

## ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

### ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΝΗΓΥΡΙ ΤΟΥ ΧΟΡΝ ΣΤΟ ΠΑΝΗΓΥΡΙ ΤΟΥ ΚΕΧΑΪΔΗ

Τα πανηγύρια, θρησκευτικά και εμπορικά, έχουν σημαντική θέση στην παραδοσιακή ζωή των νεότερων Ελλήνων. Καθώς ικανοποιούν την κοινή ανάγκη για ψυχαγωγία και ταυτόχρονα συνδυάζουν τις δυνατότητες εξυπηρέτησης οικονομικών-εμπορικών ανταλλαγών και της καλλιέργειας των κοινωνικών επαφών και σχέσεων, αποτελούν μια ιδιαίτερη έκφραση της κοινωνικής, οικονομικής και θρησκευτικής ζωής του νεότερου ελληνισμού<sup>1</sup>. Ωστόσο δεν υπάρχουν πολλά πανηγύρια στο νεοελληνικό θέατρο, αν και θα περίμενε κανένας να τα συναντήσει στα τόσα αγροτικά δράματα ή στις ηθογραφικές κωμωδίες που γράφτηκαν από την τελευταία δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι σήμερα για να απεικονίσουν τον τρόπο ζωής μιας χώρας που έως πρόσφατα η οικονομία της χαρακτηριζόταν κυρίως αγροτική. Όταν το ηθογραφικό διήγημα άρχισε να καλλιεργείται από τη γενιά του '80, το θέατρο ακολούθησε λίγο αργότερα με το δραματικό ειδύλλιο. Το πρώτο ενδεχομένως πανηγύρι εμφανίζεται στο μητρικό έργο του είδους (1891), τον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας* του Δημήτριου Κορομηλά. Σηηνές πανηγυριού και αγροτικών γιορτών με τραγούδια και χορούς υπάρχουν και σε άλλα δραματικά ειδύλλια, ιδίως του Σπυριδώνος Περεσιάδη<sup>2</sup>. Την ίδια εποχή (1892) το θεμέλιο έργο για το ρεαλιστικό αγροτικό δράμα, *Ο Βουρκόλακας* του Αργύρη Εφταλιώτη, περιέχει επίσης όχι ακριβώς ένα πανηγύρι, αλλά μια γιορτή ταβέρνας με τραγούδια και χορούς που το πλησιάζουν. Ο Εφταλιώτης ζούσε μεν στο εξωτερικό, αλλά, όπως είναι γνωστό, κατόρθωσε να παίζει ενεργό και μάλιστα ηγετικό ρόλο στο ηθογραφικό κίνημα με τα λογοτεχνικά του έργα όσο και με τα άρθρα-δοκίμιά του. Με το μοναδικό του αυτό θεατρικό έργο σκόπευε να «δείξει ένα δρόμο» και το λέπυχε<sup>3</sup>. Ένα καθαυτό πανηγύρι εμφανίζεται (αν και off-stage) το 1903 στην *Τρισεύγενη* του Κωστή Παλαμά, όπου η ομώνυμη ηρωίδα παραβιάζει όλους τους κοινωνικούς κώδικες και τιμωρείται. Καθώς τα θέματα ευνοούσαν τέτοιες αφανταστικές σκηνές από πλευράς θεάματος, αλλά και τη βασική ιδέα των περισσότερων έργων, στην οποία έρχεται η ατομική επιλογή των κεντρικών θεατρικών προσώπων σε διάσταση με τις κοινωνικές νόρμες, ένας λόγος για τη σπανιότητά του θα μπορούσε να είναι ότι οι θιάσοι δεν είχαν την οικονομική δυνατότητα να προσλαμβάνουν κομπάρσους, οπότε και οι συγγραφείς τις απέφευγαν για να δίνουν την δυνατότητα στο έργο τους να παιχτεί.

Το 1926 η Μαρίκα Κοτοπούλη έπαιξε με τον θιάσο της –ένα λαμπρό θιάσο<sup>4</sup>– την νησιώτικη ηθογραφία του Παντελή Χορν *Στο πανηγύρι*, προερχόμενη από το χαρακτηριζόμενο ως «αγιοβασιλιάτικο» διήγημά του *Η ξακουσμένη Μαργαρώ*.

<sup>1</sup> Βλ. και την εισαγωγή του Παναγιώτη Ι. Καμηλάκη: «Η εμποροπανήγυρη των Φαροσίων. Ιστορική εξέλιξη - Εθνογραφική θεώρηση», ανάπτυπο από τα πρακτικά του Α' Συνεδρίου Θεσσαλικών Σπουδών, *Θεσσαλικά Χρονικά* 13, (1980), σ. 95.

<sup>2</sup> Με τέτοιες σκηνές αρχίζουν τα έργα του *Ο μαγεμένος βοσκός*, *Η σκιάβα*, *Η Μόρφω*, όχι όμως και η περίφημη *Γκόλφω*.

<sup>3</sup> Βλ. Κ. Πετράκου: «Ο Νεκρός Αδελφός δεν πέθα-

νε. Είναι ακόμα μαζί μας», *Παράβασις* 7, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα 2005, σσ. 133-151.

<sup>4</sup> Εκτός από την ίδια, έπαιξαν οι Αιμίλιος Βεάκης, Σαπφώ Αλκαίου, Αλέξης Μινωτής, Γιώργος Γληνός, Φωτεινή Λούη, Χρυσούλα Μυράτ, Δημήτρης Μυράτ, Βασίλης Λογοθετίδης, ενώ στους ρόλους των παιδιών οι Άννα και Μαρία Καλοντά.

Το έργο είχε επιτυχία με τα μέτρα της εποχής, εφόσον κράτησε για δεκαέξι παραστάσεις. Δεν κέρδισε εν τούτοις την κριτική. Το κείμενο έχει χαθεί, σώζεται όμως η διασκευή του Ιάκωβου Καμπανέλλη για το ραδιόφωνο, του 1958<sup>5</sup>, η οποία και χρησιμοποιήθηκε εδώ.

Δύο παιδάκια με τη γιαγιά τους και τον τυφλό παππού τους πεινούν και ρωτούν για τους γονείς τους. Ο πατέρας είναι ξενιτεμένος και λίγο-πολύ εξαφανισμένος, ενώ η μητέρα έχει πεθάνει, πράγμα που οι παππούδες διστάζουν να αποκαλύψουν ξεκάθαρα στα παιδιά. Υπαινίσσονται ότι η τωρινή τους δυστυχία οφείλεται σε κάποιο παλιό φταίξιμο των γονιών τους, ιδιαίτερα στα γεγονότα ενός μοιραίου πανηγυριού πριν από χρόνια. Σε flash-back, η αρχοντοπούλα Μαργαρώ αγαπάει τον καπετάνιο Κωνσταντή, ξεπεσμένο αριστοκράτη που έχασε την περιουσία του στα χαρτιά και μπάρκαρε, δίχως να εγκαταλείψει τις ασωπτες ωστόσο. Αν και δεν χαροποιάζει πλέον ιδιαίτερα, πάντως πίνει και ερωτοτροπεί με πολλές. Η Μαργαρώ, μεγαλόψυχη και γεμάτη καλοσύνη, το έχει υπόψη, αλλά είναι τρελά ερωτευμένη μαζί του. Η κυριότερη αντιζήλος της είναι μια φτωχή, πανέμορφη κοπέλα, η Ασημένια, κόρη των ηλικιωμένων της πρώτης σκηνής. Η κακόγλωσση προξενήτρα του χωριού της προτείνει δύο συνοικέσια, τα οποία εκείνη αρνείται να συζητήσει και η προξενήτρα την προειδοποιεί ότι ο αδελφός της θα φέρει δυσκολίες για τον φτωχό εκλεκτό της καρδιάς της, που ασφαλώς θα σπαταλήσει την περιουσία της και θα της είναι άπιστος. Ο Κωνσταντής δεν είναι και πολύ πρόθυμος επίδοξος γαμπρός επίσης: προφασίζεται, εν μέρει ειλικρινά όπως φαίνεται από την εξέλιξη, ότι τον στενοχωρεί η κοινωνική και οικονομική διαφορά τους. Η Μαργαρώ ερμηνεύει, επίσης σωστά εν μέρει, την απροθυμία του ως χλιαρότητα συναισθημάτων και ίσως υπέρξη κάποιας αντιζήλου. Ο Κωνσταντής δέχεται να τη ζητήσει από τον αδελφό της, ένα εγωιστή, αλαζόνα και επιπόλαιο τύπο. Αρχικά εκείνος συμφωνεί και όλοι γλεντούν στο πανηγύρι, ώσπου η προξενήτρα βάζει λόγια για τον Κωνσταντή στον αδελφό, εκείνος τον προσβάλλει τονίζοντας την ταξική διαφορά τους και ο Κωνσταντής για να ανταποδώσει το χτύπημα παντρεύεται εκεί και τότε την Ασημένια. Η Μαργαρώ αρρωσταίνει από τον καημό της και όταν θεραπεύεται γίνεται ένα είδος κοσμοκαλόγριας. Παρά τον όχι ιδανικό έρωτα, το ζευγάρι περνάει λίγα καλά χρόνια, κατόπιν η Ασημένια αρρωσταίνει και πεθαίνει, ο Κωνσταντής μπαρκαρεί και χάνεται. Μια μαυροφορεμένη φιγούρα έρχεται στο φτωχό σπίτι, φέρνει βοήθεια και υπόσχεται να τους στηρίξει. Είναι η Μαργαρώ, που ζητά να μην αποκαλυφθεί και δηλώνει ότι έχει συγχωρήσει.

