

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΟΡΟΛΟΓΙΑΣ ΣΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η σημασία της επιστημονικής ορολογίας είναι αυταπόδεικτα πρωταρχική, αν και δεν είναι πάντα εφικτή η απόλυτη συμφωνία ανάμεσα στους ειδικούς για τη χρήση της, μόλις αφήσουμε τους μεθοδολογικά αυστηρά περιχαρακωμένους χώρους των θετικών επιστημών. Το ζήτημα του ρευστού περιεχομένου και των διαφορών στους τρόπους ή και στα πεδία εφαρμογής είναι γνωστό κυρίως από τις εποχιακές και υφολογικές έννοιες της θεατρικής ιστοριογραφίας¹. Πιο κρίσιμο είναι το πρόβλημα για τη συνεννόηση στο θεωρητικό τομέα, π. χ. στη θεατρική σημειολογία, όπου οι δυσκολίες κινούνται μάλιστα σε δύο επίπεδα: α) στην κάπως άναρχη και ασυντόνιστη χρήση διαφόρων ορολογιών (από διάφορες επιστήμες και με μεταφορικό, όχι κυριολεκτικό τρόπο) σε διεθνή κλίμακα, και β) στις διάφορες προσπάθειες απόδοσής τους στα ελληνικά, προσπάθειες που οδήγησαν σε πολλές και διαφορετικές, συχνά ασυμβίβαστες μεταξύ τους, λύσεις². Σε μια νέα επιστήμη, όπως είναι η Θεατρολογία στην Ελλάδα, το ζήτημα είναι ιδιαίτερα κρίσιμο, για λόγους μιας πρώτης συνεννόησης, μιας ταξινόμησης των φαινομένων και μιας σκόπιμης εποπτειακής απλοποίησης σύνθετων καταστάσεων, όπου δεν μπορεί να αναπτυχθεί κάθε φορά όλη η ανάλυση με όλες τις λεπτομέρειές της. Ωστόσο, συχνά παραμένουν σε ευρύτερη χρήση παράλληλες ή και αλληλοαντικρουόμενες εκδοχές, πράγμα που δεν είναι οπωσδήποτε κατακριτέο· η ποικιλία είναι πάντοτε ένδειξη ζωής. Άλλωστε, όροι και έννοιες είναι ευρετικά μόνο εργαλεία της ταξινόμησης, όχι αυθύπαρκτες φαινομενολογικές οντότητες.

Η ποικιλία της ορολογίας, πριν από κάποια επιστημονική συνεννόηση και κωδικοποίηση, που θα έπρεπε να περικλείει τον ακριβή προσδιορισμό περιεχομένου και τους κανόνες και τα πεδία εφαρμογής, πηγάζει από την καθημερινή απροβλημάτιστη χρήση ορών και εννοιών, καθώς και από την ιστορική διάσταση και πορεία, που εγγράφει διάφορες σημασίες στις λέξεις αυτές. Έτσι π. χ. στα ελληνικά ο όρος “θέατρο” έχει αντικαταστήσει σε μεγάλη έκταση τον όρο “δράμα”, για το τρίτο είδος της λογοτεχνίας και για το γραπτό κείμενο μιας θεατρικής παράστασης³. οι δύο έννοιες αυτές παρουσιάζουν σημαντικές σημασιολογικές διακυμάνσεις στις ιστορίες τους από την αρχαιότητα ως τα νεότερα χρόνια⁴ και με μεγάλη

¹ Βλ. π. χ. Β. Πούχνερ, “Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου”, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 31-55, του ίδιου, “Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20^{ου} αιώνα”, *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 381-408 και του ίδιου, *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940) – Κινηματογράφος, τόμ. Α΄, Το Νέοτερο Θέατρο μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο*, Πάτρα, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο 2002, σσ. 25 ες.

² Για το πρώτο θέμα βλ. τις κριτικές σημειώσεις στον Β. Πούχνερ, “Δομισμός και σημειολογία στη θεατρική επιστήμη. Από το θεωρητικό σύστημα στην αμφισβήτηση στην πράξη”, στον τόμο: *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελέξεις στην επιστήμη*

του θεάτρου στο τέλος του 20^{ου} αιώνα, Αθήνα 2003, σσ. 25-142, για το δεύτερο π. χ. το λεξικό της Καίτης Διαμαντάκου στη μετάφραση του Keir Elam, *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, Αθήνα 2001, σσ. 269-278 (“Ορολογία και έννοιες. Σημειώσεις μετάφρασης”).

³ Β. Πούχνερ, “Για το θέατρο, όχι για το δράμα”. Σημειώσεις για την ελληνική ορολογία γύρω από την Τέχνη του Διονύσου”, *Συμπώσεις και αναγκαιότητες. Δώδεκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2008, σσ. 17-32.

⁴ W. Puchner, “Zur Geschichte der antiken Theaterterminologie im nachantiken Griechisch”, *Wiener Studien* 119 (2006), σσ. 77-113, του ίδιου, “Οι πύξες της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στην ελληνική

ποικιλία και ρευστό περιεχόμενο εμφανίζονται τα ονόματα των δραματικών ειδών στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο⁵, ακόμα και στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα⁶.

Στο προκείμενο άρθρο θα συζητηθεί μια δέσμη εννοιών, από όλο το φάσμα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, που απαιτούν κάποιες διευκρινίσεις και επεξηγήσεις, γιατί η διατύπωσή τους μπορεί να είναι παρεξηγήσιμη, προέρχεται από αναχρονιστική και σήμερα ξεπερασμένη διατύπωση και απαιτεί σε κάθε περίπτωση μια αποσαφήνιση του περιεχομένου και κάποιο συνειδητό προβληματισμό στην εφαρμογή τους. Κατ' αυτόν τον τρόπο ίσως συμβάλλει στη σταδιακή διαμόρφωση μιας πιο ενιαίας ορολογίας στην ελληνική θεατρολογία, ή τουλάχιστον στην επίγνωση, πόσο εύθραυστες είναι οι έννοιες, μόλις μπουν στο μικροσκόπιο της ανάλυσης και της εφαρμογής σε ιστορικά φαινόμενα.

Η ΚΡΗΤΙΚΗ “ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ”

Στην περίπτωση της ακμής της κρητικής λογοτεχνίας, στην τελευταία φάση της Βενετοκρατίας, πρόκειται για έναν όρο, που έχει καθιερωθεί ήδη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και επικρατεί έως σήμερα⁷. Η ροή της σύγχρονης έρευνας όμως, οι συγκριτικές συσχέτισεις με την Ιταλία και την Ευρώπη της εποχής, της λογοτεχνίας και του θεάτρου με τη μουσική, την αρχιτεκτονική και τη ζωγραφική, έδειξαν όμως πως α) η εποχή της ιταλικής Αναγέννησης (ως χώρου προέλευσης των λογοτεχνικών προτύπων) στα τέλη του 16^{ου} και στο πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα έχει παρέλθει ανεπιστρεπτή, και β) πως η υφολογική ανάλυση των έργων της κρητικής λογοτεχνίας της ακμής φανερώνει και τυπικά στοιχεία του Μπαρόκ και του Μανιερισμού. Αυτό αφορά κυρίως τον “Ερωτόκριτο” και τα δραματικά έργα του λεγόμενου “κρητικού θεάτρου”⁸. Καθοριστικής σημασίας όμως ήταν η ανακάλυψη και έκδοση 10 δρα-

παράδοση”, *Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σσ. 19-84, Ι. Βιβιάκης, *Η θεατρική ορολογία στους Πατέρες της Εκκλησίας. Συμβολή στη μελέτη της σχέσεως Εκκλησίας και Θεάτρου*, διδ. διατρ. Αθήνα 1996, Β. Πούχνερ, “Θεατρολογικές παρατηρήσεις σε βυζαντινούς ιστοριογράφους. Η περίπτωση του Μιχαήλ Ψελλού”, *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* 31 (1997), σσ. 283-329 (*Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σσ. 31-90).

⁵ W. Puchner, “Zur Gattungsterminologie der griechischen Dramatik vor 1800”, *Ενθύμησις Νικολάου Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο 2000, σσ. 631-639, του ίδιου, “Δραματική και σκηνική ορολογία στο ελληνικό θέατρο πριν από το 1821”, *Ο μύθος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2001, σσ. 206-219.

⁶ Β. Πούχνερ, “Βιβλιογραφικές ασκήσεις στην ελληνική δραματολογία του 19^{ου} αιώνα (1864-1900). Οι αυτοτελείς εκδόσεις”, *Παράβασες. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 10 (2010) υπό έκδοση (και συντομευμένο με τον

ίδιο τίτλο στον τόμο: *Συμπώσεις και αναγκαιότητες*, ό. π., σσ. 211-238, ιδίως σσ. 230 εξ.).

⁷ D. Holton, “Η κρητική Αναγέννηση”, στον τόμο του ίδιου (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, Ηράκλειο 1997, σσ. 1-20.

⁸ Για τον «Ερωτοκριτο» υπάρχει τώρα η βιβλιογραφία του Στ. Κακλαμάνη, “Βιβλιογραφία Ερωτοκριτον (1889-2005)”, στον τόμο του ίδιου (επιμ.), *Ζητήματα ποιητικής στον “Ερωτόκριτο”*, Ηράκλειο 2006, σσ. 477-538, ενώ για το κρητικό θέατρο δεν υπάρχει νεότερη εξαντλητική βιβλιογραφία: βλ. τον βιβλιογραφικό οδηγό στον τόμο του Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, ό. π. σσ. 337-372 και τη βιβλιογραφία σσ. 373-416. Η βιβλιογραφία στον Β. Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 18-51 δεν επαρκεί σήμερα πια. Βλ. επίσης Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου / Β. Πούχνερ, «Το νεοελληνικό θέατρο από το θάνατο του Γιάννη Σιδέρη έως σήμερα (1975-2003). Βιβλιογραφία αυτοτελών μελετών και άρθρων. Πρώτη καταγραφή», *Παράβασες. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών*

ματικών έργων από τον αιγαιοπελαγίτικο χώρο (μετά το 1642 ως το πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα), που αποκάλυψαν πως η έννοια του Μπαρόκ στην ελληνική δραματογραφία ήταν στέρεα εδραιωμένη⁹ και ότι τουλάχιστον ο “Ζήνων”, πέρα από το ζήτημα αν γράφτηκε στα Επτάνησα, ανήκει στον τύπο της “τραγωδίας μαρτύρων”, όπου ο θάνατος του πρωταγωνιστή είναι γεγονός ευχάριστο (πνευματική νίκη επάνω στην φθαρτή ύλη), κι έτσι αντικαθίσταται το τραγικό τέλος από ένα αίσιο (τύπος της τραγικωμοδίας του Μπαρόκ)¹⁰.

Ο όρος “Αναγέννηση” δεν έγινε αποδεκτός στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας χωρίς αντιπάσεις, γιατί ως “αναγέννηση” χρησιμοποιήθηκε ο όρος αρχικά για την Επανάσταση του 1821, ενώ η προηγούμενη γραμματολογία χαρακτηριζόταν ως “μεσαιωνική”¹¹. Αυτή είναι μια ορολογία που χρησιμοποιούν και άλλοι τουρκοκρατούμενοι τότε λαοί της Βαλκανικής, εννοώντας ως “αναγέννηση” (preperod) το εθνικο-απελευθερωτικό κίνημα του 19^{ου} αιώνα και την απόκτηση της ανεξαρτησίας από την οθωμανική αυτοκρατορία, είναι εν τέλει όμως ασύμβατη με το αισθητικό και ιδεολογικό περιεχόμενο των εννοιών αυτών, όπως διαμορφώθηκαν στην Ιταλία, Κεντρική και Δυτική Ευρώπη¹². Αλλά και εκεί η ιδιαιτερότητα και αξία του Μπαρόκ και του Μανιερισμού ανακαλύφθηκε και εκτιμήθηκε μόλις τον 20^ο αιώνα¹³, κι έτσι δεν είναι περιεργό, πως αρχικά, για την κρητική λογοτεχνία του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, επικράτησε ο χαρακτηρισμός “αναγεννησιακός” και επικρατεί ακόμα σήμερα.

Ωστόσο η αμφισβήτηση του όρου άρχισε από αρκετά νωρίς. Ο Λίνος Πολίτης, πρώτος, μίλησε συστηματικά για τον “αναγεννησιακό” (με την ευρωπαϊκή έννοια) χαρακτήρα της ώριμης φάσης της κρητικής λογοτεχνίας¹⁴, ενώ ο Στυλιανός Αλεξίου εισήγαγε τον όρο

Σπυριδών Πανεπιστημίου Αθηνών 5 (2004), σσ. 295-361, ιδίως σσ. 312-336, αρ. 94-362 («2. Κρητικό, επαναστατικό και αιγαιοπελαγίτικο θέατρο: 1590-1750»).

⁹ Β. Πούχγερ, «Το αιγαιοπελαγίτικο θέατρο (1600-1750) ως δραματογραφική οντότητα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», *Κλίμακες και διαβαθμίσεις. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2003, σσ. 23-40 (με όλη τη σχετική βιβλιογραφία).

¹⁰ Β. Πούχγερ, «Παρωλειπόμενα στο Ζήνων», *Ράμπα και παλκοσένηκο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 59-142 και του ίδιου, «Ο Ζήνων και το πρότυπό του», *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 215-297.

¹¹ Για τον προβληματισμό βλ. το άρθρο του Ε. Κριαρά, “Οι όροι ‘μεσαιωνικός’ και ‘νεοελληνικός’ στη γραμματολογία μας”, *Νέα Εστία* 58 (1955), σσ. 986-988 (*Μεσαιωνικά Μελετήματα Α’*, Θεσσαλονίκη 1988, σσ. 405-407), την απάντηση του Λίνου Πολίτη, “Μεσαιωνικός και ‘νεοελληνικός’”, *αντόθι* σ. 1307, και την αντανάγνηση του Κριαρά, “Η γραμματολογική τοποθέτηση της βυζαντινής δημόδους και της κρητικής λογοτεχνίας”, *αντόθι*, σσ. 1554-1557 (*Μεσαιωνικά Μελετήματα Α’*, ό. π., σσ. 409-412) ακόμα και το άρθρο του “Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τελευταίας περιόδου της μεσαιωνικής ελληνικής γραμματείας”, *Νέα Εστία* 70 (1961), σσ. 1418-1427 (*Μεσαιωνικά Μελετή-*

ματα Α’, ό. π., σσ. 563-572), καθώς και Στ. Αλεξίου, “Η ορολογία των περιόδων της λογοτεχνίας μας”, στον τόμο: Νικ. Παναγιωτώσης (επιμ.), *“Αρχές της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας”. Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συνεδρίου “Neograeca Medii Aevi”*, 2 τόμ., Βενετία 1993, τόμ. Α’, σσ. 54-60. Για το ζήτημα βλ. και Π. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*, 6η έκδ., Αθήνα 1996, σσ. 33 εξ.

¹² Για την περιοδολόγηση αυτή σε άλλους λαούς της Βαλκανικής βλ. Β. Πούχγερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια τον 19^ο αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνικοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Συγκριτική μελέτη*, Αθήνα 1993.

¹³ Βλ. Β. Πούχγερ, “Μπαρόκ και Ροκοκό ως υφολογικές έννοιες στην ελληνική προεπαναστατική δραματογραφία”, *Ελληνικά* 56/1 (2006), σσ. 133-161 (και στον τόμο *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2005, σσ. 13-39). Για μια ευρύτερη συγκριτική διάσπαση βλ. W. Puchner, “Zum Barockbegriff in der südosteuropäischen Dramatik”, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τόμ. Β’, Wien / Köln / Weimar 2007, σσ. 27-40.

¹⁴ Με ρητή αναφορά στην “Ερωφύλη”, βλ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 4, 1949, σσ. 90 εξ.

“όψιμη Αναγέννηση” (“Spätrenaissance”) για εκείνα τα γραμματολογικά είδη της κρητικής λογοτεχνίας, που δεν είχαν προδρόμους στο Βυζάντιο¹⁵. Αντίθετα ο Mario Vitti προχώρησε εξ αρχής πιο πέρα και αναγνώρισε στην ώριμη φάση της κρητικής λογοτεχνίας και στοιχεία του μανιερισμού, του concettismo και του μπαρόκ, τάσεων δηλαδή που ακολούθησαν στην Ιταλία μετά την Αναγέννηση από τα τέλη του 16^{ου} και στο 17^ο αιώνα. Ειδικά στην κρητική “Ερωφίλη” έβλεπε πως αναπαράγεται ο ίδιος σκοτεινός κόσμος πάθους και βίας που χαρακτήριζε την τραγωδία στην Ευρώπη στην εποχή της Αντιμεταρρύθμισης¹⁶, και επιχείρησε μάλιστα και μια συσχέτιση με την εκκλησιαστική ρητορική και το θρησκευτικό κήρυγμα¹⁷. Σύμφωνα με τις υφολογικές εξελίξεις στην Ευρώπη τοποθέτησα τότε το Κρητικό θέατρο εξαρχής ανάμεσα σε Αναγέννηση και Μπαρόκ¹⁸. Πρωτίτερα ο Arnold van Gemert είχε εκφράσει επιφυλάξεις για τις απόψεις αυτές, που θεωρήθηκαν στην Ελλάδα τολμηρές, προβάλλοντας το επιχείρημα, πως “δεν μπορούμε να μιλήσουμε για ελληνικό barock, αφού δεν προηγήθηκε ελληνική Αναγέννηση”¹⁹. Σ’ αυτό αντέτεινε ο Αλεξίου, “ότι αναμφισβήτητα μπορεί να μεταδοθεί ένα πνευματικό ρεύμα από μια χώρα σε άλλη χωρίς να υπάρχουν στο δέκτη οι προηγούμενες βαθμίδες, ότι τα κρητικά έργα είναι δημιουργικές αναπροσαρμογές που ασφαλώς μετέφεραν στην Κρήτη ολόκληρο τον ιδεολογικό κόσμο των προτύπων τους, συχνά μάλιστα συνειδητά επανειλημμένο και ανανεωμένο, και ότι επομένως μπορεί κανείς να μιλήσει για κρητικό barock ως μια παραφυσία του ιταλικού, στην ελληνική του μορφή”²⁰. Το πρότυπο της “Ερωφίλης”, η “Orbecche” του Giraldis Cinthio, θεωρείται έργο του πνεύματος της Αντιμεταρρύθμισης. Παρά τις δυσκολίες της ακριβούς τοποθέτησης της τραγωδίας του Χορτάστη στα σύνθετα υφολογικά πλέγματα της εποχής, “αναμφισβήτητα με την *Ερωφίλη* βρισκόμαστε πέρα από την Αναγέννηση”²¹. Ο Vincenzo Pecoraro μάλιστα μίλησε για “elaborazione manieristica” του αναγεννησιακού πετραρχισμού, που προστοιμάζει τον concettismo και τον secentismo, την εξεζητημένη, ρητορική και γκεφαλική ποίηση του 17^{ου} αιώνα, με το νοηματικό παιχνίδι και τις συνεχείς μεταφορές²². Τα χορικά σίγουρα δεν είναι απαλλαγμένα από ένα τέτοιο στοιχείο, όσον αφορά την υπερβολική χρήση υπερβατών και διασκειλισμών.

Χρονολογικά, ο πρώτος που είχε εισάγει το όρο Μπαρόκ, ήταν ο Mario Vitti το 1971²³, ενώ λίγα χρόνια αργότερα επισήμανα τον διχασμένο χαρακτήρα του πρωταγωνιστή του “Βασιλιά Ροδολίνου” ως τυπικό φαινόμενο της ψυχοπαθολογίας του Μπαρόκ²⁴. Πέρα από

¹⁵ Στ. Αλεξίου, “Παρατηρήσεις στο κρητικό θέατρο, *Ερωφίλη*”, *Κρητικά Χρονικά* 8, 1954, σσ. 133 εξ., και του ίδιου, “Υφολογικές παρατηρήσεις εις κρητικά κείμενα, *Ερωφίλη*”, *αυτόθι*, σσ. 244 εξ.

