

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

**ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΛΑΤΙΝΟΥ ΚΩΜΩΔΙΟΓΡΑΦΟΥ  
ΠΛΑΥΤΟΥ ΣΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ**

ΓΙΑΓΚΑ ΙΩΑΝΝΑ

Διδακτορική Διατριβή

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2013



Νομική κατοχύρωση του Τμήματος Φιλολογίας:

«Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα».

(Ν. 5343/32, άρθρο 202, § 2)

**ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:**

Επιβλέπων: **1.** Δημήτριος Ράιος, Καθηγητής Κλασικής Φιλολογίας

Μέλη: **2.** Ανδρέας Κατσούρης, Ομότιμος Καθηγητής Κλασικής Φιλολογίας

**3.** Ευάγγελος Καρακάσης, Επίκουρος Καθηγητής Κλασικής Φιλολογίας

**ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:**

- 1.** Δημήτριος Ράιος, Καθηγητής Κλασικής Φιλολογίας
- 2.** Ανδρέας Κατσούρης, Ομότιμος Καθηγητής Κλασικής Φιλολογίας
- 3.** Ευάγγελος Καρακάσης, Επίκουρος Καθηγητής Κλασικής Φιλολογίας
- 4.** Δημήτριος Νικήτας, Καθηγητής Λατινικής Φιλολογίας
- 5.** Σταύρος Φραγκουλίδης, Καθηγητής Λατινικής Φιλολογίας
- 6.** Μαρία Παπαδημητρίου, Επίκουρος Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας
- 7.** Χρυσάνθη Τσίτσιου – Χελιδόνη, Επίκουρος Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας

**Στην οικογένειά μου**

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ανά χειράς Διατριβή πραγματεύεται τις επιβιώσεις του Λατίνου κωμωδιογράφου Πλαύτου στο Νεότερο Ελληνικό Θέατρο με την παρένθεση του Ευρωπαϊκού Θεάτρου. Πρόκειται για ένα θέμα με ιδιαίτερες δυσκολίες, καθώς, μολονότι η αφετηρία του ανήκει στα γνωστικά αντικείμενα που απασχολούν την Κλασική Φιλολογία, το κύριο μέρος της ανάπτυξης του αφορά στο νεότερο, ευρωπαϊκό και ελληνικό θέατρο και 'ξεδιπλώνεται' σε δύο διαφορετικούς θεατρικούς χώρους, στον Ευρωπαϊκό κατά την περίοδο της Αναγέννησης και του Ουμανισμού, και τον Ελλαδικό κατά την περίοδο της Αναγέννησης επίσης (Κρήτη και Επτάνησα) και του Διαφωτισμού, φτάνοντας ως τις μέρες μας.

Κατά συνέπεια προβάλλει ιδιαίτερα τολμηρό το εγχείρημά να 'χαρτογραφήσει' κανείς μια τόσο ευρεία, χρονικά και γεωγραφικά, περιοχή και να εντοπίσει μέσα σε αυτήν τους χαμένους κρίκους της αλυσίδας που συνδέει τη θεατρική παράδοση του αρχαίου κόσμου με το ευρωπαϊκό και κυρίως το νεότερο ελληνικό θέατρο.

Υπογραμμίζουμε ότι για πρώτη φορά επιχειρείται να εντοπιστεί και να συγκεντρωθεί το μεγαλύτερο και κυριότερο μέρος των επιβιώσεων ενός γνωστού θεατρανθρώπου του αρχαίου κόσμου στους μεταγενέστερους, γεγονός που εξηγεί τις αδυναμίες που παρουσιάζει το έργο μας. Ωστόσο στόχος μας δεν υπήρξε η εξονυχιστική έρευνα και καταγραφή όλων των πληροφοριών που συναντήσαμε, πράγμα φύσει αδύνατο λόγω του όγκου και της ποικιλομορφίας τους, αλλά μια πρώτη απόπειρα εντοπισμού τους, προκειμένου το έργο μας να αποτελέσει εφαλτήριο για περαιτέρω μελέτη του νεότερου ελληνικού θεάτρου, κυρίως όσον αφορά στην κωμική έκφρασή του.

Το θεατρικό αυτό 'ταξίδι', με σαφή φαινομενικά προσανατολισμό και προορισμό, στην πορεία της έρευνας μετατράπηκε σε προσωπική 'Οδύσσεια'. Κατά την αναζήτηση της 'Ιθάκης' παρεκκλίναμε κατά πολύ της προδιαγεγραμμένης πορείας λόγω των πολλών 'σειρήνων' που συναντήσαμε και που αφορούσαν τόσο στην ιδιαιτερότητα του θέματός μας όσο και στην ποσότητα και την ποιότητα των δεδομένων που είχαμε να αξιοποιήσουμε και των δυσκολιών που αντιμετωπίσαμε.

Στη μακρόχρονη περιπλάνησή μας σε άγνωστα θεατρικά μονοπάτια ‘μυηθήκαμε’ σε ‘άβατους χώρους’ για έναν κλασικό φιλόλογο, καθώς εισχωρήσαμε σε ‘ιδιάζοντα’ πεδία του νεότερου ελληνικού θεάτρου, όπως είναι οι «Ομιλίες», η «Νούτικη κωμωδία», το «Θέατρο Σκιών» και το «Κουκλοθέατρο».

Κάπως έτσι, μέσα σε έντονους ρυθμούς μελέτης και έρευνας, κύλησαν τα χρόνια και στο μεταξύ ως πιο ώριμη ερευνήτρια πια οδηγηθήκαμε σταδιακά σε μια πιο αντικειμενική και κατά συνέπεια κριτική προσέγγιση του θέματος, με αποτέλεσμα την αποκρυστάλλωση και παγίωση κάποιων αρχικά μετέωρων και αβέβαιων θέσεων και απόψεών μας.

Στο μεταξύ η δημιουργία οικογένειας (είμαι μητέρα ενός αγοριού και πρόσφατα δύο δίδυμων κοριτσιών), προκάλεσε αύξηση των εξωερευνητικών μας υποχρεώσεων και τροποποίηση των συνθηκών εργασίας μας, καθώς προέβαλλε πλέον ως επιβεβλημένη ανάγκη η, όσο το δυνατόν εφικτή, ισότιμη κατανομή του χρόνου μου ανάμεσα στην οικογένεια και τις αυξημένες επαγγελματικές υποχρεώσεις (υπηρετώ παράλληλα στη Β΄/θμια εκπαίδευση: 1<sup>ο</sup> ΓΕΛ Φιλιπιάδας).

Έτσι αναγκαστικά περιορίστηκαν τα ταξίδια αναζήτησης υλικού και άλλαξε εντελώς ο ποιοτικός χρόνος που είχαμε πλέον στη διάθεσή μας. Ωστόσο ποτέ δεν παραμελήσαμε την έρευνα και την καταχώρηση των νέων στοιχείων που κάθε φορά προέκυπταν. Γι’ αυτόν ακριβώς το λόγο στο σημείο αυτό καθοριστική για τη συνέχιση και την ολοκλήρωση του ιδιαίτερα φιλόδοξου και επίπονου εγχειρήματός μας υπήρξε η συμβολή της οικογένειάς μας και του επιβλέποντος καθηγητή, κ. Δημητρίου Ράιου, οι οποίοι ουδέποτε έπαψαν να με ενθαρρύνουν και να με στηρίζουν σε κάθε προσπάθειά μου, πράγμα για το οποίο τους ευχαριστώ θερμά.

Θα ήθελα επίσης να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στον Καθηγητή Θεατρολογίας του ΕΚΠΑ, κ. Βάλτερ Πούχγερ, ο οποίος με την πολύτιμη εμπειρία του στο χώρο του θεάτρου και τις χρήσιμες συμβουλές που μου προσέφερε συνέβαλε καθοριστικά στη διεκπεραίωση του έργου μου, καθώς με βοήθησε να διασαφηνίσω κάποια ‘σκοτεινά’ σημεία στη διατριβή μου και να διαμορφώσω μια πιο ολοκληρωμένη άποψη πάνω σε ορισμένα ζητήματα.

Επιπλέον θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Καθηγητή Ιωάννη Περυσινάκη, Διευθυντή του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών, τον Ομότιμο Καθηγητή Ανδρέα Κατσούρη, μέλος της τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής, και τον Επίκουρο

Καθηγητή Ευάγγελο Καρακάση, μέλος της τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής, για τη συμβολή τους στη εκπόνηση της παρούσας Διδακτορικής Διατριβής.

Τέλος, θεωρώ χρέος μου να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου για άλλη μια φορά στον επιβλέποντα καθηγητή μου και Δ/ντη του Τομέα Κλασικής Φιλολογίας κατά την περίοδο 2006-2007 κ. Ράιο, καθώς και στο Τμήμα Φιλολογίας γενικότερα, διότι μου έδωσαν την ευκαιρία να συμμετάσχω στο διδακτικό έργο του ως άνω Τομέα ως αποσπασμένη καθηγήτρια της Μέσης Εκπαίδευσης για μια σχολική χρονιά (2006-2007), γεγονός που μου εξασφάλισε καλύτερη πρόσβαση τόσο στην Κεντρική Βιβλιοθήκη του Παν/μιου Ιωαννίνων όσο και στις βιβλιοθήκες άλλων πανεπιστημίων, και μου παρέσχε τη δυνατότητα της άμεσης και συστηματικής συνεργασίας με τον επόπτη της Διατριβής μου σε μια περίοδο νευραλγικής σημασίας για την πρόοδο της εργασίας μου.



## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα Διατριβή απαρτίζεται από δεκαπέντε (15) κεφάλαια, τα οποία αναπτύσσονται γραμμικά και πραγματεύονται τις άμεσες και έμμεσες επιδράσεις του πλαυτιανού κωμικού θεάτρου στο χώρο της νεότερης ελληνικής κωμικής δραματουργίας.

Πρόκειται για ένα ‘οδοιπορικό’, η αφητηρία του οποίου τοποθετείται γύρω στα 1845 με τη *Νέαιρα*, το πρωτόλειο ‘έργο’ του Δημητρίου Μόσχου, και το ‘τέρμα’ του, αν μπορεί βέβαια να μιλήσει κανείς για ‘τέρμα’ όσον αφορά στις απηγήσεις ενός πνευματικού έργου στις μεταγενέστερες εποχές, στις ελληνικές κωμωδίες του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1960. Κατά συνέπεια, εξαιτίας αυτής της ιδιοτυπίας του θέματός μας, που οφείλεται τόσο στην έκταση του θεατρικού χωροχρόνου που καλούμαστε να καλύψουμε όσο και στην ποσότητα και την ποιότητα των πληροφοριών που πρέπει να αξιοποιήσουμε, είμαστε υποχρεωμένοι να θέσουμε εμείς οι ίδιοι ‘αυθαίρετα’ κάποιο “terminus post quem”.

Όπως λοιπόν μπορεί να συμπεράνει κανείς από τα παραπάνω, επιχειρούμε μια μακράιωνη θεατρική ‘διαδρομή’, τα μονοπάτια της οποίας διασχίζουν όλη την ιστορία της κωμικής θεατρικής παράδοσης. Ξεκινά από την αρχαία κωμωδία του Αριστοφάνη και του Μενάνδρου, περνά στη λατινική κωμική παράδοση της λόγιας *commedia erudita* και της αυτοσχέδιας *commedia dell’arte*, από εκεί προχωρά στο αναγεννησιακό ευρωπαϊκό κωμικό θέατρο των Μολιέρου, Γκολντόνι και Σαίξπηρ, και καταλήγει εκ νέου στον ελληνικό χώρο, πραγματοποιώντας μια κυκλική πορεία εναλλαγών και αλληλεπιδράσεων.

Μέσα στο πλαίσιο της νεότερης ελληνικής θεατρικής πραγματικότητας θ’ ασχοληθούμε με το κρητικό αναγεννησιακό θέατρο στην κωμική έκφασή του, την επτανησιακή λαϊκή παράδοση των «Ομιλιών» και τους απογόνους της (π.χ. τον *Χάση* του Γουζέλη, την *Ιφιγένεια* του Κατσαΐτη, τους *Κομπογιαννίτες γιατρούς* του Ρούσμελη), το προεπαναστατικό θέατρο των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών, το Παιδικό Θέατρο του Καραγκιόζη και του Φασουλή και, τέλος, με την Επιθεώρηση του 20<sup>ου</sup> αιώνα και τις ελληνικές κινηματογραφικές ταινίες των δεκαετιών 1950-1960.

Περνώντας τώρα στη διαγραμματική παρουσίαση της Διατριβής, ξεκινάμε με τον *Πρόλογο*, ο οποίος αποτελεί μια σύντομη, αλλά περιεκτική αναφορά στην ‘ιστορία’ της συγγραφής της Διατριβής, δηλαδή στις δυσκολίες που αντιμετωπίσαμε, στις γνώσεις που αποκομίσαμε, κ.α.

Ακολουθεί η *Εισαγωγή*, μέσα στην οποία παρουσιάζονται ο σκοπός στον οποίο αποβλέπει η συγγραφή του έργου, καθώς και τα μέρη που το απαρτίζουν.

Στη συνέχεια με το *Κεφάλαιο Πρώτο (Κεφάλαιο 1)* προσφέρουμε μια σύντομη αναφορά στο έργο του Πλαύτου, επιμένοντας στα στοιχεία που θα μας βοηθήσουν στη συνέχεια να ανιχνεύσουμε την επιβίωση του Πλαύτου..

Με το *Δεύτερο Κεφάλαιο (Κεφάλαιο 2)* βρισκόμαστε πλέον στο κύριο ‘σώμα’ της Διατριβής, όπου μέσα από μια επισκόπηση της ιστορίας του κωμικού θεάτρου, ελληνικού και λατινικού, επιδιώκουμε να τονίσουμε την έντονη αλληλεπίδραση των δύο χώρων και τον ρόλο που διαδραμάτισαν στη διαμόρφωση του αναγεννησιακού ευρωπαϊκού θεάτρου.

Στο *Τρίτο Κεφάλαιο (Κεφάλαιο 3)* προχωρούμε στην αναλυτική παρουσίαση του corpus των είκοσι και μιας κωμωδιών του Πλαύτου, εστιάζοντας την προσοχή μας στα θεματικά τους κέντρα, τα μοτίβα και την τυπολογία των ηρώων τους, και αποσκοπώντας στη μετέπειτα καταγραφή των κυριότερων ευρωπαϊκών μιμήσεων ή διασκευών τους.

Στο *Τέταρτο Κεφάλαιο (Κεφάλαιο 4)*, αφού προσεγγίσουμε με ιδιαίτερη προσοχή την υπόθεση και τους πρωταγωνιστές της *Νέαιρας* του Δ. Μόσχου, γνήσιου ‘τέκνου’ της *commedia erudita* και της *commedia dell’arte*, αποδεικνύουμε πως το έργο αυτό στο σύνολό του αποτελεί έναν πραγματικό ‘κέντρωνα’ διαφόρων κωμωδιών του Πλαύτου. Στο ίδιο κεφάλαιο παραθέτουμε επίσης κάποιες βιβλιογραφικές πληροφορίες για την προέλευση της λαϊκής αυτοσχέδιας κωμωδίας της *commedia dell’arte*, ένα εμβόλιμο τμήμα καθοριστικής σημασίας για την περαιτέρω κατανόηση της ιδιαίτερης σχέσης της με την ελληνική κωμωδιογραφία, παλαιότερη και νεότερη.