Ο Φώτος Πολίτης αρνήθηκε στο έργο, που κατά την άποψή του «θέλει να είναι ηθογραφία νησιώτικη», σχεδόν κάθε αξία. Υποστηρίζει ότι είναι συρραφή στοιχείων από άλλες πιο επιτυχημένες ηθογραφίες, όπως *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, *Τα αρραβωνιάσματα* ή *Ο καπετάν Γιακουμής*, δεν απέκτησε όμως «πνοήν ζωής και αληθείας». Αντίθετα με τα ηθογραφικά διηγήματα του Παπαδιαμάντη, δεν είναι παρά «ρουτίνα, συμβατικότητα και υπολογισμός». Επισημαίνει τα ρεαλιστικά του αποτήματα, όπως λ.χ. την υπέρξη φαρμακοποιού σε απομονωμένο νησί, κάτι ανύπαρξτο δηλαδή στην πραγματικότητα ή την παρουσία στο σπίτι της νέας ορφανής αρχοντοπούλας «τριών μαγγλαράδων» που παντρολογούνται, τις παροτρύνσεις της θείας για ερωτικές συνενυρέσεις της ανιψιάς κ.λπ. Το αποτέλεσμα είναι ότι η ηθογραφία αυτή ούτε τοπική παρατήρηση, ούτε γνώση ηθών και εθίμων, ούτε χρώμα αληθινό και θερμό διαθέτει που να εικονίζει αληθινά ένα περιβάλλον<sup>6</sup>. Και ο Άλκης Θρούλος

<sup>5</sup> Δημοσιεύτηκε στον τόμο Παντελή Χορν: *Τα θεατρικά*, τόμ. Δ', εισαγωγή-επιμέλεια Έφη Βαφειάδη, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1996, σσ. 131-189, όπου περιλαμβάνεται εισαγωγή και κριτικογραφία,

όπως και το διήγημα.

<sup>6</sup> Φώτος Πολίτης: «Εντυπώσεις και κρίσεις. Στο πανηγύρι. Νησιώτικη ηθογραφία του κ. Χορν. Θέατρον Κοτοπούλη», στον τόμο Χορν: *Τα θεατρικά*, ό.π., σσ.

έχει παραπλήσιες αντιρρήσεις. Απορεί για το πώς ο Χορν θέλει να προβληθεί ως οπαδός του «νεοελληνικού πολιτισμού». Κατά την άποψή του, η μορφή της Μαργαρώς, που ο άτυχος έρωτάς της διαπερνά το έργο και τη μεταβάλλει σε ον υπερφυσικό και μυστηριώδες, δεν είναι ελληνική. Στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, έρωτες παθητικοί, μυστηριώδεις και αιώνιοι δεν υπάρχουν, υπάρχει μόνο πίστη στον άντρα γιατί ο άντρας είναι η οικογένεια, δεν υπάρχει πίστη στην αγάπη. Ο Χορν άλλωστε περιόρισε τα μοτίβα αυτά και έδωσε έμφαση στα ηθογραφικά στοιχεία του έργου, εκμεταλλευόμενος την ένταση της εικόνας του πανηγυριού, με τους λαϊκούς χορούς και τα τραγούδια, που το πρόγραμμα διαφήμιζε ως πρωτότυπα, ήταν όμως κάτι παραπάνω από γνωστά. Όσο για τα μαχαιρώματα και το ρωμαίικο μικροφιλότιμο, δεν χρησίμευσε παρά για να δεσμεύσει την έμπνευση και το ταλέντο του Χορν<sup>7</sup>. Και ο Πάνος Καλογερίκος διαφωνεί με ένα έργο που παρουσιάζει λαϊκό γλέντι στο πανηγύρι, βιολιά, τον παλαιό χορό μάλο, καυγάδες και διαλαλήματα μικροεμπόρων. Προτείνει μάλιστα γενικότερα στο μέλλον απαλλαγή της λαϊκής ηθογραφίας «από πάσης φαντασμαγορικής, προλογοεπιλογικής τεχνοτροπίας», η οποία με την παραμυθένια υπόστασή της μειώνει τον ωραίο ρεαλισμό, όπως λ.χ. αυτόν που έδωσε ο Χορν με το ανεξάντλητο *Φιντανάκι* του<sup>8</sup>. Αντίθετα ο Μιχάλης Ροδάς βρίσκει ότι το έργο «στάθηκε» με το λαϊκό του χρώμα· θα μπορούσε να αρέσει περισσότερο σε ένα λαϊκότερο κοινό και να διατηρηθεί για περισσότερες παραστάσεις<sup>9</sup>. Ο κριτικός του *Ριζοσπάστη* το βρίσκει απλώς «κακή επιθεώρηση»<sup>10</sup>, ενώ ο Διονύσιος Κόκκινος αντίθετα πιστεύει ότι στο *Πανηγύρι* ο Χορν δημιούργησε ένα «γνήσιο κόσμο»<sup>11</sup>.

Στο έργο, ή τουλάχιστον στη διασκευή του, δεν διευκρινίζεται τι είδους πανηγύρι είναι αυτό για το οποίο γίνονται όλες οι προετοιμασίες, με μαγειρέματα και γλυκά, οργάνωση της μουσικής και του γλεντιού, ακόμα και τα ζευγαρώματα προετοιμάζονται, αλλά κανένα θερησκευτικό-λατρευτικό έθιμο, ούτε καν μια ελάχιστη αναφορά σε λειτουργία, αγρυπνία κ.λπ., αν και κάποια στιγμή, όταν το γλέντι ανάβει, η θειά Μαρούσα παρασύρει τους αρραβωνιασμένους στην εκκλησία για να ανάψουν ένα κερί. Πρόκειται βέβαια για δραματουργικό εύρημα, ώστε να μπορέσει η φαρμακόγλωσσα προξενήτρα να κάνει τη δουλειά της, να διαβάσει δηλαδή τον Κωνσταντή στον επιπόλοιο Βάγγο. Όλοι στο πανηγύρι θέλουν να ζήσουν, να γλεντήσουν και όχι να εκκλησιαστούν. Τα τραγούδια που τραγουδούν είναι ερωτικά και αισθησιακά, για την πολυγαμία των ανδρών, για τη διακόρευση παρθένων κ.λπ., το κρασί ρέει άφθονο. Ο φτωχότερος Κωνσταντής προσφέρει ακριβά δώρα στη Μαργαρώ και τον αδελφό της. Δεν ξέρουμε την αντίδραση εκείνου γιατί αυτή ακριβώς η σελίδα έχει χαθεί και από τη διασκευή, πάντως ο Βάγγος δηλώνει «ξεπουλάω την αδερφή μου σήμερα, και όπου να 'ναι έρχεται η ώρα και για το δικό μου κρέμασμα»<sup>12</sup>. Η Μαργαρώ κάθεται αξιοπρεπής και ήσυχη, όπως ταιριάζει στην κοινωνική της θέση αλλά και στον σοβαρό χαρακτήρα της, ενώ όλοι περιμένουν τον τυφλό, που τραγουδάει ωραία, με την κόρη του που χορεύει εξαιρετικά, για να κάνουν κέφι. Τελικά ο ταξικός ανταγωνισμός ανάμεσα σε γαμπρό και κουνιά-

173-174 (αναδ. από *Πολιτεία*, 5.12.1926).

<sup>7</sup> Άλκης Θρύλος: «Κριτικά σημειώματα. Ηθογραφίες. Π. Χορν. Στο *πανηγύρι*», Χορν, ό.π., σσ. 177-179 (αναδ. από *Ελεύθερο Λόγο*, 5-6.12.1926).

<sup>8</sup> Πάνος Καλογερίκος: «Αθηναϊκή σκηνή. Στο *πανηγύρι*», Χορν, ό.π., σσ. 179-180 (αναδ. από *Ελεύθερο Τύπο*, 5.12. 1926).

<sup>9</sup> Μιχήλ Ροδάς: «Από το θέατρον. Στο *πανηγύρι*»,

Χορν, ό.π., σσ. 175-176 (αναδ. από *Ελεύθερον Βήμα*, 5.12.1926).

<sup>10</sup> Ο Εργάτης: «Κόκκινες πινελιές. Στο *πανηγύρι*», Χορν, ό.π., σ. 180 (αναδ. από *Ριζοσπάστη*, 6.12.1926).

<sup>11</sup> Δ. Κόκκινος: «Το φιλμ του εικοσιετραώρου. Στο *πανηγύρι*», Χορν, ό.π., σσ. 181-182 (αναδ. από *Πρόσοδο*, 6.12. 1926).

<sup>12</sup> Χορν, ό.π., σ. 164.

