η «καθαρή», κοινή γυναίκα¹¹², ή η Σωσάννα παρατηρεί πως οι πλούσιοι είναι από ύλη που κάνουν το φαρφουρί (τουρκ. *firfiri*, λεπτή πορσελάνη), ενώ οι φτωχοί από ύλη που κάνουν «το τζουνκάλι, που ο κόσμος κατοικτεί» (Β' 218), ή παρατηρεί η ίδια η Σωσάννα πως ο Διογένης είναι «*ασχημάνθρωπος κατζούφης με μια μούρη κρεμαστή*» (Β' 180), ενώ υπάρχουν και ολόκληρα λαϊκά ρητά, όπως «*ξεύρ' ο μάστορης πού πρέπει να κτυπήση το καρφί*» (Β' 506) – οι γυναίκες έχουν τον τρόπο να πετύχουν το σκοπό τους.

Στο αρχαιοπρεπές γλωσσικό στρώμα λέξεις όπως *φωρούμαι* (Α' 37, συλλαμβάνομαι), *αργυρώνητος* (Α' 120), *αδωροδοκῆτως* (Α' 128, δωρεάν), *μορμωλύκειον* (Β' 223, σκιάχτρο), *έκδοτος* (Β' 551, έλκυστος, ακόλαστος), *οντιδανός* (συχνά, τιποτένιος), *λάλος* (Β' 638, φλύαρος), *τολμητίας* (Β' 99, τολμηρός) και εκφράσεις της φαρμακευτικής και ιατρικής όπως *συναμική* (Β' 667, καθαριστικό φάρμακο) και *ηπίαλος* (Β' 673, δυνατός πυρετός με ρίγος). Σ' ένα δημώδες στρώμα εκφρασης ανήκουν λέξεις όπως *μπαρκαρίζομαι* (Α' 57), *άσπρα* (συχνά), *ασπρουλάκια*, *παστρικός* (συχνά), *ζουρισμένος* (Β' 64), *μαγκούτα* (Β' 223), *πουνγιά* (ώς *πουνγγία*, Β' 303), *μουτζούνα* (Β' 430, προσωπείο), *βουρκολακιάζω* (Β' 485, βρικολακιάζω), *ζούλια* (Β' 612, ζήλια) κτλ. Και κοινές λέξεις της δημοτικής συναντώνται, όπως *κουπί*, *καίκι*, *φουρτούνα*, *ξυλοπετεινός*, *μούρη κρεμαστή*, *κατζούφης*, *θεομπαίκτης*, *τζουνκάλια*, *γουρούνη*, *στράτα*, *μπόρα*, *περούκα*, *μπούστος* κτλ. Παρατηρούνται και μερικές κάπως ιδιοματικές εκφράσεις και σημασίες: *αισθητικός* (Α' 148) με την έννοια του ευαίσθητου, δεκτικού, *δεν έχεις πολιτικών* (Α' 245) με την έννοια: *δεν έχεις τρόπους, διπλωματικότητα, γελαστικών* (Β' 18), *χιούμορ*, *ειρωνεία*¹¹³, *κακά αγγεία* (Β' 204) και *αγγεία σατανά* (Β' 615) με την έννοια «*κακά πρόσωπα*»¹¹⁴, η *άρχητα* (Β' 621) με την έννοια της αργοπορίας¹¹⁵ κτλ.

Όπως φαίνεται, ο σατιρικός συγγραφέας δεν έχει ξεκόψει τελείως από τη δημώδη παράδοση της μεταβυζαντινής λογοτεχνίας και είναι πιθανότατα λαϊκής καταγωγής ή τουλάχιστον με κάποια εγγύτητα και εξοικείωση στο λαϊκό πολιτισμό, καθώς και μια καλογερική τραχύτητα στις εκφράσεις. Προς αυτή την κατεύθυνση παραπέμπουν και οι επιθέσεις του εναντίον των Φαναριωτών, η συμπάθεια για το λαϊκότροπο Χάρωνα, σε αντιδιαστολή με τον «μορφωμένο» Ερμή. Δίπλα στο αρχαιοπρεπές γλωσσικό στρώμα, την εκκλησιαστική γλώσσα, τη δημοτικό-τερη υφολογία και τις κάπως ιδιοματικές εκφράσεις, υπάρχουν και ξενόγλωσσες λέξεις, μερικές από αυτές και λαϊκές, όπως: *λοσταριέροι* (από τα ιταλικά) για τους ξενοδόχους, *μουστε-ρῆδες* (τουρκ. *müşteri*) για τους πελάτες, *σούμμα* (Α' 176, ιταλ.) για το ποσό, *φαρφουρί* (Β' 217, τουρκ. *firfiri*) για τη λεπτή πορσελάνη, *μονέδα* (ιταλ., Β' 354) για τα χρήματα, και μερικοί γαλλισμοί όπως *μπονζούρ αλόν* (Β' 667), *σαμουρένιο* (Β' 680, *chamois*), και ιταλισμοί, όπως *περ-δίο* (Β' 666). Το αρχαίο όνομα Βελλεροφόντης αποδίδεται λαϊκότροπα ως Βελερεφόντης.