Το *Πέμπτο Κεφάλαιο (Κεφάλαιο 5)* αποτελεί μια σύνοψη της ιστορίας του νεότερου ελληνικού θεάτρου, μια ενότητα στην οποία δίνεται βαρύτητα στην προβολή των συνθηκών εκείνων (γεωγραφικών, ιστορικών και πολιτικών) που καθόρισαν την ιδιαίτερη φυσιογνωμία του, καθώς και τη διαφορετική κατά τόπους εξέλιξη των ειδών του (κρητικό, επτανησιακό και αιγαιοπελαγίτικο θέατρο, θέατρο διασποράς κτλ.)

Το *Έκτο Κεφάλαιο (Κεφάλαιο 6)* πραγματεύεται την κρητική αναγεννησιακή κωμωδία και καταδεικνύει πως το υλικό που αξιοποιείται σε αυτή από τους δημιουργούς της, όπως επίσης και η χαρακτηρισολογία των ηρώων που ζωντανεύουν τις υποθέσεις των έργων της αποτελούν αμάλγαμα διαφορετικών θεατρικών παραδόσεων, όπως του κωμικού θεάτρου του Πλαύτου, των έργων της *commedia erudita* και της *commedia dell'arte* και τέλος του μολιερικού δραματολογίου.

Το *Έβδομο Κεφάλαιο (Κεφάλαιο 7)* ασχολείται με την επτανησιακή θεατρική δραστηριότητα, όπου μέσα από τις τρεις σημαντικότερες κωμικές δημιουργίες της, τον *Χάση* του Δ. Γουζέλη, τους *Ψευτογιατρούς* του Σαβόγια Ρούσμελη και την *Ιφιγένεια* του Πέτρου Κατσαΐτη, αποδεικνύεται το δημιουργικό 'πάντρεμα' των κωμωδιών του κρητικού θεάτρου, της εγχώριας λαϊκής παράδοσης των «Ομιλιών», καθώς και των ιταλικών επιρροών, λαϊκών και λόγιων (*commedia erudita*, *commedia dell'arte*, Ludovico Dolce), με αποτέλεσμα τη σύνθεση νέων, πρωτότυπων κωμικών έργων που φέρουν ευδιάκριτα επτανησιακό χρώμα.

Το *Όγδοο Κεφάλαιο (Κεφάλαιο 8)* αναφέρεται στο Αιγαιοπελαγίτικο θέατρο, η παρεμβολή του οποίου καθίσταται απαραίτητη για δύο κυρίως λόγους: αφενός για να μη διαρραγεί η αλυσίδα της κωμικής θεατρικής παράδοσης, αφετέρου για να τονιστεί πως σε μια περίοδο που η υπόλοιπη Ελλάδα, με εξαίρεση την Κρήτη και τα Επτάνησα, βιώνει τον απόλυτο πνευματικό σκοταδισμό λόγω της τουρκοκρατίας, στα νησιά του Αιγαίου το τάγμα των Ιησουιτών μέσω του προγράμματος σπουδών διατηρεί άσβεστο το θεατρικό ενδιαφέρον και θέτει τις πρώτες βάσεις για τη δημιουργία του παιδικού θεάτρου.

Περνώντας έπειτα στο *Ένατο Κεφάλαιο (Κεφάλαιο 9)* βρισκόμαστε στο κλίμα του Διαφωτισμού και παρουσιάζουμε τον ιδιαίτερο ρόλο που καλείται να παίξει η κωμωδία στην αφύπνιση του Γένους, καθώς και τη συμβολή των τριών κορυφαίων ευρωπαϊκών κωμικών συγγραφέων, Μολιέρου, Γκολντόνι και Σαίξπηρ, στη γένεση και θεμελίωση της νεοελληνικής κωμωδιογραφίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Έτσι, για παράδειγμα, ο *Εξηταβελώνης* του Κ. Οικονόμου ξεπηδά μέσα από τα 'σπλάχνα' του *Φιλάργυρου* του Μολιέρου, ενώ παράλληλα ένα πλήθος οικείων θεατρικών τύπων πρωταγωνιστούν και χαρίζουν το όνομά τους σε πολλά πρωτότυπα έργα της εποχής (π.χ. *Ο Σινάνης*, *Ο Μαργαρίτης*, *Ο Μισέ Κωζής*, *Ο Λεπρέντης*, κ.α.).

Κατά συνέπεια, όπως είναι εύλογο από τα παραπάνω, τα επόμενα κεφάλαια, (*Κεφάλαια 10, 12, 13*) αποτελούν ένα σύντομο αφιέρωμα στη ζωή και το έργο των

τριών αυτών επιφανών θεατρικών ανθρώπων, μέσα στα πλαίσια του οποίου δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο παράθεμα εκείνο που αφορά στην επίδραση που άσκησαν στους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς, καθώς και στην υποδοχή που τους επεφύλαξε το ελληνικό θεατρόφιλο κοινό.

Παρεμβάλλεται το *Ενδέκατο Κεφάλαιο (Κεφάλαιο 11)*, μέσα στα πλαίσια του οποίου ασχολούμαστε με την παρουσίαση των κυριότερων ελληνικών κωμωδιών που εμφανίζονται ως άμεσοι απόγονοι του μολιερικού κωμικού θεάτρου, τη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου, τον *Λεπρέντη* του Χουρμούζη, τον *Απηλπισμένο Σύζυγο* και τον *Φιάκα* του Μισιτζή. Μεταξύ αυτών ξεχωρίζουμε τη *Βαβυλωνία* του Δ. Βυζάντιου και εστιάζουμε στην παρουσίασή της, καθώς η κωμωδία αυτή προβάλλει ως απότοκος του συγκερασμού δύο διαφορετικών παραδόσεων και επιδράσεων, όπως του κωμικού θεάτρου του Πλαύτου, των έργων της *commedia erudita* και της *commedia dell'arte*, της ευρωπαϊκής και κυρίως της μολιερικής κωμωδίας, και του 'ανατολίτικου' Θεάτρου Σκιών.

Ακολουθεί εκτενής αναφορά στο χώρο του Παιδικού Θεάτρου (*Κεφάλαιο 14*), στο Θέατρο Σκιών και το Κουκλοθέατρο δηλαδή, όπου κυρίαρχη θέση καταλαμβάνει ο δημοφιλής Καραγκιόζης και η παρέα του λόγω της ιδιαίτερης απήχησης που είχε και της ιδιαίτερης υποδοχής που έλαβε από το ελληνικό θεατρόφιλο κοινό, μικρών και μεγάλων. Έτσι, εισδύοντας πλέον στα προσφιλή θεάματα του λιλιπούτειου κοινού, αναφερόμαστε αρχικά στη γένεση, τη διαμόρφωση και την εξέλιξη του παιδικού θεάτρου στη χώρα μας, και έπειτα στις σημαντικότερες φάσεις της εξέλιξης του είδους αυτού, καθώς και στους κυριότερους εκπροσώπους του.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονίσουμε πως η ίδια η θεματολογία της Διατριβής, δηλαδή η παρουσίαση των πιο σημαντικών επιβιώσεων των κωμωδιών του Πλαύτου στο νεότερο ελληνικό κωμικό θέατρο, υπαγόρευσε την ανάγκη μιας πιο σχολαστικής ενασχόλησης με την ιστορία (γένεση-καταγωγή-εξέλιξη) του Θεάτρου Σκιών, προκειμένου να καταστεί πιο εναργής ο διαχωρισμός ανάμεσα στο ελληνικό και τουρκικό Θέατρο Σκιών, μακρινούς απόγονους των Δωρικών Φλυάκων, και κατ' επέκταση να προβληθούν οι λόγοι που αυτό το ιδιόμορφο θεατρικό είδος με τις χάρτινες φιγούρες βρήκε γόνιμο έδαφος στη μετεπαναστατική Ελλάδα.

Ολοκληρώνουμε το θεατρικό μας ταξίδι στον 20<sup>ο</sup> αιώνα (*Κεφάλαιο 15*), όπου μέσα από την πρωτότυπη κωμική παραγωγή του τόπου μας, π.χ. το *Φιόρο του Λεβάντε* του Γρηγόριου Ξενόπουλου ή το *Φιντανάκι* του Παντελή Χορν, καθώς και τον ελληνικό

κινηματογράφο, δείχνουμε για άλλη μια φορά ότι η κωμική θεατρική παράδοση, ελληνική και λατινική, λόγια και λαϊκή, είναι αστείρευτη πηγή έμπνευσης για τους δημιουργούς κάθε τόπου και εποχής, γεγονός που δικαιολογεί απόλυτα την κατά καιρούς αναβίωση χαρακτήρων και θεατρικών μοτίβων του παρελθόντος (Αριστοφάνης, Μένανδρος, Πλάυτος) μέσα από κάθε μορφή καλλιτεχνικής έμπνευσης και δημιουργίας. Δεν έχει σημασία αν οι μιμήσεις θεατρικών μοτίβων και θεατρικών χαρακτήρων οφείλονται σε επιβιώσεις παλιότερων έργων ή είναι συμπτώσεις, καθώς το θέατρο και η λογοτεχνία γενικότερα συχνά μιμείται τη ζωή, με αποτέλεσμα να αντλεί από αυτή τα θέματά της και να εμπνέεται τους ήρωές της.

**ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΠΑΡΑΠΟΜΠΩΝ<sup>1</sup>**

<i>ASSL</i>	Archiv fur das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen
<i>CJ</i>	Classical Journal
C.N.R.S	Γαλλικό Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών
<i>CW</i>	Classical World
<i>NE</i>	Νέα Εστία
ΕΕΦΣΠΘ	Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Παν/μιου Θεσ/νίκης
ΔΗ.ΠΕ.ΘΙ.	Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων
ΔΗ.ΠΕ.ΘΚ.	Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης
ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.ΧΚ.	Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Χανίων Κρήτης
ΔΗ.ΠΕ.ΘΚ.	Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Καλαμάτας

---

<sup>1</sup> Τα παραθέματα ακολουθούν τον «Θησαυρό της Ελληνικής και της Λατινικής Γλώσσας» (“Thesaurus Linguae Graecae et Latinae” αντίστοιχα).

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα Διδακτορική Διατριβή, με τίτλο *Επιδράσεις του Πλαύτου στο Νεοελληνικό Θέατρο*, αποσκοπεί αφενός στην αναζήτηση και τον εντοπισμό των επιρροών, άμεσων ή έμμεσων, του κωμικού δραματολογίου του Πλαύτου σε έργα του Νεότερου Ελληνικού Θεάτρου, με αφετηρία τη *Νέαυρα* του Δ. Μόσχου (1845) και απόληξη κάποια ενδεικτικά έργα του ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας 1950-1960, όπως *Της Κακομοίρας* των αδελφών Γιαννακόπουλου. Αφετέρου στοχεύει ακόμη στο να καταδείξει τους στενούς συνεκτικούς δεσμούς που ενώνουν ποικίλες θεατρικές μορφές και παραδόσεις διαφορετικών λαών, πολιτισμών και χρονικών περιόδων, με αποτέλεσμα το υλικό των προγενέστερων δραματουργών να λειτουργεί ως ‘μήτρα’ για τη γένεση και τη δημιουργία των επιγόνων.

Ο χώρος της νεότερης ελληνικής κωμικής παράδοσης παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον · μολονότι φαίνεται να διαμορφώνεται κάτω από την καταλυτική επίδραση της ευρωπαϊκής κωμωδίας, ωστόσο μια προσεκτικότερη ματιά αρκεί, για να μας αποκαλύψει πως η θεματολογία της ευρωπαϊκής κωμωδιογραφίας βασίζεται σε σημαντικό βαθμό στην πλούσια παρακαταθήκη της αριστοφανικής και της μενάνδρειας κωμωδίας, όπως αυτή ‘επιστρέφει’ ως αντιδάνειο στην Ελλάδα μέσω των Ευρωπαίων δραματουργών Μολιέρου, Γκολντόνι και Σαίξπηρ.

Η εργασία μας αποτελεί μια συστηματική προσπάθεια εντοπισμού και συγκέντρωσης του μεγαλύτερου και κυριότερου μέρους των επιβιώσεων ενός αρχαίου κωμικού ποιητή, του Πλαύτου, στο νεοελληνικό θέατρο. Πρόκειται ουσιαστικά για μια “editio princeps”, μια πρώτη έκδοση, στο χώρο του νεότερου ελληνικού θεάτρου, γεγονός που εξηγεί και κατ’ επέκταση καθιστά συγγνωστές, πιστεύουμε, τις όποιες αδυναμίες παρουσιάζει η Διατριβή μας, καθώς η σχετική βιβλιογραφία υπήρξε ιδιαίτερα πενιχρή. Περιοριζόταν σε κάποιες μεμονωμένες δημοσιεύσεις, βιο-εργογραφίες, και γενικότερες πληροφορίες γραμματολογικού τύπου, ενώ δεν είχαμε στη διάθεσή μας κάποια συστηματική μελέτη που να διευκολύνει το έργο μας και παράλληλα να καθιστά σαφή τον προσανατολισμό της έρευνάς μας.

Έτσι μεγάλο χρονικό διάστημα αφιερώθηκε στη συγκέντρωση του υλικού μας, σημαντικό μέρος του οποίου δεν καταφέραμε να εντοπίσουμε σε βιβλιοθήκες

(εγχώριες και μη), καθώς αυτό ‘κρυβόταν’ σε δημοσιεύματα εφημερίδων και «καλλιτεχνικών» εντύπων (π.χ. τα περιοδικά *Θέατρο* και *Εκκύκλημα*), ή σε θεατρικά προγράμματα θερινών κυρίως πλανόδιων θιάσων που ταξιδεύουν ανά την Ελλάδα και αναβιώνουν έργα κλασικών κυρίως συγγραφέων, Ελλήνων και Ευρωπαίων. Στην προσπάθειά μας αυτή συνέβαλε ιδιαίτερα η πραγματοποίηση κάποιων ταξιδιών στην Ελλάδα (Επτάνησα) και το εξωτερικό (Παρίσι, Οξφόρδη, Φλωρεντία, Βενετία, Κων/πολη, Προύσα), όπου είχαμε την ευκαιρία να εκμεταλλευτούμε τα προτερήματα της επιτόπιας έρευνας και να βρούμε σημαντικές πληροφορίες που δεν υπήρχαν στα αρχικά βιβλιογραφικά δεδομένα. Εκεί επισκεφτήκαμε βιβλιοθήκες και παλιά βιβλιοπωλεία, ακόμη και πλανόδιους μικροπωλητές, που αποδείχτηκαν πραγματικό ‘χρυσωρυχείο’ για την έρευνά μας.

Παρόλα αυτά το αποδεικτικό υλικό που έχουμε στη διάθεσή μας αποδεικνύεται σε κάποιες περιπτώσεις ‘αδύνατο’ να στηρίξει τις θέσεις μας, καθώς, μελετώντας την ιστορία του κωμικού θεάτρου, ερχόμαστε συχνά αντιμέτωποι με ιστορικά κενά, που καλούμαστε να συμπληρώσουμε, ή προσκρούουμε στη δυσκολία ανεύρεσης και καταγραφής χρήσιμων για την έρευνά μας πηγών. Έτσι πολλές από τις επιδράσεις του κωμικού θεάτρου του Πλαύτου στο νεοελληνικό θέατρο εμφανίζονται κάποτε ανεπαρκώς τεκμηριωμένες, καθώς μπορούν να θεωρηθούν ως απόρροια αυθόρμητων και κατ’ επέκταση υποκειμενικών ερμηνειών.