¹⁶ M. Vitti, *Storia della letteratura neogreca*, Torino 1971, σσ. 80 εξ., στην τελευταία ελληνική έκδοση M. Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 2003, σσ. 91-116.

¹⁷ Vitti, *ό. π.*, σσ. 76-87.

¹⁸ W. Puchner, “Kretisches Theater zwischen Renaissance und Barock (zirka 1590-1669). Forschungsbericht und Forschungsfragen”, *Maske und Kothurn* 26, 1980, σσ. 85-120.

¹⁹ Βιβλιοκρισία του M. Vitti, *Storia della letteratura neogreca*, Torino 1971 στα *Ελληνικά* 27, 1974, σσ. 200

εξ., ιδίως σ. 205.

²⁰ Στ. Αλεξίου / Μ. Αποσίκτη, *Ερωφίλη*, τραγωδία Γεωργίου Χορτάστη, Αθήνα 1988, σσ. 59 εξ.

²¹ Αλεξίου / Αποσίκτη, *ό. π.*, σ. 63.

²² V. Pecoraro, *Studi di letteratura cretese*, II. *Struttura e composizione dell' Erofilo* (Quaderni dell' Istituto di Filologia Greca dell' Università di Palermo, n. 15), Palermo 1986, σσ. 53 και 61.

²³ M. Vitti, *Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Β', Αθήνα 1971, σσ. 371 εξ.

²⁴ Puchner, “Kretisches Theater”, *ό. π.*, και του ίδιου, “Η *Ερωφίλη* στην δημόσια παράδοση της Κρήτης. Δραματουργικές παρατηρήσεις στις κρητικές παραλογές της τραγωδίας του Χορτάστη”, *Αριάννη Α'* (1984), σσ. 173-235 και διευρυνμένο στον τόμο: *Ελληνική Θεατρο-*

τα έργα του αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου ο Γιώργος Δανέζης ανέλυσε ένα τυπικό μυθιστόρημα του Μπαρόκ: “Καλόανδρος πιστός” (Επάνησα, μετά το 1653), όπου υιοθετεί απερίφραστα τον υφολογικό αυτό όρο²⁵, ενώ, τουλάχιστον για το ποιμενικό δράμα, μπορούν να εντοπισθούν και μανιεριστικά στοιχεία²⁶. Τα μανιεριστικά στοιχεία, που ανακαλύπτει η σύγχρονη έρευνα, έχουν ενισχυθεί τώρα τελευταία και από άλλα μελετήματα: τη διδακτορική διατριβή της Κλ. Βασιλειάδου, που επιχειρεί μια σύγκριση του κρητικού και ιταλικού μανιεριστικού θεάτρου²⁷, εργασία που αναλώνεται εν πολλοίς σε γενικότητες, δείχνει όμως την στροφή της έρευνας προς την αναγνώριση και άλλων υφολογικών στοιχείων· έναν τόμο με μελετήματα του Cristiano Luciani με τον ενδεικτικό τίτλο *Manierismo Cretese. Ricerche su Andrea e Vincenzo Cornaro*, Roma 2005²⁸, όπου κυριαρχεί το κεφάλαιο για τα μανιεριστικά στοιχεία στον “Ερωτόκριτο”· και μια επεξεργασμένη και εικονογραφημένη διάλεξη στη μνήμη του Νικόλαου Παναγιωτάκη (29 Μαΐου 2005), από τον ιστορικό της τέχνης Νίκο Χατζηνικολάου, “Αναζητώντας το στίγμα της *Ερωφίλης*”²⁹, όπου η σύγκριση με τη μανιεριστική και μπαρόκ τέχνη φανερώνει την πνευματική συγγένεια της τραγωδίας του Χορτάτση με τη ζωγραφική της εποχής: οι φρικτές λεπτομέρειες του βασανισμού του Πανάρετου, που διηγείται ο Μαντατοφόρος στην πρώτη σκηνή της Ε’ πράξης, αντιπαραβάλλονται με τις φρικτές λεπτομέρειες που δίνοντας τον πίνακας του αποκεφαλισμού του Ολοφέρνη από τον Caravaggio (1599) κι άλλους ζωγράφους της εποχής. Με την εμπειριστατωμένη μελέτη αυτή η “Ερωφίλη” τοποθετείται σε σαφώς διαφορετικά πλέον ιδεολογικά και υφολογικά συμπεραζόμενα: της Αντιμεταρρύθμισης, του Μανιερισμού και το πρώιμου Μπαρόκ.

Επομένως, ο όρος “Κρητική Αναγέννηση” καλύπτει ουσιαστικά τρία υφολογικά ρεύματα: όψιμη Αναγέννηση, Μανιερισμός και Μπαρόκ, που συνυπάρχουν τις δεκαετίες πριν και μετά το 1600 στα καλλιτεχνικά προϊόντα της εποχής: υπάρχουν στη ζωγραφική και αρχιτεκτονική της Κρήτης και των Επτανήσων,³⁰ υπάρχουν στο ευρωπαϊκό θέατρο και τη δραμα-

λογία, ό. π., σσ. 127-190, ιδίως σ. 190 (“Ο Ροδολίνος, με την αμφίρροπη ψυχολογία του, τις εσωτερικές του συγκρούσεις και την αργή δράση του, δε θα μπορούσε ποτέ να γίνει δημοφιλής όπως η Ερωφίλη, και ας είχε την ίδια τύχη μ’ αυτήν”). Η Μάρθα Αποσκήτη, στη νέα έκδοση της τραγωδίας, μιλάει για μια τάση “του προχωρημένου barock”, εξάγοντας το αισθησιακό στοιχείο (*Ροδολίνος, τραγωδία Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου (17^{ου} αιώνα)*, πρόλογος Στ. Αλεξίου, επιμέλεια Μ. Αποσκήτη, Αθήνα 1987, σ. 41), και ο Στυλιανός Αλεξίου, στον πρόλογό του, αποφαίνεται πως “η τραγωδία κινείται μέσα στον κώδικα βίας και πάθους του ιταλικού barock, που επανξάνεται μάλιστα με μεγαλύτερο αριθμό θανάτων” (ό. π., σ. 10).

²⁵ Γ. Δανέζης, *Καλόανδρος πιστός. Ένα μυθιστόρημα του 17^{ου} αιώνα και το πρότυπό του. Συγκριτική μελέτη*, Θεσσαλονίκη 1989.

²⁶ Αυτό αφορά όλο τον ουτοπικό τόπο και τη συμβατική δράση. Βλ. Β. Πούχνερ, “Η ειρωνεία στον Χορτάτση”, *Cretan Studies* 1 (Amsterdam 1988), σσ. 229-237 και στον τόμο του ίδιου, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 349-361.

²⁷ Κλ. Βασιλειάδου, *Το ιστορικό και κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο αναπτύχθηκαν το κρητικό και ιταλικό αναγεννησιακό και μανιεριστικό θέατρο. Επιδράσεις του μανιεριστικού θεάτρου στο κρητικό*, διδ. διατρ. Θεσσαλονίκη 2002.

²⁸ Περιέχει τα εξής θέματα: Introduzione (1-12), Sezione 1 Andrea Cornaro: “L’epitaffio per il Fratello Vincenzo” (σσ. 15 εξ.), “Un madrigale per il Pastor fido di Guarini rappresentato a Creta”, (σσ. 25 εξ.), “A. Luigi Lollino, vescovo di Belluno, *I Sette Sacramenti della Chiesa*” (σσ. 37 εξ.), Sezione 2 Vincenzo Cornaro: “Il motivo di *Fortuna* nei primi versi dell’*Erotokritos*” (σσ. 57 εξ.), “Aspetti del manierismo nell’*Erotokritos*” (σσ. 77 εξ.), “Giostre e tornei cavallereschi nella letteratura cretese” (σσ. 137 εξ.).

²⁹ Ν. Χατζηνικολάου, *Αναζητώντας το στίγμα της Ερωφίλης. Διάλεξη στη μνήμη Νίκου Παναγιωτάκη 28 Μαΐου 2005*, Ηράκλειο 2007 (σελ. 62, 17 πίν.).

³⁰ Βλ. ενδεικτικά Μ. Μπουρμπουδάκης, “Η τέχνη κατά τη Βενετοκρατία”, στον τόμο: Ν. Παναγιωτάκης (επιμ.), *Κρήνη. Ιστορία και Πολιτισμός*, Ηράκλειο 1988, σσ. 231-288. Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*,

τουργία³¹ και με τη δραματική παραγωγή της Ραγούζας και των δαλματικών ακτών, που βρίσκεται σε μια συγκρίσιμη συγκυρία τροφοδότησης με τα πρότυπα του ιταλικού πολιτισμού της εποχής³² κι αξίζει να μελετηθεί από τους νεοελληνιστές σε βάθος, για την καλύτερη κατανόηση όσων λαμβάνουν χώρα στην Κρήτη και στα Ιόνια νησιά την τελευταία φάση της εποχής της Βενετοκρατίας³³. Ο ελληνικός χώρος δε θα μπορούσε να μείνει ανέγγιχτος από τις πανευρωπαϊκές καλλιτεχνικές ζυμώσεις³⁴.

Μ' αυτήν την έννοια ο όρος "Κρητική Αναγέννηση" κρύβει πολύ περισσότερα απ' ό,τι φανερώνει εκ πρώτης όψεως: η διαφορετικότητα του δεν αφορά μόνο τα μανιεριστικά και μπαρόκ στοιχεία που ενέχει, τη χρονική απόσταση που την χωρίζει από την ιταλική Αναγέννηση, έστω και την όψιμη, αλλά αφορά και στοιχεία μιας ενδοκρητικής διακειμενικότητας, που την συνδέει με την πρώιμη κρητική λογοτεχνία του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα, η οποία είναι ακόμα εν μέρει επηρεασμένη από τη βυζαντινή κληρονομιά, αν και προσλαμβάνει ήδη τα πρώτα στοιχεία της ιταλικής Αναγέννησης και του ευρωπαϊκού Ουμανισμού³⁵. Έχει π. χ. αποδειχτεί πως ο Χορτάσης επικοινωνεί μέσα στα κείμενά του με τον Σαχλίμη³⁶. Μ' όλ' αυτά δεν εισηγούμαι μια κατάργηση ή έστω λεκτική τροποποίηση του όρου, που υπάρχει τώρα σε όλες τις ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας και έχει εδραιωθεί στη συνείδηση ενός ευρύτερου κόσμου. Εισηγούμαι όμως να χρησιμοποιηθεί με την επίνωση της τοπικής ιδιαιτερότητας: η κρητική αναγέννηση δεν δέχεται παθητικά τα καλλιτεχνικά συμφραζόμενα της εποχής, αλλά αντιδρά και σ' αυτά, π. χ. στην περίπτωση της λεπτής ειρωνέυσης της ποιμενικής μόδας από τον Χορτάση στην "Πανώρια", όπου εκείνος ο κορυφαίος ποιητής και δραματουργός, ο οποίος στη γλώσσα του δέχεται τόσο έντονα τα κελεύσματα του Μανιερισμού, στη δραματουργία του ποιμενικού δράματος τα απορρίπτει³⁷. Έτσι μιλώντας για "Κρητική Αναγέννηση" πρέπει να έχουμε υπόψη μας την ετεροχρονία (δεν πρόκειται για την εποχή της πραγματικής Αναγέννησης)³⁸, την τοπική διαφορετικότητα (π. χ. έλλειψη

Αθήνα MIET 1990, Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*, Αθήνα 1987 κτλ.

³¹ Η παρατήρηση αυτή έγινε με αφετηρία την παρατήρηση πως ο Χορτάσης είναι σύγχρονος του Shakespeare και του Lope de Vega, της *commedia dell' arte* και των ολλανδικών *rederijker*, της όπερας του μπαρόκ και των παραστάσεων στα λατινικά σχολεία της Αντιμεταρρύθμισης, ενώ το Παρίσι ετοιμάζεται για τον μεγάλο αιώνα του Κλασικισμού (βλ. Β. Πούχνερ, "Το Κρητικό θέατρο στα ευρωπαϊκά του συμφραζόμενα", στον τόμο: *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σσ. 91-115).

³² Β. Πούχνερ, "Το Θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ στις Δαλματικές ακτές. Μια σύγκριση με το Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο", στον τόμο: *Βαλκανική Θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες*, Αθήνα 1994, σσ. 15-39 και πιο σύντομο στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρων. Το Κρητικό θέατρο*, ό. π., σσ. 467-502.

³³ Προς αυτή την κατεύθυνση βλ. τη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία της Irena Bogdanovic, *Οι αναγεν-*

νησιακές κωμωδίες στη Βαλκανική Χερσόνησο: σύγκριση των έργων από τις δαλματικές ακτές με τα αντίστοιχα έργα στην Κρήτη, Αθήνα 2004 και τη σχετική διδακτορική διατριβή που βρίσκεται στα τελευταία στάδια της αποπεράτωσης.

³⁴ Βλ. π. χ. Γ. Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα πολιτιστικού αναχρονισμού*, τόμ. Α', Αθήνα 1998.

³⁵ A. van Gemert, "Λογοτεχνικοί πρόδρομοι", Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, ό. π., σσ. 58-94, Ν. Μ. Panagiotakis, "The Italian background of early Cretan literature", *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995), σσ. 281-323.

³⁶ Α. Μαροκομυελάκη, "Κατσούλεμπος και πρώιμη κρητική λογοτεχνία. Οι Συμβουλές του Σαχλίμη και η αντιστροφή τους", *Θεσσαυρίσματα* 26 (1993), σσ. 241-254.

³⁷ Β. Πούχνερ, "Η ειρωνεία στον Χορτάση", *Cretan Studies* 1 (Amsterdam 1988), σσ. 229-237.

³⁸ Για την ετεροχρονία βλ. Β. Πούχνερ, "Καθυστέρηση: Η παράδοξος του χρόνου στις προσληπτικές διαδικασίες κατά την πορεία της νεοελληνικής δραμα-

όπερας αλλά όχι δυτικής μουσικής)³⁹ και τον υφολογικό συμφυρμό στοιχείων της Αναγέννησης, του Μανιερισμού και του Μπαρόκ. Με αυτόν τον τρόπο ο εποχιακός και υφολογικός προσδιορισμός της έννοιας της “Αναγέννησης” δεν χρησιμοποιείται πια στην κυριολεξία του, αλλά επαναπροσδιορίζεται ως “Κρητική Αναγέννηση” με ένα αρκετά διαφορετικό περιεχόμενο, ως ιδιαίτερη τοπική εκδοχή που συνδέεται χαλαρά μόνο με την ιταλική Αναγέννηση. Το ζήτημα, άλλωστε, δεν είναι άγνωστο ούτε ασυνήθιστο: η υφολογική κατάταξη του Σαίξπηρ, σύγχρονου του Χορτάτση, αντιμετωπίζει παρόμοια προβλήματα.

ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ (MELODRAMMA, OPERA) ΚΑΙ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ (MÉLODRAME)

Επιτακτικότερη φαίνεται η ανάγκη να συνεννοηθούν οι μελετητές για τον όρο “μελόδραμα”, γιατί στη σημερινή του χρήση δηλώνει δύο θεατρικά είδη τελείως διαφορετικά: την ιταλική όπερα από τη μια και το γαλλο/αγγλικό *mélodrame* από την άλλη. Ο προβληματισμός έγινε επίκαιρος και επιτακτικότερος με τη δημοσίευση του ογκώδους συλλογικού τόμου των Σάββα Πατσαλίδη και Αναστασίας Νικολοπούλου (επιμ.), *Μελόδραμα. Ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press 2001. Σε εκτενή βιβλιοπαρουσίαση μου σημείωσα τότε: «Από τον εκδοτικό οίκο University Studio Press Θεσσαλονίκης παρουσιάζεται ένας ογκώδης τόμος, που προέρχεται από ένα συνέδριο το οποίο οργανώθηκε από τον Σάββα Πατσαλίδη και το Τμήμα Αγγλικής Φιλολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης στις 7-8 Μαΐου 1999 και είχε θέμα ‘Η Ιδεολογία και η Αισθητική του Μελοδραματικού Λόγου’ [...]. Ο τίτλος του τόμου κάτω δεν ακριβολογεί τελείως, γιατί δεν πρόκειται, εν τέλει, για μελετήματα για το μελόδραμα, ως ιστορική κατηγορία ενός δραματικού είδους, αλλά και για μελοδραματικά στοιχεία, τα οποία εμφανίζονται και αργότερα και ανεξάρτητα, σε άλλα είδη, στον κινηματογράφο του 20^{ου} αιώνα και την τηλεόραση της σύγχρονης εποχής. Τα συμφοραζόμενα ‘μελό’, ‘μελοδραματικός’, ‘μελοδραματισμός’ αμβλύνουν τα προσδιοριστικά όρια του ‘μελοδραμάτος’, διευρύνουν την οπτική γωνία των αναζητήσεων, ωστόσο μάλλον δεν αποσαφηνίζουν τον ίδιο τον όρο. Ένα μέρος της συζήτησης, ιδίως στον ελληνικό τομέα, περιστρέφεται γύρω από την αποδοχή ή όχι του όρου ‘μελοδράματος’ για την ιστορική κατηγορία δραματικών έργων που αποκαλείται παραδοσιακά ‘μυθιστορηματικό’ δράμα, ή ‘περιπετειώδες μυθιστορηματικό’ δράμα, που πλημμύριζε τις ελληνικές σκηνές στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} και τις πρώτες του 20^{ου} αιώνα, σε μια εποχή που το ‘μελόδραμα’ στην ίδια τη Γαλλία και την Αγγλία έχει πλέον πτωτική τάση. Η σύγχυση που δημιουργείται με τον όρο ‘μελόδραμα’ στα ελληνικά, είναι, πως αρχικά δήλωνε το ιταλικό μουσικό θέατρο, το ‘melodramma’ ως όπερα. Στις πηγές του 19^{ου} αιώνα η όπερα σπάνια αποκαλείται ‘όπερα’, συνήθως ‘μελόδραμα’. Για το ζή-

τουργίας από το κρητικό θέατρο ως το μεταπολεμικό δράμα”, *Ράμπα και Παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 473-487 και του ίδιου, “Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου”, *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 329-379.

³⁹ Ν. Μ. Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης, κρητικός μουσικοσυνθέτης του δέκατου έκτου αιώνα*.

Μαρτυρίες για τη ζωή και το έργο του, Βενετία 1990, του ίδιου, “Μαρτυρίες για τη μουσική στην Κρήτη κατά τη βενετοκρατία”, *Θησαυρισμάτα* 20 (1990), σσ. 9-169, Β. Πούγχερ, “Ο ρόλος της μουσικής στο κρητικό θέατρο”, *Κρητικά Χρονικά* 27 (1987), σσ. 193-213 και στον τόμο *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, ό. π., σσ. 179-210.

τημα προτείνονται διάφορες λύσεις: ο Δημ. Σπάθης θεωρεί πως δεν δημιουργείται σύγχυση, η Ιουλία Πιπινιά εξετάζει το ζήτημα σε μια ιστορική διάσταση· θα έλεγα, μαζί με τον Θ. Χατζηπανταζή, πως δεν υπάρχει ιδιαίτερος λόγος να αλλάξει η κατηγορία του 'μυθιστορηματικού' δράματος, στο βαθμό που όντως τα περισσότερα έργα είναι δραματοποιήσεις πεζογραφημάτων, για να αποφευχθεί μια ενδεχόμενη σύγχυση – μπορεί άλλωστε να χρησιμοποιηθεί σε παρένθεση και ο ξένος όρος – ή θα πρότεινα ως ενδιάμεση λύση, να χρησιμοποιηθεί το ουσιαστικό 'μελόδραμα' στην επιθετική του μορφή ως 'μελοδραματικό έργο', όπου η σημασία του 'μελοδραματικού' δεν καλύπτεται από την παρεξηγήσιμη σημασία έργου του μουσικού θεάτρου»⁴⁰.