¹¹² Όχι απλώς η καλά πλυμένη, όπως στο *Συναξάρι των ευγενικών γυναικών*, στ. 925 (Κριάρας, *Επιτομή*, σ. 512).

¹¹³ Στον *Μπερτόλδο* 82 «γελαστικός» σημαίνει σκωπτικός, κοροϊδευτικός (Κριάρας, *Επιτομή*, σ. 270).

¹¹⁴ Βλ. και την έκφραση «κακό πετό». Μεταφορική χρήση για άτομο που δέχεται κατά κάποιον τρόπο μέσα του την κακία ή ελαττώματα: «αγγεία του διαβόλου» (Σουμμάκης: *Διήγησις του ρεμπελιού των ποπολάρων*,

στ. 192: «της αλαζονείας το αγγείον» (Απόκοπος στ. 302). Βλ. Κριάρας, *Επιτομή*, σ. 53.

¹¹⁵ Βλ. και στα χιώτικα θρησκευτικά θεατρικά έργα του 17ου αιώνα (*Ανέκδοτα στιχογραφήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσπά*). Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια, Μ. Ι. Μανούσκα – Β. Ποιγχερ, Αθήνα 2000, σ. 382).

Για τη στιχουργική και το μέτρο οι περισσότερες παρατηρήσεις έχουν γίνει ήδη: η ποιηλία των μέτρων παραπέμπει στη γνώση της φαναριώτικης ποίησης· όπως συνηθίζεται και σ' αυτή, αποφεύγεται συστηματικά η συνίληψη, αλλά αντίθετα δεν πειραζει καθόλου οι χαομωδία.¹¹⁶ Υπέρμετροι σίχιοι δεν είναι σπάνιοι, όπως και χωλοί, αν και ο ποιητής έχει καλή αίσθηση του μέτρου. Οι εκδόσεις σημειώνουν πάντα ένα κόμμα μετά την τομή, ανεξάρτητα από το αν αυτό ανταποκρίνεται ή όχι σε συντακτικές ανάγκες ή λειτουργεί συχνά και παραπλανητικά για την κατανόηση του χωρίου. Εν γένει η στίξη είναι άναρχη. Επίσης στη ρίμα παρατηρείται η προσθήκη του τελικού -ν και στις περιπτώσεις όπου αυτό καταστρατηγεί την ομαλή λειτουργία της ομοιοκαταληξίας. Αλλά είναι δύσκολο, όπως τονίστηκε, να αποφασίσει κανείς τι είναι έργο των τυπογράφων, που συνήθως εμπεδώνουν προς το αρχαιοπρεπέστερο, και τι προέρχεται από το χειρόγραφο του ποιητή.

Οι εκδόσεις και η πρόσληψη

Η πρόσληψη, όπως περιγράφηκε παραπάνω, ρυθμίζεται κυρίως από τις εκδόσεις Κ/πολη 1816, Ερμούπολη 1836 και 1839 και την έκδοση του Μουσικού, Κ/πολη 1846. Όπως παρατηρήθηκε ήδη, για μια νέα έκδοση του κειμένου, καθοριστικής σημασίας είναι η editio princeps, γιατί ήδη στις εκδόσεις της Ερμούπολης, που είναι ταυτόσημες, εμφανίζονται λάθη που δεν υπάρχουν στην πρώτη έκδοση, όπως η παράλειψη δύο ολόκληρων στίχων· η έκδοση του Μουσικού, την οποία ακολουθούν και οι επόμενες, φτάνει πλέον, σε ορισμένα σημεία, στα όρια της διασκευής. Για να τεκμηριωθεί η απόφανση αυτή, έγινε συστηματική αντιστοίχιση των εκδόσεων 1816, 1839 και 1846. Ως προς τα τυπογραφικά στοιχεία, τη σελιδοποίηση κτλ. εκθέσαμε ήδη ορισμένα πορίσματα παραπάνω. Σ' αυτά μπορούν να προστεθούν και άλλα, που αφορούν την τυπογραφική εμφάνιση: π.χ. δασείες και ψιλές στην πρώτη έκδοση, σε περίπτωση κεφαλαίων γραμμάτων τοποθετούνται μετά το γράμμα, στη δεύτερη, πριν από το γράμμα, στην τρίτη επάνω από αυτό. Οι διαφοροποιήσεις άλλωστε αρχίζουν ήδη στον πίνακα των *dramatis personae*, όπου στην πρώτη έκδοση το 1816 (Α'), αναφέρονται *λοσταριέροι* και *λοσταρία*, που γίνονται στην δεύτερη, το 1839 (Β'), *ξενοδόχοι* και *ξενοδοχείο*, όπως και στην τρίτη, το 1846 (Γ'). Εν γένει Β' και Γ' δείχνουν μια πιο λογική στίξη (παραδείγματα στ. Α'4: *εννοείς*· -> *εννοείς*; -> *αγνοείς*;). Χρησιμοποιώ στη συνέχεια το σχήμα Α' -> Β' -> Γ', για να δείξω τις μεταβολές από την πρώτη στη δεύτερη και την τρίτη έκδοση.