Επιπλέον, δεν είναι εύκολο και πολλές φορές εφικτό να διακρίνει κανείς με σαφήνεια τον τρόπο, με τον οποίο επιβιώνουν τα στοιχεία του παρελθόντος, πόσο μάλλον, όταν πρόκειται για ένα έδαφος τόσο ασταθές και αβέβαιο όπως είναι ο θεατρικός χώρος, όπου δεν μπορούν να τεθούν σαφή χρονικά, γεωγραφικά και θεματολογικά όρια, που να οριοθετούν με βεβαιότητα και ακρίβεια τις περιόδους διαμόρφωσης και εξέλιξης των θεατρικών ειδών, τα βασικά χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα, τις επιρροές που έχουν δεχτεί από το παρελθόν και τις επιδράσεις που ασκούν σε μεταγενέστερα έργα.

Επίσης, η ευρύτητα των πληροφοριών και των εξεταζόμενων περιόδων καθιστά αδύνατη την εξονυχιστική καταγραφή όλων των στοιχείων που προκύπτουν από την έρευνα. Έτσι περιοριζόμαστε σε μια πρώτη απόπειρα εντοπισμού τους, που θ’ αποτελέσει εφαλτήριο για περαιτέρω μελέτη του κωμικού θεάτρου του Πλαύτου και των επιβιώσεων του στο νεότερο ελληνικό κωμικό θέατρο.



Από την άλλη πλευρά ο ιδιότυπος χαρακτήρας του θέματός μας καθιστά απαραίτητη μια σύντομη ιστορική ανασκόπηση των κυριότερων φάσεων εξέλιξης του Νεότερου Ελληνικού Θεάτρου, ένα τμήμα που στερείται πρωτοτυπίας και προσωπικής συνεισφοράς, καθώς εκεί απλά αναπαράγουμε στοιχεία γνωστά από την βιβλιογραφία. Άλλωστε η Διατριβή μας δεν αποτελεί ένα εγχείρημα συγγραφής μιας άλλης ιστορίας της νεοελληνικής δραματουργίας, αλλά αντίθετα στηρίζεται στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, την οποία αξιοποιεί, αναζητώντας στις σελίδες της τα στοιχεία εκείνα που θα λειτουργήσουν ως ερείσματα στην προσπάθειά μας να στηρίξουμε τη θέση μας σχετικά με τον τρόπο που κάνει την εμφάνισή του το κωμικό στοιχείο του Πλαύτου σε έργα του Νεοελληνικού Θεάτρου.

Στο *Πρώτο Κεφάλαιο (Κεφάλαιο 1)*, αξιοποιώντας πολλά από αυτά που είναι γνωστά για τη ζωή και το έργο του Πλαύτου, προσφέρουμε μια βασική εικόνα του κωμικού του έργου, την οποία θεωρούμε απαραίτητη για την κατανόηση των θεμάτων που τίγονται στη συνέχεια της έρευνάς μας.

Στο *Δεύτερο Κεφάλαιο (Κεφάλαιο 2)*, μέσα από μια σύντομη ανασκόπηση του κωμικού είδους [κωμωδίες Αριστοφάνη – Μενάνδρου – Μίμοι – Ατελλανή Φάρσα – *Commedia Erudita* – *Commedia dell'Arte*], υπογραμμίζουμε την άρρηκτη σχέση ανάμεσα στο αρχαίο ελληνικό και το λατινικό Θέατρο, καθώς και την καταλυτική επίδρασή τους στη διαμόρφωση του νεότερου ευρωπαϊκού θεατρικού χάρτη. Αμέσως μετά παρουσιάζουμε αναλυτικά το περιεχόμενο των είκοσι και μίας (ΚΑ') σωζόμενων κωμωδιών του Πλαύτου, καθώς και την τυπολογία των ηρώων τους, για να τονίσουμε τη δημιουργική αξιοποίησή τους από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του Ευρωπαϊκού Θεάτρου της Αναγέννησης, απ' όπου προέρχονται οι κυριότερες μιμήσεις ή διασκευές των έργων του Λατίνου κωμωδιογράφου, τις οποίες παραθέτουμε.

Στο *Τρίτο Κεφάλαιο (Κεφάλαιο 3)* θα αναφερθούμε σε μια κωμωδία, δημιούργημα του Ελληνισμού της Διασποράς, τη *Νέαιρα* του Δ. Μόσχου, καθώς εκεί εντοπίζουμε τα πρώτα ίχνη της άμεσης επίδρασης του Πλαύτου στο Νεότερο Ελληνικό Θέατρο. Πρόκειται για ένα έργο, το οποίο αποτελεί ουσιαστικά συμπλήρωμα των πιο γνωστών κωμωδιών του Ρωμαίου κωμωδιογράφου, με αποτέλεσμα την εύκολη αναγνώριση και ταυτοποίηση θεατρικών χαρακτήρων, μοτίβων, ακόμα και ολόκληρων σκηνών.

Καθώς όμως η κωμωδία αυτή χαρακτηρίζεται από τον ίδιο το δημιουργό της ως 'τέκνο' της *Commedia dell'Arte*, κρίνουμε απαραίτητο να παρεμβάλουμε στο σημείο

αυτό μια σύντομη αναφορά στο θεατρικό ‘φαινόμενο’ της *Commedia dell’Arte* (*Τέταρτο Κεφάλαιο*), εστιάζοντας την προσοχή μας τόσο στα δάνεια και τις οφειλές της στην αρχαία αττική Κωμωδία όσο και στην επίδραση που ασκεί σε κάποια μεταγενέστερα έργα του ελληνικού κωμικού δραματολογίου (Κρητικές κωμωδίες: *Κατζούρμπος*, *Στάθης*, *Φορτουνάτος* · Επτανησιακό Θέατρο: *Χάσης*, *Βασιλικός*, *Φιάκας* · Παιδικό Θέατρο: Θέατρο Σκιών, Κουκλοθέατρο).

Στο *Πέμπτο Κεφάλαιο* (*Κεφάλαιο 5*) παραθέτουμε μια σύντομη επισκόπηση της Ιστορίας του Νεότερου Ελληνικού Θεάτρου, που αποβλέπει στο να παρουσιάσει τις συνθήκες (γεωγραφικές, ιστορικές, πολιτικές) που καθόρισαν την ιδιαίτερη μορφή και εξέλιξη του (Κρητικό – Επτανησιακό- Αιγαιοπελαγίτικο - Θέατρο της Διασποράς), καθώς και τις πρώτες απόπειρες συγγραφής και παράστασης θεατρικών έργων, πρωτότυπων και μη, όπως αυτές πραγματοποιούνται από προοδευτικά πνεύματα του Ελληνισμού της Διασποράς (Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, Οδησός, Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη). Το τμήμα αυτό ολοκληρώνεται με την επισήμανση των συστατικών στοιχείων των πρώτων νεοελληνικών κωμωδιών που προέρχονται από την προγενέστερη αρχαίας ελληνική και λατινική θεατρική παράδοση.

Με το *Έκτο Κεφάλαιο* (*Κεφάλαιο 6*) περνούμε στον κυρίως ελλαδικό χώρο, για να ασχοληθούμε ειδικότερα με τις κωμωδίες του Κρητικού Θεάτρου (*Κατζούρμπος*, *Στάθης*, *Φορτουνάτος*), όπου μέσα από την αναλυτική παρουσίαση των υποθέσεων τους και των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων τους, καθώς και μέσω της αντιπαραβολής τους με έργα του Πλάτου ανιχνεύουμε την αρμονική συνύπαρξη πολλών θεατρικών παραδόσεων, ξεκινώντας από το κωμικό θέατρο του Πλάτου, περνώντας στην *Commedia Erudita* και την *Commedia dell’Arte*, και καταλήγοντας στον Μολιέρο.

Επόμενος σταθμός μας, *Έβδομο Κεφάλαιο* (*Κεφάλαιο 7*), είναι το Επτανησιακό Θέατρο, το οποίο είναι στενά συνδεδεμένο με την κρητική θεατρική παράδοση, αφού μετά την πτώση του Χάνδακα (σημερινό Ηράκλειο) στα 1669 πολλοί Κρήτες καταφεύγουν στα Επτάνησα, όπου μεταλαμπαδεύουν τη θεατρική εμπειρία και τη δημιουργικότητά τους.

Η επτανησιακή θεατρική δραστηριότητα, που διακρίνεται στο κεφαλονίτικο και το ζακυνθινό σκέλος, συνδυάζει επιτυχώς την παράδοση των *sacre rappresentazione* του L. Dolce και της *Commedia dell’Arte*. Στηρίζεται στο προϋπάρχον θεατρικό υπόστρωμα, λαϊκό και λόγιο, και φέρει εμφανείς ιταλικές επιδράσεις. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται σε τρεις κωμωδίες, το *Χάση* του Δ. Γουζέλη, τους *Ψευτογιατρούς ή*

*Κομπογιαννίτες Γιατρούς ή Γιαννιώτες* του Σ. Ρούσμελη και την *Ιφιγένεια* του Π. Κατσαΐτη, καθώς αναγνωρίζουμε σε αυτές ίχνη των κωμωδιών του Πλαύτου τόσο από άποψη θεματικής όσο και τυπολογίας των χαρακτήρων τους. Τέλος επισημαίνουμε την ιδιαίτερη φύση και λειτουργία του κωμικού στην Επτανησιακή κωμωδία, καθώς αυτό προσλαμβάνει διαστάσεις έντονης και καυστικής σάτιρας, ανταποκρινόμενο στις επιταγές της εποχής και την ιδιόμορφη σύσταση (πολυπολιτισμική κοινωνία) της επτανησιακής πραγματικότητας.

Έπειτα, στο *Όγδοο Κεφάλαιο (Κεφάλαιο 8)*, θα μεταφερθούμε στο χώρο του Αιγαιοπελαγίτικου Θεάτρου, όπου θα τονίσουμε τη συμβολή του τάγματος των Ιησουιτών στη διαμόρφωση της τοπικής θεατρικής παράδοσης, καθώς και στην παράσταση έργων, κυρίως θρησκευτικού περιεχομένου (π.χ. η *Τραγωδία του Αγίου Δημητρίου*).

Αμέσως μετά (*Κεφάλαιο 9*) θα παρουσιάσουμε τον τρόπο, με τον οποίο το ανανεωτικό πνεύμα του Διαφωτισμού συνέβαλε καθοριστικά στην καθιέρωση της ως τότε απαξιωμένης κωμωδίας ως βασικού αναγνώσματος, μια κίνηση που εντάσσεται στα πλαίσια της ευρύτερης προσπάθειας των πνευματικών ανθρώπων της εποχής ν' αφυπνίσουν το Γένος. Κυρίαρχα αναγνώσματα αυτού του εγχειρήματος είναι κυρίως οι κωμωδίες του Μολιέρου και λιγότερο του Σαίξπηρ και του Γκολντόνι, η επιλογή των οποίων υπαγορεύεται από τις κοινωνικές επιταγές της εποχής.

Το υλικό των έργων των παραπάνω δραματουργών θ' αποτελέσει τη βάση για τη σύνθεση τόσο διασκευών όσο και πρωτότυπων έργων κατά το ΙΘ' αιώνα. Είναι η περίοδος που μέσα από την ανάγνωση του *Φιλάργυρου* θα ξεπηδήσει ο *Εξηνταβελώνης* του Κων. Οικονόμου, ο οποίος θα κατακλύσει πραγματικά τη σκηνή με τη θεατρική παρουσία και τα καμώματά του. Από την άλλη, θα συμβάλει καθοριστικά στην αναβίωση γνώριμων θεατρικών τύπων και μοτίβων του κωμικού θεάτρου του Πλαύτου, καταδεικνύοντας την αδιάρρηκτη σχέση του Μολιέρου με το λατινικό και νεοελληνικό Θέατρο αντίστοιχα. Έτσι ο Γάλλος δραματουργός, ξαναφέροντας μέσω των έργων του στο προσκήνιο το λατινικό θέατρο του Πλαύτου, λειτουργεί όχι μόνο ως γέφυρα των δύο θεατρικών κόσμων, αλλά κυρίως ως εφαλτήριο για τη φιλοτέχνηση νέων θεατρικών τύπων και καταστάσεων, που στηρίζονται βέβαια στην προγενέστερη θεατρική παράδοση, αρχαία ελληνική και λατινική αντίστοιχα, ωστόσο πολύ γρήγορα τα πρόσωπα αυτά αποκτούν τα δικά τους ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, αυτονομούνται και γνωρίζουν την καταξίωση από το

θεατρόφιλο κοινό της εποχής τους. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν οι τύποι των ομώνυμων κωμωδιών Σινάνης, Μαργαρίτης, Μισέ Κωζής, Λεπρέντης κ.α. Ιδιαίτερη θα είναι η αναφορά μας στην κωμωδία *Λεπρέντης* του Χουρμούζη, καθώς είναι ευδιάκριτη η ομοιότητα του κεντρικού ήρωα και των υπόλοιπων συντελεστών της παράστασης με τους χαρακτήρες του λατινικού και ευρωπαϊκού θεάτρου.

Όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς εύλογα από τα παραπάνω, η συμβολή του Μολιέρου σε μεγαλύτερο βαθμό, αλλά και των άλλων δύο θεατρικών συγγραφέων, Σαίξπηρ και Γκολντόνι, στο μέτρο της επιρροής που άσκησε ο καθένας τους, στη διαμόρφωση της νεότερης ελληνικής θεατρικής πραγματικότητας υπήρξε καθοριστική. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο θεωρήσαμε απαραίτητη την παρεμβολή τριών κεφαλαίων (*Κεφάλαια 10, 12, 13*) που αναφέρονται στο έργο τους, επισημαίνοντας κυρίως τα σημεία εκείνα, στα οποία καταφαίνεται η επίδρασή τους στις συνθέσεις (πρωτότυπες και μη) των Ελλήνων δραματουργών.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινιστεί πως ο τρόπος με τον οποίο επιλέξαμε να γίνει η παρουσίασή τους καθορίζεται με κριτήριο το βαθμό της επίδρασης που άσκησαν στη νεοελληνική θεατρική πραγματικότητα και όχι από τη σπουδαιότητα ή τη χρονολογική τους εμφάνιση.

Ύστερα λοιπόν από μια σύντομη αναφορά στη θεματολογία των κωμωδιών τους, την τυπολογία των ηρώων τους και τις αναρίθμητες ελληνικές μεταφράσεις και παραστάσεις τους, εντοπίζουμε και παρουσιάζουμε τις πρωτότυπες ελληνικές κωμωδίες που φέρουν αδιαμφισβήτητη ίχνη των επιρροών τους, όπως για παράδειγμα τη *Βαβυλωνία* του Δ. Κ. Βυζάντιου (*Κεφάλαιο 11*).

Όσον αφορά στο έργο αυτό, θα πρέπει να επισημάνουμε πως πέραν από την παρουσίαση των χαρακτήρων και των μοτίβων του σε σύγκριση με την προγενέστερη θεατρική παράδοση, η προσοχή μας εστιάζεται σ' ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό στοιχείο του, στο οποίο άλλωστε οφείλει και την επωνυμία του ως *Βαβυλωνία*, δηλαδή στην κεντρική θέση που κατέχουν στην πλοκή του οι διάλεκτοι και οι ιδιάζοντες τρόποι ομιλίας των ανθρώπων. Έτσι δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στις παρεξηγήσεις που προκαλούνται από τις δυσερμηνείες των λέξεων και τονίζεται η αρχαία καταγωγή του συγκεκριμένου κωμικού ευρήματος, όπως άλλωστε και η αξιοποίηση του από το κωμικό θέατρο στο πέρασμα των χρόνων. Επίσης, με αφορμή την αναφορά μας σε αυτή την κωμωδία του Βυζάντιου, δραττόμεθα της ευκαιρίας να

τονίσουμε τη σχέση της με μια άλλη μορφή λαϊκού θεάτρου, που φαίνεται να βαδίζει στα χνάρια των Δωρικών Φλυάκων, το ελληνικό Θέατρο Σκιών.