δο, που αρχικά υφέρπει, με λίγες φιλιλές της Πολυτίμης ξεσπά. Ο Κωνσταντής επιδεικνύεται ακόμα και στην εκκλησία: ανάβει δέκα κεριά, υποτίθεται για την παρέα. Ο Βάγγος μάλλον ερεθίζεται παρά συγκινείται από τη γενναιοδωρία του: επιλέγει να τη θεωρήσει ασωτία και σπατάλη, ελαττώματα για τα οποία ο Κωνσταντής είναι άλλωστε διαβόητος. Προσβάλλει τον Κωνσταντή κατηγορώντας τον πως παντρεύεται την αδελφή του για τα πλούτη της, διαφορετικά γιατί δεν διαλέγει κάποια φτωχή κοπέλα, την Ασημένια λ.χ.; «Η ουσία είναι πως πουλήθηκες στην προίκα της αδελφής μου»<sup>13</sup>. Κανένας από τους δύο δεν υπολογίζει το τραύμα της Μαργαρώς. Εκείνος διαλύει τον αρραβώνα. Κανονικά η διάλυση του αρραβώνα είναι προσβολή που πληρώνεται με αίμα σε μια παραδοσιακή κοινωνία, αλλά ο Βάγγος αυτό επιδίωξε, κάτι που επίσης είναι μια ατομική του επιλογή: και η αθέτηση του λόγου εκ μέρους του σογιού της νύφης είναι προσβολή. Τα δύο συμβαλλόμενα μέρη στο συνοικέσιο όμως δεν φαίνεται να ανήκουν στην διευρυμένη παραδοσιακή οικογένεια: υπάρχουν ελάχιστοι συγγενείς, τα δύο αδέρφια και ο ερωτύλος καπετάνιος είναι σαν απομονωμένες αστικές νησίδες μέσα σε ένα λαϊκό πολιτισμό. Αν αναλύσουμε το κεντρικό αυτό επεισόδιο, που δίνει και τον τίτλο του στο έργο, ίσως διακρίνουμε κάποιες βαθύτερες δομές και μηχανισμούς που διέφυγαν ολότελα την προσοχή των κριτικών. Ο Κωνσταντής, από την αρχή διαστάζει να παντρευτεί τη Μαργαρώ, παρά τα πλεονεκτήματα της παρουσίας παράλληλα με την ομορφιά, τον χαρακτήρα και τον δυνατό έρωτά της γιατί αισθάνεται μειονεκτικά. Έχει συναίσθηση της κοινωνικής και οικονομικής αδυναμίας του γι' αυτό προφανώς ξεοδεύει επιδεικτικά στο πανηγύρι. Οι δαπάνες πέραν των επιτρεπτών οικονομικών ορίων στα πανηγύρια, φαίνεται να ήταν μια προσπάθεια εξίσωσης και εξισορρόπησης των ταξικών διαφορών ανάμεσα σε κοινωνικές ομάδες με διαφορετική οικονομική επιφάνεια και επομένως κοινωνική θέση<sup>14</sup>. Κατόπιν πληρώνει τους μουσικούς για να παίξουν γι' αυτόν, χορεύει, παντρεύεται επί τόπου, με έξτρα έξοδα ασφαλώς. Ο λαϊκός χορός δεν είναι απλά ένα μέσο διασκέδασης, αλλά μία από τις εκφάνσεις της εσωτερικής ζωής της κοινότητας για την οποία αποτελεί μια δημόσια εκδήλωση. Περιλαμβάνει έναν κόσμο από μηνύματα και κώδικες για αποκρυπτογράφηση, διαθέτει, κατά την έκφραση του Claud Levi-Strauss έναν «κοινωνιολογικό οπλισμό»<sup>15</sup>. Πρόκειται συνήθως για χορό ταυτόχρονα τραγουδιστό και ενόργανο. Έτσι είναι και στο έργο. Για τις γυναίκες επίσης είναι κάτι το ιδιαίτερο. Η συμμετοχή τους και οι επιδόσεις τους σ' αυτόν εντάσσονται σαφώς στις προσπάθειές τους να «φανούν» και να βρουν σύντροφο, γι' αυτό σε πολλά μέρη οι ανύπαντρες έχουν προτεραιότητα απέναντι στις παντρεμένες: οι τελευταίες μάλιστα χορεύουν όλο και λιγότερο, ιδιαίτερα όταν έχουν κόρες της παντρειάς και μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις<sup>16</sup>. Ο χορός στα πλαίσια της κοινότητας είναι μια λίγο-πολύ καθιερωμένη και «νόμιμη» διαδικασία ερωτοτροπίας. Στη διάρκεια των πανηγυριών και των χορών τους συνάπτονται πολλά συνοικέσια<sup>17</sup>. Στις τελετουργίες της

<sup>13</sup> Χορν, ό.π., σ. 167.

<sup>14</sup> Γρηγόριος Γκιζέλης: «Ηπειρώτικα θρησκευτικά πανηγύρια», *Α' Συμπόσιον Λαογραφίας του βορειοελλαδικού χώρου (Ηπειρος - Μακεδονία - Θράκη)*, Θεσσαλονίκη 18 - 20 Απριλίου 1974, Πρακτικά, Ι.Μ.Χ.Α., Θεσσαλονίκη 1975, σ. 29.

<sup>15</sup> Στάθης Δαμιανάκος: «Για μια κοινωνιολογική ανάλυση του λαϊκού χορού», στον τόμο *Χορός και κοινωνία*, (επιμ.) Βασίλης Ντισιάκος, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κόνιτσας, Κόνιτσα 1994, σ. 57.

<sup>16</sup> Μαρίνα Βρέλλη-Ζάχου: «Χορός και ένδυμα: παράδοση και αναπαράσταση», στον τόμο *Χορός και κοινωνία*, ό.π., σ. 105, υποσ. 27.

<sup>17</sup> Βλ. Ελευθερίου Π. Αλεξάκη: «Χορός, εθνοτικές ομάδες και συμβολική συγκρότηση της κοινότητας στο Πωγώνι της Ηπείρου. Μελέτη μιας περίπτωσης», στον τόμο: *Ταυτότητες και ετερότητες. Σύμβολα, συγγένειες, κοινότητα στην Ελλάδα - Βαλκάνια*, Δωδώνη 2001, σσ. 201-202 και υποσ. 45.

κοινότητας η γυναίκα ως ανύπαντρη πρέπει να είναι μετρημένη και να αποδεικνύει ότι σέβεται τις κοινοτικές αξίες, ενώ ως παντρεμένη οφείλει να ανανεώνει την εμπιστοσύνη της κοινότητας στο πρόσωπό της – η θέση της είναι (ή ήταν) αυστηρά ιεραρχημένη και ο κοινωνικός της ρόλος πρέπει να εκδηλώνεται σε κάθε περίπτωση<sup>18</sup>. Η σεξουαλικότητα των γυναικών ελέγχεται απόλυτα από τους άνδρες του γένους και αν δεν περάσει μέσα από μια επίσημα αναγνωρισμένη τελετουργία, όπως ο γάμος, με τη συγκατάθεσή τους, θεωρείται μεγάλη προσβολή<sup>19</sup>. Στον χορό του πανηγυριού επιζητούν την κοινωνική καταξίωση άτομα που απέκτησαν πρόσφατα οικονομική επιφάνεια, οπότε αποσκοπούν στην κοινωνική ανέλιξη. Γι' αυτό κάποτε δημιουργούνται εντάσεις και συγκρούσεις που συνδέονται με το φαινόμενο της κοινωνικής κινητικότητας. Και η σειρά στον χορό είναι κάτι πολύ σημαντικό. Συμβολίζει την «τάξη» στην οποία βασίζεται η ισορροπία της κοινωνίας. Η αποδοχή της συμβολίζει και την αποδοχή της στην κοινωνία<sup>20</sup>. Τα πρόσωπα που πληρώνουν τους οργανωπαικτές δεν το κάνουν για να χορέψουν ατομικά αλλά ως πρωτοχορευτές, μέσα σε ένα συμβολικό κοινωνικό ανταγωνισμό και μια τελετουργία επίδειξης, που αυξάνει το γόητρο ανάλογα με το ύψος της διαπάνης. Συνδέεται και με την προκοπή, το «καζάντισμα» των ξενιτεμένων που επιστρέφουν. Αυτοί που πληρώνουν είναι πάντα οι άνδρες, ακόμα και για να χορέψουν οι γυναίκες, υποδηλώνοντας έτσι την εξάρτηση των γυναικών από αυτούς<sup>21</sup>. Το ίδιο συμβαίνει και με το ομαδικό τραγούδι. Πρόκειται για λειτουργία ενίσχυσης της κοινωνικής συνοχής και της συλλογικής μνήμης με λεκτικά σύμβολα<sup>22</sup>. Στις παραδοσιακές κοινωνίες η υπόσχεση γάμου είναι κάτι επίσημως απαραβίαστο και ο λογοδοσμένος μνηστήρας δεν μπορεί να ακυρώσει τον αρραβώνα χωρίς σοβαρές συνέπειες. Μια τέτοια πράξη μπορεί να αποτελέσει ακόμα και την αρχή μιας βεντέτας<sup>23</sup>.