Και συνέχισα με τον ειδολογικό προβληματισμό που καθιστά την κατηγορία «μελόδραμα» ανοιχτή προς πολλές κατευθύνσεις⁴¹. Από την άποψη του προβληματισμού που μας απα-

⁴⁰ Β. Πούχνερ, *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 5 (2004), σσ. 505-518 (και στον τόμο *Σχόλια και σχολαστικά. Κριτικές στην ανάλυση, ερμηνεία και εκδοτική θεατρικών κειμένων*, Αθήνα 2005, σσ. 72-96).

⁴¹ "Αλλά το θέμα έτσι κι αλλιώς είναι αρκετά περιπλεγμένο και σύνθετο, γιατί κάτω από την ετικέτα του 'μελοδράματος' καλύπτεται στη δυτική Ευρώπη μια κατηγορία δραματικών έργων, από τις τελευταίες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα έως το δεύτερο μισό του 19^{ου}, ευρείας λαϊκής απήχησης, ένα είδος λαϊκού θεάτρου των (μητρο)πόλεων, που ενσωματώνουν διάφορες υφολογικές διαστρωματώσεις και διάφορους ιδεολογικούς προσανατολισμούς, με κοινά χαρακτηριστικά του έντονου συναισθηματισμού, την υπερβολή και εκζήτηση, την ηθικοδιδασκλική σκοπιμότητα με μια καθαρή διχοτόμηση του κόσμου σε Καλούς και Κακούς και την αισθητική στοχοθεσία της έντονης μέθεξης. Αυτό αρχίζει με το ρομαντικό ή ψευδορομαντικό ιστορικό δράμα ('gothic drama' και 'domestic tragedy' στην Αγγλία, τη λαϊκότροπη τραγωδία του 'ορίγους και της φρίκης' στο γερμανόφωνο χώρο - Schauertragödie, 'τραγωδία του πεπρωμένου' - Schicksalstragödie κτλ.), δραματικά έργα για τον Robin Hood, για ληστές και παράνομους κληνηγούς, συνεχίζει με τα έργα 'με θέση' και τα 'καλοφτιαγμένα' δράματα του Ρεαλισμού και τελειώνει με νατουραλιστικές *tranches de vie* στο milieu των αλκοολικών, χαρτοπαικτών κτλ. Σαν τα λαϊκά αναγνώσματα της εποχής καλύπτουν μια ευρεία γκάμα ηθικών και κοινωνικών κωδίκων, αξιών, συμπεριφορών κτλ., συχνά και ταυτόχρονα χωρίς να αντιφάσκουν δραματολογικά. Η φαντασία και οι περιπέτειες, τα ασρόπτα και εντυπωσιακά, μια μαγική μάχη μεταξύ Καλού και Κακού ως το τέλος αποτελούν μόνιμα συστατικά του είδους. Αλλά τελικά είναι συμπαγές δρα-

ματικό 'είδος'; Οι απαντήσεις της σχετικής βιβλιογραφίας δεν είναι ενιαίες. Ο προσδιορισμός 'μελόδραμα', μου φαίνεται πως περισσότερο περιγράφει μια συγκεκριμένη κοινωνική λειτουργία, στο περιθώριο ή σε αντίθεση με έργα του 'επίσημου' θεάτρου, σε προαστιακά θέατρα με προσέλευση μεγάλου πλήθους και έντονα τα χαρακτηριστικά της επιτυχίας, εκφράζουν, δηλαδή, μια ορισμένη ψυχολογία και λογοτεχνική προτίμηση λαϊκότροπων νοοτροπιών, παρά έχουν ένα ενιαίο συγκεκριμένο μήνυμα, μια σαφή ιδεολογική τοποθέτηση (υπάρχουν κοινωνικώς προοδευτικά έργα που πρεσβεύουν τα ιδανικά της Γαλλικής Επανάστασης, αλλά και έργα αστικού συντηρητισμού, καθώς και έργα που ενέχουν ταυτόχρονα αντιφατικές τοποθετήσεις), ούτε μπορεί να συνδυαστεί το φαινόμενο αποκλειστικά με τις κοινωνικές ανακατατάξεις στη συνέχεια της βιομηχανικής επανάστασης, αν και εξελίσσεται παράλληλα μ' αυτήν. Στη Βιέννη π. χ., που ως τρίτη μητρόπολη της Ευρώπης της αστικής εποχής (18^{ος} και 19^{ος} αιώνας), δίπλα στο Λονδίνο και το Παρίσι, παρουσιάζει παρόμοια φαινόμενα στον θεατρικό τομέα και δεν έγινε αντικείμενο καμιάς από τις μελέτες στον τόμο αυτό· το 'μελόδραμα' των προαστιακών θεάτρων γύρω στα 1800 έχει ακόμα την κωμική μορφή του Hanswurst, που προέρχεται από την *commedia dell'arte* και το θέατρο του Μπαρόκ, έχει παραμυθοδράματα, και έργα με νεράιδες και μάγους, δράματα με μηχανικά εφέ κτλ. Από αυτά όμως σαφώς διαφέρουν τα ρηχά συγκινητικά δραματικά έργα και οι δακρύβρεχτες κωμωδίες του August von Kotzebue, που σε μερικές μελέτες του τόμου συγκαταλέγονται στο 'μελόδραμα', τα οποία ανήκουν στην Trivialdramatik του Διαφωτισμού, είχαν όμως σαρωτικές επιτυχίες στις γερμανικές σκηνές στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα κι έχουν μεταφραστεί και διασκευαστεί σε πολ-

σχολεί εδώ, το πιο ενδιαφέρον άρθρο βρίσκεται στο δεύτερο μέρος του βιβλίου που είναι αφιερωμένο στην Ελλάδα: «Μελοδραματικοί (Διά)λογοι: το Ελληνικό Παράδειγμα στο Θέατρο και τον Κινηματογράφο», και είναι του Δημήτρη Σπάθη: «Η Εμφάνιση και Καθιέρωση

λές ευρωπαϊκές γλώσσες. Τέσσερα από τα έργα αυτά μεταφράζονται το 1801 στη Βιέννη στα ελληνικά και αποτελούν ένα είδος προδρομικής μορφής του οικογενειακού δράματος στην ελληνική δραματογραφία του 19^{ου} αιώνα, πάντως κάτι σαν 'παράθυρα' στη δεσπόζουσα κλασικιστική παράδοση. Το πρόβλημα με το 'μελόδραμα' είναι, πως δύσκολα αποτελεί προσδιορισμη κατηγορία δραματικών έργων με παρόμοιο ύφος και κοινό θεματικό πλαίσιο, παρότι υπάρχουν χαρακτηριστικά γνωρίσματα που μπορούν να εφαρμοστούν σε πολλά από τα έργα αυτά. Ο όρος στηρίζεται κυρίως από τους θεωρητικούς, που θέλουν να δώσουν έμφαση στην ύπαρξη μιας μη-επίσημης κοινότητας, ενός λαϊκού αντλόγου στον ηγεμονικό πολιτισμό, ο οποίος, στη συγγερή εποχή της Επανόρθωσης, ήταν σε θέση να αρθρώσει προοδευτικές ιδέες. Γι' αυτό μεταφράζεται και το πιο προχωρημένο, προς αυτή την κατεύθυνση έργο στα ελληνικά: 'The Factory Lad' του John Walker 1832. Πού θα κατατάξουμε όμως τις λαϊκές παρωδίες όπερας σε Παρίσι και Βιέννη, από την εποχή του Lully, του Gluck και του Mozart έως τον Wagner; Πού ανήκουν οι παρωδίες αρχαιοελληνικής μυθολογίας στο λαϊκό θέατρο της Βιέννης πριν και μετά το 1800; Αν ανήκουν και αυτά στο 'μελόδραμα', τότε εκείνο είναι μια εξαιρετικά ευρεία κατηγορία, στην οποία ανήκει το σύνολο του μη-ελλιτίστου θεάτρου της εποχής' τότε όμως ο όρος χάνει ένα μεγάλο μέρος της προσδιοριστικής του αξίας και της διαφοροποιού ικανότητας για την ιστορία και την περιοδοποίηση και την ειδολογία της ευρωπαϊκής δραματολογίας. - Ο τόμος ελλαμβάνεται ως μια 'βαρεία' συμβολή σε μια συζήτηση που συνεχίζεται, και δεν προσποιείται να δώσει οριστικές λύσεις. Θέτει προβλήματα. Από την άποψη μιας συγκριτικής ματιάς, - από την οποία δεν θα ήθελα να αποκλείσω και τους μικρούς λαούς, π.χ. τους Ούγγρους με το Νατουραλισμό 'του σαλονιού' που είχε ελλαμβάνεται επιτυχίες στις ευρωπαϊκές σκηνές στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, και να μην περιοριστώ μόνο σε Λονδίνο και Παρίσι, το 'μελόδραμα' μοιάζει με μια τεράστια δεξαμενή, που συγκεντρώνει πολλές δραματικές και θεατρικές μορφές ευρείας κατανάλωσης και μεγάλης επιτυχίας κυρίως μέσα στο 19ο αιώνα, χωρίς να έχει ιδιαίτερη θεματική ή υφολογική συνοχή, έχει όμως μια συγκεκριμένη κοινωνική λειτουργία

κόπηση και παρουσία. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει στο 19^ο αιώνα π.χ. με το πατριωτικό δράμα στην Ελλάδα, ή με την ιστορική τραγωδία στα Βαλκάνια [Β. Πούχχερ, «Η επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματογραφία», *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελέτηματα*, Αθήνα 2000, σσ. 145-238 και του ίδιου, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα 1993], που εκπληρώνουν ορισμένες κοινωνικές, πολιτικές και ιστορικές 'αποστολές', χωρίς να 'δένονται' βαθύτερα μεταξύ τους, υφολογικά κι ακόμα και ιδεολογικά (πέρα από τον πατριωτισμό και τον εθνικισμό), απλώς ενώνονται σε μια κατηγορία από μια συγκεκριμένη οπτική γωνία και μόνο, η οποία ωστόσο είναι δεσποζούσα μέσα στην εποχή. Είναι ως ένα βαθμό μια έννοια-σκουίπα, παρ' ότι αποτελεί μια ιστορική οντότητα που δεν μπορεί να αγνοηθεί μιλώντας για ιστορία του ευρωπαϊκού δράματος και θεάτρου. Αλλά δεν μπορεί να επεκταθεί, όπως το επιχειρούν μερικά μελέτηματα, και στον 20^ο αιώνα, αποκλώντας 'μελόδραμα' και μέρος των 'Θεάτρων των ιδεών', το 'Φιντανάκι' του Χορν και τα έργα 'της αυλής', την ηθογραφία και ακόμα και τα ρεαλιστικά έργα της μεταπολεμικής δραματολογίας. Τότε, συγχέεται αδιάκριτα το 'μελόδραμα' με το στοιχείο του 'μελοδραματισμού', που βεβαίως βρίσκεται και στον κινηματογράφο και την τηλεόραση, στα soap-operas και reality shows κτλ. (στην Αμερική βέβαια τα πράγματα έχουν κάπως αλλιώς λόγω της ανισοχρονίας των θεατρικών εξελίξεων: 'μελόδραμα' είναι ως το 1950 σχεδόν το μόνο θέατρο που υπάρχει). Αλλά τότε, θαρρώ, αρηστεύονται τελείως ο ήδη δυσπροσδιόριστος όρος σε μια διαχρονικότητα, που αγνοεί την ιστορικότητά του: δεν πρόκειται απλώς για 'μετασχηματισμό' ή μετεξέλιξη: μετρεδνείται εννοιολογικά το 'μελόδραμα' με το 'μελοδραματικό'. Πατέρας του θεωρείται ο Ριχτέκουρτ γύρω στα 1800. Μελοδραματικές υπερβολές ωστόσο εμφανίζονται ήδη στις τραγωδίες του Σενέκα, στην κυριολεξία 'μελο-δραματικές' στις όπερες του Μπαρόκ, στην ασιατική δραματογραφία του Διαφωτισμού, στη littérature sentimentale κτλ. Το επίθετο έχει απείρως ευρύτερα συμφοραζόμενα από το ουσιαστικό, και καλό είναι να μην του αφαιρεθεί η συγκεκριμένη ιστορικότητα» (*Σχόλια και σχολαστικά*, ό. π., σσ. 73 εξ.).

του Μελοδράματος στην Ελληνική Σκηνή»⁴², που εκλαμβάνεται ως «πρώτη ανάγνωση» σ' ένα χώρο που περιμένει ακόμα συστηματικότερη προσέγγιση. Ο συνάδελφος προσφέρει, σε μια κάπως μαιανδρική αφήγηση, ένα *survey* που θίγει σχεδόν όλα τα σχετικά προβλήματα: από την ορολογία ως τα δραματοουργικά κριτήρια, από την κοινωνική λειτουργικότητα ως την πολιτική επιτυχία των θιασαρχών. Ψάχνοντας για τις αφετηρίες στέκεται ιδιαίτερα στις ελληνικές μεταφράσεις του Kotzebue στη Βιέννη το 1801· η παράστασή του «Μισανθρωπία και μετάνοια» είναι άλλωστε και η πρώτη μαρτυρημένη παράσταση στον ελληνικό χώρο⁴³.

⁴² Πατσάλιδης / Νικολοπούλου, *Μελόδραμα*, ό. π., σσ. 165-226.

⁴³ Για το θέμα βλ. τώρα εκτενώς Β. Πούχνερ, «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη: τέσσερα δράματα του August von Kotzebue, Βιέννη 1801. Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2005, σσ. 49-178. «Ο Kotzebue αντλεί, κατά τον Σπάθη, από διάφορες πηγές: από το αστικό οικογενειακό δράμα, τη δακρύβρεχτη κωμωδία, την προρομαντική αισθηματολογία, κι έχει πού και πού κοινωνιοκριτικές νότες. Με τις μελετημένες συνταγές που επεξεργάστηκε, την περίτεχνη πλοκή, την συγκινησιακή φόρτιση, τις ανατροπές, αναγνωρίζει και άλλα πρόποια, έγινε πρόδρομος του μελοδράματος και ως ένα βαθμό και του 'καλοστημένου' έργου» (σ. 169). Όπως ανέδειξε, δεν είναι μόνο η Ελλάδα που καταφεύγει στον Kotzebue για έργα, που μπορούν να παιχθούν από ερασιτέχνες χωρίς εκπαίδευση και εξοπλισμό, αλλά και πολλές άλλες βαλκανικές χώρες που βρίσκονται στην ίδια θέση [Β. Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου*, ό. π. και του ίδιου, «Ο Pietro Metastasio και ο August von Kotzebue στο θέατρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Δρόμοι της πρόσληψης στο 18^ο και 19^ο αιώνα», στον τόμο: *Βαλκανική Θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και στις γειτονικές της χώρες*, Αθήνα 1994, σσ. 311-319]. Το φαινόμενο της αφηνιάδας και εντυπωσιακής εμφάνισης του Kotzebue στη σειρά των θεατρικών μεταφράσεων δείχνει πως ο ελληνικός πνευματικός κόσμος δεν ήταν απληροφόρητος ως προς τη σύγχρονη τότε δραματική παραγωγή και ήθελε να την αξιοποιήσει' (σ. 169). Βέβαια, ο Κονστ. Κοκκινάκης έφτασε στη Βιέννη, όταν η φήμη του Kotzebue, που λίγο χρόνια πρωτότερα είχε διατελέσει γραμματέας του Burgtheater, μεσουρανούσε: ακόμα και ο πολύς Γκαίτε αναγκάστηκε να τον παίζει κατά κόρον στη σκηνή του στη Βαϊμάρη, και στο Burgtheater της Βιέννης, στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα, έργα του Kotzebue καλύπτουν συνολικά πάνω από 3000 βραδιές, πράγμα που

σημαίνει ότι για δέκα χρόνια έπαιζαν συνέχεια έργα του! Άλλο τόσο εντυπωσιακό και σημαίνει είναι το γεγονός πως οι κλασικιστικές τάσεις που επικράτησαν εκτόπισαν αυτό το είδος του δράματος που θα έμεινε στο ράφι ξεχασμένο και αναξιοποίητο' (σ. 169). Η παράστασή στα Αμπελάκια το 1803 ίσως να μην ήταν η μόνη' στα *Απομνημονεύματα* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή και σε άλλες πηγές υπάρχουν νύξεις για παραστάσεις έργων του στο Βουκουρέστι προεπαναστατικά [Β. Πούχνερ, «Μια σημαντική πηγή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου του 19^{ου} αιώνα. Τα *Απομνημονεύματα* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894/95, 1930)», στον τόμο: *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 81-151]. Άλλωστε η πατριωτική και πολιτική δραματογραφία δεν άφησε καμία κωμωδία, από τις μεταφρασμένες, να βρει το δρόμο της στη σκηνή. 'Μισόν αιώνα αργότερα, η ελληνική σκηνή θα γνωρίσει μόνο τις διασκεδαστικές κωμωδίες του Kotzebue (*Ο νεανικός αναβρασμός* κ.ά.), οι οποίες μεταφέρονται στα ελληνικά με τη διαμεσολάβηση ιταλικών διασκευών και πολλές φορές ανώνυμα' (σ. 169). Κι αναφέρει σε υποσημείωση την περίπτωση του έργου 'Μια οικία εις την εξοχήν ή Το αγροζήπιον ή Ο μάγιστρος-Λάμπρος'. Στο μεταξύ όμως γνωρίζουμε και άλλη μια τέτοια προσπάθεια: το μονόπρακτο *Οι Κονάκεροι* μεταφράζεται από το νεο-αρχαίο Ιωάννη Παπαδόπουλο, το μεταφραστικό της *Ιφιγένειας* του Γκαίτε, στο Βουκουρέστι το 1813/14 [Β. Πούχνερ, «*Οι Κονάκεροι*. Μονόπρακτο του August von Kotzebue σε ανέκδοτη μετάφραση του Ιωάννου Σεργίου Παπαδοπούλου (Βουκουρέστι 1813/14). Μαθητική άσκηση στη θεατρική μετάφραση από τα γερμανικά», στον τόμο: *Καταπακτή και υποβολείο*, ό. π., σσ. 47-69], ένα έργο που διαδραματίζεται στην Αμερική και εγείρει πολλούς προβληματισμούς ως προς τη σκοπιμότητα και χρήση της μετάφρασης αυτής, των κριτηρίων επιλογής και το περιεργο ενδιαφέρον για τη θερησκευτική αυτή 'αίρεση' των οπαδών της 'παθητικής αντίστασης' και της μη-βίας, που παρουσιάζεται από το συγγραφέα 'ανώτερη' ηθικά από το στρατιωτικό

Ως απαρχή του είδους στην Ελλάδα ο Σπάθης βλέπει, όπως και ο Σιδέρης⁴⁴, τον «Μανιώδη» (Σμύρνη 1836), που αποτελεί μετάφραση του ιταλικού λιμπρέτου του Gaetano Donizetti, «Il furioso all' isola di San Domingo» (Ρώμη 1833), και έχει βάση ένα επεισόδιο από το πρώτο μέρος του «Δον Κιχώτη», όπου ένας μισάνθρωπος ζει σε ημίγρια κατάσταση στα βουνά, γιατί τον εγκατέλειψε η αγαπημένη του. Το τέλος είναι ευνόητο. Το έργο δεν είναι ακριβώς «μελόδραμα» αλλά «συμπεριφέρεται» σαν τέτοιο· έδειξε καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα εκείνη την κοινωνική απήχηση που χαρακτηρίζει το είδος⁴⁵. Σε ένα τελευταίο τμήμα του άρθρου ο Σπάθης ασχολείται με την ορολογία και καταλήγει, μετά από συζήτηση των διάφορων λύσεων, στην πρόταση να χρησιμοποιηθεί ο όρος «μελόδραμα» και στην Ελλάδα όπως ισχύει στη Γαλλία και την Αγγλία⁴⁶. Νομίζω πως καλό είναι να ξαναδούμε το θέμα αυτό από μια ακραιφνέστερα ιστορική άποψη και με τρόπο πιο καλά τεκμηριωμένο.