Το Θέατρο Σκιών ή ο Καραγκιόζης, όπως είναι ευρύτερα γνωστό το συγκεκριμένο λαϊκό θέαμα, σηματοδοτεί τη μετάβασή μας στον κόσμο του Παιδικού Θεάτρου (*Κεφάλαιο 14*), για το οποίο γνωρίζουμε πως όχι μόνο εγκαινιάζει την παρουσία του στο χώρο της παιδικής ψυχαγωγίας με ένα έργο βασισμένο σε κωμωδία του Πλάτου, αλλά επιπλέον αναβιώνει τους περισσότερους γνώριμους κωμικούς χαρακτήρες είτε ως χάρτινες φιγούρες είτε ως πάνινες κούκλες (*marionettes*).

Πριν όμως εισχωρήσουμε στον κόσμο του Παιδικού Θεάτρου (*Κεφάλαιο 14*) και κατά συνέπεια του παιδικού παιχνιδιού, που αποτελεί ουσιαστικό στοιχείο της θεατρικής πράξης και κατ' επέκταση της θεατρικής έμπνευσης και δημιουργίας, θα προβούμε σε μια σύντομη παρουσίαση των σταδίων της εξέλιξής του, από τη γέννηση μέχρι την τελειώσή του.

Αρχικά λοιπόν προβάλλουμε τη σημασία του παιχνιδιού για την ανάπτυξη της παιδικής ιδιοσυγκρασίας, καθώς και τον σημαίνοντα ρόλο του στην ομαλή κοινωνικοποίηση του παιδιού, στοιχεία τα οποία διατυπώνονται για πρώτη φορά στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα. Έπειτα παρουσιάζουμε το λαϊκό δράμα και τη «νούτικη κωμωδία» ως φυσική εξέλιξή του και επισημαίνουμε τον κοινό συνδετικό ιστό τους, που δεν είναι άλλος από τη μίμηση και τον αυτοσχεδιασμό, δύο δηλαδή βασικά συστατικά στοιχεία που προκάλεσαν τη γένεση της κωμωδίας και εξασφάλισαν την αδιάλειπτη συνέχεια και εξέλιξή της, ακόμα και μέσα από ποικίλες μεταλλάξεις.

Αμέσως μετά περνούμε στους δύο κυριότερους τομείς του Παιδικού Θεάτρου, το Θέατρο Σκιών και το Κουκλοθέατρο, για να ανιχνεύσουμε την αδιαμφισβήτητη αξιοποίηση της προγενέστερης κωμικής θεατρικής παράδοσης από τους δημιουργούς τους, προκειμένου αυτοί να συνθέσουν το θεματολόγιό τους και να σκιαγραφήσουν τους δικούς τους χαρακτήρες. Ειδικότερα:

Σχετικά με το Θέατρο Σκιών, κρίνουμε απαραίτητο να παραθέσουμε αρχικά κάποιες πληροφορίες για την καταγωγή και τα ιδιαίτερα γνωρίσματά του, θέλοντας έτσι να καταστήσουμε σαφή στους αναγνώστες μας την ελληνική ταυτότητα του συγκεκριμένου λαϊκού θεάματος και να τονίσουμε τα σημεία εκείνα που στοιχειοθετούν τη διαφοροποίησή του από το αντίστοιχο τουρκικό. Εμμένουμε κυρίως σ' εκείνα τα γνωρίσματά του (θεματολογία, τυπολογία ηρώων) που αποτελούν, βάσει τεκμηριωμένων αποδείξεων, κληρονομιά του αρχαίου ελληνικού

και λατινικού κωμικού θεατρικού παρελθόντος, καθώς και στις επιδράσεις που άσκησε το συγκεκριμένο θεατρικό είδος τόσο στο Νεότερο Ελληνικό Θέατρο ( π.χ. *Βαβυλωνία*), όσο και στον Ευρωπαϊκό Κινηματογράφο (π.χ. ο βουβός κινηματογράφος του Τσάρλιν Τσάπλιν).

Από την άλλη, όσον αφορά στο Κουκλοθέατρο, αφού παρακολουθήσουμε αδρομερώς τη γένεση και την εξέλιξή του ανά τον κόσμο, επικεντρωνόμαστε στην πορεία του στη σύγχρονη ελληνική θεατρική πραγματικότητα και παρουσιάζουμε αφενός τη σχέση αλληλεπίδρασης που το συνδέει με το Θέατρο Σκιών και αφετέρου το πώς κάτω από τους πάνινους πρωταγωνιστές του κρύβονται οι γνώριμοι κωμικοί τύποι της αρχαίας παράδοσης, προσαρμοσμένοι αυτή τη φορά στις απαιτήσεις και τα γούστα του λιλιπούτειου θεατρικού κοινού.

Συνεχίζοντας το ‘οδοιπορικό’ μας φτάνουμε στον Κ’ αιώνα (*Κεφάλαιο 15*), όπου για άλλη μια φορά, είτε μέσα από το θέατρο της εποχής, όπως το *Φιόρο του Λεβάντε* και τον *Πειρασμό* του Ξενόπουλου, το *Τζιώτικο ραβαΐσι* του Δεπάστα και το *Φιντανάκι* του Παντελή Χορν, είτε μέσα από τους ποικίλους χαρακτήρες του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου, αναβιώνουν πολλοί από τους ήρωες της αρχαίας ελληνικής και λατινικής κωμωδίας. Ψευτοπαλληκαράδες, μεσίτρες, ερωτευμένοι γέροι και παμπόνηροι δούλοι παρελαύνουν ενώπιον μας. Είτε όμως πρόκειται για κάποιον σύγχρονο θεατρικό ήρωα, είτε για τον Ζήκο τον Μπακαλόγατο της κινηματογραφικής, και πλέον θεατρικής, επιτυχίας *Της Κακομοίρας*, ωστόσο κάτω από το σύγχρονο ‘επίχρισμά’ τους είναι ευδιάκριτα τα καμώματα και οι επιτηδευμένοι ‘μανιερισμοί’ όλων των προγόνων τους, των δούλων της αρχαίας κωμωδίας του Μενάνδρου και του Πλαύτου, τα ‘lazzi’ (κωμικά ευρήματα) των zanni (δούλων) της Commedia dell’Arte, καθώς και οι κουτοπόνηρες κατεργαριές του Καραγκιόζη.

Ακόμα πιο έντονες και παραστατικές είναι οι επιδράσεις του αρχαίου ελληνικού και λατινικού κωμικού θεάτρου στην Επιθεώρηση και το λαϊκότερο Βαριετέ, όπου η παρουσία της παραπάνω πλειάδας ηρώων δεν αποτελεί απλή θεατρική συμβατικότητα, αλλά απαράβατο κανόνα.

Με τη σύντομη αυτή αναφορά και σ’ αυτή την έκφανση του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου θα ολοκληρώσουμε τη διατριβή μας, επισημαίνοντας για άλλη μια φορά τους κοινούς δρόμους που πορεύεται το λαϊκό πνεύμα, με αποτέλεσμα να ανιχνεύουμε τις

ανεπαίσθητες επιδράσεις του, άμεσες και έμμεσες, σε κάθε μορφή έκφρασης του λαϊκού μας βίου.

Ανακεφαλαιώνοντας θα πρέπει να επαναλάβουμε για μια ακόμα φορά πως στην προσπάθειά μας να προσφέρουμε μια σαφή και όσο το δυνατόν πλήρη εικόνα των επιδράσεων του Πλαύτου στη νεότερη ελληνική κωμική θεατρική πραγματικότητα, αντιμετωπίσαμε αρκετά προβλήματα και δυσκολίες που σχετίζονται με την ιδιαιτερότητα και την ευρύτητα του θέματός μας, καθώς για πρώτη φορά στον ελληνικό χώρο επιχειρείται η συγκέντρωση και καταγραφή πληροφοριών που αφορούν στις επιβιώσεις ενός αρχαίου συγγραφέα στο ευρωπαϊκό και το νεότερο ελληνικό θέατρο. Ως εκ τούτου, η βιβλιογραφία που είχαμε στη διάθεσή μας ήταν ιδιαίτερα 'φτωχή', καθώς αφορούσε κυρίως σε γραμματολογικές ή βιογραφικές πληροφορίες, πράγματα λίγο πολύ γνωστά σε όλους. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο στραφήκαμε στις καλλιτεχνικές στήλες των εφημερίδων, στα αφιερώματα θεατρικών εντύπων και στα περιεχόμενα των θεατρικών προγραμμάτων περιφερειακών κυρίως θιάσων, το υλικό των οποίων υπήρξε ιδιαίτερα σημαντικό για την έρευνά μας.

Τα νέα αυτά στοιχεία, τα οποία περιείχαν μεγάλη δόση υποκειμενισμού, καθώς υπαγορεύονταν από την οπτική γωνία με την οποία προσεγγίζει το θέμα ο εκάστοτε συγγραφέας, αντιμετωπίστηκαν με κριτικό πνεύμα και, αφού πρώτα διαπιστώθηκε, όπου αυτό ήταν δυνατό, η εγκυρότητα και η αξιοπιστία τους, συνέβαλαν και αυτά με τη σειρά τους στην ολοκλήρωση εικόνας για τις επιβιώσεις του κωμικού θεάτρου του Πλαύτου στο νεοελληνικό θέατρο.

Ωστόσο δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε την ιδιαίτερα χρήσιμη και καθοριστικής σημασίας βοήθεια που μας προσέφεραν ορισμένα «διαχρονικά» θεατρικά εγχειρίδια, αδιαμφισβήτητης αξίας για κάθε ερευνητή του θεατρικού χώρου, τα οποία μάς υπέδειξαν τη σωστή πορεία που έπρεπε να ακολουθήσουμε κατά την έρευνά μας προκειμένου να μην παρεκκλίνουμε του στόχου μας. Αναφέρουμε τα σημαντικότερα:

**Όσον αφορά στην επιβίωση του Πλαύτου:** Michael von Albrecht, *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας*, Παν/μιακές Εκδόσεις Κρήτης 1994, N. Allardyce, *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου*, Λονδίνο 1949, Gilbert Highet, *Η Κλασική Παράδοση. Ελληνικές και Ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*. Αθήνα 1988, Barbara R. Kes, *Die Rezeption der Komödien des Plautus und Terenz im 19. Jahrhundert. Theorie-Bearbeitung-Bühne*. Amsterdam 1988, W. Puchner, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ένδεκα Μελετήματα*. Αθήνα 1984.

**Όσον αφορά στο Κρητικό Θέατρο:** Μάρθα Αποσκίτη, «Μολιέρος και Κρητικό Θέατρο. Συμβολή στη συγκριτική μελέτη των αναγεννησιακών λογοτεχνιών». *Κρητικά Χρονικά*, τόμ. ΙΑ' (1957), Χριστίνα Β. Δεδούση, *Ο Κατζούρμπος και η λατινική κωμωδία. Συμβολή στην ερμηνεία της Κρητικής Κωμωδίας*. ΕΕΦΣΠΘ, τόμ. 10, Θεσ/νίκη 1968, Μ. Valsa, *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1900*. Αθήνα 1994, Mario Vitti, *Η ακμή της Κρητικής Λογοτεχνίας και το Ευρωπαϊκό Σύνολο (ΙΣΤ'-ΙΖ'αι.)*. Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, τ. Β'. Αθήνα 1974.

**Όσον αφορά στο Επτανησιακό Θέατρο:** Σπ. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του Θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900. Διατριβή επί διδακτορία*. Αθήνα 1970, Μαρριέττα Μινωτού, «Ομιλίες», *Ιόνιος Ανθολογία*, αριθ. 87-88-89, Αύγουστος 1934, Δ. Ρώμας, «Το Επτανησιακό Θέατρο», *Νέα Εστία* 899 (Χριστούγεννα 1964).

**Όσον αφορά στους τρεις Ευρωπαίους δραματουργούς: Μολιέρο-Γκολντόνι-Σαίξπηρ:** W. Puchner, *Η πρόσληψη της Γαλλικής Δραματουργίας στο Νεοελληνικό Θέατρο (17<sup>ος</sup> - 20<sup>ος</sup> αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*. Αθήνα 1999, Γιάννης Ιορδανίδης, «Ο Μολιέρος και το Ελληνικό Θέατρο», *Θεατρικά* 1973, Άννα Ταμπάκη, «Το Νεοελληνικό Θέατρο στον 19<sup>ο</sup> αιώνα», *Εκκύκλημα*, τεύχος 16, Άνοιξη 1988, Δ. Σπάθης, *Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*. Κεφ. «Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο». Θεσ/νίκη 1986, Γ. Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, τόμος 29, Αθήνα 01/02/1941 και 01/03/1941.

**Όσον αφορά στο Παιδικό Θέατρο (Θέατρο Σκιών, Κουκλοθέατρο):** Τάκης Δράγωνας, «Κομμέντια και Καραγκιόζης. Ένας Έλληνας Ζάνι στον μπερντέ», *Θέατρο*, τεύχος 22 (1965), Λ. Κουρετζής, *Το Θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*. Σειρά: «Αισθητική Αγωγή του Παιδιού». Αθήνα 1990, Αικ. Μυστακίδου, *Karagöz. Το Θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*. Αθήνα 1982, Σπύρος Ι. Παπασπύρου, *Το Παγκόσμιο Θέατρο Σκιών και ο Ελληνικός Καραγκιόζης*, όπου εμπεριέχεται η Ανακοίνωση του Ίωνα Δραγούμη «Οι περιπέτειες ενός ταπεινού». Ιωάννινα 1986, Πέπη Δαράκη, *Κουκλοθέατρο*, Αθήνα 1992, Κανατσούλη Μένη, «Χιουμοριστικοί χαρακτήρες και τύποι των παιδικών αναγνωσμάτων», *Διαβάζω*, τεύχος 336 (05/05/1994), W. Puchner, «Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα», *Διαδρομές*, τεύχος 10 (Καλοκαίρι 1988), Αλέκος Χρυσοστομίδης, «Τα Λαϊκά Θέατρα. Η νούτικη Κωμωδία», *Εκκύκλημα* 19 (Χειμώνας 1988). Τρίμηνη Επιθεώρηση για το Θέατρο.



## Κεφάλαιο Πρώτο

### Titus Maccius Plautus: Το έργο του Λατίνου κωμωδιογράφου

Ο Titus Maccius Plautus, ο πιο σημαντικός Λατίνος κωμικός ποιητής, η γέννηση του οποίου τοποθετείται γύρω στο 254 π.Χ., δηλ. προς το τέλος του πρώτου Καρχηδονιακού πολέμου, καταγόταν από τη Sarsina της Ουμβρικής, που θεωρείται μάλιστα και γενέτειρά του.

Για τα γεγονότα της ζωής του, ακόμα και για το ίδιο το όνομά του, εξακολουθούν να υπάρχουν πολλά ασαφή και σκοτεινά σημεία. Καταρχάς, η σημασία του *cognomen* του, Plautus, είναι αμφιλεγόμενη, καθώς αναφέρεται είτε στα 'πλατιά' του πόδια, ένα χαρακτηριστικό το οποίο του προσέδωσε το παρώνυμο Plautus ή Plotus (πλατυπόδης), με το οποίο μας είναι περισσότερο γνωστός, είτε στο ότι εμφανιζόταν στη σκηνή ξυπόλυτος, «*plenis pedibus*», όπως συνέβαινε άλλωστε με όλους όσους συμμετείχαν στους Μίμους<sup>1</sup>.