Για να γυρίσουμε στο έργο μας, ο Χορν χειρίζεται τα θέματα αυτά δείχνοντας ταυτόχρονα τους νόμους τους και την απόκλιση από αυτούς, εισδύοντας σε βαθύτερα ψυχολογικά επίπεδα. Η Μαργαρώ, αν και γνωρίζει ότι η Ασημένια είναι αντιζήλος της, της χαρίζει ένα όμορφο φόρεμα. Είναι βέβαια μεγαλόψυχη, αλλά και μπορεί να τονίσει έτσι την κοινωνική διαφορά τους με τρόπο που δεν την εκθέτει. Η Ασημένια πάλι δεν είναι διατεθειμένη να αποδεχτεί την μειονεκτική θέση της. Αν όπλο για να κερδίσει έναν πλεονεκτικό γάμο – είναι και ερωτευμένη βέβαια – είναι η ομορφιά, η χάρη, η θηλυκότητα, η χορευτική ικανότητα, είναι έτοιμη να χρησιμοποιήσει τα όπλα αυτά και να εξισωθεί ή έστω να πλησιάσει ταξικά τους άεργους προνομιούχους, που θεωρούν αυτονόητα τα κεκτημένα τους και την ικανοποίηση των επιθυμιών τους. Ο Κωνσταντής επίσης δεν είναι πικρός εραστής. Εκτός από την πολυγαμικότητα, δεν είναι τυχαίο ότι ερωτοτροπεί με δύο κοπέλες που έχουν τέτοια κοινωνικοοικονομική διαφορά και αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικούς κόσμους. Δεν είναι τυχαίο, ούτε ενδεχομένως ψέμα, η προειδοποίηση της Πολυτίμης ότι ο Κωνσταντής θα επιδι-

<sup>18</sup> Βαγγέλης Γρ. Αυδίκος: «Παραδοσιακός χορός και χορευτικοί όμιλοι. Ύψος και έκφραση», στον τόμο *Χορός και κοινωνία*, ό.π., σ. 133.

<sup>19</sup> Βλ. Ελευθερίου Π. Αλεξάκη: «Το σύμπλεγμα του αίματος. Πατρογραμμικές ομάδες και αντεκδίκηση στους Έλληνες Βλάχους του Κεφαλόβρυσου (Μεταπει) Πωγωνίου», στον τόμο *Ταυτότητες και ετερότητες...*, ό.π., σσ. 50-51.

<sup>20</sup> Βασιλης Νιτσιάκος: «Χορός και συμβολική έκφραση της κοινότητας», στον τόμο *Χορός και κοινωνία*,

ό.π., σ. 40.

<sup>21</sup> Αλεξάκης: «Χορός, εθνοτικές ομάδες και συμβολική συγκρότηση της κοινότητας στο Πωγώνι της Ηλείου. Μελέτη μιας περίπτωσης», στον τόμο *Ταυτότητες και ετερότητες...*, ό.π., σσ. 207-209.

<sup>22</sup> Νιτσιάκος, ό.π., σ. 46.

<sup>23</sup> Το θέμα είναι πάρα πολύ γνωστό ακόμα και από άμεση σύγχρονη εμπειρία. Για μια συνοπτική παρουσίαση χαρακτηριστικών περιπτώσεων βλ. Αλεξάκη: «Το σύμπλεγμα του αίματος...», ό.π., σσ. 11-64, ιδίως σσ. 36-44.

ώξει να διευθύνει το πλούσιο σπίτι των αδελφιών, ανεξάρτητα από το αν είναι ικανός γι' αυτό. Ίσως όμως είναι πιο πρόθυμος τελικά να παντρευτεί τη φτωχή αγαπημένη του γιατί μαζί της η υπεροχή του είναι δεδομένη και δεν θέλει να την απεμπολήσει ακόμα και για τα πλεονεκτήματα του πλούσιου γάμου. Εσωτερικά υποφέρει από μια σύγκρουση με κοινωνικά και λιγότερο ερωτικά αίτια. Η απόρριψη της Μαργαρώς, που ασφαλώς δεν φταίει σε τίποτα, είναι μια εκδίκηση ταξικής φύσεως. Ο φτωχός πατέρας της Ασημένιας φοβάται ότι η θυγατέρα του θα πληρώσει ακριβά την τόλμη της να αρπάξει αδιότακτα την ευκαιρία και να ανεβεί κοινωνικά δίχως να βεβαιστεί την προτεραιότητα της αρχοντοπούλας. Και ίσως έχει δίκιο: και οι δύο κοπέλες αρρωσταίνουν και αδυνατούν να ξεπεράσουν το τραύμα και να συνεχίσουν τη ζωή τους. Η Μαργαρώ γαντζώνεται από μια δραστηριότητα που αρμυρίζει στην τάξη και το ήθος της: τη φιλανθρωπία. Ο Βάγγος και ο Κωνσταντής και αυτοί σύντομα χάνονται. Το αίσθημα που διαποτίζει το έργο δίνει την αίσθηση του μεταφυσικού και του μοιραίου και παραπλάνησε τους κριτικούς. Στην πραγματικότητα συλλαμβάνεται μια στιγμή που οι κοινωνικές συνθήκες αλλάζουν και οι αστικές αξίες ετοιμάζονται να επιβληθούν, η εργασία ή η ατομική προσπάθεια ως μέσα κοινωνικής κινητικότητας να γίνουν αυτονόητα. Η Πολιτική ειρωνεύεται τη Μαργαρώ: «Χασομέρης είναι! Πού ξανακούστηκε να δουλεύουν οι αριστοκράτες; Μήπως δουλεύετε ελόγου σας;»<sup>24</sup>. Κανένας δεν είναι απολύτως βέβαιος ποιο είναι το σωστό, ούτε έχει το σθένος να το εφαρμόσει. Εν τούτοις το υπερεγώ υπονομεύει τις ατομικές επιλογές και τις αποφάσεις τους και δεν τους επιτρέπει να γίνουν ή να μείνουν αποτελεσματικοί σ' αυτές. Ο Κωνσταντής δεν είναι βέβαιος ποια θέλει να παντρευτεί και για ποιο λόγο, ούτε είναι ικανός να αναλάβει τις ευθύνες του και να υποστηρίξει μέχρι τέλους την οικογένεια που δημιούργησε. Ο Βάγγος είναι εξίσου ανεύθυνος απέναντι στην αδελφή του και την περιουσία του και πάει χαμένος. Η Μαργαρώ δεν έχει κουράγιο να ανταπαιχθεί στους άνδρες και να διεκδικήσει τα δικαιώματά της – άθελά της είναι ταυτόχρονα παραδοσιακή γυναίκα που εξαρτάται από τις αντρικές αποφάσεις και μοντέρνα που η αξιοπρέπεια δεν την αφήνει να επιβάλει στον άντρα την δέσμευση που αυτός δεν επιθυμεί. Οι συγχωριανοί διατηρούν τον παραδοσιακό τρόπο ζωής, δεν αντιπρόκεινται όμως στις παραβιάσεις. Οι εξελίξεις έχουν ανεπαίσθητα εμφανισθεί και στο μικρό νησί, καθώς πάντα τα νησιά λόγω των ναυτικών έρχονταν σε επαφή με πιο σύγχρονους τρόπους ζωής, αλλά δεν έχουν αφομοιωθεί ούτε κατανοηθεί. Η μικρή κοινωνία δέχεται τους κραδασμούς, που συντρέφουν ορισμένα από τα μέλη της. Στη σκηνή του πανηγυριού παίζεται και αποφασίζεται όλο το δράμα, με τα κρυμμένα επίπεδα και τις υποδηλώσεις τους.

Το *Πανηγύρι* του Κεχαϊδή (1962) ανοίγει με μια φαινομενικά χαρούμενη σκηνή: σε ένα αγρό του θεσσαλικού κάμπου, ο Στρατής επονομαζόμενος και Στρατηλάτης, παλιός πολεμιστής στη Μικρασιατική Εκστρατεία και νυν παπλωματάς, αλκοολικός και άστεγος, παίζει με τη δεκατετράχρονη κόρη του, το Χνούδι, ενώ ο γιος του ο Τριαντάφυλλος, φωτογράφος που δεν έχει διάθεση να δουλέψει, κοιμάται κάτω από ένα δέντρο. Η γυναίκα του, η Δέσποινα, έχει πάει να πουλήσει καρπούζια σε ένα κοντινό πανηγύρι – είναι Δεκαπενταύγουστος. Τα καρπούζια αποτελούν ταυτόχρονα πηγή εισοδήματος και βασικό είδος διατροφής για τη φτωχή οικογένεια. Στον ήλιο καίγονται η νεαρή εγκαταλελειμμένη σύζυγος του Τριαντάφυλλου και η γιαγιά της, που έχουν έρθει από το Άργος σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια να τον πείσουν να επιστρέψει στη γυναίκα του, που είναι έγκυος. Ο Τριαντάφυλλος τη γνώρισε όταν έκανε τη στρατιωτική θητεία του εκεί, την παντρεύτηκε, αλλά σηκώθηκε και έφυγε όταν διαπίστωσε ότι έπρεπε να εργαστεί και να ανταποκριθεί σε υποχρεώσεις. Τους

<sup>24</sup> Χορν, ό.π., σ. 153.