Οι περισσότερες περιπτώσεις αλλαγών αφορούν επεμβάσεις προς το λογότερο της έκδοσης Γ' (π.χ. *στον Άδην* -> *στον άδην* -> *ς τον άδην*, *μπαρκαρισθώ* -> *μπαρκαρισθώ* -> *βαρκαρισθώ*, *τι του ένεκεν* -> *τι του ένεκεν* -> *τίνος ένεκεν*, *κουπί* -> *κουπί* -> *κωπί*, *πέντει* -> *πέντει* -> *πίπτει*, *αυτοί* -> *αυτοί* -> *ούτοι*, *πε με τα* -> *πε με τα* -> *πε μοι τα*, *με* -> *με* -> *μοι*, *όπως είν'* -> *το βόδι* -> *όπως είν'* -> *το βόδι* -> *ως καθώς το βόδι*, *σε* -> *σε* -> *σοι*, κτλ.), αλλά υπάρχουν και διορθώσεις των Α' και Β' εκ μέρους του Γ' (*λαμβάνοντας* -> *λαμβάνοντας* -> *λαμβάνοντας*, *θέλω σας τα* -> *πη* -> *πη* -> *πει*, *παραστήνουν* -> *παρασταίνουν* -> *παρασταίνουν*, *αναμένον* -> *αναμένον* -> *αναμένον*, *απαράλακτα* -> *απαράλακτα* -> *απαράλλακτα*) ή απλοποιήσεις (*αφ' ού* -> *αφ' ού* -> *αφού*) ή αποκαταστάσεις λανθασμένων διορθώσεων του Β' (*ανέσει* [*δοτική*] -> *ανάσει* -> *ανέσει*, *άν τινας* -> *αν τινάς* -> *άν τινας*, *κατορθοί* -> *κατορθεί* -> *κατορθοί*, *όσοι* -> *ότι* -> *όσοι*, *άπαγε!* -> *άρπαγε* -> *άπαγε!*). Πολλές φορές η Γ' έκδοση κόβει το τελικό -ν, όταν δεν ομοιοκαταληκτεί (Α' 51/52 *πη* / *σιωπήν*, Α' 171/172 *δει* / *σπουδήν*, Α' 185/186 *πατριχήν* / *κατοι*

¹¹⁶Το σύμπλεγμα «θέλει σ' έτιχε να ιδής» (Β' 529) έχει την έννοια «θα είχες δει»: «θα είχες συναντήσει».