Επίσης, καθώς φαίνεται, το οικογενειακό του όνομα, Maccius, που παραδίδεται στην *Asinaria* και ως Maccus<sup>2</sup>, προέρχεται από έναν από τους χαρακτήρες της Ατελλανής φαρσοκωμωδίας, τους οποίους ο ίδιος υποδύοταν ως υποκριτής. Τον Πλαύτο συνδέει άμεσα μ' αυτές τις φάρσες και ο Οράτιος, ο οποίος στην *Επιστολή προς τον Αύγουστο* παρομοιάζει τους παράσιτους του Λατίνου κωμωδιογράφου με τον Dossenus, τον άπληστο παλιάτσο της Ατελλανής φάρσας:

*Aspice, Plautus*

*quo pacto partes tutetur amantis ephebi,  
ut patris attenti, lenonis ut insidiosi,  
quantus sit Dossenus edacibus in parasitis,  
quam non astricto percurrat pulpita socco;  
gestit enim nummum in loculos demittere, post hoc  
securus cadat an recto stet fibula talo.*

---

<sup>1</sup> Μάριος Πλωρίτης, *Μίμος και Μίμοι*, κεφ. Γ' «Ο Ρωμαϊκός Μίμος», Αθήνα 1990, σελ. 42-43.

<sup>2</sup> Πολλοί ασχολήθηκαν με το αν το όνομα του Πλαύτου γράφεται με -i- (Maccius) ή χωρίς -i- (Maccus)

(Επιστ. 2.1.170-6)

«Δες με ποιον τρόπο παριστάνει ο Πλάυτος το ρόλο του ερωτευμένου νεαρού, του τσιγκούνη πατέρα, του πανούργου προαγωγού. Πόσο ξεχωρίζει ανάμεσα στους άπληστους παράσιτους ο *Dossenus*, πώς τρέχει πάνω κάτω στη σκηνή με λυμένα παπούτσια – ψοφά να φυλάζει στο πουγκί του το νόμισμα και δε νοιάζεται αν το έργο κρατιέται ή παραπαίει».<sup>3</sup>

Επιπλέον, στις *Bacchides* (στ. 1088) ο γέρος Νικόβουλος λέει πως ξεπέρασε όλους τους *buccones* στην ανοησία, αλλά και στον *Rudens* (στ. 535) φαίνεται πως εμπεριέχεται μια αναφορά σε κάποιο πρόσωπο της φάρσας με το όνομα *Manducus*, αλλά η ύπαρξη αυτού του χαρακτήρα είναι αμφίβολη. Ωστόσο θα πρέπει να αναφέρουμε πως η παραπάνω σκηνή του *Rudens*, κατά την οποία ο μαστροπός και ο φίλος του είναι απλά δυο κωμικά πρόσωπα που λένε μια σειρά από αστεία, δεν αποτελεί εξ ολοκλήρου δημιούργημα του Πλάυτου, καθώς τέτοιες σκηνές απαντούσαν και στην Ατελλανή φάρσα<sup>4</sup>. Κατά συνέπεια, το όνομα του Λατίνου κωμικού, *Titus Macc(i)us Plautus*, εύλογα θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα ‘καλλιτεχνικό ψευδώνυμο’, καθώς, πέραν των όσων έχουμε αναφέρει για το οικογενειακό του όνομα *Maccius* και την πιθανή του σχέση με το χώρο του θεάματος, και το προσωνύμιό του, *Plautus*, δεν αποκλείεται να χαρακτηρίζει έναν κωμικό υποκριτή που φορούσε «πλατιά» και «στρωτά» σανδάλια, σε αντίθεση με τους υποκριτές της τραγωδίας που φορούσαν τους κοθόρνους, για να ανταποκριθούν στις διαφορετικές επιταγές του συγκεκριμένου θεατρικού είδους. Επιπλέον, κάποιοι<sup>5</sup> υποστηρίζουν πως και το *Titus* είναι ένα προσωνύμιο που προέρχεται και αυτό από τον χώρο του θεάτρου και αποτελεί απόδοση στη ρωμαϊκή αργκό του φαλλού, βασικού και αναπόσπαστου στοιχείου της κωμωδίας.

Βάσει των παραπάνω, λοιπόν, το μόνο βέβαιο στοιχείο που έχουμε στη διάθεσή μας σχετικά με την ονοματοθεσία του επιφανούς Λατίνου κωμικού ποιητή, είναι πως το

---

<sup>3</sup> R. L. Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge University Press, 1985 (ελλ. μτφρ.: Βασίλη Α. Φυντίκογλου, *Η Νέα Κωμωδία στην Αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη*, Ινστιτούτο του Βιβλίου - Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, «Εισαγωγή»), σελ. 20-21 και 40-41.

<sup>4</sup> R. L. Hunter, *ό.π.*, σημείωση 49, σελ. 219.

<sup>5</sup> J. N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, London 1982, σελ. 32. και Erich Segal, *The Death of Comedy*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts London, England 2001, ch. 10. “Plautus Makes an Entrance”, σσ. 183-204 και “Notes to Pages” 179-200, σσ. 522-526, ιδίως υποσ. 13, σελ. 522.

όνομά του, Titus Macc(i)us Plautus, αποτελεί ένδειξη πως ο ίδιος μετείχε ως ηθοποιός στα έργα που έγραφε. Επιπλέον, πρέπει να τονίσουμε πως ο Πλαύτος είναι ο πρώτος δραματικός ποιητής που ασχολήθηκε αποκλειστικά με τη συγγραφή κωμωδιών.

Δεν έχουμε καμιά πληροφορία για το πού ή πώς πέρασε τα παιδικά του χρόνια. Το μόνο που μπορούμε να συμπεράνουμε βασιζόμενοι στο έργο του είναι ότι χειριζόταν έξοχα τη λατινική γλώσσα, γεγονός που οδήγησε αρκετούς ερευνητές στην υπόθεση ότι πρέπει να πέρασε τα παιδικά του χρόνια στη Ρώμη, καθώς η άρτια γνώση και η επιμελημένη χρήση της δε θα ήταν εφικτή, αν παρέμενε στη γενέτειρα του, όπου μιλούσαν τα Ουμβρικά, μια γλώσσα διαφορετική από τη λατινική, εφόσον ανήκε σε διαφορετική ομάδα των ινδοευρωπαϊκών γλωσσών της ιταλικής χερσονήσου.

Μολονότι οι κωμωδίες του Πλαύτου αποτελούν το πρώτο σημαντικό λογοτεχνικό 'corpus' που μας έχει σωθεί από το χώρο των λατινικών γραμμμάτων, ωστόσο οι πληροφορίες που έχουμε για τον ποιητή τους είναι ίσως λιγότερες από όσες θα περιμέναμε ή θα θέλαμε να διαθέτουμε για μια τέτοια ποιητική μορφή. Τα έργα του τοποθετούνται όλα ανάμεσα στον δεύτερο Καρχηδονιακό πόλεμο και το 180 π.Χ. και ξεδιπλώνουν μέσα από το περιεχόμενό τους το ταλέντο ενός πρωτότυπου και τολμηρού καλλιτέχνη, που καινοτόμησε για την εποχή του από τη στιγμή που διάλεξε να αφιερωθεί σε ένα μόνο λογοτεχνικό είδος, την κωμωδία.

Ουσιαστικά ό,τι γνωρίζουμε για τη ζωή και την προσωπικότητά του, κάποιες δηλαδή βιογραφικές λεπτομέρειες ανεκδοτολογικού τύπου, τις οφείλουμε στις 'σχολαστικές' έρευνες του γραμματικού Βάρωνα, τις οποίες διέσωσε ο Αύλος Γέλλιος στο έργο του *Noctae Atticae*<sup>6</sup>. Αυτές όμως οι πληροφορίες που έχουμε στη διάθεσή μας δε θεωρούνται αξιόπιστες, γιατί από πολύ νωρίς ο Πλαύτος αποτέλεσε 'μυθική' μορφή και επομένως πόλο έλξης όχι μόνο για πλαστογράφους αλλά και για ελάσσονες ποιητές-μιμητές του τόσο αξιόλογου προδρόμου τους, ελπίζοντας ίσως σε μια παρόμοια αναγνώριση που θα τους εξασφάλιζε το ήδη διάσημο και τόσο λαοφιλές όνομα του Πλαύτου.

Σύμφωνα πάντως με ορισμένες μαρτυρίες, από μικρός πρέπει να ασκούσε κάποιο θεατρικό επάγγελμα, «in operas artificum scaenicorum», όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Γέλλιος στο παραπάνω έργο του. Δεν αποκλείεται μάλιστα, όπως πιστεύουν πολλοί, να ήταν ηθοποιός, όχι φυσικά σε αληθινές κωμωδίες, αφού, όπως

---

<sup>6</sup> Aul. Gell. *Noctae Atticae* III, 214.

είναι γνωστό, η palliata βρισκόταν ακόμα σε εμβρυακή κατάσταση, αλλά να έκανε το γελωτοποιό (μάλιστα, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, μερικοί έφτασαν στο σημείο να αναζητήσουν την προέλευση του οικογενειακού ονόματός του, Maccius, στο ρόλο του κλόουν, maccus, που συχνά έπαιζε ο Πλαύτος) στα σατιρικά τμήματα, με τα οποία έκλειναν τις παραστάσεις των τραγωδιών (exodium), προκειμένου να ανακουφιστούν οι θεατές από τη βαριά τραγική ατμόσφαιρα και να ξαναβρούν την ευθυμία τους. Ενδέχεται λοιπόν να βρισκόμαστε μπροστά σε έναν πλανόδιο ταχυδακτυλουργό ή ακροβάτη, που ήταν παράλληλα και ηθοποιός και συγγραφέας, καθώς ο ρωμαϊκός κόσμος γνώριζε και λάτρευε τα σκηνικά θεάματα πολύ πριν γνωρίσει τον κόσμο του αρχαίου ελληνικού δράματος και γοητευτεί από αυτόν.

Ανεξάρτητα από τι είναι μύθος ή πραγματικότητα, η ενασχόληση του Πλαύτου με τον χώρο του θεάματος τού διέγειρε τη επιθυμία ν' αποκτήσει για περισσότερα χρήματα λόγω της οικονομικής άνεσης που του παρείχε το επάγγελμά του, γεγονός που δικαιολογεί τα οικονομικά του ανοίγματα στο χώρο του εμπορίου, όπου όμως ήρθε αντιμέτωπος με μια αληθινή καταστροφή. Έτσι, για να αντιμετωπίσει τα βιοποριστικά του προβλήματα, έπιασε δουλειά σε έναν μύλο, όπου άρχισε να συνθέτει τις πρώτες κωμωδίες του, οι οποίες αποτελούσαν διασκευή ελληνικών έργων. Τα έργα αυτά, που σχεδόν αποκλειστικά προέρχονταν από το 'ρεπερτόριο' της Νέας Κωμωδίας, του επέτρεψαν σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα όχι μόνο να εξασφαλίσει μια άνετη ζωή, δίχως στερήσεις, αλλά και να γίνει διάσημος.

Το έτος του θανάτου του (184/183 π.Χ., επί της υπατείας του Κάτωνα) παραδίδεται από τον Κικέρωνα (*Brut.*60). Ωστόσο στην πληροφορία αυτή αντίκειται η άποψη του Ιερώνυμου, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο Πλαύτος απεβίωσε στη Ρώμη το 200 π.Χ., κάτι που δεν ευσταθεί όμως, όπως αποδεικνύεται από τη διδασκαλία του *Pseudolus*, από την οποία συνάγεται το συμπέρασμα ότι η κωμωδία αυτή 'διδάχθηκε', δηλαδή παραστάθηκε, από τον Πλαύτο το 191 π.Χ.<sup>7</sup>. Επομένως και ο ακριβής χρονολογικός εντοπισμός του θανάτου του διέπεται από την ίδια αβεβαιότητα.

Από την άλλη, όσον αφορά στις πληροφορίες που έχουμε στη διάθεσή μας για τις υπόλοιπες πτυχές της ζωής του και κυρίως αυτές που σχετίζονται με τις περιπέτειές του (πτώχευση και δουλειά στον μύλο) και που κοσμούν τις σελίδες των ποικίλων βιογράφων του, ούτε αυτές μοιάζουν αληθινές αλλά συχνά μας δημιουργούν την

---

<sup>7</sup> E. J. Kenney – W. V. Clausen, *The Cambridge History of Classical Literature. II: Latin Literature, Cambridge 1982*, (ελλ. μετφρ.:Θ. Πίκουλα, Α. Σιδέρη-Τόλια: *Ιστορία της Λατινικής λογοτεχνίας*, Αθήνα <sup>4</sup>2003), «Παράρτημα Συγγραφέων και Έργων – Plautus, Titus Maccius: Βίος», σσ. 1077-1079.

εντύπωση ότι έχουν ξεπηδήσει από τις υποθέσεις των έργων του. Πάντως, όπως και να έχουν τα πράγματα, δεν υπάρχει αμφιβολία για την πολύπλευρη πείρα που απέκτησε μέσα από τις δοκιμασίες της ζωής του, την αδιαμφισβήτητη θεατρική του ‘φλέβα’ και την ελληνική του παιδεία, μια προσωπική κατάκτηση υπό την παρότρυνση και την καθοδήγηση ίσως του Λίβιου Ανδρόνικου ή του Ναίβιου.

Στον Πλαύτο αποδίδονται γύρω στα 150 έργα<sup>8</sup>, από τα οποία ο γραμματικός Λ. Αίλιος Στίλων θεωρεί αναμφισβήτητα ως γνήσια 25, ενώ ο μαθητής του, Βάρρων, μόνο 21 (έτσι παραδίδεται στο έργο του Αύλου Γέλλιου *Noctae Atticae* III.213), ένας αριθμός που σώθηκε ως τις μέρες μας και που επιβεβαιώνεται παράλληλα και από τη χειρόγραφη παράδοση.

Οι κωμωδίες του ταξινομήθηκαν αλφαβητικά, εφόσον απουσίαζαν οποιεσδήποτε άλλες ενδείξεις (χρονολογικές, γλωσσικές, υφολογικές, κ.α.) και τον 2<sup>ο</sup> αι. μ.Χ. εκδόθηκαν μαζί με τις περιλήψεις τους. Κατά συνέπεια η ακριβής χρονολόγησή τους δεν είναι δυνατή, εκτός από τις περιπτώσεις δύο κωμωδιών, του *Stichus* και του *Pseudolus*, οι διδασκαλίες των οποίων προσφέρουν τις σχετικές πληροφορίες, ώστε να τοποθετήσουμε χρονικά την πρώτη κωμωδία στο έτος 200 π.Χ. και τη δεύτερη στο 191 π.Χ.

Επομένως, επειδή τα στοιχεία που διαθέτουμε για να προσδιορίσουμε με ακρίβεια και βεβαιότητα τη χρονολογία σύνθεσης των κωμωδιών είναι πενιχρά, καθώς και το να στηριχτούμε σε μια ‘προκατασκευασμένη’ ιδέα για την εξέλιξη του ύφους και της μετρικής του Πλαύτου θα ήταν μάλλον μια ακόμη ασύμφορη μέθοδος, η κατάταξή τους στο ‘corpus’ ακολουθεί την αλφαβητική σειρά. Έτσι για τη χρονολόγησή τους βασιζόμαστε σχεδόν αποκλειστικά σε κάποιους ενδεχόμενους υπαινιγμούς στην πολιτική, θρησκευτική ή φιλολογική πραγματικότητα της εποχής του συγγραφέα τους, τους οποίους πιστεύουμε πως ανιχνεύουμε μέσα στις κωμωδίες του, καθώς συχνά τα αποτελέσματα είναι πολύ αβέβαια.