επισκέπτεται ο φίλος του Στρατηλάτη, ο Νάτσινας, ένας φτωχός και μόνος άνθρωπος, που η Δέσποινα δεν θέλει να βλέπει γιατί ενισχύει την αδράνεια και τις στρατιωτικές ονειροπολήσεις του άντρα της. Ο παπλωματίας έχει εναποθέσει τις ελπίδες του στην κληρονομιά ενός θείου, που αποδεικνύεται άνθρωακες. Η Δέσποινα υποφέρει από άσθμα, αλλά φυσικά τίποτε δεν μπορεί να γίνει γι' αυτό: πρέπει να δουλεύει και να τους φροντίζει όλους. Στο πανηγύρι γνωρίζει τον Φραγκοράφτη, έναν ώριμο έμπορο από τη Θεσσαλονίκη –έτσι της λέει τουλάχιστον αλλά πιθανόν είναι αλήθεια– και συμφωνεί να του δώσει την κόρη της για γυναίκα. Προσπαθεί να πείσει τον Στρατηλάτη για την αναγκαιότητα αυτού του γάμου. Εκείνος δεν συμφωνεί –υπεραγαπάει το κοριτσάκι και το βλέπει σαν παιδοφιλία, όπως καταλαβαίνουμε– αλλά υποχωρεί διστακτικά. Όταν μαθαίνει ότι πράγματι παντρεύτηκαν σχεδόν παραφρονεί και ψάχνει να βρει τον Φραγκοράφτη για να τον σκοτώσει. Η Δέσποινα καταφέρνει να τον συγκρατήσει μέχρι να το σκάσουν οι νεόνυμφοι, με το Χνούδι να κλαίει επίσης, κατόπιν όμως πέφτει βαριά άρρωστη και σε λίγες μέρες πεθαίνει. Ο Τριαντάφυλλος αποφασίζει να συμβιβαστεί με την πραγματικότητα και να αναλάβει τις ευθύνες του, ο πατέρας του όμως αρνείται να τον ακολουθήσει στο Άργος και ξεπλώνει πεισματικά κάτω από το δέντρο, βυθισμένος στις ονειροπολήσεις του.

Στην πρώτη παράσταση, το 1964 από το Θέατρο Τέχνης, οι κριτικοί απογοητεύτηκαν φαίνεται. Γράφτηκαν ελάχιστες κριτικές, ενώ οι κριτικοί δεν παρέλειψαν να σχολιάσουν τις φαρσοκωμωδίες και ένα αισθηματικό δράμα που παίζονταν την ίδια εποχή. Ο Άλκης Θρούλος θεώρησε το *Πανηγύρι* ηθογραφία, που διαφέρει από τις παλαιότερες κατά το ότι είναι «τεφρό» ενώ εκείνες «κατά κανόνα ροδιζούν», μια τεχνητή σύνθεση από μοτίβα όπως της μοναξιάς και της εγκατάλειψης, της μιξέριας του χωρικού και πολλά άλλα μοτίβα πλην ενός: του μοτίβου του πανηγυριού, που αδικαιολόγητα απουσιάζει και αδυνατεί να ενώσει όλα τα υπόλοιπα και να δικαιολογήσει τις πράξεις των προσώπων<sup>25</sup>. Η Ειρήνη Καλκάνη διαπιστώνει ότι είναι ηθογραφία και μελοδράμα, αν και οι χαρακτήρες κερδίζουν τον θεατή γιατί υπάρχει «ανθρωποσύνη μέσα σ' αυτά τα πρόσωπα, υπάρχει βασανισμένη ρωμοσύνη». Επίσης ο διάλογος είναι καλός και θεατρικός και οι σκηνές δείχνουν προσωπική παρατήρηση και εμπειρία.<sup>26</sup> Και ο Μήτσος Λυγίζος δεν διέκρινε καμιά νεωτερικότητα στο έργο, χαρακτηρίζοντάς το απλώς νατουραλιστικό, αν και γραμμένο «με ρεαλισμό και χιούμορ»<sup>27</sup>. Ο Νικηφόρος Παπανδρέου επίσης δεν διέκρινε τα πρωτοποριακά στοιχεία στο *Πανηγύρι* ή την αξία του. Περιορίστηκε να γράψει ότι είναι μια απλή και καθημερινή εικόνα ζωής, δοσμένη με λιτά μέσα και με αξιοπρόσεκτη ποιότητα λόγου. Είναι ένα έργο που στέκει απόλυτα πάνω στη σκηνή δίχως να αποτελεί μεγάλο επίτευγμα και πείθει για τις υπολογίσιμες ικανότητες του συγγραφέα του. Ίσως γιατί το θεώρησε απλή «φέτα ζωής», διαφωνεί με την ένταση της σκηνοθεσίας του Κουν<sup>28</sup>.

Ο Κεχαΐδης δήλωσε ότι η έμπνευσή του για να γράψει το *Πανηγύρι* υπήρξε πρωτογενής: κατευθείαν από κάποιους ανθρώπους που συνάντησε στον θεσσαλικό κάμπο. Κατεβαίνοντας από το τρένο, είδε στη ρίζα ενός δέντρου μια γυναίκα που πουλούσε καρπούζια και «βέλαξε» από τα νεφρά της, το μικρό κορίτσι της που έπαιζε και μη ξέροντας τι να κάνει χτυπούσε το χώμα, τον παπλωματία άντρα της, μεθυσμένο τύφλα, να μονολογεί για τις μάχες

<sup>25</sup> Άλκης Θρούλος: «Δ. Κεχαΐδη, *Το πανηγύρι*, δράμα σε τρεις πράξεις», *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. θ' (1962-1963), Ακαδημία Αθηνών-Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1981, σσ. 134-136.

<sup>26</sup> Ειρήνη Καλκάνη: «*Το πανηγύρι*», *Απογευματινή*, 17

Οκτ. 1964.

<sup>27</sup> Μήτσος Λυγίζος: *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, τόμ. Α', Δωδώνη, Αθήνα 1980, σσ. 165-166.

<sup>28</sup> «Το θέατρο», *Επιθεώρηση Τέχνης* Κ' (1964), σ. 349, υπ. Ν.Π. (Νικηφόρος Παπανδρέου).

του στη Μικρασία.<sup>29</sup> Επίσης ότι το έγραψε για όλους αυτούς τους ανθρώπους, τους ξεχασμένους και καταδικασμένους στη φτώχεια και την αμορφωσιά, που καταφεύγουν στις φαντασιώσεις<sup>30</sup> και αδυνατούν να αντιμετωπίσουν την κατάσταση τους. Ο Κάρολος Κουν, σκηνοθέτης του *Πανηγυριού* της πρώτης παράστασης του 1964, στη συνέντευξη τύπου διευκρίνισε ότι ενδεχομένως κάποιος, εξαιτίας της έντονη ιθαγένειας του έργου, θα μπορούσε να το παρεξηγήσει «σαν κάτι παρανατουραλιστικό», δεν είναι όμως έτσι στη βάση του, γιατί πηγαίνει σε ένα άλλο επίπεδο, όπου υπάρχει και το παράλογο και γενικά όλα τα στοιχεία του σύγχρονου θεάτρου. Παρά το έντονο λαϊκό στοιχείο, δεν ξεπέφτει στον νατουραλισμό, ούτε στην ηθογραφία. Προχωρεί πέρα από την απεικόνιση γεγονότων, εντοπίζοντας το παράλογο της κοινωνικής μας δομής, μέσα από μια ολοκληρωμένη θεατρική γραφή και έναν καθαρό ελληνικό λόγο<sup>31</sup>.

Ο σκηνοθέτης της δεύτερης παράστασης από το Θέατρο Τέχνης, του 1982, Γιώργος Λαζάνης θεωρεί ότι το έργο θέτει μια σειρά από ερωτήματα, διατυπωμένα σε μια γνήσια λαϊκή γλώσσα που θυμίζει δημοτικό τραγούδι και μετουσιωμένη από ένα γνήσιο ποιητικό ταλέντο. Αναρωτιέται αν τα προβλήματα του έργου αφορούν τον θεσσαλικό κάμπο ή άλλο χώρο, αν πρόκειται για τη συγκεκριμένη οικογένεια ή όποια οικογένεια ενός τόπου με ιστορία που περιέχει ένα λαμπρό παρελθόν, μια σειρά κατακτητών και καταπιεστών και άλλων τόπων εξεγέρσεων και μεγάλων ιστορικών στιγμών. Αν ο χρόνος είναι τώρα ή η διαχρονία, αν οι άνθρωποι αυτοί που ζουν με φρούδες ελπίδες για μια κληρονομιά ή ένα καλό γάμο στην πόλη είναι εξαίρεση ή κανόνας<sup>32</sup>. Πιστεύει ότι ο Ρωμύς, από αιτίες που δεν τις ορίζει ο ίδιος –αιώνες καταπίεσης, οικονομικά αδιέξοδα κ.ά.– έχει διαπλάσει ένα χαρακτήρα που δύσκολα μπορεί να αλλάξει. Δεν ξέρει να αντιμετωπίζει το παρόν του και δεν έχει ουσιαστική προοπτική για το μέλλον. Το *Πανηγύρι* λοιπόν σκιαγραφεί την φυσιογνωμία του Έλληνα με όλα τα προτερήματα και τα ελαττώματά του<sup>33</sup>. Δεν αναφέρεται σε μια ειδική περίπτωση ανθρώπων του περιθωρίου, αλλά σε ανθρώπους με καθολικότητα που διαγράφουν τον αιώνιο Έλληνα. Είναι ένας σταθμός για το νεοελληνικό θέατρο και έχει επηρεάσει πολύ τους συγγραφείς μας<sup>34</sup>. Στη συνέντευξη τύπου ο συγγραφέας επισήμανε ότι θα ήταν ενδιαφέρον να διαπιστώσει κανείς, δεκαοκτώ χρόνια ύστερα από το πρώτο ανέβασμα, μέσα από μια απόσταση και μια προοπτική, ποια στοιχεία καθιστούν το έργο σύγχρονο, αν βέβαια υπάρχουν τέτοια, και να διαμορφώσει μια αντικειμενική κρίση<sup>35</sup>. Θέλησε να γράψει ένα έργο για τους περιθωριοποιημένους αυτούς ανθρώπους, που βρίσκουν διέξοδο στο όνειρο και την ψευδαίσθηση. Οι νεότεροι, τα πιο ζωντανά κίτταρα, καταφεύγουν στην πόλη, ανυποψίαστα θύματα μιας οικονομικής πολιτικής που οδήγησε στην ερήμωση της υπαίθρου και στον υδροκεφαλισμό των αστικών κέντρων. Το *Πανηγύρι* στοχεύει στην καρδιά αυτής της διάλυσης, χρησιμοποιώντας για παράδειγμα τη ζωή μιας οικογένειας μικροπωλητών του θεσσαλικού κάμπου<sup>36</sup>. Ο συγγραφέας συντάσσεται με τον Μακρυγιάννη για τον απαράδεκτο παραμερισμό των παλαιών πολεμιστών και την περιθωριοποίησή τους.