νόμο των Αγγλων. Η επιλογή αποκλείεται να είναι τυχαία, ανάμεσα στα τόσα και τόσα έργα του Kotzebue» (*Σχόλια και σχολαστικά*, ό. π., σσ. 81 εξ.).

⁴⁴ Ο ιδρυτής της ελληνικής θεατρικής ιστοριογραφίας εξισώνει το «μυθιστορηματικό δράμα» με το γαλλικό *mélodrame* (Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, τόμ. Α', Αθήνα 1990, σ. 169).

⁴⁵ Συνεχίζω τη σύνοψη των γραφομένων του Σπάθη: «Επισημαίνει επίσης τη συγγένεια του ρομαντικού δράματος με το 'μελόδραμα', αλλά ο 'Οδοιπόρος' του Παν. Σούτσου και η 'Φροσύνη' του Αλεξ. Ρίζου Ραγκαβή δεν είχαν τον απαιτούμενο αριθμό παραστάσεων. Το 'μελόδραμα' συνδέεται αναγκαστικά με τον επαγγελματισμό. Έτσι έχουμε την πρώτη εμφάνισή του με τον 'Κωδωνοκρούστη', που παριστάνεται από το θιάσο του Α. Καπέλλα το 1858 ('*Le sonneur de St Paul*' του J. Bouchardy, 1838). Στην καθιέρωση του είδους βασική προϋπόθεση ήταν η μαζική μετάφραση των περιπετειωδών γαλλικών μυθιστορημάτων, ιδίως των δύο Δουμά και του Βίκτωρος Ουγκώ κι άλλων [Για τη γαλλική 'ρομαντσομανία' βλ. Απ. Σαχίνης, *Θεωρία και άρνηση ιστορία του μυθιστορηματος στην Ελλάδα 1760-1860*, Αθήνα 1992 και τώρα με εντυπωσιακά στατιστικά στοιχεία για τις σχετικές μεταφράσεις Γ. Κ. Κασιής, Μ. Χουρμούζης, *Παρωδική μικρογραφία μυθιστορημάτων*, Αθήνα 1999, σσ. 57-138]. Από αυτή την πληθώρα μεταφράσεων, που καλύπτει το χρονικό διάστημα 1845-1862 προέκυψαν επίσης μια πληθώρα θεατρικών έργων. Η καθιέρωση του είδους ωστόσο είναι έργο των πρώτων επαγγελματιών σχημάτων: του Παντελή Σούτσα (1818-1875) και του θιάσου του (Αθ. Σίσυφος, Σπ. Κουρτέσης, Πολυξένη Σμυρλή, Πιπίνα Βονασέρα, Δημ. Αλεξιάδης, Μιχ. Αρνωπάκης), των αδελφών Ταβουλάρη (στην επαναδραστηριοποίηση τους από το 1867) και μετά τη διάσπαση του πρώτου θιάσου της Πιπίνας Βονασέρας και του Δημ. Αλε-

ξιάδη. Οι ανάγκες από μεταφρασμένο ρεπερτόριο και η αγάληση 'ρομαντσομανία' της Αθήνας οδήγησαν στις επιλογές που καθιέρωσαν το 'μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα', τούτέστιν το 'μελόδραμα'. Η ανάλυση των ρεπερτορίων βέβαια φανερώνει, πως και ως 'μελόδραμα' παίζθηκαν 'Οι ληστές' του Σόλλερ (π. χ. ως 'Ο αρχιληστής Ροβέρτος', Αλεξάνδρεια 1869, που είναι απλουστευμένη διασκευή με αίσιο τέλος από τη γραφίδα του Lamartellière, που παίζθηκε ήδη το 1791 στο Παρίσι). Τα ποσοστά αυτού του είδους μέσα στα ρεπερτόρια των θιάσων είναι εντυπωσιακά, ιδίως μετά το 1870 (ως και πάνω από 50%). Για τις παραστάσεις βλ. Β. Πούγνερ, *Η πρόκληση της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος} - 20^{ος} αι. ώνας)*, Αθήνα 1999, σσ. 81-115. Ο Σπάθης αναλύει μερικά από τα έργα αυτά, με ιδιαίτερη παραστατικότητα τις μεταφράσεις και διασκευές του Αλεξάνδρου Σταματιάδη (1838-1891), γιαιτρού της Κωνσταντινούπολης, που από το 1863 συμβάλλει ουσιαστικά στην καθιέρωση του είδους εκεί: δραματοποιεί το 'Συμβολαιογράφο Τάπα' από διήγημα του Αλεξ. Ρίζου Ραγκαβή, μεταφράζει την 'Τριακονταετή ζωή ενός χαρτοπαίκτη', το 'Πίσις, ελπίς και έλεος' και κυρίως διασκευάζει τη 'Σαμία ορφανή', που αποτελεί ένα αποκορύφωμα του είδους. Κατά κόρον παίζονται έργα όπως 'Αι δύο ορφανές' του Dennery και 'Ο ρακοσυλλέκτης των Παρισίων' του Felix Pyat. Η επιτυχία του είδους κάπως αναχαίτζεται με το κωμικό, το δραματικό ειδικό, αργότερα με την επιθεώρηση· οι πνευματικές συνιστώσες της λογοτεχνικής γενιάς του 1880 ζητούν θέματα εγχώρια. Ωστόσο, όπως αποδεικνύει μια ανάλυση των ρεπερτορίων η κατάσταση έως το Μεσοπόλεμο δεν αλλάζει δραματικά, παρά το 'Θέατρο των ιδεών' και την άνοδο του μουσικού θεάτρου» (*Σχόλια και σχολαστικά*, ό. π., σσ. 84 εξ.).

⁴⁶ «Το πρόβλημα της ορολογίας» (Σπάθης, ό. π. σσ.

Τα άλλα άρθρα του τόμου αυτού είναι λιγότερο διαφωτιστικά για το θέμα αυτό⁴⁷, με εξαίρεση αυτό της Ιουλίας Πιπινιά, που θέτει με καίριο τρόπο το πρόβλημα της σύγχυσης στα ελληνικά: «ο όρος μελοδράμα στα ελληνικά ακολουθεί από νωρίς την ιταλική παράδοση,

210-214). Δημοσιεύει αποσπάσματα από αρθρογράφο του 1840 («Τα θέατρα και τα αποτελεσμά των», εφ. Αθηνά 10 Φεβρουαρίου 1840), αποσπάσματα, όπου διαχωρίζεται η όπερα από το μελοδράμα: «Ονόμασαν μελοδράμα το θεατρικό εκείνο ποίημα, εις το οποίον είναι ανακατωμένα και κωμικά και τραγικά και άλλα παραδοξά [...] «και τέλος ονόμασαν όπεραν εκείνο το οποίον παριστάνεται όλον αδόμενον και μετά μουσικής, ήτις καταλλήλως εις την γνώσαν μας ήμπορούσε να ονομασθή μελοδράμα, ως παριστανόμενη μετά μέλους, πλην ανταποκρίνεται και με το άλλο είδος, το οποίον οι Ευρωπαίοι ονομάζουν ούτως» (Σπάθης, ό. π., σ. 211). Και μετά από σύντομη συζήτηση των απόψεων του Κουμανούδη (1900), του Λάσκαρη και του Σιδέρη, κλείνει τη συζήτηση με κάπως βίαιο και αυταρχικό τρόπο: «Ωστόσο νομίζω πως είναι καιρός να τελειώνουμε με το πρόβλημα της ορολογίας. Πιστεύω πως αφού στο μεταξύ ο όρος όπερα έχει καθιερωθεί για το μουσικό δραματικό θέματα (όπως και ο όρος οπερέττα, μουσική κωμωδία, μουζικαλ), είναι τώρα πιο εύκολο να υιοθετήσουμε το διεθνώς αναγνωρισμένο όρο μελοδράμα για το δραματικό είδος που εξετάζουμε εδώ» (σ. 214). Βέβαια η ειδολογική σύγχυση και ο πλουραλισμός, που εντοπίζει ο μελετητής στις κατηγοριοποιήσεις του Σιδέρη σχετικά με το «μυθιοποιηματικό δράμα», ισχύει και για το ίδιο το *melodrame*.

⁴⁷ «Το άρθρο του Θ. Γραμματιά, 'Μελόδραμα και Μελοδραματισμός ως Ερμηνευτικά Σχήματα για μια Νέα Προσέγγιση στο Ελληνικό Θέατρο του 20^{ου} αιώνα' (σσ. 263-309) υπόσχεται κάτι καινούργιο αλλά προσφέρει κάτι παλιό: μια επαναδηήγηση τμημάτων της ιστορίας του θεάτρου του 20^{ου} αιώνα, απλώς λέγοντας πως μεγάλα τμήματά του εμπύπτον στον όρο 'μελοδράμα' ή έχουν μελοδραματικά στοιχεία. Ξεκινάει με θέματα ορολογίας (βλ. παραπάνω), τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του 'μελοδράματος', τις αρχές της εμφάνισής του στην Ευρώπη, και χορδίζει στη συνέχεια το είδος σε τέσσερεις κατηγορίες: περιπετειώδες μελοδράμα, αστυνομικό και δικαστικό, ιστορικο-πατριωτικό και ηθογραφικο-νατουραλιστικό (κατά J.-M. Thomasseau, *Le Melodrame*, Paris 1984, σσ. 84-93). Στο απόσπασμα με το βαρύγδουπο τίτλο 'Κοινωνιολογία της Παραγωγής και της Πρόσληψης' (δυόμησε σελίδες) δίνει στοιχεία της κοινωνικής λειτουργικότητας του είδους.

Ύστερα μπαίνει στο θέμα: οι καταβολές του ελληνικού 'μελοδράματος' στο 19^ο αιώνα αναφέρονται στο 'καθαυτό' μελοδράμα των τελευταίων δεκαετιών, ως συνέχεια βλέπει όμως, σαν αντίθεση με τον Σπάθη και την υπόλοιπη βιβλιογραφία, το δραματικό ειδύλλιο ('νόθα θεατρική κατηγορία' - ως στοιχείο του 'μελοδράματος' καθορίζονται 'ειδυλλιακός αγροτικός χώρος, μουσική, τραγούδι, ωραιοποιημένες δραματικές καταστάσεις, συναισθηματική έξαρση και υπερβολή, συγκινησιακή φόρτιση', σ. 277), για να περάσει στο 'Θέατρο των ιδεών', όπου 'οι συγγραφείς της εποχής ανασύρουν από τη συλλογική συνειδητή ή υποσυνείδητη παρακαταθήκη τους τις παλιές συνταγές του μελοδράματος' (σ. 281). Μπαίνοντας στον 20^ο αιώνα φανερώνονται πλέον κάποιες διαφορές ανάμεσα σε 'δράμα' και 'μελοδράμα', όχι τόσο ως προς το θέμα αλλά στο δραματογενικό χειρισμό. Στο 'μελοδράμα' βλέπει να ανήκει και το πατριωτικό δράμα. Τα ληστορικά έργα, που πιο δικαιολογημένα θα μπορούσαν να συγκαταλεχθούν στο είδος, είναι αριθμητικά περιορισμένα. Στο μεσοπολεμικό θέατρο βλέπει το 'Φιντανάκι' να ανήκει στο 'μελοδράμα', καθώς και η νεο-ηθογραφία του μεταπολεμικού θεάτρου και κινηματογράφου. Ως δείγματα αυτής της μελοδραματικής έκφρασης αναφέρεται το 'Νυφάκιχο τραγούδι' 1949 και το 'Κορίτσι με το κορδελάκι' 1955-56 του Νότη Περγιάλη και το 'Χορός πάνω στα στάχτια' 1949 του Καμπανέλλη, από το οποίο, by the way, σώζονται μόνο σημειώσεις του συγγραφέα σε χειρόγραφη μορφή. Αναφέρει και μια σειρά από έργα, που κατά τη δική του δήλωση δεν έχουν σχέση με το 'μελοδράμα'. Ακολουθεί, ύστερα, η εξιστόρηση άλλων κεφαλαίων της μεταπολεμικής θεατρικής ιστορίας: θεατρικά σχήματα, σκηνοθέτες κτλ. Και φτάνουμε στα συμπεράσματα: 'Μελοδραματικές καταστάσεις και συμπεριφορές, μελοδραματικά γεγονότα και στοιχεία διατρέχουν το ελληνικό θέατρο, στο σύνολό του, κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, ενώ σε συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές και ενδεχομένως σε περιορισμένο αριθμό δραματικών έργων, αναδεικνύονται κυρίαρχα γνωρίσματα νομοποιώντας την ένταξη τους στην κατηγορία του μελοδράματος' (σ. 306). Αυτά τα έργα που ανήκουν, 'ενδεχομένως', στο 'μελοδράμα', είναι το δραματικό ειδύλλιο, το κοινωνικό/εργατικό και το πατριωτικό δράμα. Και στην κατακλεί-

γίνεται συνώνυμος με την όπερα (melodramma) και αδυνατεί να εναρμονιστεί με την πρακτική της βορειοδυτικής Ευρώπης που χρησιμοποιεί, αργότερα, τον ίδιο όρο (melodrame ή melodrama) για το εξαιρετικά δημοφιλές δράμα που θώπευσαν οι λαϊκές σκηνές των παρισινών λεωφόρων αλλά και τα θεάτρα, μικρά και μεγάλα, της Αγγλίας και της Αμερικής⁴⁸. Τις απόψεις μου για τα προβλήματα στη χρήση (και κατάχρηση) του όρου «μελόδραμα» στα ελληνικά έχω εκφράσει και σε βιβλιοκρισία για τον βιβλίο του Θ. Χατζηπανταζή, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, όπου διατηρεί το «μυθιστορηματικό» δράμα του Σιδερέη⁴⁹. Στο σημείο αυτό πρότεινα τότε και μια ενδεχόμενη αντιστροφή του όρου, αντί «μυθιστορηματι-

δα διαβάζουμε με πλάγια γράμματα: 'Το μελόδραμα και ο μελοδραματισμός αποτελούν δύο διαχρονικές σταθερές, που διατρέχουν το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα' (σ. 307). Εδώ συγγέεται ο ιστορικός δραματουργικός όρος με το υφολογικό στοιχείο, το οποίο υπάρχει σχεδόν παντού, δηλαδή το ουσιαστικό με το επίθετο, που περίπου ταυτίζονται και κατ' αυτόν τον τρόπο αυτοκαταργείται η χρησιμότητα της έννοιας ως μέσον προσδιορισμού μιας δραματουργικής κατηγορίας και ενός υφολογικού στοιχείου και μένει μια αδιευκρίνιστη ασάφεια ως προς τα όρια και τη σκοπιμότητα του όρου. Κανείς ως τώρα δεν συνέδεε το δραματικό ειδικό με το 'μελόδραμα', ακόμα και το πατριωτικό και το στρατευμένο δράμα της εποχής του 'Θεάτρου των ιδεών'. Ο προβληματισμός μελόδραμα / μελοδραματικό, που διέπει όλο τον τόμο και που έγκειται στο γεγονός, ότι το επίθετο δεν είναι απλώς παράγωγο του ουσιαστικού αλλά έχει πολύ ευρύτερη έννοια και εφαρμογή από εκείνο, που είναι ιστορικά προσδιορισμένος όρος της δραματουργίας, φανερώνεται εδώ με τον πιο 'μελοδραματικό' τρόπο: γιατί στο τέλος, μετά από τόσες σελίδες ανάπτυξης του θέματος δεν ξεκαθαρίζεται τίποτε - υπάρχει ή δεν υπάρχει το μελόδραμα στον ελληνικό 20^ο αιώνα (από τη μια είναι 'σταθερή', που διέπει όλο τον 20^ο αιώνα, από την άλλη υπάρχει 'ενδεχομένως' σε περιορισμένο αριθμό έργων σε ορισμένα είδη στην αρχή του αιώνα) - για τα μελοδραματικά στοιχεία δεν γεννάται συζήτηση, αν και χρειάζονται κάποια διευκρίνιση, τι ακριβώς εννοεί κανείς κάθε φορά. Ο μελετητής εμφανίζεται σαν να μην έχει καταλάβει το θέμα του, ταυτίζοντας το μελοδραματικό με το μελόδραμα φτάνει σε αντιφατικά συμπεράσματα, ταυτίζοντας το ένα με το άλλο και συνυπολογίζοντας τα είδη που σχετίζονται με το ηθογραφικό κίνημα και τις συνέπειες του στην κατηγορία 'μελόδραμα' του 19^{ου} αιώνα, ενώ αυτή εξακολουθεί να υφίσταται στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα στη μορφή της επιβίωσης των επιτυχημένων έργων του 'μυθιστορηματι-

κού περιτετιωδούς δράματος' γαλλικής προέλευσης» (*Σχόλια και σχολαστικά, ό. π.*, σσ. 87 εξ.).

⁴⁸ Ι. Πιπινιά, "Το Μελόδραμα στη Γαλλία, στη Βρετανία και στην Ελλάδα: Προβλήματα Ορολογίας, Κοινού και Κριτικής", Πατσάλιδης /Νικολοπούλου, *Μελόδραμα, ό. π.*, σσ. 227-262, ιδίως σ. 231. Συνεχίζει: "Τέτοια έργα, όταν μεταφράζονται στα ελληνικά, στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, τοποθετούνται στη γενική κατηγορία 'δράμα', συνοδευόμενα όμως συχνά από πιο συγκεκριμένους προσδιορισμούς. Στα θεατρικά προγράμματα, για παράδειγμα, των ελληνικών θιάσων, τα γαλλικά μελοδράματα που πρόκειται να ανέλθουν διαφημιζόνταν συνήθως με τους τίτλους 'οικογενειακών δράμα', και 'δράμα κοινωνικοτραγικών', ή συγγενείς παραλλαγές του όπως 'δράμα πλήρως οικογενειακών περιτετιωτών' (σ. 231). Σε άλλο σημείο υπογραμμίζει και το "κόστος" της νεολογικής απόδοσης "μυθιστορηματικό δράμα": "Η υιοθέτηση του γενικού όρου 'μυθιστορηματικό δράμα' από τους ιστορικούς του θεάτρου στην Ελλάδα μπορεί να απέτρεψε την ταύτιση του γαλλικού μελοδράματος με το λυρικό θέατρο και να έδωσε μια πρώτη λύση αλλά παράλληλα, συνέβαλε στην απομάκρυνση του είδους από την ιστορική πραγματικότητα που το γέννησε..." (σ. 233). Αλλά η αοριστία και ποικιλία αυτή, στόχων, τεχνικών, δραματουργικών εφέ, στρατηγικών μεθεξής, υποθέσεων, κοινού, μηχανισμών διάδοσης και επιτυχίας κτλ. χαρακτηρίζει έτσι κι αλλιώς και το είδος διεθνώς.

⁴⁹ *Συνοχές και ρήματα*, Αθήνα 2005, σσ. 572-616, *Ελληνικά* 54 (2004), σσ. 142-167· Θ. Χατζηπανταζή, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική καταστροφή, τόμ. Α'*, Ως φούνξε εκ της τέφρας του... 1828-1875, Ηράκλειο 2002, σσ. 69, 248-254 («Η καθιέρωση του μυθιστορηματικού δράματος»).