Σήμερα οι πιο αποδεκτές από την πλειονότητα των μελετητών του χρονολογήσεις κωμωδιών είναι οι ακόλουθες: *Asinaria* (212 π.Χ.), *Miles Gloriosus* (203 π.Χ.), *Cistellaria* (201 π.Χ.), *Curculio* (193 π.Χ.), *Truculentus* (192 π.Χ.), *Pseudolus* (191 π.Χ.), *Bacchides* (188 π.Χ.), *Amphitryon* (187 π.Χ.) και *Casina* (185 π.Χ.).

Ο Πλαύτος ήταν ο πρώτος Ρωμαίος ποιητής που ασχολήθηκε αποκλειστικά με ένα λογοτεχνικό είδος, τη *fabula palliata*. Αλλά και έτσι ακόμα δεν υπήρξε απόλυτα

---

<sup>8</sup> René Pichon, *Histoire de la Littérature Latine*, Paris 1912, Livre I “L’*époque républicaine*”, ch. IV “Le Théâtre”- 2. La comédie *palliata*: Plaute, σσ. 54-68.

πρωτότυπος, διότι στα έργα του συνυπάρχουν στοιχεία της Μέσης και Νέας Κωμωδίας (Άλεξις, Δημόφιλος, Δίφιλος, Μένανδρος, Φιλήμων) και της ιταλικής φάρσας, τα οποία όμως φέρουν ευδιάκριτη τη σφραγίδα της προσωπικής δημιουργικής πνοής του.

Ο χώρος στον οποίο διαδραματίζονται οι κωμικές καταστάσεις, ο βιοτικός και ιστορικός περίγυρός τους, είναι κατά κύριο λόγο ελληνικά. Παρόλα αυτά ο Πλαύτος δεν είναι ένας απλός μεταφραστής, παρά την προσωπική του δήλωση στην *Asinaria* (στ. 11): «*Maccius vortit barbare*», ότι δηλ. μετέφρασε το έργο σε βαρβαρική γλώσσα. Αντίθετα διακρίνεται αφ' ενός για την κωμική εκείνη δύναμη, την *vis comica*, με την οποία προκαλείται το γέλιο και η ευθυμία, και αφ' ετέρου για την καθαρότητα της γλώσσας του, για την οποία ο Αίλιος Στίλων, ο διδάσκαλος του Βάρρωνα, είπε ότι: «*εάν αι Μούσαι ήθελον να ομιλίσωσι λατινιστί, ασφαλώς θα μετεχειρίζοντο την γλώσσαν του Πλαύτου*»<sup>9</sup>.

Ο ελληνικός κόσμος των κωμωδιών του αναμειγνύεται έντονα με ιταλικά-ρωμαϊκά στοιχεία (δίκαιο, θρησκεία, πολιτική ζωή), με αποτέλεσμα να προκύπτει πολλές φορές μια αξιοσημείωτη πολυχρωμία (ένας Ρωμαίος αξιωματούχος μιλάει στην Αθήνα για τους νόμους) και μια ενδιάμεση κατάσταση φανταστικού τύπου.

Ως προς τον τρόπο με τον οποίο πραγματεύεται τις υποθέσεις των ελληνικών προτύπων του, ο Πλαύτος δε διακρίνεται καθόλου από πιστή προσκόλληση στο πρότυπό του, καθώς ανά πάσα στιγμή παρουσιάζεται πρόθυμος να θυσιάσει την ενότητα της πλοκής, για να κερδίσει μια επιμέρους σκηνή ή μια λεπτομέρεια.

Βεβαίως κατά τη μεταφορά των έργων δεν απέμεινε τίποτα από το αντανακλαστικό υπόβαθρο της αττικής κωμωδίας ή από την εκλεπτυσμένη διαγραφή των χαρακτήρων, ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει το Μένανδρο. Στην προσπάθειά του να προσαρμόσει τις κωμωδίες στο ιταλικό πνεύμα και στις απαιτήσεις των θεατών, αποσυνέθετε συχνά την υπόθεση που ήταν πλεγμένη αρμονικά με ελληνικά στοιχεία και ό,τι απέμεινε από το ελληνικό έργο το διάνθιζε 'πικάντικα', μπολιάζοντας για παράδειγμα πάνω του μια δευτερεύουσα ίντριγκα ή εντυπωσιακά μοτίβα, τα οποία δανειζόταν από άλλες σχετικές κωμωδίες: πρόκειται για τη γνωστή μέθοδο του συμφυρμού (*contaminatio*).

Κατά συνέπεια κανείς δε θα μπορούσε να ισχυριστεί σήμερα ότι ο Πλαύτος απλώς μετέφερε ή μετέφρασε τα ελληνικά του πρότυπα, γιατί οι αλλαγές που επέφερε ήταν

---

<sup>9</sup> Νικόλαος Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του Ρωμαϊκού Θεάτρου*, Τόμος 2, «Η δραματική των Ρωμαίων ποίησης. Β΄. – Το Ατελλανόν Δράμα», Αθήνα 1938, σελ. 308.

σημαντικές και δηλωτικές του κωμικού του ταλέντου. Έτσι, παρόλο που τα δρώμενα αναπαριστούν επί σκηνής έναν κόσμο ελληνικό και παρόλο που σε γενικές γραμμές τηρείται το βασικό πλαίσιο της πλοκής του ελληνικού προτύπου, ο Πλάυτος καταφέρνει να μεταμορφώσει το σκηνικό σε οικείο για το Ρωμαίο θεατή περιβάλλον.

Αυτή η «ρωμαιοποίηση» επιτυγχάνεται πρώτα απ' όλα με τη ζωντανή, γλαφυρή, καθομιλουμένη λατινική γλώσσα. Έπειτα με τα περίφημα *cantica*, που καταλαμβάνουν ένα πολύ μεγάλο μέρος της παράστασης, μετατρέποντας έτσι την ελληνική κωμωδία σε ρωμαϊκό κωμικό μελόδραμα και ξαναζωντανεύοντας τη χαμένη για τη Νέα Κωμωδία αίγλη του μέλους και του χορού της αριστοφάνειας κωμωδίας. Τέλος, με τους παραδοσιακούς ρόλους, που μέσω της αναγωγής στην υπερβολή και το φανταστικό αποκτούν μνημειακό χαρακτήρα και αποκτούν κυρίαρχο ρόλο στη σκηνή. Πρόκειται δηλαδή για την συνύπαρξη αρκετών λατινικών στοιχείων, που 'ντύνουν' με το λατινικό ένδυμα της *palliata* τα έργα της Νέας Κωμωδίας, στα οποία θα γίνει παρακάτω εκτενής αναφορά<sup>10</sup>.

Επιπλέον ο Πλάυτος είχε και έναν ιδιαίτερο τρόπο να τιτλοφορεί τα έργα του. Οι τίτλοι των κωμωδιών του είτε προέρχονται από κάποιο ασήμαντο περιστατικό που εμπειρέχεται στην υπόθεση, όπως συμβαίνει στον *Trinummus* (*Τριωβολαίος*, η όχι και τόσο επιτυχημένη ελληνική του απόδοση), ένα έργο που ονομάστηκε έτσι, διότι ο συκοφάντης έλαβε ένα νόμισμα τριών οβολών για τον κόπο του, είτε φανερώνουν τον κυριότερο χαρακτήρα τους, όπως ισχύει με τον *Miles Gloriosus*<sup>11</sup>.

Παράλληλα, στους Προλόγους των έργων του κατονόμαζε και τον Έλληνα συγγραφέα, το έργο του οποίου διασκεύαζε, ή ανέφερε μερικές φορές μόνο τον τίτλο του προτύπου του, κατά τη μεταφορά του οποίου στα ιταλικά δεδομένα καθοριστικό ρόλο έπαιξε η μετατόπιση του κέντρου βάρους από την εσωτερική συνοχή της υπόθεσης και της εξέλιξης των χαρακτήρων στο επιδιωκόμενο κωμικό αποτέλεσμα, στην κορύφωση της κωμικής διάθεσης, στη δημιουργία φαρσικών καταστάσεων και γενικά στην επίτευξη του επιθυμητού σκοπού, δηλ. στη διασκέδαση των θεατών του.

---

<sup>10</sup> Λ. Μ. Τρομάρας, *P. Terentius Afer "Eunuchus"*, Εισαγωγή – Κείμενο – Σχόλια, Εισαγωγή, κεφ. 2 «Τερέντιος: Παράδοση και νεωτερισμός», Θεσσαλονίκη 1991, σελ. 18-19.

<sup>11</sup> Μάλιστα, όσον αφορά στον τίτλο της συγκεκριμένης κωμωδίας, αυτός μόνο κατά το ήμισυ ανήκει στον Πλάυτο, καθώς το έργο του έφερε απλά τον τίτλο *Gloriosus*. Η λέξη *Miles* προστέθηκε αργότερα από κάποιον γραμματικό, διότι ναι μεν ο *αλαζών* του Πλαύτου είναι στρατιωτικός, αλλά οι καυχησιολογίες του δεν αναφέρονται μόνο στο επάγγελμά του και στα πολεμικά του κατορθώματα, αλλά και στις προσωπικές ερωτικές υποθέσεις του. Επ' αυτού παραθέτουμε το αντίστοιχο σχόλιο του Πλαύτου: «*Alazon graece huic nomen est comoediae: Id nos latine gloriosum dicimus*» (δηλ.: «Στα ελληνικά η κωμωδία αυτή τιτλοφορείται *Αλαζών*, που εμείς στα λατινικά τη μεταφράζουμε *Gloriosus*»). Ν. Ι. Λάσκαρης, ό.π., τόμος 2, «Η δραματική των Ρωμαίων ποιήσις. Β'. – Το Ατελλανόν Δράμα», σελ. 310.

Για την επίτευξη των στόχων αυτών ο Πλάυτος βασιζόταν ουσιαστικά στη μεταμόρφωση των ελληνικών έργων σε μελοδραματικές οπερέτες, δίνοντας έτσι στα αδόμενα μέρη μεγάλη σπουδαιότητα. Αυτό γινόταν κυρίως με την προσθήκη πλούσιων καταστάσεων στη διαμόρφωση των επιμέρους σκηνών και με τη διαφοροποίηση της πρακτικής σύνθεσης των Προλόγων του, οι οποίοι, σύμφωνα με το Γερμανό φιλόλογο και εκδότη του Πλαύτου Ritschl, φαίνεται πως έπαιζαν το ρόλο των σημερινών προγραμμάτων που μοιράζονται στις διάφορες θεατρικές παραστάσεις και κατά συνέπεια μπορούν να ξαναγραφούν ή να διασκευαστούν από τον εκάστοτε σκηνοθέτη ή θιασάρχη ανάλογα με τις επιταγές της εποχής και του θεατρικού κοινού, γεγονός που μας καθιστά επιφυλακτικούς ως προς τη γνησιότητά τους.

Ιδιαίτερα σημαντική για τη σκηνική τέχνη του Πλαύτου ήταν η μουσική ενορχήστρωση των κωμωδιών του: ρητορικός πρόλογος, μελοδραματική διαμόρφωση και εμβόλιμα άσματα (άριες και ensembles, δηλ. άσματα που τραγουδιούνται από περισσότερους του ενός σολίστες) εναλλάσσονται μεταξύ τους. Η μουσική με την πλούσια χρήση μιας μεγάλης ποικιλίας μέτρων εξελίχθηκε σε σημαντικό τμήμα της κωμωδίας από απλώς συνοδευτική που ήταν. Άλλωστε το λυρικό στοιχείο στον Πλάυτο και τον Καικίλιο, σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στις κωμωδίες του Τερέντιου, ήταν επικρατέστερο του διαλόγου. Ωστόσο αυτή η ανύψωση του μελοδράματος στην τάξη ενός νέου λογοτεχνικού είδους αποτελεί αποκλειστικό επίτευγμα του συγγραφέα, που κατάφερε επίσης να εξυψώσει σε άγνωστα ως τότε επίπεδα τη γλωσσική τέχνη των αδόμενων μερών (*cantica*) και τη μετρική πολυμορφία τους (ιάμβοι, τροχάιοι, ανάπαιστοι, μεγάλοι στίχοι, κρητικοί, ιωνικοί, βακχείοι, και μάλιστα σε κατά στίχον χρήση και χωρίς στροφική αντιστοιχία).

Η εξαιρετικά σημαίνουσα θέση που καταλαμβάνει η μουσική στα έργα του Πλαύτου αποδεικνύεται επίσης και από το γεγονός ότι ο μουσικός που κάθε φορά ήταν επικεφαλής της ορχήστρας που τα συνόδευε και που συνήθως ήταν ο ίδιος και συνθέτης, μερικές φορές αναφέρεται στο εισαγωγικό σημείωμα, όπως π.χ. ο Marcipor, ο δούλος του Orpius - μαζί με τον ηθοποιό Pellio - στον *Stichus*. Μάλιστα στο έργο αυτό και κατά τη διάρκεια ενός γλεντιού των δούλων, βλέπουμε να προσφέρεται κρασί και στον μουσικό (στ. 762-768). Ακόμα τόσο στην κωμωδία *Pseudolus*, ο δούλος, στο όνομα του οποίου οφείλει τον τίτλο της, αποχωρώντας από



τη σκηνή υπόσχεται στους θεατές διασκέδαση με τη συνοδεία αυλού, όσο και στην *Casina* ζητείται από τον μουσικό να παίξει το τραγούδι του γάμου, τον Υμέναιο<sup>12</sup>.

Η γλώσσα των έργων του, τα λατινικά, είναι σίγουρα λιγότερα κλασικά, περισσότερο ‘ανεπίσημα’ και λιγότερο ‘κανονικά’ από τα λατινικά π.χ. του Κικέρωνα ή του Βιργιλίου, που βρίθουν από αρχαϊκούς τύπους και συντάξεις, και το πιο σημαντικό, που διακρίνονται για μια ορθογραφία που δεν έχει αποκτήσει ακόμη την αποκρυσταλλωμένη μορφή της, καθώς η λατινική λογοτεχνία βρισκόταν σε μια αρχική ακόμη φάση, με αποτέλεσμα οι συγγραφείς να μπορούν να εργάζονται ελεύθεροι από οποιονδήποτε κανόνα ή παράδοση, έχοντας ως μόνα πρότυπά τους τα ελληνικά έργα.

Κατά συνέπεια, απαλλαγμένη από κάθε σύμβαση, καθίσταται ένα από τα κύρια μέσα με τα οποία ο θεατρικός συγγραφέας επιδιώκει το κωμικό αποτέλεσμα: το πηγαίο χιούμορ, η αίσθηση ζωντανίας, τα λογοπαίγνια, οι νεολογισμοί, οι υπαινιγμοί και οι αμφισημίες αφθονούν στο έργο του. Η γλώσσα των σκηνικών προσώπων είναι η καθομιλουμένη των μορφωμένων, εμπεριέχει όμως και πολλά ελληνικά δάνεια, χωρίς ακόμα να αποφεύγει και κάποιο λαϊκό στοιχείο, προπάντων όσον αφορά στη χρήση αγοραίων εκφράσεων, με αποτέλεσμα να αγγίζει πολλές φορές ακόμα και τα όρια της απρέπειας. Καλλιτεχνικά και ηχητικά μέσα συντίθενται με μαεστρία, ενώ οι πνευματώδεις νεολογισμοί και τα σύνθετα λεκτικά ‘τέρατα’ (νεολογισμοί) εξυψώνουν το κωμικό αποτέλεσμα. Η εικαστική δύναμη της γλώσσας του είναι πράγματι εντυπωσιακή.