<sup>29</sup> Από το πρόγραμμα του Θεάτρου Τέχνης της παράστασης του 1964.

<sup>30</sup> Σημείωμα του συγγραφέα στην έκδοση του έργου. Βλ. Δημήτρη Κεχαΐδη: *Το πανηγύρι*, Κέδρος, Αθήνα 1988, σ. 7.

<sup>31</sup> Από το πρόγραμμα του Θεάτρου Τέχνης της παράστασης του 1982.

<sup>32</sup> Ό.π.

<sup>33</sup> «Θέατρο Τέχνης. Το πανηγύρι του Κεχαΐδη», *Το Βήμα*, 7 Νοεμ. 1982, σ. 5. Από τη συνέντευξη τύπου.

<sup>34</sup> «Το πανηγύρι του Κεχαΐδη από το Θέατρο Τέχνης», *Η Καθημερινή*, 3 Νοεμ. 1982, σ. 2. Από τη συνέντευξη τύπου.

<sup>35</sup> Δημήτρης Κεχαΐδης: «Όταν ανεβαίνεις χάνεις το όνειρο», *Ελευθεροτυπία*, 15 Νοεμ. 1982, σ. 5.

<sup>36</sup> «Θέατρο Τέχνης. Το πανηγύρι του Κεχαΐδη», ό.π.



Το αν το *Πανηγύρι* διαθέτει την καθολικότητα που επισήμανε ο Λαζάνης είναι θέμα προς συζήτηση. Είναι όμως γεγονός ότι αποτελεί σταθμό για το νεοελληνικό θέατρο. Έχει γνωρίσει τουλάχιστον δέκα επαγγελματικές παραστάσεις μέχρι σήμερα και από κεντρικούς θιάσους, και πολλές ερασιτεχνικές.

Η νεότερη θεωρητική κριτική, από πλευράς επιστημόνων λαογράφων, έχει ορισμένες διεισδυτικές απόψεις για το έργο. Η Αικατερίνη Πολυμέρου-Καμηλάκη θεωρεί ότι *Το πανηγύρι*, χρονικά τοποθετημένο από τον συγγραφέα του τον Αύγουστο του 1960, αφορά μια απολύτως ρεαλιστική και ιστορική στιγμή, όπου η ανάπτυξη των αστικών κέντρων και οι συγκοινωνίες δημιουργούν νέες συνθήκες ζωής για τους ανθρώπους του θεσσαλικού χώρου και ακριβώς σ' αυτό το μεταίχμιο εντάσσεται η δράση του έργου. Με αυτό – κατά την άποψή της – κλείνει ένας κύκλος για το νεοελληνικό θέατρο, που από ηθογραφικό γίνεται κοινωνικό, επαναστατικό. Μαζί κλείνει και μια εποχή παραδοσιακής αθωότητας και αρχίζει η περίοδος που θα οδηγήσει στα τεράστια κοινωνικά αδιέξοδα του αστικού υδροκεφαλισμού<sup>37</sup>. Ο Μιχάλης Μερακλής παρομοιάζει το έργο με τον *Ζητιάνο* του Καρκαβίτσα και τα θεσσαλικά συμφραζόμενά του, εντοπίζοντας ότι ο μισός αιώνας που χωρίζει τις δράσεις των δύο λογοτεχνικών έργων δεν φαίνεται να έχει και ανάλογα μεταβάλλει τη ζωή των ανθρώπων: ότι γράφει ο Καρκαβίτσα ισχύει και για τον Κεχαΐδη και τους ήρωές του. Είναι φτωχοί, αμόρφωτοι, ανίκανοι να αντιμετωπίσουν ενεργητικά τη δυστυχία τους, πέφτουν στον ύπνο, το κρασί και τη μοιρολατρεία περιμένοντας από τον Θεό τις άσπρες μέρες. Στο *Πανηγύρι* δεν υπάρχει ολόκληρο το λαογραφικό πλαίσιο του *Ζητιάνου*, αν και παραμένουν τα μερομήνια του Δεκαπενταΐγουςτου, το ρύζι που ρίχνουν στον γάμο για να ριζώσει το ζευγάρι, τα μπρατίμια, η γιορτή του αγίου Μόδεστου που γιορτάζουν τα ζώα. Ο Κεχαΐδης κατάφερε να εντοπίσει ότι ο τρόπος ζωής αυτός χαρακτηριζόταν από διαφορετική συμπεριφορά των φύλων, την οποία ακόμα και ειδικοί μελετητές δεν καθόρθωσαν να προσδιορίσουν, θεωρώντας μέσα στην επιστημονική τους έπαρση ότι οι δομές ήταν οι πατριαρχικές και τίποτα άλλο. Αντίθετα ο Κεχαΐδης διέκρινε ότι η σκληρότητα του άντρα σταπαλιόταν σε μια μάταιη επίδειξη δυναμισμού κυρίως προς τη γυναίκα του, ενώ η γυναίκα διέθετε το πείσμα της επιβίωσης μέσα στην καθημερινή βιοπάλη, χωρίς να την αδρανοποιεί η προσδοκία των «ιδανικών λύσεων» όπως συνέβαινε με τον άντρα. Η λειτουργία αυτή των παράλληλων βίων ανδρών και γυναικών αποτελεί τη βαθιά «ηθογραφία» του *Πανηγυριού*. Όσο για την ιστορική μνήμη του παπλωματά, μοιάζει με εξιστόρηση κατορθωμάτων που δεν ήταν παρά μια σειρά μάταιες, εξωφρενικές δοκιμασίες και θυσίες<sup>38</sup>. Ο Λεάνδρος Πολενάκης βρρίσκει ότι ο ρόλος του Στρατηλάτη μοιάζει να έχει δραπετεύσει από την προφορική παράδοση (μια άποψη που απαιτεί επαλήθευση) και ότι ασφαλώς το *Πανηγύρι* δεν εξαντλείται στην ηθογραφική αναπαράσταση της ζωής του θεσσαλικού κάμπου. Αντίθετα προσεγγίζεται, για πρώτη φορά με τόση ενάργεια στο νεοελληνικό θέατρο, ο ανθρώπινος τύπος που ενσαρκώνει την άλλη πλευρά του λόγου, τη γλώσσα του μύθου<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Από το πρόγραμμα της παράστασης του Εθνικού Θεάτρου της περιόδου 1997-98 (σσ. 7-9).

<sup>38</sup> Μιχάλης Γ. Μερακλής: «Βλέποντας οράματα με κλειστά τα μάτια. Σκέψεις για το *Πανηγύρι* του Δ. Κεχαΐδη», στο πρόγραμμα της παράστασης του Εθνικού Θεάτρου της περιόδου 1997-98 (σσ. 35-38).

<sup>39</sup> Στο πρόγραμμα της παράστασης του Εθνικού Θεάτρου 1997-98, σσ. 28-29 και αυτή η πρόταση απαιτεί

επαλήθευση. Λ.χ. θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει ότι το *Οδυσσέα, γύρισε σπίτι* του Καμπανέλλη (1952) έχει προηγηθεί στο θέμα αυτό και με πολύ περισσότερη ενάργεια. Βλ. Λεάνδρος Πολενάκης: «Διαλεκτική της δύναμης και της αδυναμίας στο θέατρο του Δημήτρη Κεχαΐδη», στο πρόγραμμα της παράστασης του Εθνικού Θεάτρου της περιόδου 1997-98 (σσ. 28-29).

Το έργο περιέχει τα ρεαλιστικά στοιχεία που εντόπισαν οι κριτικοί του. Πρόκειται εμφανώς για μια εμποροπανήγυρη, από αυτές που γίνονταν σε πολλά μέρη και ιδιαιτέρως στη Θεσσαλία με τα άφθονα προϊόντα του θεσσαλικού κάμπου<sup>40</sup>, όπου εκτός από το εμπόριο και το γλέντι συμπύρνονταν άνθρωποι από πολλά μέρη της Ελλάδας, ακόμα και αρκετά μακρινά, έδιναν την ευκαιρία να συναντηθούν φίλοι, γνωστοί και συγγενείς που τους είχαν χωρίσει οι ανάγκες της ζωής, να γίνουν νέες κοινωνικές σχέσεις, κουμπαριές, και ποικίλες συμφωνίες, ακόμα και δικαιοπραξίες, και επίσης να συμφωνηθούν συνοικέσια και γάμοι<sup>41</sup>. Οι εμποροπανηγύρεις έχουν ουσιαστική σημασία για την ανάπτυξη της τοπικής οικονομίας αλλά και για τους εμπόρους.