κό δράμα» «δραματοποιημένο ρομάντσο», που χρωματίζει πιο έντονα το περιεχόμενο και το χαρακτήρα των έργων αυτόν, τονίζει και τη συνήθη καταγωγή τους από την πεζογραφία και παραπέμπει και στη «ρομαντισμανία», τη μόδα ανάγνωσης των γαλλικών κυρίως ρομάντσων από τις κόρες και κυρίες της «ανώτερης» αστικής κοινωνίας⁵⁰. Στη μονογραφία μου για τον πρόλογο της γαλλικής δραματοουργίας στο νεοελληνικό θέατρο είχα επιλέξει ήδη τον όρο «μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα»⁵¹, αξιοποιώντας και μια παλαιότερη πρόταση του Νικόλαου Λάσκαρη, ο οποίος στο *Θεατρικόν Λεξικόν Γαλλο-Ελληνικόν* (1923)⁵², το οποίο εν πολλοίς δεν είναι τίποτε άλλο από μια συγκέντρωση των άρθρων του, σε διευρυμένη μορφή, στο παλαιότερο *Λεξικόν Γαλλοελληνικόν* του Αντωνίου Θ. Ηπίτη⁵³, παραθέτει στο λήμμα «melodrame» μια εκτενή περιγραφή του είδους, όπου δίνει ιδιαίτερη έμφαση στον περιπετειώδη χαρακτήρα της υπόθεσης⁵⁴. Χρησιμοποίησα τον όρο «περιπετειώδες μυθιστορηματικό δράμα» επίσης στην *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματοουργίας*⁵⁵, εξηγώντας πως αντικαθιστά ως ελληνικό αντίστοιχο το γαλλικό όρο melodrame⁵⁶. Θεωρώ

⁵⁰ Για στατιστικά στοιχεία της γαλλικής ρομαντισμανίας βλ. τώρα Γ. Γ. Κασίνης, *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας ΙΘ' -Κ' αι. Αντοτελείς εκδόσεις, Τόμος πρώτος 1801-1900*, Αθήνα 2006, ιδίως σσ. κα' εξ.

⁵¹ Β. Πούχνερ, «Το μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα, έργα 'με θέση' και έργα 'χωρίς θέση' στις ελληνικές εκδόσεις του 19^{ου} αιώνα. Η κληρονομιά του 'καλοφτιαγμένου' έργου στην ελληνική δραματολογία του 20^{ου} αιώνα», *Η πρόοδος της γαλλικής δραματοουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος} - 20^{ος} αιώνας). Μια πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα 1999, σσ. 81-115.

⁵² Ν. Ι. Λάσκαρης, *Θεατρικόν Λεξικόν γαλλο-ελληνικόν*, Αθήνα 1923, σσ. 202 εξ.

⁵³ Αντ. Θ. Ηπίτη, *Λεξικόν Γαλλοελληνικόν*, Αθήνα χ. χ. τόμ. Β', σ. 181. Το λήμμα του Λάσκαρη είναι κάπως συντομικότερο. Εδώ αποδίδεται το melodrama ως «μελόδραμα», και ακολουθούν περίπου οι ιδιες εξηγήσεις και περιγραφές. Σφάλλει ο Δ. Σπάθης, λέγοντας πως ο Λάσκαρης διστάζει να χρησιμοποιήσει τον όρο μελόδραμα στο θεατρικό λεξικό του 1923, γιατί το κάνει σαφέστατα στο λήμμα του στο λεξικό του Ηπίτη που είναι περίπου το ίδιο· απλώς τα περισσότερα λήμματα του θεατρικού λεξικού αρχίζουν μετά από τον γαλλικό όρο αμέσως με την περιγραφική εξήγησή στα ελληνικά.

⁵⁴ «Melodrame, ουσ. αρσ. το καϊόν και περιπετειώδες δράμα του Γαλλικού θεάτρου, εν ώ κυριαρχούν αι δολοφονίαι, οι βιασμοί, αι δηλητηριάσεις και άλλα της αυτής φύσεως μέσα, δι' ον οι δραματογράφοι προσαθούν να συγκινήσουν τα πλήθη. Την ονομασίαν του melodrame οφείλει το θεατρικόν αυτόν είδος, εις το ότι εις παλαιότεραν εποχήν εκάστη είσοδος προσώπου εις την σκηνήν εις τα τοιοῦτου είδους έργα εσυ-

νδευέτο υπό μουσικής. Δημιουργός του παλαιότερου είδους του μελοδράματος εγένετο τω 1800 ο Γκιμπέρ δε Πιζερεκούρ. Μεταγενεστέρως, ο Μπουζούα και ο Δ' Εννερύ ετροποποίησαν επί τα κρείττω το θεατρικό αυτό είδος, κληθέντες και διά τούτο υπό των θαυμαστών των 'πρίγκιπες της λαϊκής τραγωδίας'. Πλην τα έργα και των 'πρίγκιπων' και των λοιπών ομοτέρων των, μία ομής των οποίων εκλήθη 'οι Βυργάβοι του μελοδράματος', υπό φιλολογικήν έποψιν ουδεμίαν έχουν αξίαν. Πάντα σχεδόν τα σκηινικά των κατασκευάσματα σκοπόν είχαν την σιγμιαίαν συναρπαγήν του πλήθους, τούτου ένεκα εις την θεατρικήν των παρασκευών διάλεκτον οι συγγραφείς αυτών ονομάσθησαν charpentiers και carcassiers dramatiques, συγγραφείς δηλονότι στηρίζοντες την επιτυχίαν αυτών επί της πολυπλοκῆς όσον και απιθάνου υποθέσεως των έργων των (ιδε boulevard) (ό. π., σσ. 202 εξ.). Ακολουθεί δεύτερος προσδιορισμός: «Μουσική συμφωνική σύνθεσις συνοδεύουσα ωρισμένα μέρη δράματος ή τραγωδίας».

⁵⁵ Β. Πούχνερ, *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματοουργίας*, τόμ. Β', *Από την Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, βιβλίο 1, Αθήνα ΜΙΕΤ 2006, σσ. 324-336, αναλύοντας τη «Σαμιά ορφάνη» του Ε. Σταματιάδη.

⁵⁶ «Με τον όρο 'περιπετειώδες μυθιστορηματικό δράμα' αποδίδεται στα ελληνικά ο γαλλικός όρος melodrame. Στην προκειμένη περίπτωση η ελληνική λέξη 'μελόδραμα' θα ήταν παρεξηγήσιμος όρος, γιατί παραπέμπει συνήθως στην ιταλική όπερα. Πράγματι, πολλά από τα θεατρικά αυτά έργα είναι δραματικές διασκευές μυθιστορημάτων, και χαρακτηρίζονται από απίθανες και περιπλοκές περιπέτειες, εγκλήματα,

πως τα πρώτα πραγματικά δείγματα του είδους στην Ελλάδα είναι οι διασκευές του Σταματιάδη, όχι τόσο ο “Μανιώδης”⁵⁷, για τον οποίο παραδέχεται και ο Σπάθης πως “δεν είναι καθ’αυτό γνήσιο μελόδραμα”⁵⁸.

Αλλά αυτή η συζήτηση δεν μπορεί να αγνοήσει την ιστορική διάσταση: το ιταλικό melodramma, συνώνυμο του μουσικού θεάτρου και της όπερας, ήταν καλά εδραιωμένος όρος γύρω στα 1860, όταν άρχισαν να εμφανίζονται τα πρώτα melodramas στις ελληνικές

θαύματα, μυστήρια, ραδιουργίες, κακούργους και ‘καταπρεγμένες αθωότητες’, δικαστήρια και θείες επεμβάσεις, φόνους και εκτελέσεις, φιλίες και προδοσίες, έρωτες και θυσίες, ένα ολόκληρο θεματολογικό οπλοστάσιο που συχνά προέρχεται από τη λαϊκή ρομαντική τραγωδία ‘φρίκης και πεπρωμένου’, όπως αυτή εμφανίζεται στις μεγάλες ευρωπαϊκές μητροπόλεις ήδη πριν από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, αυτού του είδους το ‘μελόδραμα’ εξελίσσεται σε μορφή λαϊκού θεάτρου, αγκατημένου στα κατώτερα και αστικά στρώματα των πόλεων, που συγκεντρώνει πολλά ιδεολογικά ρεύματα, υφολογικές διαστρωματώσεις, ακόμα και δραματικά είδη: από την ιστορική τραγωδία έως το αστικό οικογενειακό δράμα, από την κλασικίζουσα τραγωδία (haute tragédie) της Γαλλίας του 17^{ου} αιώνα, την οικογενειακή τραγωδία (domestic tragedy) της Αγγλίας του 18^{ου} αιώνα, το αστικό δράμα (bürgerliches Schauspiel) της Γερμανίας του 18^{ου} αιώνα έως τις ποικίλες μορφές που παρουσιάζει η κομωδία αλλά και το νατουραλιστικό δράμα του κοινωνικού περιβάλλοντος (milieu) και της κληρονομικότητας. Πολλές δραματικές φόρμες συνυπάρχουν σε τούτο το χωνευτήρι, η δημοτικότητα του οποίου στηρίζεται σε ισχυρά θεατρικά και δραματολογικά εφέ, όπου η πιθανοφάνεια και αληθοφάνεια των γεγονότων δεν παύει πια να κινεί ρόλο” (Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματολογίας, ό. π., σσ. 324 εξ.).

⁵⁷ “Στην Ελλάδα το περιπετειώδες μυθιστορηματικό δράμα υπάσχει αρχικά μόνο σε μεταφρασμένη ή διασκευασμένη μορφή και εμφανίζεται μαζί με τη συγκρότησή του εν επαγγελματικών θιάσων, καθώς προκύπτει η ανάγκη του πλούσιου ρεπερτορίου. Συγκεκριμένα, η είσοδος του ρεπερτορίου αυτού συνδυάζεται με την εμφάνιση επαγγελματικών θιάσων στην Κωνσταντινούπολη μετά το 1860 και συνδέεται με το όνομα του Αλεξάνδρου Σταματιάδη” (ό. π., σ. 325). Ακολουθεί βιογραφία και εργογραφία του Σαμώτη γιατρού στην Πόλη και ανάληψη της “Σαμίας οφρανής”. Για τις παραστάσεις των έργων του στην Κωνσταντινούπολη βλ. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο*

στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα, τόμ. Β’, Παραστάσεις, Αθήνα 1996, *pass.*

⁵⁸ “Ο μύθος είναι περιπεπλεγμένος, αλλά η πλοκή σχετικά απλή χωρίς εκπλήξεις. Η αρχή του μυθιστορίου που καλύπτει το παρελθόν του ήρωα χορήγορα διαλύεται. Πρόκειται λοιπόν μάλλον για μια ιστορία ερωτικής απογοήτευσης με αίσιο τέλος (αγάπη-μίσος-αγάπη), μολαινά, αν τοποθετήσουμε την μετάφραση της τραγικομωμωδίας στο δικό της ιστορικό πλαίσιο, στη συγκεκριμένη στιγμή της εμφάνισής της, θα συμφωνήσουμε κάπως με τον Γιάννη Σιδέρη. Το κείμενο της μετάφρασης ο Μιχαλόπουλος το προσόριζε για τον θίασο του (‘Το θέατρο των εθελοντών’) και είναι το πρώτο έργο που διασπά τη συμπαγή σειρά των κλασικιστικών και άλλων ηρωικών έργων” (Σπάθης, ό. π., σ. 170). Αυτό έχει κάνει όμως ήδη το πατριωτικό δράμα, αρχίζοντας με τον «Νιζήρατο» της Ευανθίας Καίρη και τις λαϊκότερες τραγωδίες του Θεοδώρου Αλκαίου (βλ. Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματολογίας, ό. π., σσ. 35 εξ., 44 εξ., 60 εξ.). Ωστόσο η περιπλοκότητα της πλοκής και οι ανατροπές και αφηνδιασμοί είναι ουσιαστικό συστατικό στοιχείο του είδους: σ’ αυτό το melodrame συγγενεύει με το ελληνιστικό και βυζαντινό μυθιστόρημα. Σχετικά με το έργο αυτό σημειώνει και η Αλεξάνδρα Σαμουήλ. (*Ιδαιόγος της ιδέας. Η περιπλοκή του Δον Κιχώτη στην ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα 2007, σσ. 297 εξ.), προτάσσοντας το θέμα της χρονολόγησης και του μεταφραστικού (“Ο Μανιώδης”, Κεφαλληνία 1836 Ν. Λάσκαρη, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τόμ. Β’, Αθήνα 1939, σσ. 100 εξ., Σπ. Α. Ευαγγελιάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, διδ. διατρ. εν Αθήναις 1970, σσ. 159 εξ., “περί το 1830”, Σιδέρης, ό. π., σ. 140 “ο παλαιότερος αντιπρόσωπος στον τόπο μας” του “μυθιστορηματικού δράματος”, επιφύλακτικός ο Σπάθης, ό. π., σσ. 170-172 [βλ. και παραπάνω], Χατζήπανταζής, *Από τον Νείλον*, ό. π., σσ. 82-85), σε υποσημείωση, πως ο Σπάθης αποκαλεί το είδος “μελόδραμα”, ο Χατζήπανταζής “μυθιστορηματικό δράμα” και ο Πούγγρε, “περιπετειώδες μυθιστορηματικό δράμα” (ό. π., σ. 298, σημ.7).

σκηνές, και το ιταλικό μελοδράμα ήταν τότε η καλλιτεχνική έκφραση της εύπορης αστικής τάξης. Έτσι βρέθηκαν περιγραφικές λύσεις για την απόδοση του νέου δραματικού είδους: δράμα ρομαντικό, περιπετειώδες, παράδοξο, οικογενειακό κτλ.⁵⁹. Το ότι κάτω από τον όρο “μυθιστορηματικό δράμα” συγκαταλέγονται ετερόκλητα κείμενα, είναι οφθαλμοφανές: το ίδιο ισχύει άλλωστε για τα *melodrames*. Η επικράτηση του όρου “όπερα” αντί “μελοδράμα”, όπως ισχυρίζεται ο Σπάθης⁶⁰, δεν είναι ούτε σήμερα γενική ούτε απόλυτη: δεν ισχύει π. χ. για την ελληνική Μουσικολογία: περιορίζομαι στο να αναφέρω μόνο δύο πρόσφατες μονογραφίες, του Ίωνος Ζώτου, *Ο Ουμανισμός και η Γένεσις του Μελοδράματος*, Αθήνα 2003, όπου ο όρος χρησιμοποιείται για τις πρώτες φάσεις της ιταλικής όπερας, και της Μαριάνθης Σιδέρη, *Ο καλλιτέχνης ως θεατρικός χαρακτήρας στην ιταλική κωμική όπερα του 18^{ου} και του 19^{ου} αιώνα. Η μουσική του γλώσσα, η θέση του μέσα στο δράμα και οι κοινωνικές του προεκτάσεις*, διδ. διατρ. Αθήνα 2008, 2 τόμ. σελ. 1074, όπου ο τίτλος του πρώτου κεφαλαίου έχει ως εξής: «Οι μουσικο-αισθητικές αντιλήψεις πάνω στο μελοδράμα κατά τον 18^ο αιώνα. Το σατιρικό εγχειρίδιο του Benedetto Marcello: Il teatro alla moda. Μεταρρύθμιση και διόρθωση των καταχρήσεων των μελοδράματος. Τα ιταλικά θέατρα και η οργανωτική τους λειτουργία. Το πρώτο μεταμελοδραματικό έργο La Dirindina»⁶¹.

Το ιστορικό του ελληνικού όρου «μελοδράμα» για την ιταλική όπερα φτάνει πίσω στο 18^ο αιώνα, όπου ωστόσο δεν είναι τελείως άγνωστος και ο όρος «όπερα»⁶². Ο Κουμανούδης αποδίδει τον νεολογισμό στον Κωνσταντίνο Οικονόμο εξ Οικονόμων και θέτει ήδη στη στροφή του αιώνα (1900) τον προβληματισμό της αντιδιαστολής με το *melodrame*⁶³. Στον Κουμανούδη παραπέμπει και ο Σπάθης, σημειώνοντας πως γύρω στα 1820 «η ονομασία είχε ήδη επιλεγεί για το μουσικό θέατρο και θα καθιερωθεί αμέσως μετά για τα έργα του Rossini, του Donizetti και του Verdi»⁶⁴, αλλά όπως σημειώσε πρόσφατα ο Γιάννης Ζούριας, «η λέξη βρίσκεται σε χρήση τουλάχιστον από το 1796, οπότε εμφανίζεται ως ειδολογικός υπότιτλος στη μετάφραση *Τηλέμαχος και Καλυψώ* (Βιέννη 1796), που αποδίδεται στον Γεώργ. Σακελλάριο»⁶⁵. Ενώ στην περίπτωση αυτή το έργο αποκαλείται στον υπότιτλο «μελό-

⁵⁹ Σπάθης, ό. π., σ. 212. Βλ. τώρα Β. Πούχνερ, “Βιβλιογραφικές ασκήσεις στην ελληνική δραματουργία του 19^{ου} αιώνα (1864-1900). Οι αυτοτελείς εκδόσεις”, *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 10 (2010) υπό έκδοση (για τους αυτοχαρακτηρισμούς των δραματικών έργων στον τίτλο).

⁶⁰ Ό. π., σ. 214.

⁶¹ Σιδέρη, ό. π., σσ. 14 εξ. Με “μεταμελοδραματικό έργο” δηλώνεται ένα είδος όπερας, που θεματοποιεί σατιρικά τον ίδιο τον εαυτό της (πώς γράφεται, πώς εκτελείται, ποιοι συντελεστές συμμετέχουν κτλ.).

⁶² Π. χ. ο Πολυζώης Λαμπαντιζιώτης, στον πρόλογο της μετάφρασης του “Δημοφοντι” του Μεταστάσιου (Βιέννη 1794), αναφέρει “Δράματα ή Όπεραι του περιφημού Μεταστασίου” (Γ. Λαδάς / Α. Δ. Χατζηδήμος, *Ελληνική βιβλιογραφία των ετών 1791-1795*, Αθήνα 1970, σσ. 312 εξ.), ενώ στον υπότιτλο αναφέρεται ήδη “Όπερα ήτοι Δράμα του κυρίου αββά Μεταστα-

σίου, καισαρικού Ποιητού” (Β. Ε. Ράστε, *Ελληνική βιβλιογραφία (Συμβολή στη δεκαετία 1791-1799)*, Αθήνα 1969, σ. 34, αρ. 92).

⁶³ Σ. Α. Κουμανούδης, *Συναγωγή νέων λέξεων υπό των λογίων πλασθειών από της Αλώσεως μέχρι των καθ’ ημάς χρόνων* (1900), προλεγόμενα Κ. Θ. Δημαράς, Αθήνα, Ερμής 1980, σ. 637: «μελοδράμα, το. Κ. Οικ. – Χ. Δ. Μεγδ. – Α. Ι. Αντ. 70 – Αγ. Βλ. λ. 71 – Ν. Κοτσιπ. λέξ. 89. Ονομάση ήδη από οκτώ περίπου δεκαετηρίδων ούτως η παρά Φράγκους Όπερα. Αλλά πώς ταύτης θα διαστεύλωμεν το παρ’ εκείνους λεγόμενον *melodrame*, έτι δε και την *opérette*; διά του ενός μελοδραμάτιον; Αύται είναι δυσχέρεια εκ των δυσνηκίων».

⁶⁴ Σπάθης, ό. π. σ. 211.

⁶⁵ Γ. Ζούριας, *Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων, το φιλολογικό έργο. (Η θεωρία των “Γραμματικών Τεχνών”*, Αθήνα 2007, σ. 237 σημ. 307. Για το έργο βλ. Γ. Γ. Λαδάς – Α. Δ. Χατζηδήμος, *Ελληνική βιβλιογραφία των ετών 1796-1799*, Αθήνα 1973, σσ. 38 εξ.