κή, Α' 231/232 καρδιάν / παιδιά), αλλά όχι πάντα (π.χ. Α' 23/24 διαφοράν / φοβερά, Α' 27/28 ποταμίοι / ορμή, Α' 53/54 πω / σκοπόν, Α' 177/178 δουλειά / καρδιάν, Β' 175/176 φθαγρόν / αυτό). Σε άλλες περιπτώσεις υπάρχουν διαφορετικές γραφές και στις τρεις εκδόσεις (μαζή [περισπωμένη, ιώτα υπογεγραμμένο] -> μαζή [περισπωμένη] -> μαζή [οξεία]) ή η Β' διορθώνει ήδη μια αβλεψία και η Γ' ακολουθεί (Ραδάμανθος -> Ραδάμανθς -> Ραδάμανθς, Μίνος -> Μίνος -> Μίνως, ώντας -> όντας -> όντας, πορεί -> μπορεί -> μπορεί, θέλω κάμη -> θέλω κάμει -> θέλω κάμει). Η Γ' προχωρεί και στην αντικατάσταση ολόκληρων λέξεων (Α' 78 γενικώς -> γενικώς -> κοινώς, Α' 89 εύκαιρον ξηρόν κεφάλι -> εύκαιρον -> άκαιρον, όλοι -> όλοι -> όσοι, χαροποιηθώ -> χαροποιηθώ, Β' 137 ήλεγχε -> ήλεγχε -> έλεγε, Β' 154 συμπεράνω -> συμπεράνω -> καταλάβω, Β' 171 ταπεινή -> ταπεινή -> ουτιδανή), αλλάζει σειρά των λέξεων (Α' 66, Β' 183-184) κτλ. Σε άλλες περιπτώσεις πάλι Β' και Γ' «διορθώνουν» λάθος μια σωστή ορθογραφία (φωραθή -> φοραθή -> φοραθή). Μερικές φορές η Γ' αποκαθιστά τη σωστή τήρηση της υποτακτικής που παραβιάζεται από Α' και Β' (αν είν' -> αν είν' -> αν ήν', καμιά φορά το κάνει ήδη η Β' π.χ. *ας είναι* -> *αν ήναι* -> *ας ήναι*). Η Γ' παραλείπει και ολόκληρους στίχους που θεωρεί τολμηρούς (Α' 119-120), μετατρέπει σημαντική οδηγία σε υποσημείωση (διδ. Α' 137), μεταφέρει άμεσο λόγο σε έμμεσο (Α' 173), αναμορφώνει και στίχο ολόκληρο (Β' 82, διδ. Β' 146). Ακόμα και το όνομα του Βολταίρου ποικίλλει στην απόδοσή του: Βολτέρ -> Βολταίρ -> Βολτέρ. Παρά την τάση της Γ' να μετατρέπεται το κείμενο, όπου μπορεί, σε λογότερο, προτείνει και επιτυχημένες διορθώσεις που βελτιώνουν την κατανόηση ενός χωρίου (π.χ. Γ' 639 *καλόν* -> *καλόν* -> *τρελόν*). Επίσης δεν υποπίπτει στο σφάλμα της παράλειψης των δύο στίχων που παρουσιάζουν οι ερμηνευτικές εκδόσεις. Σε κάθε περίπτωση όμως οι επεμβάσεις του Μουσικού είναι πολύ λιγότερες απ' ό,τι στην έκδοση της *Κωμωδίας του μήλου της έριδος*¹¹⁷.

Με την εξέταση αυτή τεκμηριώνεται επαρκώς η άποψη πως μια νέα έκδοση του κειμένου πρέπει να στηριχθεί στην πρώτη έκδοση, του 1816, από την οποία σώζεται ένα μοναδικό αντίτυπο. Στην ενθουσιώδη πρόσληψη του σατιρικού έργου, με έξι εκδόσεις από το 1816 ως το 1882 (και τέσσερα τουλάχιστον χειρόγραφα), στις οποίες δύο συγγραφείς διεκδικούν την πατρότητα, χωρίς να είναι τελικά βέβαιο από ποιον αυτό γράφθηκε, τα χειρόγραφα δεν παίζουν ουσιαστικό ρόλο, απλώς καθρεφτίζουν την κοινωνική «λειτουργικότητα» της κληρικής σάτιρας εναντίον του Διαφωτισμού. Οι μισογυνικές σάτιρες ήταν πάντα αγαπητό λαϊκό ανάγνωσμα από τα βυζαντινά χρόνια, το 18ο αιώνα με τον *Καθρέπτη γυναικών* του Κασάριου Δαπόντε (1766) και καθ' όλο το 19ο αιώνα ακόμα, όπως αποδεικνύει και η εκδοτική πορεία του *Κατά γυναικών* του Διον. Φωτεινού, που εκδίδεται και το 1861 και το 1874 σε μορφή λαϊκής φυλλάδας¹¹⁸. Η εκδοτική επιτυχία της *Επανόδου* ως δημόδους βιβλίου και λαϊκού αναγνώσματος ρίχνει και ένα χαρακτηριστικό φως στην πορεία του γλωσσικού ζητήματος ως προς το φαινόμενο της αναγνωστικής επιτυχίας, της απήχησης και της πρόσληψης από ευρύτερα στρώματα του πληθυσμού, καθώς και στο γεγονός ότι οι όροι «καθαρεύουσα» και «δημοτική» τελικά είναι ανεπαρκή κατασκευάσματα των γλωσσικών αγώνων, που δεν αφορούν και δεν περιγράφουν τη διαφοροποιημένη γλωσσική πραγματικότητα, ούτε είχαν θετική ή αρνητική επιρροή στη διάδοση και επιτυχία των αναγνωσμάτων και παραστάσεων, πορίσματα που επιβεβαιώνονται και από άλλες περιπτώσεις¹¹⁹: η λογιότητα ενός κειμένου δεν αποτελεί ουσιαστικό και κατ' αρχήν εμπόδιο για μια ευρύτερη πρόσληψη και από κατώτερα και μη μορφωμένα στρώματα του πληθυσμού.

¹¹⁷ Βλ. λεπτομερικά Β. Πούχνερ: «Ασχολίαση μυθολογική σάτιρα», ό.π.

¹¹⁸ Βεανούσης, ό.π.

¹¹⁹ Βλ. Β. Πούχνερ: *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα*, ό.π., pass.