Είναι άραγε απόν το πανηγύρι όπως υποστήριξε ο Άλκης Θρύλος το 1964; Στο έργο αναφέρεται επανειλημμένα, αποτελεί ένα διηγητικό χώρο πάντα παρόντα και παίζει λειτουργικό ρόλο. Η Δέσποινα βρίσκει την ευκαιρία να πουλήσει εκεί τα καπούζια της και να βρει ένα γαμπρό για τη μικρή της κόρη, αν και παιδί σχεδόν ακόμη, για να τη γλιτώσει από την έσχατη μιζέρια. Θεωρεί το ζήτημα επείγον, καθώς η υγεία της είναι επισφαλής και είναι φανερό ότι ο πατέρας είναι ανάικος για το παραμικρό, ενώ ο αδελφός μοιάζει αδύναμος να αντιμετωπίσει τον εαυτό του και τα δικά του προβλήματα. Ο γάμος γίνεται κρυφά σχεδόν και δίχως τελετουργίες, εξαιτίας της ένδειας όλων, αλλά και της εξάλλης αντίδρασης του παπλωματά, που εκτός από τον Άλκη Θρύλο και άλλοι κριτικοί θεώρησαν ελαφρώς αιμομικτικής φύσεως<sup>42</sup>. Ο γάμος αυτός δεν έχει πανηγύρια, όπως λένε, αλλά το ίδιο το πανηγύρι παρουσιάζεται ως αλληγορία του γάμου. Οι Έλληνες γενικά νιώθουν πως οι στιγμές του γάμου τους είναι στιγμές ιδιαίτερες και τις έχουν συνδέσει με μια μεγαλόπρεπη τελετή<sup>43</sup>. Ίσως, όπως και αυτός ο γάμος ανάμεσα στο άνηθο κορίτσι και στον διόλου ελκυστικό μεσήλικα, να μοιάζει με ένα ξεθυμασμένο πανηγύρι που επιμένει να διατηρείται, γιατί όσο και αν η χαρά και η ενέργεια έχουν εκλείψει, είναι ακόμα σε κάποια σημεία ζωτικό για την επιβίωση των ανθρώπων και του τόπου. Στα πανηγύρια, ιδίως της Παναγίας, φτωχές οικογένειες έδιναν το παιδί τους για υιοθεσία ή κάτι σχετικό, ενώ οικονομική βοήθεια παρεχόταν στην εκκλησία, διαδικασία που συνδυαζόταν με την «αποξένωση» του παιδιού από τη φυσική του οικογένεια<sup>44</sup>. Το παλιό θέμα της παρθενοφορίας βιολογικά ανώριμων κοριτσιών προκαλούσε βλάβες στον οργανισμό και τον ψυχισμό του κοριτσιού, κάτι που δεν επιθυμούσε η κοινότητα. Ωστόσο η παρθενία της κόρης σε ένα σύστημα κυριαρχούμενο από την ανδροκρατική νοοτροπία, αποτελεί ένα είδος πιστοποιητικού αξίας για τον ιδιοκτήτη του και ανταλλάξιμο με υλικές παροχές και αποζημιώσεις<sup>45</sup>. Κατά κάποιον τρόπο το Χνούδι, παιδί ακόμα και ελάχιστα γυναίκα, και η παράδοσή του στον ώριμο γαμπρό, πλησιάζει μια τέτοια

<sup>40</sup> Η Αικατερίνη Πολυμέρου-Καμηλάκη, στο σημείωμά της για την παράσταση του Εθνικού Θεάτρου της περιόδου 1997-98 (ό.π., σσ. 7-10), περιγράφει από την πλευρά της ειδικού τα πανηγύρια του θεσσαλικού κάμπου, που κατακλιζόνται από παραγωγούς και μικροτεχνίτες αλλά και εξαθλωμένους ασήμους. Οι τελευταίοι είναι ωστόσο ελεύθεροι από ηθικοκοινωνικές συμβατικές-δεσμεύσεις, πρόθυμοι να εγκαταλείψουν τα ισχύοντα, ιδιαίτερα όσοι ανήκουν στη νέα γενιά.

<sup>41</sup> Βλ. Παναγιώτη Καμηλάκη: «Η εμποροπανήγυρη των Φαρσάλων. Ιστορική εξέλιξη – εθνογραφική θεώρηση», *Θεσσαλικά Χρονικά*, τόμ. ΙΓ', *Πρακτικά του*

*Α' Συνεδρίου Θεσσαλικών Σπουδών* (20-23 Οκτωβρίου 1978), επιμ. Αικ. Πολυμέρου-Καμηλάκη, Αθήνα 1980, σσ. 95-129.

<sup>42</sup> Βλ. λ.χ. τη κριτική του Στάθη Δρομάζου: «Δ. Κεχαΐδη: *Το πανηγύρι*», *Η Καθημερινή*, 2 Δεκ. 1982, σ. 6.

<sup>43</sup> Βλ. την ανάλυση του Μιχάλη Μερακλή στο *Νεοελληνικός λαϊκός βίος. Όψεις και απόψεις*, Λιβάνης, Αθήνα 2001, σσ. 52-60 και *passim*.

<sup>44</sup> Μ. Μερακλής: *Ελληνική λαογραφία*, Οδυσσεάς, Αθήνα 1998, σσ. 27-28.

<sup>45</sup> Μερακλής: *Ελληνική λαογραφία*, ό.π., σσ. 51-52.

περίπτωση, με τον γάμο αυτό που στον παπλωματά φαίνεται σαν διεστραμμένη υιοθεσία. Εντούτοις το Χνούδι φαίνεται αρκετά γυναίκα για το παιχνίδι που παίζει αυτός μαζί του στην αρχή του έργου, με τα αγγίγματα και τα γαργαλήματα και που δίνει την εντύπωση της σεξουαλικής παρενόχλησης. Οι κοινωνικοί κανόνες που διέπουν τη σεξουαλικότητα εδώ παραβιάζονται μυστικά και η Δέσποινα επιλέγει την πλεονεκτική για την επιβίωση λύση.

Ο Γεώργιος Δροσίνης, από τους κυριότερους εκπροσώπους του ηθογραφικού κινήματος και αδικημένος κατά την άποψη του Μιχάλη Μερακλή από την κριτική ως ζωγράφος του επίπλαστου αγροτικού ειδυλλίου, εντοπίζει εναργέστατα τα κοινωνικά προβλήματα μέσα στο σύνολο των στοιχείων που χαρακτηρίζουν ένα πανηγύρι. Ένα από αυτά είναι η αιτία που ωθεί πλήθος πολύ φτωχών ανθρώπων να συνωστίζονται στα πανηγύρια, όπου οι πλουσιότεροι ή έστω λιγότερο φτωχοί ήταν από το έθιμο υποχρεωμένοι να διαθέτουν στο πανηγύρι σφαχτά και άλλα προϊόντα από τα οποία μπορούσαν όλοι να φάνε, καλεσμένοι ή κάλεστοι και οι ξένοι «αυτοδικαίως»<sup>46</sup>. Εκτός όμως από την σίτιση, τίποτα δεν εμπόδιζε να επωφεληθούν και από τις άλλες ευκαιρίες που δίνονταν, όπως αυτές των συνοικεισίων μέσα στις επαφές και την εορταστική, επικοινωνιακή ατμόσφαιρα. Η συλλογικότητα, που αποκαθίσταται μέσα στο εορταστικό πλαίσιο του πανηγυριού και την οποία αποζητούν και αποδέχονται οι συμμετέχοντες, εκφράζει ενδεχομένως άτυπα και την επιθυμία για άλλου είδους ρύθμιση των κοινωνικών σχέσεων<sup>47</sup>.

Τα παλαιά έθιμα επιζούν με τον εξωτισμό, την τελετουργικότητα, τη γραφικότητά τους σαν ένα είδος διακοσμητικών στοιχείων. Δεν επιβιώνουν γιατί εκείνοι που τα διατηρούν είναι προσκολλημένοι στη μαγική, «προλογική» σκέψη, αλλά γιατί μέσω αυτών πραγματώνεται η επαφή με την ποίηση<sup>48</sup>. Ο γάμος είναι από τα κεντρικά θέματα της λαογραφίας, και περιέχεται σχεδόν σε κάθε συλλογή σχετικού υλικού. Έχει μια λαμπρή επιφάνεια και μεγάλο κοινωνικό βάθος<sup>49</sup>. «Οι γιορτές δεν εξαντλούνται αποκλειστικά στον ρόλο που παίζουν ως διαύλοι μιας έκτακτης χαράς της ζωής. Είναι συγχρόνως και μια διαμόρφωση, ένας σχηματισμός της ζωής, διοχέτευση της δράσης, της συλλογικής κίνησης σε ορισμένες εξαιρετικές μορφές ζωής. Γιορτές και πιο γενικά έθιμα, οικοδομούν στην αδιάκοπη ροή της ζωής ένα σταθερό «αντικόσμο» που αντιπαρατίθεται στο ρευστό κόσμο της καθημερινότητας, προσφέροντας στους ανθρώπους το αίσθημα κάποιας βεβαιότητας και ασφάλειας»<sup>50</sup> γράφει ο Μιχάλης Μερακλής. Ασφαλώς υπάρχει κάποιο στοιχείο που δικαιολογεί τη μετατροπή μιας μνημόσυνης τελετής, όπως είναι το θρησκευτικό πανηγύρι, σε γιορτή ή σε πανηγύρι που μάλλον κάποτε αποτά κερναβαλικά αποχρώσεις<sup>51</sup>. Το πανηγύρι είναι εκτός των άλλων και μια αφορμή για καταβύθιση στην ψυχή, στον εσωτερικό κόσμο του ατόμου και για μια επικοινωνία με τον θεό μέσω της προσευχής<sup>52</sup>. Ωστόσο από το Βυζάντιο ήδη έχει παρατηρηθεί

<sup>46</sup> Μερακλής: *Ελληνική λαογραφία*, ό.π., σσ. 143-144, 202 υποσ. 91. Το παράθεμα είναι από το έργο του Δροσίνης *Αγροτικά επιστολά 3*, έκδ. χ.χ., σσ. 60-61.