δραμα», αν και παραμένει αμφιλεγόμενο το πρότυπό του⁶⁶, το άλλο λιμπρέτο που εκδίδεται μαζί μ' αυτό, «Ορφεύς και Ευρυδίκη», χαρακτηρίζεται στον υπότιτλο «δράμα», ενώ είναι με βεβαιότητα το λιμπρέτο του Pierre Louis Moline για την όπερα «Ορφέε et Euridice» του Christoph Willibald Gluck (1774)⁶⁷. Αλλωστε και ο Ρήγας Βελεστινλής αποκαλεί την μετάφραση του «Ολυμπίων» του Μεταστασίου «δράμα», ενώ πρόκειται για λιμπρέτο όπερας⁶⁸. Γι' αυτές τις αξιοσημείωτες προτιμήσεις των πρώτων Ελλήνων μεταφραστών δραματικών έργων για το μουσικό θέατρο πρέπει να γραφεί ακόμα ξεχωριστή μελέτη⁶⁹. Πάντως η ορολογία ως προς τα ειδολογικά χαρακτηριστικά των θεατρικών έργων την εποχή εκείνη είναι ακόμα πολύ ρευστή⁷⁰.

Στα «Γραμματικά» του Οικονόμου (1817)⁷¹ ο όρος «μελόδραμα» αποδίδει τον γαλλικό όρο «opéra» του γαλλικού προτύπου του, των *Principes de la Littérature* του Charles Batteux (1802)⁷². Στο κεφάλαιο για την «Δραματοποιία», στο υποκεφάλαιο «τραγωδία», υπάρχει μια θεματική ενότητα (Ε) «Περί Μελοδράματος»: εκεί «μεταφέρει με ακρίβεια υλικό από τον πρώτο τόμο του έργου του Batteux, όπου γίνεται μια πρώτη προσέγγιση των ποιητικών ειδών από τη σκοπιά του μιμητικού χαρακτήρα τους και αναλύεται το μελόδραμα ως μια από τις δύο νεότερες μορφές του τραγικού είδους. Καθώς η διάκριση αυτή επαναλαμβάνεται και στη διεξοδική ανάλυση της τραγωδίας στο τρίτο βιβλίο του Batteux [*Principes*, III, 48], ο Οικονόμος κρίνει πως δεν μπορεί να παραλείψει το καινοφανές είδος και μεταφέρει τη διεξοδική εξέταση του μελοδράματος από τον πρώτο τόμο του Batteux»⁷³. Σύμφωνα με τον Οικονόμο, το μελόδραμα είναι «μίμησις πράξεως θαυμαστής: ή το θαυμαστόν και θείον της Εποποιίας δραματοποιούμενον» με τρόπο υπερφυσικό και ασυνήθιστο: οι ενέργειες των θεών και ημίθεων «ομοιάζουν με τερατουργίας», η «διάλεκτος είναι ολόκληρος Λυρική», εκφραστική της έκστασης και του ενθουσιασμού, ενώ υπάρχει συνοδεία μουσικής, «ήτις διά των ποικίλων ρυθμών, και τροφών, και τόνων, και καταλήξεων, εκφράζει το σφοδρόν, και θερόν των εννοιών των»⁷⁴.

⁶⁶ Β. Πούχγερ, «Οι θεατρικές μεταφράσεις του Γεωργίου Σακελλάριου (1767-1836): Κόδρος (1786 ανέκδοτο), Τηλέμαχος και Καλυψώ, Ορφεύς και Ευρυδίκη (Βιέννη 1796)», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 9 (2009) υπό έκδοση.

⁶⁷ Β. Πούχγερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα», *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 41-344, ιδίως σσ. 238-248.

⁶⁸ Βλ. τις νέες εκδόσεις: Ρήγα Βελεστινλή, *Τα Ολύμπια. Μετάφραση του λιμπρέτου του Πιέτρο Μεταστάσιου Βιέννη 1797*, Αθήνα, Ίδρυμα Ουρανή 2000 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 1, φιλολογική επιμέλεια Β. Πούχγερ), Βουλή των Ελλήνων, Ρήγα Βελεστινλή, *Απαντα τα σωζόμενα*, τρίτος τόμος *Ο θηικός τρίπους*, Αθήνα 2000 (φιλολογική επιμέλεια Ines de Salvo, εισαγωγή Άννα Ταμπάκη).

⁶⁹ Βλ. και τις νύξεις που κάνει η Ν. Δελιγιαννάκη, «Το Gran Finale της φαναριώτικης στιχουργίας», *Κον-*

δυλοφόρος 6 (2007), σσ. 11-36, ιδίως σ. 36.

⁷⁰ Βλ. σημ. 5.

⁷¹ *Γραμματικών η Εγκυκλίων παιδευμάτων βιβλία Δ*. Συνταχθέντα υπό Κωνσταντίνου Πρεσβυτέρου και Οικονόμου, διδασκάλου της Φιλολογίας εις το Φιλολογικόν Γυμνάσιον της Σμύρνης, και Πρώτου Ιεροκήρυκος των Εκκλησιών αυτής. Τόμος Α. Περιέχον βιβλία δύο. Εν Βιέννῃ της Αυστρίας, εκ της Τυπογραφίας του Ιωάν. Βαρθ. Τζβεκίου. 1817.

⁷² Charles Batteux, *Principes de la Littérature*, nouvelle édition, t. I-VI, Lyon 1802 τόμ. Α', σ. 238, τόμ. Γ', σ. 48.

⁷³ Ξούριας, *ό. π.*, σσ. 237 εξ.

⁷⁴ *Γραμματικά, ό. π.*, σσ. 360-362 (υλγ'-υλη'). Και προσθέτει ο Ξούριας στην ανάλυσή του: «Αξίζει να σημειωθεί ότι ο τόνος του Οικονόμου σε ορισμένα σημεία της παρουσιάσής του είναι εμφανώς απαξιωτικός του είδους λόγω των πιθανοτήτων και του μη κανονικού χαρακτήρα του, μειονεκτήματα που εξισορροπούνται με τη μουσική και το φανταστικό. Κάτι τέτοιο, αντίθετα, δεν γίνεται —τόσο έντονα τουλάχιστον— αισθητό στην ανάλυση του Batteux» (σσ. 237 εξ.).

Ακόμα πιο έντονη είναι η παρουσία του «μελοδράματος» στην ποιητική του Κοζανίτη ιερέα Χαρίσιου Μεγδάνη: *Καλλιότη Παίνοιστούσα Ἡ περί ποιητικῆς μεθόδου*, Βιέννη 1819⁷⁵. Στο Δ' βιβλίο υπάρχει κεφάλαιο Δ' «Περί τραγωδίας», που συμπεριλαμβάνει και ένα υποκεφάλαιο «Τραγωδίας και Μελοδράματος Διαφορά»⁷⁶, ενώ στο πρώτο μέρος της ποιητικής, όπου αναλύεται η στιχουργική και τα μέτρα, υπάρχουν σίχοι «έκτινος Μελοδράματος του Ορφέως ληφθέντες»⁷⁷, «έκτινος Μελοδράματος»⁷⁸, «έκτινος ανεκδότου Τραγωδίας» (*Ερως αγωνοθέτης*)⁷⁹ και «οὕτως εκ της Ορφέως Τραγωδίας»⁸⁰, απόσπασμα που αποδεικνύεται παραλλαγή των σίχων «έκτινος Μελοδράματος του Ορφέως»⁸¹. Εμπεριστατωμένη μελέτη και σύγκριση καθιστά πολύ πιθανή την εκδοχή, πως πρόκειται για στιχουργικά προσχέδια του γαμπρού του, του Γεωργίου Σακελλάριου, που κατείχε ο πατέρας της δεύτερης γυναίκας του σε μορφή χειρογράφων, για τις ήδη αναφερόμενες δύο μεταφράσεις «μελοδραμάτων», δηλαδή λιμπρέτων όπερας, που εκδόθηκαν ανώνυμα στη Βιέννη το 1796⁸².

Όλ' αυτά αποδεικνύουν πως γύρω στα 1800 ο όρος «μελόδραμα» για το λιμπρέτο όπερας ήταν καλά εδραιωμένος, αλλά όχι αποκλειστικός. Αν θέλουμε να παρακολουθήσουμε την πρακτική του ειδολογικού χαρακτηρισμού στα ιταλικά λιμπρέτα που τυπώθηκαν στα Επτάνησα, παρατηρούμε το εξής: στο 18^ο αιώνα στην Κέρκυρα κυριαρχεί το *dramma per musica*⁸³, αλλά κατά την Αγγλοκρατία το 19^ο αιώνα έχει επιβληθεί σε πολύ μεγάλη έκταση (σχεδόν στο μισό των καταγραμμένων τίτλων) ο χαρακτηρισμός *melo(-)dramma*⁸⁴. Στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, -όταν δηλαδή εμφανίζονται τα *mélodrames* στις ελληνικές σκηνές πρόζας- ο όρος είναι πλέον σχεδόν αποκλειστικός: «Τα λιμπρέτα όπερας που μεταφράζονται στα ελληνικά, χαρακτηρίζονται πάντα ως *μελόδραμα* 35 [φορές], με παράγωγα *μελόδραμα κωμικόν* 6, *μελόδραμα εθνικόν* 2, και άπαξ λεγόμενα: *μελόδραμα αστειόν*, *μελόδραμα ιστορικόν τραγικόν*, *μελόδραμα κωμικόν μέγα*, *μελόδραμα τραγικόν*, *μελόδραμα φανταστικοκωμικόν*, *μελοδραμάτων* κτλ. Αυτή η αποκλειστικότητα του προσδιορισμού για το μουσικό θέατρο θέτει σε αμφιβολία την ορθότητα της μετάδοσης των '*mélodrames*' στα

⁷⁵ Για το έργο Α. Φραντζή, «*Καλλιότη Παίνοιστούσα ή Περί ποιητικῆς Μεθόδου*, του Χαρίσιου Μεγδάνη (1819)», *Παλῖμνηστον* 6-7 (1988), σσ. 185-199, Α. Χατζόπουλος, «Έργα ρητορικής και ποιητικής (18^{ος} - 19^{ος} αι.)», *Μαντατοφόρος* 35-36 (1992), σσ. 59-147, ιδίως σσ. 105 εξ., Μ. Α. Καλινδέρης, *Χαρίσιος Α. Μεγδάνης 1768-1823*, εν Αθήναις 1971 (με περισσότερη βιβλιογραφία).

⁷⁶ *Καλλιότη Παίνοιστούσα*, ό. π., σσ. 166 εξ.

⁷⁷ *Καλλιότη Παίνοιστούσα*, ό. π., σ. 45.

⁷⁸ *Καλλιότη Παίνοιστούσα*, ό. π., σσ. 47 εξ.

⁷⁹ *Καλλιότη Παίνοιστούσα*, ό. π., σσ. 62 εξ.

⁸⁰ *Καλλιότη Παίνοιστούσα*, ό. π., σ. 77.

⁸¹ Πούχνερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί», ό. π., σσ. 226-229.

⁸² Βλ. τη νέα έκδοση των δύο μεταφρασμένων λιμπρέτων από το μοναδικό αντίτυπο της έκδοσης Βιέννη 1796 που σώζεται σε ιδιωτική βιβλιοθήκη των Αθηνών: Β. Πούχνερ, *Οι σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις του Έλληνα ιατροφιλοσόφου Γεωργίου Σακελλάριου. «Κόδρος» (1786 ανέκδοτο), «Τηλέμαχος και Καλνήψ»*,

«*Ορφείας και Ευρυδίκης*» (Βιέννη 1796). Φιλολογική έκδοση, Αθήνα 2009 (Ακαδημία Αθηνών, Κείμενα και τεκμήρια του Ελληνικού Προεπαναστατικού Θεάτρου, τόμ. 4), υπό έκδοση.

⁸³ Π. Μανρομούστακος, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Ζαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)», *Παράβασες. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπονδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 1 (1995), σσ. 147-191.

⁸⁴ Β. Πούχνερ, «Η ιταλική όπερα στα Επτάνησα της Αγγλοκρατίας (1813-1863). Πρώτες παρατηρήσεις με βάση τα βιβλιογραφημένα λιμπρέτα», *Σημειώσεις και αναγνώσματα*, Αθήνα 2005, σσ. 53-86, εδώ υπάρχει *melo-dramma* και *melodramma* στις περιπτώσεις αρ. 1 (1820), 2, 7, 8, 10, 13, 14, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 30, 31, 32, 35, 42, 43, 44, 45, 49, 50, 55, 56, 57, 59, 60, 62, 64, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 86, 90, 92, 97, 99, 101, 103, 103, 107, 110, 111, 112, 116, 117, 118, 120, 122, 124, 125, 130, 131, 133 και 145 (1862). 67 φορές σε 145 εγγραφές.

ελληνικά με ‘μελοδράματα’ (δηλ. έργα με μελοδραματικά στοιχεία), ενώ σαφέστερος παραμένει ο παλαιός, λίγο άκομπος και δύσχρηστος όρος ‘περιπετειώδες μυθιστορηματικό δράμα’, που αναφέρεται και στον τίτλο συνήθως ως ‘δράμα’⁸⁵. Στη μουσικολογία ο όρος χρησιμοποιείται και σήμερα αποκλειστικά για την όπερα (βλ. παραπάνω): ο Δ. Λαυράγκας γράφει στο λήμμα «μελόδραμα» στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*: δράμα μετά μέλους, δραματικό έργο μελοποιηθέν, “ως συνώνυμου της ιταλικής όπερας”, ενώ “μελοδραμάτιον” είναι η opera buffa, operette⁸⁶, και σ’ αυτό τον ακολουθούν όλα τα παλαιότερα λεξικά⁸⁷, ενώ τα πιο πρόσφατα προσπαθούν να συγκεράσουν και να γεφυρώσουν κάπως τα δύο θεατρικά είδη, δίνοντας έμφαση στα κοινά μελοδραματικά στοιχεία και τη χρήση μουσικής⁸⁸. Στο σχετικό λήμμα στο *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας* του Πατάκη 2007 αναφέρεται μόνο η νεώτερη χρήση του όρου⁸⁹, ενώ στο λήμμα «όπερα» σημειώνεται η διπλή χρήση του όρου⁹⁰.

Φανερή είναι λοιπόν η σύγχυση λόγω της χρήσης της μουσικής και των “μελοδραματικών” συγκινητικών στοιχείων και θεμάτων και στα δύο είδη. Αυτή η σύγχυση είναι έκδηλη και στα παλαιότερα ξένα λεξικά: π. χ. στο γερμανικό *Meyers Konversations-Lexikon* (3η έκδοση 1877)⁹¹ εκλαμβάνεται το “Melodram” σε αντίθεση με την όπερα και την οπερέτα ως recitativo, δηλαδή ως χρήση πεζού λόγου με μουσική υπόκρουση⁹². Στο *Webster’s Third New International Dictionary* 1961 (πρώτη έκδοση 1847, ανατύπωση 1993) η εγγραφή στο λήμμα «melodrama» δεν έχει αλλάξει από το 1847: «1a) a romantic sensational stage play

⁸⁵ Β. Πούχνερ, “Βιβλιογραφικές ασκήσεις στην ελληνική δραματολογία του 19^{ου} αιώνα (1864-1900). Οι αυτοτελείς εκδόσεις”, *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 9 (2009) υπό έκδοση (και συντομωμένο με τον ίδιο τίτλο στον τόμο *Συμπτώσεις και αναγκαιότητες*, ό. π., σσ. 211-238, ιδίως σσ. 230 εξ., το παράθεμα σ. 234).

⁸⁶ *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμ. 16, σ. 888 εξ.

⁸⁷ *Υδρία* 38 (1985), μελόδραμα, opera, δράμα μελοποιημένο· Σταματίου σ. 1903, δράμα μελοποιημένον, ήτοι δραματικόν έργον εκτελουμένον συνοδεία ασμάτων και ορχήστρας, όπερα, Δημητράκου ΣΤ’, σ. 4547, το ίδιο, κτλ.

⁸⁸ Μπαμπινιώτης, σ. 1070, «[1803] 1. το έργο (κινηματογραφικό ή θεατρικό) στο οποίο κυριαρχεί η επιδίωξη να συγκινηθεί ο θεατής μέσω του συναισθηματικού στοιχείου (π. χ. μια ερωτική ιστορία) και να προσελκύσει το ενδιαφέρον του μέσω της πλοκής, 2. (ειδικότερα) το μελοποιημένο δραματικό έργο, που συνδυάζει τη σκηνηκή δράση με τη φωνητική μουσική (λυρικό μελόδραμα, όπερα), 3. (παλαιότερα) το ελαφρό σε περιεχόμενο δράμα, που δίνει έμφαση στην εντυπωσιακή πλοκή και στα σκηνηκά, ενώ οι χαρακτήρες είναι αδρομερείς και υπερκαλοποιημένοι (καλοί εναντών κακών) 4. (μεταφορικά-μειωτικά) η εξεζητημένη δραματοποίηση μιας κατάστασης (ελληνογενής ξενικός όρος < γαλλ. melodrame)»· Ιδρύματος Μ. Τριανταφυλλίδη,

Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 838, «μελόδραμα, δραματικό θεατρικό έργο που συνοδεύεται από μουσική και χαρακτηρίζεται από συνσώρευση βίαιων ή παθητικών επεισοδίων και από πολύπλοκες ή απρόβλεπτες εξελίξεις, έτσι ώστε να προκαλεί έντονη συγκίνηση, γαλλ. melodrame».

⁸⁹ Παραπέμποντας ως πρώτο δείγμα του είδους στον “Pygmalion” του J. J. Rousseau 1773 (*Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Πατάκης 2007, σσ. 1385 εξ.). Βέβαια δεν πρόκειται ακριβώς για το melodrame ως λαϊκό θεατρικό είδος, αλλά για το τραγουδισμένο μονόδραμα, που εξελίχθηκε από το δραματικό μπαλέτο του Noverre γύρω στα 1750. Ο Gero von Wilpert (*Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1964) σημειώνει επίσης το recitativo accompagnato, αλλά και το απαγγελλόμενο ποίημα με μουσική υπόκρουση· το εν λόγω δημοφιλές θεατρικό είδος δεν αναφέρεται (σ. 419).

⁹⁰ “Στην Ελλάδα το είδος έχει αποδοθεί με τον όρο ‘μελόδραμα’ (ο όρος χρησιμοποιείται για να δηλώσει και το ‘μυθιστορηματικό [περιπετειώδες] δράμα” (σσ. 1628 εξ.).

⁹¹ *Meyers Konversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens*, τόμ. 11, Leipzig 1877, σσ. 430 εξ.

⁹² Και εδώ παραπέμπει στον “Pygmalion” του Rousseau.

⁹³ Σ. 1407.

interspersed with songs and orchestral music, β) a recitation of a dramatic or lyric text to a musical background, 2a) a play characterized by extravagant theatricality, subordination of characterization to plot, and predominance of physical action, b) the genre of dramatic literature constituted by such plays, 3) something resembling a melodrama»⁹³. 1a ανταποκρίνεται στο θεατρικό είδος του *mélodrame*, 1b στο *recitativo*, 2a σε έργα “μελοδραματικά” (δηλ. με μελοδραματικά στοιχεία), 2b συνδέει το φαινόμενο πάλι με 1a. Ουσιαστικά οι σημασίες 1 και 2 δεν ξεχωρίζουν. Η έννοια του *melodramma* παραλείπεται τελείως. Αντίθετα στο *The Cambridge Italian Dictionary* σημειώνεται «*melodramma* – serious opera». Και ακολουθεί η προειδοποιητική «Note: this word must never be translated by the English ‘melodrama’, for which the Italian equivalent is *melologo*». Κάτω από *melologo* βρίσκουμε τα εξής: «*melologo* – *melodrame*, i. e. speech accompanied by orchestral music whether in a play or not»⁹⁴.