Γενικά η γλώσσα του Πλαύτου απέχει πολύ από τη συνειδητή, πιστή και δουλική απομίμηση της καθημερινής ομιλίας, φτάνοντας μάλιστα κάποτε και ως την (κωμική ή όχι) μίμηση ακόμα και του τραγικού ύφους.

Όσον αφορά στο υλικό, τα θέματα και τα μοτίβα ο Πλάυτος διέθετε μια πλούσια ‘παλέτα’, στοχεύοντας στο άρτιο σκηνικό αποτέλεσμα, το οποίο επεδίωκε ασταμάτητα με αστείρευτες επινοήσεις και ιδέες. Ήταν ένας δεξιοτέχνης της κωμικής στιγμής: μπερδέματα, διπλές αναγνωρίσεις, απώλειες και ανευρέσεις, παρανοήσεις και εκπλήξεις παντός είδους, μηχανορραφίες, έριδες και ξυλοδαρμοί, έρωτες και χωρισμοί, και γενικά θορυβώδεις σκηνές από την καθημερινή και οικογενειακή ζωή.

Ο Πλάυτος παρουσίασε στα έργα του γνωστούς κωμικούς τύπους, πολύ διαφορετικούς μεταξύ τους, όπως τον πανούργο δούλο (*servus callidus*), τον

---

<sup>12</sup> Margarete Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, ch. XI “The Roman Plays at the Time of the Republic”, Princeton University Press 1961, σσ. 147-151.

προαγωγό (leno), τον παράσιτο (parasitus), τον ανόητο γέρο (senex), τον τσιγκούνη πλούσιο, τον καυχησιάρη στρατιώτη (miles gloriosus), τον μηνυτή, τους ανταγωνιζόμενους εραστές, κ.α.

Στην ανασύνθεση της υπόθεσης ο Πλάυτος αξιοποιεί το δυναμισμό και την πανουργία του δούλου, ο οποίος κινεί ουσιαστικά τα νήματα της υπόθεσης. Το γενικό πλαίσιο των κωμωδιών του βασίζεται στον 'εμποδιζόμενο' έρωτα ενός παλληκαριού για μια εταίρα ή για μια νεαρή κοπέλα που έπεσε θύμα απαγωγής από κάποιον μαστροπό, ο οποίος την απομάκρυνε από το σπίτι και την οικογένειά της. Κατά συνέπεια απαιτούνται χρήματα για την εξαγορά και την απελευθέρωσή της, τα οποία όμως ο σκληρόκαρδος πατέρας αρνείται να τα προσφέρει στον ερωτευμένο νέο, που τυγχάνει να είναι γιος του, γεγονός που καθιστά απαραίτητη την 'ευεργετική' παρέμβαση του δούλου, που έτσι κάνει το «ντεμπούτο» του στη σκηνή.

Το αίσιο τέλος επιτυγχάνεται, όταν, μετά από μια σκηνή αναγνώρισης, αποκαλύπτεται πως η νεαρή κοπέλα είχε γεννηθεί ελεύθερη, μια εξέλιξη 'βολική' για όλους, εφόσον αφενός γελοιοποιεί τον προαγωγό και αφετέρου αποκαθιστά τις σχέσεις ανάμεσα στον δούλο και τον πατέρα του νεαρού αφεντικού του, που είχε εξοργιστεί λόγω της απάτης που στήθηκε εις βάρος του. Έτσι το νεαρό ζευγάρι, πιο ερωτευμένο από ποτέ, σφραγίζει το τέλος της περιπετειώδους αυτής μέρας με το γάμο του, με τον οποίο ουσιαστικά αποκαθίσταται η φυσική τάξη των πραγμάτων και τηρείται ο ηθικός κώδικας που διέπει τις ανθρώπινες σχέσεις.

Επομένως, όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς από τα παραπάνω, ο κύριος πρωταγωνιστής του έργου δεν είναι άλλος από τον έξυπνο **δούλο**, που ουσιαστικά αναδεικνύεται ο 'κυρίαρχος του παιχνιδιού', καθώς αδιαμφισβήτητα ο βασικός καμβάς της κωμωδίας στήνεται γύρω από τα ποικίλα τεχνάσματά του, τα οποία επιστρατεύει στο σύνολό τους για να εξασφαλίσει το τόσο επιθυμητό από τους ερωτευμένους συνοικέσιο. Έτσι καθίσταται ο δοκιμασμένος σύμβουλος και μεσίτης των κυρίων του, γηραιών και νέων, που για την επίτευξη του στόχου του δε διστάζει να ρίξει στην ερωτική 'κονίστρα' όλα τα 'χαρίσματά' του, όπως την πανουργία, την κομπορρημοσύνη και την αξιοθαύμαστη ευφράδεια που διαθέτει, την οποία μάλιστα αξιοποιεί δημιουργικά σε μια «τετ α τετ» επικοινωνία με το κοινό, καταλύοντας έτσι τις σκηνικές συμβάσεις του θεάτρου.

Ωστόσο, αυτή η τόσο σπάνια και δυσεύρετη αφοσίωση, η τιμιότητα και η χρηστότητά του δεν είναι χαρίσματα που εκπορεύονται από τα αληθινά αισθήματα

σεβασμού, αγάπης και εκτίμησης που τρέφει για τα αφεντικά του, αλλά από το φόβο της τιμωρίας, καθώς θεωρούνταν «κτήμα» (res) του κυρίου του. Ο δούλος ήταν, όπως λέει ο Πλάυτος, “*verberea statua*” («μαστιγώσιμον άγαλμα») και υπέφερε μετά στωικότητα την ‘τέχνη’ του. Ενδεικτικά είναι τα λόγια του Σωσία προς τον κύριο του που τον απειλεί στον *Amphytrion* (*Αμφιτρώνα*) του Πλάυτου: “*Tuos sum. Proinde ut commodumst et lubet quidque facias*”<sup>13</sup>.

Εύκολα, λοιπόν, μπορούμε να διαπιστώσουμε πως ο Πλάυτος όχι μόνο καλλιέργησε με ιδιαίτερο ενδιαφέρον το χαρακτήρα του δούλου, αλλά και προσέδωσε μια νέα διάσταση στις παραδοσιακές ‘αρετές’ του. Ωστόσο, για τη διαδικασία αυτή δεν ακολουθήθηκε ένας ενιαίος τρόπος εργασίας, καθώς τα χαρακτηριστικά του παρουσιάζουν διαφοροποιήσεις από κωμωδία σε κωμωδία και από πρόσωπο σε πρόσωπο. Κάλυψε όλη την κλίμακα των δυνατοτήτων, για να μας προσφέρει τελικά τόσο ρεαλιστικούς όσο και εξωπραγματικούς δούλους: από τον γελοιοποιό μέχρι τον πιο σοβαρό και τον αφάνταστα πανούργο δούλο, τον “*architectus doli*”, όπως είναι ο Palaestrio στον *Miles Gloriosus*, ή ο Pseudolus στην ομώνυμη κωμωδία ή ο Chrysalus στις *Bacchides*<sup>14</sup>.

Όπως, όμως, κι αν έχουν τα πράγματα, πρόκειται για εκείνον το χαρακτήρα του Πλάυτου που παρουσιάζει τη μεγαλύτερη εσωτερική συνοχή και που ανήκει ταυτόχρονα τόσο στο χώρο των ηθοποιών όσο και σ’ αυτόν του κοινού, με αποτέλεσμα να μπορεί να λειτουργεί ως μεσάζων ανάμεσα στο ακροατήριο και στους πιο εξωτικούς χαρακτήρες. Έτσι εξηγείται ο λόγος για τον οποίο μόνος αυτός έχει τη δύναμη ν’ απευθυνθεί εμπιστευτικά προς το ακροατήριο, δίχως να διακόψει τη δραματική πλάνη.

Ως προς τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου αναφέρουμε ενδεικτικά ότι παρουσιάζουν και αυτά μια στερεότυπη στα γενικά πλαίσια της τυπολογία, που σε γενικές γραμμές είναι η ακόλουθη:

**Ο ερωτευμένος νέος**, ο οποίος παρουσιάζει ευμετάβολη και απρόβλεπτη συμπεριφορά, μοιάζει να έχει παραλύσει στην κυριολεξία από την καταλυτική επίδραση των δυνάμεων του έρωτα, με αποτέλεσμα να φαντάζει εντελώς ‘άοπλος’ και απροετοίμαστος μπροστά στις ραγδαίες εξελίξεις των γεγονότων.

---

<sup>13</sup> *Amphytruo*, Actus II, στιχ. 557-558N. Επίσης Ι. Λάσκαρης, ό.π., «Η δραματική των Ρωμαίων ποιήσις. Β΄. – Το Ατελλανόν Δράμα», σελ. 298. Βλ. και *Men.* στιχ. 975 κ.ε.

<sup>14</sup> Λ. Μ. Τρομάρας, ό.π., κεφ. 2, σελ. 24.

Η κυρίαρχη διάθεσή του ως εραστή είναι η *immodestia*, μια απουσία της αίσθησης του μέτρου (*Bacch.* 612 κ.ε.), με αποτέλεσμα άλλοτε να παρουσιάζεται ιδιαίτερα εκδηλωτικός και ενθουσιώδης και άλλοτε απελπισμένος (*Χαρίνος, Mer.*), ανυπάκουος απέναντι στους γονείς του και ασεβής ενώπιον των θεών (*Καλλίδωρος, Pseud.*). Φυσικά, πίσω από αυτή την αλλοπρόσαλλη συμπεριφορά κρύβεται ο έρωτάς του, μια δικαιολογία που μπορεί να καλύψει επιμελώς τα πάντα, εφόσον ο έρωτας παρουσιάζεται όχι όπως η θεϊκή τρέλα του Πλάτωνα, αλλά σαν μια απλή αξιαγάπητη παράκρουση. Γενικά θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως ο εραστής σκιαγραφείται με τόνο συμπάθειας αλλά και κωμικότητας.

**Οι πατεράδες** παρουσιάζουν μεγαλύτερη ποικιλία: αυστηροί, φωνακλάδες ή ανήσυχοι, τσιγκούνηδες ή γενναιόδωροι, κάποτε μάλιστα ακόμα και αντίζηλοι των ίδιων των παιδιών τους.

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθούμε στους *Σφήκες*, όπου ο Αριστοφάνης διαστρέφει αυτή την τόσο οικεία κωμική κατάσταση της αντιπαλότητας πατέρα και γιου, αλλά και στα αποσπάσματα ενός έργου του Φερεκράτη, την *Κοριαννώ* (πρόκειται για το όνομα μιας εταίρας), όπου συναντούμε τη σύγκρουση μεταξύ δύο προσώπων<sup>15</sup>, το ένα εκ των οποίων είναι προχωρημένης ηλικίας για έρωτες (*απ. 71*), και σε ένα άλλο απόσπασμα, όπου ένας γιος έχει καταφερθεί υβριστικά εναντίον του πατέρα του (*απ. 73*). Μια εύλογη, αν και όχι βέβαιη, εικασία είναι ότι αυτά τα έργα προοικονομούν την ερωτική αντιζηλία πατέρα και γιου που επανέρχεται στην *Asinaria*, την *Casina* και τον *Mercator*.

*Αυτός* ο τύπος του *senex amans* είναι ένα αστείο πρόσωπο, ένας έξοχος αντίπαλος του δούλου, που πάντα υποχωρεί μπροστά στα νιάτα, πιστεύοντας πως έχουν προβάδισμα στα ζητήματα 'καρδιάς'.

**Ο μαστροπός**, αρσενικού ή θηλυκού γένους, (**leno, lena**) παρουσιάζεται αδίστακτος μπροστά στο κέρδος, στερημένος-η από κάθε ίχνος τιμής και ηθικής (*Βαλλίων, Pseud.*).

**Ο Αλαζών στρατιώτης (miles gloriosus)**, ο *Capitano* της αρχαίας ιταλικής κωμωδίας, ο *Capitaine* των Γάλλων, ο *Matamore* των Ισπανών και ο δικός μας *Λεονταρής*, είναι αυτός που διακατέχεται από την ψευδαίσθηση ότι η θέα του και μόνο προκαλεί σε όλους τον τρόμο. Όταν όμως παρουσιάζεται πραγματικός κίνδυνος, φροντίζει να τον αποφύγει επικαλούμενος την ευγενική του φύση ή

---

<sup>15</sup> R. L. Hunter, ό.π., κεφ. 4 «Θέματα και αντιθέσεις. Πατέρες και γιου», σελ. 140.

προφασιζόμενος ότι το συγκεκριμένο συμβάν που απαιτούσε την άμεση επέμβασή του δήθεν δεν υπέπεσε στην αντίληψή του. Επιπλέον είναι ωραιοπαθής και διακατέχεται από την ψευδαίσθηση ότι καμιά γυναίκα δεν μπορεί να αντισταθεί στη γοητεία του.

Μέσα από τη συγκριτική παρουσίαση των δύο αυτών τύπων απορρέουν κάποια συμπεράσματα για τα κοινά χαρακτηριστικά γνωρίσματά τους. Συγκεκριμένα: Αν το κύριο ελάττωμα του στρατιώτη είναι η μωροφιλοδοξία του, εκείνο του μαστροπού είναι η απληστία. Η ‘θρησκεία’ αυτών των προσώπων συνοψίζεται από τον Καππαδόκη στον *Curculio*:

*“ quoi homini di sunt propitiū lucrum ei profecto obiciunt ”*  
*(« Όποιον ε υνοούν οι θεοί, του προσφέρουν κέρδος» ) ”*

(*Curcul.531*)

Όπως ο κωμικός στρατιώτης, έτσι και ο μαστροπός στέκεται εμπόδιο στο θρίαμβο του νεαρού εραστή, από τη στιγμή που έχει στην κατοχή του την κοπέλα που τον ενδιαφέρει και εφόσον οι νεαροί της κωμωδίας συνήθως δε διαθέτουν μετρητά. Έτσι η ήττα του *leno* σημαίνει νίκη για τους «ήρωες» και σηματοδοτεί το τέλος του έργου.

Κατά συνέπεια ο *Persa* κλείνει με τα ακόλουθα λόγια:

*“spectatores, bene valete. Leno periit. Plaudite”*  
*(«Θεατές, έχετε γεια! Πάει ο προαγωγός! Χειροκροτήστε μας»)*

Μάλιστα, ο αφνιδιασμός τους αποτελεί μόνιμο θέμα πανηγυρισμού. Ο προαγωγός στον *Rudens* το δηλώνει απερίφραστα:

*“nam lenones ex Gaudio credo esse procreatos,*  
*ita omnes mortales, si quid est mali lenoni, gaudent”*

(*Rudens 1284-5*)

(«Πιστεύω ότι εμείς οι προαγωγοί είμαστε παιδιά της Χαράς, γιατί αν κάποιο κακό βρει έναν από εμάς, όλος ο κόσμος χαίρεται»)<sup>16</sup>.