<sup>47</sup> Γεώργιος Ι. Βοζίκας: «Αναμνηστικές τελετές στην Αθήνα. Τα “αναστάσια μνημόσυνα” στα Σούρμενα», στον τόμο: Μηνάς Αλεξιάδης (επιμ.), *Θητεία. Τιμητικό αφιέρωμα στον καθηγητή Μ. Γ. Μερακλή*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών – Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Αθήνα 2002, σ. 182. Τις επιλογές της λαογραφικής βιβλιογραφίας για το μελέτημα αυτό οφείλω στις υποδείξεις του Γ. Βοζίκια, τον οποίο και

ευχαριστώ από τη θέση αυτή.

<sup>48</sup> Μιχάλης Γ. Μερακλής: *Ελληνική λαογραφία. Έθνη και έθιμα*, ό.π., σ. 17.

<sup>49</sup> Μερακλής: *Ελληνική λαογραφία*, ό.π., σ. 42.

<sup>50</sup> Μιχάλης Γ. Μερακλής: «Λαογραφία και λογοτεχνία», ανάρτυπο από *Φιλολογικά 2*, 1980, σσ. 10-11.

<sup>51</sup> Γεώργιος Ι. Βοζίκας: «Η πανηγύρις στο Βυζάντιο: Η κοινωνική διάσταση της θρησκευτικής – εμπορικής της πλευράς και το εορταστικό της πλαίσιο», *Βυζαντινός Δόμος*, 10/11, (1999 - 2000), σ. 52.

<sup>52</sup> Βοζίκας: «Η πανηγύρις στο Βυζάντιο...», ό.π., σ. 55.

μια τάση εκκοσμίκευσης ή μάλλον επίδρασης συνηθειών της καθημερινής ζωής στους πνευματικούς θεσμούς, οι διάφορες μορφές πνευματικότητας ελλαϊκούνται και η εορτή της μνήμης του αγίου πλαισιώνεται από οικονομικές και κοινωνικές δραστηριότητες<sup>53</sup>. Ο κώδικας της λαϊκής γιορτής παραπέμπει σε μια γήινη θεώρηση του κόσμου, όπου σε ορισμένες περιπτώσεις είναι εμφανής ο γονιμικός πυρήνας. Τα γονιμικά χαρακτηριστικά της λαϊκής γιορτής, πέρα από τους συμβολισμούς, εύρισκαν πρόσφορο έδαφος και έκφραση μέσα στο κλίμα της ελευθεριότητας της ίδιας της γιορτής<sup>54</sup>. Από τους βυζαντινούς χρόνους το πανηγύρι δημιουργούσε έναν ανάποδο κόσμο όπου οι κοινωνικές νόρμες και ιεραρχίες δεν ίσχυαν ή και αντιστρέφονταν, οπότε εύρισκε έδαφος μια επικοινωνία διαφορετική από αυτήν των καθημερινών συνθηκών<sup>55</sup>.

Το πανηγύρι σύμφωνα με τον Ρολάν Μπαρτ είναι «ο τόπος της αλήθειας»<sup>56</sup>. Για να γυρίσουμε στα έργα μας και στους κόσμους τους, στην «αλήθεια» τους, στο *Πανηγύρι* του Χορν παρατηρείται η βαθμιαία και οδυνηρή έξοδος από τον κόσμο της παράδοσης και η προϊούσα αστικοποίηση με παραπαίοντα και λανθασμένα βήματα, από άτομα που δεν έχουν καν τη συναίσθηση, πόσο μάλλον τη συνείδηση ότι συμμετέχουν στις διαδικασίες μιας κοινωνικής εξέλιξης. Ο Φώτος Πολίτης το θεώρησε απλώς δραματολογικό λάθος, όπως είδαμε, να φιλοξενούνται ερωτικά ενεργοί άντρες στο σπίτι μιας ανύπαντρης κοπέλας<sup>57</sup>, γιατί κάτι τέτοιο θα ήταν αδιανόητο ακόμα και το 1926 –υποτίθεται ότι η δράση του έργου είναι τοποθετημένη στις αρχές του αιώνα. Ίσως όμως ο Πολίτης είναι που λαθεύει και ήδη πολλά πράγματα μεταβάλλονται στην εποχή του. Ο αδελφός και ο υποψήφιος γαμπρός παραβιάζουν τους κώδικες της συμφωνίας του γάμου μπροστά στα μάτια όλων –προφανώς παραβιάσεις υπήρχαν πάντοτε, αλλά κάπως πιο κρυφά θα γίνονταν οι διαδικασίες υποθέτουμε, αν και οι καταδιωξίες ακολουθούσαν τις περισσότερες φορές. Η παρούσα κοινότητα δέχεται την κατάφωρη αυτή απόκλιση από τις παραδεκτές αντιλήψεις με καθ' όλα αστική και μοντέρνα αδιαφορία, επιλέγοντας να θεωρήσει τα τεκταινόμενα καθαρά ιδιωτική υπόθεση των συμβαλλομένων μερών. Μόνο ο τυφλός τραγουδιστής, ο πατέρας της Ασημένιας επιμένει να δίνει μια απόλυτη και μεταφυσική διάσταση, μιλά για αδικία που θα προκαλέσει την θεία τιμωρία, ερμηνεύει έτσι τη δυσμενή έκβαση των γεγονότων, πλησιάζοντας την ποίηση για την οποία μίλησε ο Μιχάλης Μεραλλής. Η Μαργαρώ αποφεύγει να σχολιάσει το παραμικρό, κρατά μυστικές τις σκέψεις της και την πορεία τους: τις αντιλαμβανόμαστε μέσα από τις καλές της πράξεις μόνο. Φαίνεται να καταλήγει στη χριστιανική συγχώρηση, την ανταπόδοση του καλού αντί του κακού. Όμως πρόκειται για ατομική και όχι εθμική επιλογή. Η εθμική είναι η εκδίκηση και η τιμωρία, ενώ η συγχώρηση μπορεί να υπάρξει μόνο μέσω ειδικών εξαγνιστικών τελετουργιών. Στο *Πανηγύρι* του Κεχαΐδη, ο παραδοσιακός χώρος βρίσκεται κοντά στην ολοκληρωτική καταστροφή του, όπως είδαμε από τις εξηγήσεις του συγγραφέα σχετικά με τις δραματολογικές προθέσεις του, οι άνθρωποι περιθωριοποιούνται ακόμα και μέσα στη φύση όσο και στην κοινωνία. Εντούτοις οι παραδόσεις της συλλογικής ζωής δεν έχουν ολότελα εξαφανισθεί. Έρχονται να συνδράμουν τους νέους, που κατορθώνουν με την υποταγή σε αυτούς τουλάχιστον να ανξήσουν τις πιθανότητες επιβίωσής τους. Όλοι οι νέοι σώζονται μέσω του γάμου, αν και η σστηρία τους δεν μπορεί κανείς να πει ότι είναι λυτρωτι-

<sup>53</sup> Βοζίκας: «Η πανήγυρις στο Βυζάντιο...», ό.π., σ. 54.

<sup>54</sup> Βοζίκας: «Η πανήγυρις στο Βυζάντιο...», ό.π., σ. 55, 58.

<sup>55</sup> Βοζίκας: «Η πανήγυρις στο Βυζάντιο...», ό.π., σ. 58.

<sup>56</sup> Βλ. την ανάλυση της χρήσης του όρου από τον Γιώρ-

γο Βοζίκας: «Αναμνηστήριες τελετές...», ό.π., σ. 179.

<sup>57</sup> Το μοτίβο αυτό έχει αφαιρεθεί από τη διασκευή του Καμπανέλλη και γίνεται γνωστό από την κριτική. Φαίνεται πως το έργο του Χορν περιείχε ορισμένα φαρσικά στοιχεία που οι κριτικοί θεώρησαν άτοπα.

κή ή ότι προμηνύει κάποιου είδους ευτυχία. Είναι όμως η μόνη λύση. Σχολιάζοντας τη δεύτερη παράσταση, μια εικοσαετία σχεδόν μετά, ο Κεχαΐδης θεωρεί ότι η εκβιομηχάνιση και η αστικοποίηση έχουν προχωρήσει πολύ και με τρόπο αδέξιο και αμελή εκ μέρους των κυβερνήσεων που τις κατευθύνουν, με καταστροφικά αποτελέσματα για τη ζωή του κοινωνικά και υπαρξιακά αδύναμου – μια καταγγελία. Αναρωτιέται αν το έργο έχει ακόμα κάτι να πει. Εφόσον παίχτηκε τόσες φορές και εξακολουθεί να παίζεται ενώ τα κοινωνικά προβλήματα μεταβάλλονται, το συμπέρασμα είναι ότι το μήνυμα δεν έχει ακυρωθεί εκ των πραγμάτων. Ίσως όμως δεν είναι πλέον τόσο η κατάδειξη των προβλημάτων όσο η ποίηση του έργου που του χαρίζει τη λειτουργικότητα και τη μακροβιότητά του.