Εν όψει αυτού του *confusio* ανάμεσα σε *melodramma* και *mélodrame/melodrama* (και στις θεατρικές ιστορίες)⁹⁵ επιβάλλεται κάποια προσοχή στη χρήση του ελληνικού όρου “μελόδραμα”⁹⁶. Και τα δύο είδη είχαν έντονη και μακρόχρονη παρουσία στο ελληνικό θέατρο και στο ελληνικό κοινό· και τα δύο είδη χρησιμοποιούν μουσική/τραγουδί και έντονα “μελοδραματικά” στοιχεία για την πρόκληση της μέθεξης, αλλά δεν πρέπει να συγχέονται, γιατί χρησιμοποιούν διαφορετικούς αισθητικούς κώδικες και παραπέμπουν σε διαφορετικά κεφάλαια της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου. Ενώ για τα παράγωγα της έννοιας, μελοδραματικός, μελοδραματισμός, μελό κτλ., δεν τίθεται θέμα παρεξήγησης, για το ίδιο το “μελόδραμα” ο κίνδυνος είναι άμεσος. Υπάρχουν διάφορες λύσεις να αποφευχθεί το μπερδεύμα: η πιο απλή είναι να αναφέρεται στην πρώτη αναφορά του όρου σε παρένθεση ο ξένος όρος (*melodramma* ή *mélodrame/ melodrama*): μια άλλη λύση είναι η αποκλειστική χρήση του ξένου όρου· τρίτη λύση θα ήταν αυτό που προτείνει ο Σπάθης: για το λυρικό μελόδραμα να χρησιμοποιείται μόνο ο όρος “όπερα”, αλλά αυτό δεν μπορεί να το επιβάλλει κανείς και αντιβαίνει τόσο στην ιστορική ορολογία όσο και στη σύγχρονη πρακτική (π. χ. στη μουσικολογία): άλλη λύση είναι αυτή που έχει επικρατήσει: το άκοιμφο “μυθιστορηματικό δράμα” (Σιδέρης) ή το ακόμα πιο άκοιμφο “μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα” (Λάσκαρης + Σιδέρης), που έχει όμως το προτέρημα του χαρακτηρισμού του περιεχομένου και της ανάδειξης της προέλευσης, στο βαθμό που πολλά έργα είναι όντως δραματοποιήσεις μυθιστημάτων (αν υπολογιστεί και η σύνδεση με την αναγνωστική “ρομαντισμανία” θα μπορούσε να προτείνει κανείς και το “δραματοποιημένο ρομάντσο”)· άλλη λύση θα ήταν, ενδεχομένως, και ο χαρακτηρισμός “μελοδραματικό έργο” (με την προσθήκη σε παρένθεση του ξένου όρου), αν και ο χαρακτηρισμός αυτός αφορά μια πολύ ευρύτερη ομάδα δραματικών έργων.

Ίσως η πιο καθαρή λύση να είναι να χαρακτηρίζεται το *melodramma* πάντα με διευκρινιστικό επίθετο, “μουσικό”, “λυρικό”, “ιταλικό” κτλ. μελόδραμα, ενώ το *mélodrame* να ανα-

⁹⁴ *The Cambridge Italian Dictionary* 1962, σ. 471.

⁹⁵ Ο Kindermann χρησιμοποιεί τους όρους “μελόδραμα” και “όπερα” εναλλάξ για το μουσικό θέατρο του 18^{ου} αιώνα· τα λιμπρέτα του Metastasio εμφανίζονται συνήθως ως “*Melodrame*” (H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, τόμ. Ε', Salzburg 1962, σσ. 410 εξ.). Στην εποχή του Ρομαντισμού όμως χρησιμοποιεί τον όρο (τροποποιημένο ως “*Melodram*”) με την

έννοια του *mélodrame* (τόμ. ΣΤ', Salzburg 1964, σσ. 37, 87, 91, 139 εξ. και *pass.*)

⁹⁶ Το *Λεξικό του θεάτρου* του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης, Αθήνα 2000 ξεχωρίζει στο άρθρο “μελόδραμα” καθαρά *melodrama* από *melodramma* (σσ. 324 εξ.), το *Λεξικό του θεάτρου* του Patrice Pavis, Αθήνα 2006, αναφέρει μόνο την πιο μοντέρνα εκδοχή (σσ. 301 εξ.), συνδέει το είδος όμως και με το βουλεβάρτο (στην

φέρεται πάντα με τον ξένο όρο, που είναι καθιερωμένος στη διεθνή βιβλιογραφία. Ιδανική η έστω ικανοποιητική λύση δεν φαίνεται να είναι εφικτή, στο βαθμό που το *melodramma* ως μελόδραμα εξακολουθεί να κατέχει μια νευραλγική θέση στη γλωσσική συνείδηση του κόσμου· άλλωστε η όπερα εξακολουθεί να υπάρχει και να παριστάνεται, ενώ “μελοδράματα” με την παλαιά έννοια έχουν εξαφανιστεί μεταπολεμικά ή έχουν μεταναστεύσει ως “έργα με μελοδραματικά στοιχεία” ή “μελό” σε άλλα media, όπου επιβεβαιώνουν και σήμερα η δημοφιλία τους.

ΤΟ “ΘΕΑΤΡΟ ΤΩΝ ΙΔΕΩΝ”

Ο Αντώνης Γλυτζουρής, σε δύο πρόσφατα μελετήματά του, επιχειρεί μια αναψηλάφηση της πρόσληψης των –ισμών στο νεοελληνικό θέατρο στο χρονικό διάστημα 1895-1922⁹⁷. Σε μια συζήτηση για την πρόσληψη του Νατουραλισμού⁹⁸ εντάσσει μια κριτική του όρου “Θέατρο των ιδεών” που εισήγαγε ο Ξενόπουλος το 1922⁹⁹, αναπαράγοντας στα ελληνικά έναν όρο του Julien Benda, με τον οποίο χαρακτηρίζει το έργο «L'âme en folie” του νατουραλιστή θεατρικού συγγραφέα François de Curel. Ο όρος όμως, όχι μόνο για τον στρατευμένο Γάλλο δραματοποιό¹⁰⁰, ήταν του συρμού¹⁰¹, ο Ξενόπουλος χρησιμοποιεί τον όρο όχι μόνο για τον Ταγκόπουλο, αλλά και για τη σοβαρή δραματογραφία των τελευταίων δεκαετιών εν γένει, και ως εκπροσώπους από την Ευρώπη επικαλείται τον Ίψεν, Δουμά υιού και τον Curel¹⁰².

αγγλική έκδοση, Toronto/Buffalo 1998, σσ. 208 εξ.).

⁹⁷ Α. Γλυτζουρής, “Σχετικά με τη διαμόρφωση του ευρωπαϊκού πρωτοποριακού θεάτρου”, Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγκερ, Αθήνα 2007, σσ. 347-357 και του ίδιου, “Πρωτοπορίες και νεοελληνικό θέατρο”, Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη, Ηράκλειο 2007, σσ. 259-274.

⁹⁸ “Κάπου εδώ αρχίζουν τα σοβαρά προβλήματα, με σπουδαιότερο εκείνο της πρόσληψης του νατουραλισμού, ένα πρόβλημα που έχει παρατηρηθεί από παλιά αλλά που δεν έχει γίνει ακόμα αντικείμενο έρευνας” (Γλυτζουρής, “Πρωτοπορίες”, ό. π., σ. 264). Παραπέμπει στα παλαιά μελετήματα Β. Πούχγκερ, «Το Φιντανάκι και η κληρονομιά της ηθογραφίας», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 322-331 και του ίδιου, “Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20^{ου} αιώνα”, *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 381-408, ιδίως σσ. 388-393, αλλά δεν έχει υπόψη του ίδιου, “Ο ‘ορθόδοξος’ Νατουραλισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Το ιστορικό μιας απουσίας”, *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Αθήνα 2003, σσ. 93-118 (Ε. Πολίτου-Μαχαρινού / Β. Πάσιου (επιμ.), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις – Μετασχηματισμοί – Όρια*, Αθήνα 2007, σσ. 249-273). Για το θέμα βλ. επίσης του ίδιου “Moderne oder Avantgarde? Das griechische

Drama zu Beginn des 20. Jahrhunderts”, στον τόμο: R. Lauer (ed.), *Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung*, München, Südosteuropa-Gesellschaft 2001, σσ. 257-270 (και W. Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τόμ. Β’, Wien / Köln / Weimar 2007, σσ. 369-380).

⁹⁹ Γρ. Ξενόπουλος, “Το ‘θέατρο των ιδεών’ και ο Δ. Π. Ταγκόπουλος”, στον τόμο του Δ. Π. Ταγκόπουλου, *Το καινούργιο σπίτι*, Αθήνα 1922, σσ. 17-21 (πρωτοδημοσιεύεται στο *Νουμά* αρ. 711, 21 Νοεμβρίου 1920, σσ. 350 εξ.). Βλ. και Α. Γλυτζουρής, “Ο Δ. Π. Ταγκόπουλος και το πρόβλημα του ρεαλισμού στη νεοελληνική δραματογραφία των αρχών του 20^{ου} αιώνα”, *Τα ιστορικά* 18 (2001), σσ. 335-370.

¹⁰⁰ Βλ. E. Braunstein, *Curel et le théâtre d'idées*, Genève 1962, J. Vier, “La dramaturgie de Curel”, *Littérature à l'empire-pièce*, Paris 1958, σσ. 74-83.

¹⁰¹ Αναφέρεται π. χ. για παράσταση του Ίψεν στη Μαδρίτη το 1899 (J. M. Lavaud, “Ibsen et le théâtre d'idées à Madrid à la fin du XIX^{ème} siècle”, *Cahier de l'Université* 4 (Dijon 1976), σσ. 11 εξ.).

¹⁰² Τα όρια ανάμεσα στο Ρεαλισμό των “έργων με θέση” και τον καθαυτό Νατουραλισμό είναι για την ελληνική κριτική η εποχής περίπου ανύπαρκτα (βλ. Πούχγκερ, “Το Φιντανάκι”, ό. π., του ίδιου, “Θάνατος

Ο Αθανάσιος Μπλέσσιος προσέφερε μια τεκμηριωμένη συζήτηση για τη χρήση του όρου¹⁰³, την οποία ο Γλυτζουρής παρουσιάζει πολύ συνοπτικά¹⁰⁴, για να ελέγξει τον Ξενοπούλου, πως με αφορμή τον Ταγκόπουλο (“που οδήγησε το ‘αυστικό δράμα’ του Διαφωτισμού στο απόγειό του”) και όχι τον Ίπεν (“που γέννησε το μοντέρνο δράμα”) υιοθέτησε “τη συντηρητική, πλέον, ματιά του φιλελεύθερου Γάλλου κριτικού” και για να καταλήξει με μια επιθετική κορόνα: “είναι πάντως από τις πιο γλαφυρές αντιφάσεις που άφησε πίσω της η εγχώρια δεξίωση του μοντέρνου θεάτρου και των πρωτοπόρων του το ότι, στις επόμενες δεκαετίες, υιοθετήθηκε και από την εγχώρια ιστοριογραφία ένας όρος που αποτελεί συνώνυμο του συμβατικού ρεαλισμού για να περιγράψει τη δραματική παραγωγή των νεωτεριστών δημοτικών που επιθυμούσε να έρθει σε ρήξη μαζί του στην προσπάθειά της να συμβαδίσει με τις αντιαστικές ευρωπαϊκές πρωτοπορίες. Ο προβληματικός όρος ‘θέατρο των ιδεών’ καλό θα ήταν λοιπόν να αποσυρθεί από την εγχώρια ιστοριογραφία (άλλωστε δεν εμφανίζεται ούτε στη διεθνή βιβλιογραφία τη σχετική με το μοντέρνο θέατρο) μια και συσκοτίζει ακόμα περισσότερο ένα ήδη θολό τοπίο”¹⁰⁵.

Και ήδη προηγουμένως έχει καταρτίσει έναν κατάλογο, ποιοι χρησιμοποιούν τον όρο και ποιοι όχι¹⁰⁶. Δε θα σταθώ στο σημείο αυτό στο ζήτημα, σε ποιο βαθμό πολιτικά πραγματικά “αντιαστικές” ήταν τα πρωτοποριακά κινήματα πριν από τον μαχητικό και ανατρεπτικό Εξπρεσιονισμό, ούτε στο γεγονός πως δεν ήταν όλοι οι θεατρικοί συγγραφείς του “θεάτρου των ιδεών” “νεωτεριστές δημοτικιστές” (εδώ υπάρχουν πολλές αποχρώσεις). Για τη σύγχυση του Νατουραλισμού με το Ρεαλισμό, ήδη στη γενιά του 1880 και σχεδόν έως σήμερα, έχω γράψει αρκετά· δεν χρειάζεται εδώ να τα επαναλάβω¹⁰⁷. Ο όρος “θέατρο των ιδεών” δεν είναι συνώνυμος του “συμβατικού ρεαλισμού” (τα έργα του Currel έπαιξε ο Antoine αρκετές φορές στο Théâtre libre)¹⁰⁸, για την Ελλάδα του 1880 ο Ρεαλισμός ήταν εξίσου πρωτοποριακός όπως ο Νατουραλισμός (η σχεδόν ταυτόχρονη πρόσληψη οδήγησε στη σύγχυση των όρων στο ηθογραφικό κίνημα, το οποίο εκλαμβάνεται ως “νατουραλιστικό”)¹⁰⁹. Με την έννοια αυτή τα ρεαλιστικά στρατευμένα έργα του Δουμά υιού δεν είναι, από την ελληνική οπτική, “συμβατικά” αλλά εξίσου πρωτοποριακά όπως ο Ίπεν. Το ίδιο ισχύει, ως κάπιο βαθμό, για τον “καλοφτιαγμένο έργο” και το “έργο με θέση”, ακόμα και για την επιθεώρη-

παλληκαριού ή η ανεπαίσθητη υπέρβαση του ηθογραφισμού», *Νέα Εστία* 137, 1995, τεύχ. 1623-1625, σσ. 229-246, 316-334 και 380-396, *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Αθήνα 1995, σσ. 77-195, ιδίως σσ. 77-92).

¹⁰³ A. Blessios, *Le ‘théâtre d’ idées’ en Grèce de 1895 à 1922*, 2 τόμ., thèse Paris-Sorbonne IV, 1996, σσ. 22-32, βλ. επίσης του ίδιου “Το ‘Θέατρο των ιδεών’ και η πρόσληψή του Ίπεν στην Ελλάδα στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Θεωρητικές αναζητήσεις”, *Μέντορας* 2 (2000), σσ. 64-76.

¹⁰⁴ Γλυτζουρής, “Πρωτοπορίες”, ό. π., σ. 265.

¹⁰⁵ Γλυτζουρής, ό. π., σσ. 265 εξ.

¹⁰⁶ Γλυτζουρής, ό. π., σσ. 262 εξ. Δεν τον χρησιμοποιεί ο Δ. Σπάθης (“Το [νεοελληνικό] θέατρο», *Ελλάδα – Ιστορία – Πολιτισμός*, τόμ. 10β, Θεσσαλονίκη 1983, σσ. 28-43, η Ε.-Α. Δελβερούδη (*Le répertoire*

original présenté sur la scène athénienne 1901-1922, Paris-Sorbonne 1982, σσ. 51-54, “Βεντετισμός ή έργα με θέση”, *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά, Θεσσαλονίκη 1994*, ιδίως σ. 219), ο Ν. Παπανδρέου (*Ο Ίπεν στην Ελλάδα*, Αθήνα 1983, σσ. 15, 22, 138), ενώ τον υιοθετεί ο Μπλέσιος (ό. π.), ο Θ. Γραμματιάς (*Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα*, Αθήνα 2002, τόμ. Α’, σ. 131) και ο υποφαινόμενος.

¹⁰⁷ Βλ. σημ. 98.

¹⁰⁸ H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, τόμ. Θ’, Salzburg 1970, σσ. 42, 44, 57, 63 και pass.

¹⁰⁹ Αυτές οι διαπιστώσεις (πρώτα στην *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, ό. π., 317 εξ.) έχουν βρει ευρεία απήχηση και πολλές αναφορές (Β. Πούχνερ, *Βίος και έργο*, Αθήνα 2005, Παράβασις – βιβλιογραφία [1], σ. 122).

¹¹⁰ Γλυτζουρής, ό. π., σσ. 273 εξ.

ση και το βουλεβάρτο. Το τελικό ερώτημα του Γλτζουρή, αν υπήρξε στην πρόσληψη των -ισμών μετά το 1890, “πρωτοπορία”¹¹⁰, το έχω απαντήσει ήδη αρνητικά¹¹¹, ενώ μπορούμε να μιλήσουμε με κάποιες εξηγήσεις για ένα είδος “μοντερνισμού” (όπως στην ποίηση και την πεζογραφία)¹¹², αλλά αρχικά διαφορετικού από τις μεγάλες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες: σπασμοδικού, στιγμιαίου, ανολοκλήρωτου, “διαστρεβλωτικού” με την έννοια, πως τα αισθητικά προγράμματα των -ισμών υπεισέρχονται σε λογής προσμετρίξεις και αφομοιώσεις, συμφύρονται με κοινωνικά και φιλοσοφικά κινήματα και ρεύματα (ντισεισμός, εθνικισμός, σοσιαλισμός) και δεν είναι καθόλου ανεπηρέαστα από το κορύφωμα του γλωσσικού ζητήματος και τα πολιτικο-ιστορικά γεγονότα μεταξύ 1897 και 1912/1922. Ακριβώς για να υπογραμμιστεί αυτή η ελληνική ιδιαιτερότητα είναι χρήσιμος ένας εγχώριος όρος αντί του διεθνούς “μοντερνισμού”¹¹³.

Κατά τη μακρόχρονη ενασχόλησή μου με προσληπτικές διαδικασίες στο νεοελληνικό θέατρο, και ιδιαίτερα με τους συμφυρισμούς των -ισμών του μοντερνισμού σε Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς και τα έργα τους¹¹⁴, με οδήγησε σταδιακά στην πεποίθηση, πως ο όρος που χρησιμοποίησε ο Ξενόπουλος από το 1920, “Θέατρο των Ιδεών”, “στην προσπάθειά του να ομαδοποιήσει τους συγγραφείς εκείνους που επιχείρησαν την ανανέωση της εγχώριας

¹¹⁰ Puchner, “Moderne oder Avantgarde? Das griechische Drama zu Beginn des 20. Jahrhunderts”, *ό. π.*, *Beiträge zur Theaterwissenschaft*, *ό. π.*, σσ. 369 εξ.

¹¹² Βλ. π. χ. Ν. Βαγενάς (επιμ.), *Μοντερνισμός και ελληνικότητα*, Ηράκλειο 1997.

¹¹³ Δεν συμφωνώ και απόλυτα με την περιγραφιατική διαπίστωση του Γλτζουρή, πως “οι εξελίξεις ήταν σπουδαίες για την ιστορία του ελληνικού θεάτρου αλλά παρέμειναν εκτός του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού και των πρωτοποριών του” (σ. 274, προσθέτει και ένα το παραγορητικό “δεν όφειλαν, άλλωστε, σε κανέναν να είναι εντός”). Προσληπτικές διαδικασίες που καταλήγουν σε ενεργητικές αφομοιώσεις αλλάζοντας και αλλοιώνοντας το εισαγόμενο πρότυπο, είναι συνηθισμένο φαινόμενο διάδοσης σε μεγάλους και μικρούς πολιτισμούς. Ο ακραίος Νατουραλισμός π. χ., κατά την άποψή μου, δεν μπόρεσε να ριζώσει στην ελληνική λογοτεχνία, γιατί δεν υπήρχε ακόμα στεγανοποιημένη και παγωμένη αστική τάξη (βλ. Β. Πούχνερ, “Μίμηση και παράδοση στο νεοελληνικό θέατρο”, *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 329-379, ιδίως σσ. 351-355).

¹¹⁴ Πούχνερ, «Το Φιντανάκι», *ό. π.*, «Υφολογικά προβλήματα», *ό. π.*, «Ο πρόλογος ‘Για το Ρωμαίικο Θέατρο’ του Ψυχάρη (1900). Ένα ιδιότυπο μανιφέστο του ‘Θεάτρου των Ιδεών’», *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Αθήνα 1995, σσ. 15-76, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, «Το πρώτο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», *Ανχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 318-434, «Οι βόρειες λογοτε-

χνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σσ. 311-354, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος. Αισθητισμός και αισθησιασμός στο ελληνικό θέατρο των αρχών του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα 1997, «Ο νεαρός Σπύρος Μελάς ως δραματογράφος, ή Τα κριτήρια της ‘σημινικής επιτυχίας’ την εποχή του ‘Θεάτρου των Ιδεών’», *Μια επανεξέταση», Φαινόμενα και Νοούμμενα*, Αθήνα 1999, σσ. 265-380, «Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγόριου Ξενόπουλου, ήτοι η (σχεδόν) αποτυχημένη θεατρική σταδιοδρομία του Νέστορα της ελληνικής δραματογραφίας στη στροφή του αιώνα», *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, Αθήνα 2002, σσ. 171-265, «Η Ροδόπη του Νικόλαου Ποριώτη (1913). Αισθητισμός, αρχαία τραγωδία και δημοτικό τραγούδι στην ελληνική δραματογραφία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα», *Καταπακτή και υποβολείο*, Αθήνα 2002, σσ. 203-251, «Λαοραφία και Νεορομαντισμός: Ο Βονοχόλακας, το ανέκδοτο πρωτόλειο του Φώτου Πολίτη (1908)», *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Αθήνα 2003, σσ. 119-142, «Καθυστέρηση: Η παράμετρος του χρόνου στις προσληπτικές διαδικασίες κατά την πορεία της νεοελληνικής δραματογραφίας από το κρητικό θέατρο ως το μεταπολεμικό δράμα», *Ράμπα και παλκοσένηκο*, Αθήνα 2004, σσ. 473-487, «Αισθητισμός και θεησκοπευτικότητα στα χρόνια του εθνικού διχασμού. Ο Άγιος Δημήτριος του Πλάτωνα Ροδοκανάκη (1917)», *Γραφές και σημειώματα*, Αθήνα 2005, σσ. 117-144.

¹¹⁵ “Πρωτοπορίες”, *ό. π.*, σ. 265.

δραματοουργίας στο γύρισμα του αιώνα”, όπως γράφει ο Γλυτζουρής¹¹⁵, θα ήταν χρήσιμος χαρακτηρισμός για την περιοδολόγηση της σοβαρής ελληνικής δραματογραφίας στο χρονικό διάστημα 1895-1922, αποκλείοντας τα δημοφιλή είδη του κωμειδυλλίου, του δραματικού ειδυλλίου, της επιθεώρησης, της οπερέτας, του θεάτρου σκιών, της εφήμερης χρηστικής δραματογραφίας είτε κωμικής είτε πατριωτικής φύσεως, και τις μεταφράσεις και διασκευές του βουλευάρτου, του “καλοφτιαγμένου έργου” και του “έργου με θέση” γαλλικής κυρίως προέλευσης¹¹⁶. Ο όρος “μοντέρνο θέατρο” ή “δράμα του μοντερνισμού”, κατά την άποψή μου, στα ελληνικά καλό είναι να αποφευχθεί¹¹⁷, γιατί υποβάλλει εκ των προτέρων την ιδέα ολοκληρωμένων διαδικασιών πρόσληψης και δεν περιγράφει το κάπως αναρχικό συνονθύλευμα κοινωνικών, ιδεολογικών, αισθητικών και γλωσσικών κινημάτων και σχημάτων σε “ελεύθερες” και προσωπικές συνθέσεις, που δημιουργούν ένα υβριδικό τοπίο εξαιρετικά ενδιαφέρον και για τη συγκριτική δραματολογία και θεατρολογία¹¹⁸. Καλό είναι επίσης να μη βλέπουμε την ελληνική περίπτωση μόνο από την αρνητική πλευρά, της σπασμωδικής και μη ολοκληρωμένης πρόσληψης των -ισμών, αλλά και από τη θετική πλευρά, τη δημιουργία νέων συμφυρμών και προσμεξέων, που αποτελούν ένα είδος εγχώριας “πρωτοπορίας”, αρκετά διαφορετικής από την διεθνή, τουλάχιστον στο επίπεδο της αισθητικής βούλησης.

Ο όρος “Θέατρο των ιδεών” καλύπτει και δύο βασικά χαρακτηριστικά της σοβαρής δραματογραφίας αυτής της εποχής: το ότι αποτελεί την έκφραση κάποιου πολιτικού, κοινωνικού, ιδεολογικού ή αισθητικού (και γλωσσικού)¹¹⁹ προγράμματος και το ότι προβάλλει συνήθως συνειδητή αντίσταση στο να είναι απλώς καταναλωτικά προϊόντα που τροφοδοτούν τα παμφάγα ρεπερτόρια των θιάσων ή απλά εργαλεία οικονομικής επιτυχίας και ευρύτερης δημόσιας απήχησης. Το “θέατρο των ιδεών” ήταν εν πολλοίς υπόθεση ενός μικρού κύκλου διανοουμένων και λογοτεχνών και συχνά δεν συνδέεται καν με το πρακτικό θέατρο.

Με αυτές τις διευκρινίσεις, και πάντα σε εισαγωγικά (πρόκειται για ιστορικό όρο που δεν κυριολεκτεί απόλυτα) και με τις απαραίτητες επεξηγήσεις (προέλευση, ιστορική στιγμή, αρχική χρήση, τωρινή χρήση), όπως άλλωστε και σε ελληνικές αποδόσεις των γαλλικών όρων “καλοφτιαγμένο έργο” και “έργο με θέση”, προτείνω να χρησιμοποιηθεί ο όρος “Θέατρο των ιδεών” για το κύριο ρεύμα της σοβαρής δραματογραφίας, στα χρονικά διαστήματα 1895-1922, μια δραματική παραγωγή που χαρακτηρίζεται από ανομοιογενή συνθέματα και διαφορετικούς, ακόμα και αντικρουόμενους ιδεολογικούς και αισθητικούς προσανατολισμούς¹²⁰. Ο όρος θα μπορούσε να ξεταστεί και ως προς το ζήτημα της περιοδολόγησης του

¹¹⁶ Αυτός ο διαχωρισμός υλοποιήθηκε και στην *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματοουργίας*, όπου το δεύτερο μέρος του Β΄ τόμου, που καλύπτει το χρονικό διάστημα 1821-1922, αφιερώνεται στο “λαϊκό θέατρο” και τα δημοφιλή είδη, ενώ το τρίτο στο “Θεάτρων των ιδεών” (*Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματοουργίας*, τόμ. Β΄, σσ. 341 εξ και 453 εξ.).

¹¹⁷ Τον δέχτηκα στην αγγλική εκδοχή του μελετήματος “Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο”, *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σσ. 311-354, για να μην χρειαστούν περαιτέρω εξηγήσεις ήδη για τον τίτλο (“Modernism in Modern Greek Theatre (1895-1922)”, *Κάμπος* 6, 1998, σσ. 51-80), όπως θα γινόταν στην περίπτωση του “theatre of ideas”.

¹¹⁸ Μια τέτοια συγκριτική προσπάθεια σε βαλκανικό επίπεδο επιχειρήσατο στο κεφάλαιο “Το μοντέρνο θέατρο» στον τόμο Β. Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια τον 19^ο αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνικοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Μια συγκριτική μελέτη*, Αθήνα 1993, σσ. 203-214.

¹¹⁹ Βλ. π. χ. η μετάφραση του Νικ. Πολίτη, “Το χρήμα” του Δουμά υιού, Αθήνα 1906.

¹²⁰ Στην *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματοουργίας* αναγκάστηκα να ξεχωρίσω χαρακτηριστικά 12 διαφορετικές κατηγορίες δραματικών έργων, εφαρμόζοντας διάφορα κριτήρια περιεχομένου, μορφής, ιδεολογικού και αισθητικού προσανατολισμού, σατιρικής σάτυρου

νεοελληνικού θεάτρου, γιατί και εκεί ο όρος “μοντερνισμός” δεν ανταποκρίνεται ακριβώς στα δεδομένα. Σε κάθε περίπτωση όμως μου φαίνεται χρήσιμος για την ιστορία του νεοελληνικού δράματος¹²¹, και διαφωνώ με την απόσυρσή του, τώρα που έχει κάπως εδραιωθεί.

“ΚΟΜΕΝΤΙ”

Στη δραματογραφία του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα υπάρχει μια χαρακτηριστική χαλαρότητα και αστάθεια στην ορολογία των ειδών. Ως προς την κωμωδία εμφανίζεται τώρα και ο όρος «κομεντί» (από τα γαλλ. comédie), που δεν αντιστοιχεί όμως ακριβώς με την κωμωδία, η οποία, κατά τον Ξενοπούλου, έχει πάρει περισσότερο την έννοια της φάρσας, αλλά με τη «δραματική κωμωδία», κατά τη δική του έκφραση, προλογίζοντας τον «Ψυχοπατέρα» το 1945· το είδος το χαρακτηρίζει και ως «οικογενειακόν δράμα», «κράμα δράματος και κωμωδίας», αλλά θεωρεί τον όρο ουσιαστικά αδύνατο να μεταφραστεί¹²². Η δεύτερη έκδοση του «Ψυχοπατέρα» χαρακτηρίζει το έργο «σύγχρονη αθηναϊκή κωμωδία (comédie)», ενώ το *Θεατρικόν Λεξικόν (Γαλλο-Ελληνικόν)* του Νικ. Λάσκαρη (Αθήνα 1923) αναφέρει στο τέλος

σης, μίμησης και αφομοίωσης συγκεκριμένων ρευμάτων κτλ., σε πλήρη γνώση του γεγονότος, πως πρόκειται για εργαλεία που μοναδικό σκοπό έχουν κάποια κατηγοριοποίηση και ομαδοποίηση της εκτενούς δραματικής παραγωγής της εποχής. Στην εποχή του Μεσοπολέμου το θέμα της κατηγοριοποίησης της δραματογραφίας γίνεται ακόμα πιο βασανιστικό (βλ. Α. Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πράζας στην Αθήνα τον Μεσοπολέμου*, Αθήνα 2004).

¹²¹ “Ο όρος ‘θέατρο των ιδεών’, που τον καθιερώνει ο Ξενοπούλος το 1922, εννοώντας αρχικά τη στρατευμένη και ιδεολογικοφιλοσοφική δραματογραφία, χρησιμοποιείται εντέλει για το σύνολο της [σοβαρής] δραματολογίας της εποχής 1895-1922. Η εισβολή του μοντερνισμού στην ελληνική σκηνή συμπίπτει σχεδόν με την εξάπλωση του ηθογραφικού κινήματος. Στο στρατόπεδο των δημοκρατικών [...] υπήρχαν δύο τάσεις: μια ομάδα που ήταν αγκυλωμένη στην ηθογραφική θεματολογία και μια ομάδα που είχε αφομοιώσει τα διάφορα κινήματα του μοντερνισμού. Έννοιες κλειδιά αυτής της ιδεολογικής αντιπαράθεσης ήταν: ‘ντόπιο’ και ‘ξένο’, ‘Έλληνας ή Ρωμός, βορειομανιά’, ‘έλεξη του βορρά’, ‘γερμανολατρία’, ‘ιφηνογερμανισμός’ κ. ά. Δεν είναι πια το Παρίσι που επηρεάζει την Αθήνα, αλλά οι ‘βόρειες’ λογοτεχνίες (της Σκανδιναβίας, της Γερμανίας, της Ρωσίας)” (*Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματογραφίας*, τόμ. Β’, σ. 443).

¹²² Στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης του έργου (*Παπαντα*, τόμ. Δ’, Αθήνα 1945, σσ. 7-17, τώρα στην έκδοση των αδελφών Βλάσση, *Θέατρο*, τόμ. Α’, Αθήνα

1991, σσ. 11-21) ο Ξενοπούλος εξιστορεί πως το έργο γράφτηκε αρχικά για τον Παντόπουλο, το ανέβασε τελικά ο Νικ. Λεκατσάς, χαρακτηρίζει τον «Ψυχοπατέρα» με προσποιητή μετροφοροσύνη πρωτόλειο, αναφέρει ωστόσο μια θετική θεατρική κριτική («Εστία», 12 Αυγούστου 1894), όπου το έργο χαρακτηρίζεται ως «οικογενειακόν δράμα (comédie, όπως λέγουν οι Γάλλοι)», έκφραση που σχολιάζει ο συγγραφέας σε υποσημείωση ως εξής: “Ο όρος ‘οικογενειακόν δράμα’ δεν αποδίδει βέβαια τον γαλλικό ‘comédie’. Μα ούτε κανένas άλλος απ’ όσους προτάθηκαν κατά καιρούς. Ο καλύτερος θάταν ‘κωμωδία’, αν η λέξη αυτή, στη νέα μας γλώσσα, δεν είχε πάρει ολοσδιόλου άλλη σημασία. Πραγματικώς, όταν λέμε σήμερα ‘κωμωδία’, εννοούμε κάτι πολύ ελαφρό, πολύ αστείο, πολύ ‘γελαστικό’, μια φάρσα, ή εκείνο που οι Γάλλοι το λένε ‘vaudeville’, ενώ η ‘comédie’ είναι κάτι πολύ πιο σοβαρό, κράμα δράματος και κωμωδίας, κάποτε και δράμα σωστό, που μόνο η λύση του δεν είναι τραγική. Γενικά, κάθε θεατρικό κομμάτι που δεν είναι ούτε δράμα ή τραγωδία, ούτε φάρσα ή κωμωδία, το χαρακτηρίζουμε με τον αμετάφραστο όρο ‘κομεντί’, ή είναι πια φανερό πως θα μπορούσαμε εξαιρέτα να το λέμε ‘κωμωδία’, αν, καθώς είπαμε, η λέξη αυτή δεν είχε σήμερα τη σημασία που έχει και που είναι πολύ δύσκολο να την αλλάξει” (ό. π., σ. 14). Τα σχόλια του 1945 αναφέρονται ασφαλώς στο εμπορικό θέατρο (βλ. και Πούγγρε, “Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγόριου Ξενοπούλου”, *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, ό. π., σσ. 188 εξ.).

¹²³ Σσ. 76-80, σε πιο σύντομη μορφή και στο «Λεξικόν

του εκτενούς άρθρου «comédie»¹²³, πως πρόκειται για την comédie de mœurs, η οποία αντιστοιχεί στο ηθογραφικό δράμα του Ρεαλισμού (ή ακόμα και στις «κωμωδίες ηθών και χαρακτήρος» του Γκολντόνι κατά την εποχή του Διαφωτισμού). Ωστόσο, στη μεταφορά του όρου στα ελληνικά, υπογραμμίζεται περισσότερο το κωμικό στοιχείο, γιατί στο είδος αποκλείεται συνήθως το τραγικό τέλος· θα μπορούσαμε να πούμε πως πρόκειται για αστική κωμωδία, αν δεν υπήρχε και η ηθογραφική, που ξετυλίγεται σε επαρχιακό περιβάλλον. Ενώ μιμείται τις τεχνοτροπίες του βουλεβάρτου και του καλοφτιαγμένου έργου της γαλλικής σχολής, μπορεί να ενέχει και κοινωνιοκριτικές αιχμές των «έργων με θέση» και να υπαινίσσεται ακόμα και ναπολεαλιστικά θέματα και μοτίβα. Με το σκεπτικό αυτό προτείνουμε τη χρήση του όρου «σοβαρή κωμωδία»¹²⁴, τονίζοντας τις διαχωριστικές γραμμές με τη φαρσοκωμωδία και, από την άλλη πλευρά, με το αστικό δράμα, το οποίο δεν αποκλείει και το τραγικό φινάλε¹²⁵. Χαρακτηριστικά στο *Λεξικό του θεάτρου* του Patrice Pavis, στην ελληνική του εκδοχή, δεν εισάγεται ο όρος “κομεντί”¹²⁶.

Αλλά η σύγχυση και αοριστία, αβεβαιότητα και αμηχανία που συνοδεύει τον όρο «κομεντί» είναι ακόμα μεγαλύτερη και αντανακλάται στην εκάστοτε χρήση του από την ελληνική κριτική. Σε αντίθεση με τον Λάσκαρη και τον Ξενοπούλο ο Μήτσος Λυγίζος π. χ. τονίζει την φαρσοκωμική δομή και τη βουλεβαρδική υφή της «κομεντί»¹²⁷. Σε αντίθεση με το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, σήμερα φαίνεται πιο ορθό να αποφεύγουμε τον εισαγόμενο αυτό όρο, που έχει πάρει ποικίλες σημασίες και εμφανίζεται σε πολλά και διαφορετικά συμφραζόμενα. Η Αρετή Βασιλείου π. χ. χρησιμοποιεί περισσότερο τον όρο «κωμικό βουλεβάρτο»¹²⁸. Έτσι ο όρος που αντικαθιστά τη γαλλική έννοια πρέπει να προσδιοριστεί ουσιαστικά κάθε φορά εκ νέου σύμφωνα με τον ειδολογικό χαρακτήρα του συγκεκριμένου έργου που τον φέρει.

Ασφαλώς υπάρχουν και πολλοί άλλοι όροι, που δεν κυριολεκτούν, που κρύβουν άλλες σημασιολογικές διαστάσεις, που έχουν αποκτήσει άλλες χρήσεις και εφαρμογές, ή που έχουν μεταφραστεί μ' έναν ορισμένο τρόπο που προκαλεί σύγχυση· που έχουν, κοντολογίς, ανάγκη από εξήγηση και εξέταση, μήπως μπορούν να αντικατασταθούν με άλλους πιο εύληπτους ή κυριολεκτικούς. Η σχετική συζήτηση δεν θα οδηγήσει οπωσδήποτε σε συνεννόηση ή και συμμόρφωση (σ' αυτά τα θέματα συνήθως κανείς δεν έχει a priori πιο δίκαιο από τον άλλο), αλλά αν οδηγήσει σε μια πιο προσεκτική χρήση, σε επαρκή κάθε φορά εξήγηση και

γαλλοελληνικών» του Αντ. Ηπίτη, Αθήνα χ.χ., τόμ. Α', σσ. 492 εξ. Προς το τέλος του εκτενέστατου άρθρου διαβάζουμε: «Οι σύγχρονοι Γάλλοι διά της λέξεως comédie (κατ' αποκοπήν της φράσεως: comédie de mœurs) χαρακτηρίζουν τα δράματά των εκείνα δι' ων φέρουν επί σκηνής πραγματικές βιωτικές περιπετειάς της σύγχρονης εποχής και καυτηριάζουν την σύγχρονον κοινωνίαν, ής αποκαλύπτως εκθέτουν τα κυριώτερα ελαττώματα: Το σύγχρονον ηθογραφικόν δράμα» (σ. 80). Αντιστοιχεί δηλαδή με τις étude de mœurs του Ρεαλισμού, το βουλεβάρτο και το «καλοφτιαγμένο» έργο ή «έργο με θέση» της γαλλικής σχολής.

¹²⁴ *Ανθολογία Ελληνικής Δραματολογίας*, τόμ. Β', σ. 533.

¹²⁵ Η ίδια ειδολογική ασάφεια παρατηρείται και στην “Κωμωδία θανάτου” (“Ο Μακαρίτης Μαύσωλος”), που χαρακτηρίζεται στον πρόλογο ως “τεμάχιον ζωής” (tranche de vie), που ενέχει στοιχεία του δράματος, της κωμωδίας και της φάρσας (βλ. *Παράβασις* 1, 1995, σ. 197).

¹²⁶ Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, ό. π., σσ. 272 εξ., 283-288.

¹²⁷ Μ. Λυγίζος, «Η κομεντί», στον τόμο: *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, 2 τόμ., Αθήνα 1980, τόμ. Α', σσ. 227 εξ.

¹²⁸ Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση*, ό. π., σσ. 76 εξ., 83 εξ. και pass.

στη συνείδηση του προβληματισμού που κρύβουν πολλά από τα εννοιολογικά εργαλεία της θεατρολογίας, το κέρδος δε θα είναι μικρό. Η ποικιλία δεν είναι οπωσδήποτε αναρχία, είναι και πλούτος.