**Ο παράσιτος** είναι ο εκ συμφέροντος φίλος της οικογένειας<sup>17</sup>, ο παρείσακτος ομοτράπεζός της, που φροντίζει να ανταποδίδει τις περιποιήσεις τους προς αυτόν με κολακίες και ευφυολογήματα, τα οποία προετοιμάζει πάντα εκ των προτέρων, κατ' απομίμηση των ελληνικών κωμωδιών. Αν και είναι ξένος προς τη ρωμαϊκή κοινωνική πραγματικότητα<sup>18</sup>, παρόλα αυτά αναπτύσσει με μεγάλη επιτυχία τον καθαρά ιταλικό κωμικό τύπο του πειναλέου και του λαίμαργου, ο οποίος αποτελεί ένα μόνιμο και ενοχλητικό πρόβλημα για τον πάτρωνά του. Άλλωστε τα βασικά χαρακτηριστικά του, η μόνιμη πείνα του και η ατέρμονη αναζήτηση κάποιου αφεντικού που θα του εξασφαλίζει τα προς το ζην, υποδηλώνονται και από το όνομά του, καθώς η λέξη «παράσιτος» προέρχεται είτε από την πρόθεση «παρά» και το ουσιαστικό «σίτος» και δηλώνει τον ομοτράπεζο ή αυτόν που γευματίζει στο σπίτι κάποιου, είτε από τους τύπους “*parendo*” (υπακούω) και “*assistendo*” (στέκομαι δίπλα σε κάποιον), εφόσον είναι ένας τύπος που προσκολλάται στους κοινωνικά ανωτέρους του και επιδιώκει να κερδίσει αρχικά την προσοχή τους και έπειτα την εμπιστοσύνη τους, ικανοποιώντας τις επιθυμίες τους ή κολακεύοντάς τους.

Τυπικά είναι ελεύθερος αλλά στην πραγματικότητα πνευματικά δούλος, λειτουργώντας έτσι ως το είδωλο του *servus callidus*. Είναι ένας διφορούμενος χαρακτήρας, διότι είναι πραγματικά αφοσιωμένος μόνο στην τροφή του, για την οποία επιδεικνύει τον ίδιο ζήλο και την ίδια αυταπάρνηση με αυτή του *leno* για το κέρδος. Μοναδική εξαίρεση του κανόνα αποτελεί ο εξυπηρετικός παράσιτος Κουρκουλίων, που παρουσιάζεται να διαθέτει τη χάρη ενός Ψευδολόγου ή ενός Πυργοπολυνεΐκη.

Τέλος, **οι γυναικείοι ρόλοι** είναι επίσης αρκετά στερεότυποι: νεαρές κοπέλες (***virgines***), που τις διακρίνει η χάρη, η τρυφερότητα και η διακριτικότητα, ‘μαλαγάνες’, άπληστες και άρπαγες εταίρες (***meretrices***), οι οποίες δεσπόζουν στα

---

<sup>16</sup> R. L. Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge University Press, 1985 (ελλ. μτφρ. : Βασ. Α. Φυντίκογλου, *Η Νέα Κωμωδία στην Αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη*, Ινστιτούτο του Βιβλίου - Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, κεφ. 3 «Υποθέσεις και μοτίβα: ο στερεότυπος χαρακτήρας της κωμωδίας», σσ. 91-121, ιδίως σελ. 107.

<sup>17</sup> Ο *Peniculus* (Ο «Βούρτσας»), για παράδειγμα, θεωρεί τον εαυτό του ως μέλος της οικογένειας του *Menaechmus* (Μεναίχμου) (*Men.* 667). Βλ. και *Curc.* 146-150.

<sup>18</sup> Οι Ρωμαίοι κύριοι δεν τον έτρεφαν πλέον για να ακούν τις κολακίες του, αλλά κυρίως για να τους υπηρετεί και να τους απεγκλωβίζει από τα αδιέξοδα που προκαλούν οι παράνομες ερωτικές ‘ατασθαλίες’ τους.

έργα *Bacchides*, *Menaechmi* και *Truculentus* και σύζυγοι (**matrones**) που παρουσιάζονται επί σκηνής μόνο για να γκρινιάξουν και να ‘ξεσπάσουν’ πάνω στους άπιστους άντρες τους, όπως συμβαίνει στην κωμωδία *Menaechmi*. Μοναδική και λαμπερή εξαίρεση του κανόνα αποτελεί η Αλκμήνη του *Amphitruo*, η οποία παρουσιάζει το δυναμισμό μιας τραγικής ηρωίδας<sup>19</sup>.

Όσον αφορά στις συζύγους, στις κωμωδίες του Πλαύτου η uxor dotata (‘η σύζυγος με προίκα’), που πυροδοτεί ολοένα και περισσότερο τα παράπονα των ανδρών, έχει εξελιχθεί σε στερεότυπο χαρακτήρα. Απεικονίζεται στην κωμωδία ως κίνδυνος για τον άντρα της, κάτι που καθίσταται ευδιάκριτο στην *Aulularia*, όπου ο πλούσιος εργένης Μεγάδωρος επιλέγει να παντρευτεί τη φτωχή κόρη του Ευκλείωνα, επειδή του αρέσει (στ. 174) και επειδή δε θέλει μια uxor dotata που θα ‘χει υπερβολικές απαιτήσεις από αυτόν’<sup>20</sup>.

Επισημαίνουμε επίσης κάποια λεπτότερα και ιδιάζοντα πρόσωπα που κεντρίζουν το ενδιαφέρον μας και τραβούν την προσοχή μας, όπως για παράδειγμα ο τσιγκούνης Ευκλείων στην *Aulularia*, ένα πρόσωπο του οποίου πολλοί μελετητές τόνισαν υπερβολικά το ψυχολογικό βάθος, προφανώς κάτω από την επίδραση του *Φιλάργυρου (L’ Avare)* του Μολιέρου.

Έχοντας στη διάθεσή του ο Πλαύτος την παραπάνω πλούσια παρακαταθήκη προσώπων και θεμάτων, διασκεύαζε κάθε φορά ελεύθερα και αμέριμνα τα πρότυπά του. Εξαιτίας μάλιστα αυτής της ελευθερίας και της μεθόδου της *contaminatio* (συμφυρμού) που εφαρμόζε, τα ελληνικά πρότυπά του δεν είναι πάντοτε προσδιορίσιμα ή έστω αναγνωρίσιμα. Ο πλούτος των υποθέσεων του, σε συνδυασμό με τον πλούσιο κατάλογο των ηρώων του, δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να κρύψει τη μεγάλη ποικιλία των κωμωδιών του, οι οποίες μας δημιουργούν την εντύπωση πως ο ποιητής τους επιχειρούσε σταθερά να ανανεώνει τον ‘τρόπο’ και τον τόνο τους. Δεν αποκλείεται βέβαια η ίδια ποικιλία να αποτελούσε βασικό χαρακτηριστικό και της Νέας Κωμωδίας.

Οι κωμωδίες *Casina* και *Bacchides* παρουσιάζουν μεγάλη ελευθερία του λόγου, μια ελευθεροστομία που συχνά αγγίζει τα όρια της απρέπειας.

Οι *Captivi* και ο *Rudens* αντίθετα συγκαταλέγονται στο χώρο των σοβαρών έργων, καθώς προσεγγίζουν το αστικό δράμα. Άλλωστε στον Πρόλογο των *Captivi* ο

---

<sup>19</sup> E. J. Kenney – W. V. Clausen, ό.π., Μέρος II: «Πρώμοι Δημοκρατικοί Χρόνοι. Δράμα από τον A. S. Gratwick. 2. Ελαφρό δράμα. Πλαύτος, σσ. 147-174 και ιδίως οι σσ. 160-167.

<sup>20</sup> R. L. Hunter, ό.π., κεφ. 4 «Θέματα και αντιθέσεις. Άντρες και γυναίκες», σελ. 134.

Πλάτος διαβεβαιώνει το κοινό του για τη σοβαρή υφή και την ποιότητα του έργου του με τρόπο που δε μας επιτρέπει καμιά παρερμηνεία: «*Να ένα έργο που αξίζει να το προσέξετε ιδιαίτερα. Δεν έχει βρώμικη υπόθεση και δεν μοιάζει με κανένα άλλο. Δεν περιέχει 'βρώμικους' στίχους, που δε θα τολμούσε κανείς να επαναλάβει, αφού δεν πρόκειται να βρείτε εδώ ούτε κάποιον επίορκο μαστροπό ούτε κάποια κακή εταίρα...*» (στ.54-57). Αντιθέτως τονίζει την ανταμοιβή της αρετής που επιδεικνύεται στο πεδίο της μάχης και την τιμωρία της αδυναμίας και της δειλίας<sup>21</sup>.

Η *Mostellaria* και ο *Pseudolus* μπορούν να θεωρηθούν «κωμωδίες ίντριγκας», ενώ η *Aulularia* και ο *Trinummus* μοιάζουν περισσότερο με «ψυχολογικές κωμωδίες».

Το πιο ιδιότυπο, όμως, έργο του είναι αναμφισβήτητα ο *Amphytrion*, που πραγματεύεται τον έρωτα του Δία και της Αλκμήνης και τη γέννηση του Ηρακλή. Είναι η μοναδική σωζόμενη κωμωδία του Πλάτου με μυθολογικό θέμα, την οποία ο ίδιος ο ποιητής τη χαρακτηρίζει ως «tragicomedia», δηλαδή ιλαροτραγωδία. Στον χαρακτηρισμό αυτό συνάδουν κάποια χαρακτηριστικά στοιχεία του έργου, όπως το ότι οι θεοί, Δίας και Ερμής, δεν προλογίζουν απλά το έργο αυτό σύμφωνα με τις αρχές της Νέας Κωμωδίας, αλλά λαμβάνουν μέρος και στην πλοκή. Επιπλέον ο ρόλος του Δία στο τέλος θυμίζει τέλος τραγωδιών, όπου ένας θεός λύνει το αδιέξοδο και προφητεύει το μέλλον (ο «από μηχανής θεός» της αρχαίας τραγωδίας).

---

<sup>21</sup> M. Bieber, ό.π., ch.. XI “The Roman Plays at the Time of the Republic”, σελ. 149.



## Κεφάλαιο Δεύτερο

### Ενότητα Ι

#### *Η Επίδραση του Αρχαίου στο μεταγενέστερο Ευρωπαϊκό Θέατρο*

#### Σύντομη ιστορική ανασκόπηση

Η ιστορία του ελληνικού και του ρωμαϊκού θεάτρου, όπως άλλωστε συμβαίνει και με την ιστορία της ελληνικής και ευρωπαϊκής κουλτούρας στο σύνολό της, είναι τόσο πλούσια και πολύπλευρη, που δε μας ξενίζει το γεγονός ότι σε κάθε μεταγενέστερη περίοδο του ευρύτερου ευρωπαϊκού πολιτισμού ανακαλύπτουμε ίχνη της, καθώς τα έργα της έχουν αξιοποιηθεί από τους μεταγενέστερους δημιουργούς είτε ως πρότυπά τους είτε απλά ως πηγή έμπνευσης και ως εφελτήριο της προσωπικής τους δημιουργίας. Ακόμη και σε περιόδους που το αρχαίο θέατρο και οι θρησκευτικές προεκτάσεις του είχαν παραγκωνιστεί, παρατηρούμε πως αρκετά στοιχεία του αξιοποιήθηκαν, για να εξυπηρετήσουν τις απαιτήσεις και τους στόχους τους. Έτσι, για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα παρατηρούμε πως, μολονότι κυριαρχεί μια τάση δυσπιστίας και καχυποψίας απέναντι σε κάθε τι ειδωλολατρικό, αλλά και αργότερα, κατά την περίοδο του Ρομαντισμού των αρχών του 19ου αιώνα με την επικράτηση του κλασικισμού, παρόλα αυτά αξιοποιούνται, έστω και περιστασιακά, στοιχεία που ανάγονται σε αρχαίες πηγές, οι οποίες εξακολουθούν να' ναι ενεργές και παραγωγικές ακόμα και σήμερα.

Μολονότι, λοιπόν, κατά την περίοδο του Μεσαίωνα η τραγωδία και τα θεατρικά οικοδομήματα τόσο των Ελλήνων όσο και των Ρωμαίων, μοιάζουν ξεχασμένα, οι λατινικές κωμωδίες του Πλαύτου και του Τερέντιου παραμένουν 'ζωντανές' και επίκαιρες.

Ειδικότερα: Κατά τον 10ο αι. η μοναχή Roswitha του Gandersheim έγραψε έξι κωμωδίες θρησκευτικού και ηθικού περιεχομένου, μιμούμενη τα έργα του Τερέντιου, μέσα στις οποίες φροντίζει να απεικονίσει με τα πιο ζωντανά χρώματα και με όργανό της τη λατινική γλώσσα τη νίκη του Χριστιανισμού έναντι της ειδωλολατρίας.

Έπειτα, τον 12ο αιώνα ο Vital de Blois, Γάλλος συγγραφέας, αξιοποιεί το υλικό του *Querolus* - της μόνης λατινικής κωμωδίας των Αυτοκρατορικών χρόνων, που αποδιδόταν στον Πλάτο - στην *Aulularia* του και παρουσιάζει την ιστορία του *Αμφιτρώνα* στο δικό του έργο, που φέρει τον τίτλο *Geta*.

Στο μεταξύ, οι κωμωδίες του Πλαύτου και του Τερέντιου κυκλοφορούν σε ολοένα και περισσότερα αντίτυπα και διαβάζονται όλο και περισσότερο. Ωστόσο, θα πρέπει να τονίσουμε ότι αυτός ο αντιγραφικός 'οργασμός' των κωμωδιών των παραπάνω Λατίνων θεατρικών συγγραφέων, που συνοδεύεται και από τη συστηματική μελέτη τους, εντοπίζεται μόνο στις μοναστικές κοινότητες και σε περιορισμένους κύκλους διανοουμένων της εποχής. Κατά την περίοδο του Μεσαίωνα δεν πραγματοποιούνται θεατρικές παραστάσεις και, γενικότερα, δεν μπορούμε να μιλάμε για μια συστηματική ενασχόληση (μελέτη – αντιγραφή - έκδοση) των λατινικών κωμωδιών.

Η διασκέδαση των ανθρώπων της εποχής είχε ανατεθεί αποκλειστικά στους μίμους, τους φαρσέρ, τους ζογκλέρ, τους σχοινοβάτες και τους γελωτοποιούς.

Στην Ευρώπη οι ηθοποιοί που συμμετείχαν στους Μίμους συγκροτούσαν ομάδες πλανόδιων θιάσων, που ταξίδευαν σε μικρές πόλεις και χωριά, σε μοναστήρια και σε κάστρα και έδιναν τις παραστάσεις τους. Αργότερα αποκτούν μόνιμη 'θεατρική' στέγη στο τσίρκο.

Αλλά και στην Ανατολή οι Τούρκοι υιοθετούν το Μίμο και, προσαρμόζοντάς τον στα τοπικά ήθη και έθιμα, καθώς και στις δικές τους κοινωνικές επιταγές, τον μετασχηματίζουν στον Καραγκιόζη τους (Karagöz), ο οποίος αργότερα μετεξελίσσεται στον δικό μας, πολύ γνωστό Καραγκιόζη.

Η κωμική φάρσα εξακολουθεί να ζει και να κατέχει σημαντική θέση στο ευρωπαϊκό θέατρο μέσω του θεατρικού είδους της Commedia dell'arte της Κάτω Ιταλίας, με κυρίαρχες μορφές τον Πουλτσινέλλα (Pulcinella) και τον Αρλεκίνο (Arlequino), στη Δυτική Γερμανία ως κουκλοθέατρο με τον Κάσπερλ (Kasperle) και στην Αγγλία με τον Παντς και τον Ιούδα (Punch & Judy).

Αυτές οι φιγούρες κληροδότησαν το γεμάτο μπαλώματα κοστούμι του μεταγενέστερου ρωμαϊκού μίμου, του centunculus. Ο παλιός Pappus ή Senex έγινε ο Πανταλόνε (Pantaloon), ο έξυπνος Dossenus ο Γιατρός (Dottore), ο αχόρταγος Maccus ο Πουλτσινέλλα (Pulcinella), και, τέλος, ο καυχησιάρης Bucco και ο Manducus με τις παροιμιώδεις καυχησιολογίες του έγιναν αντίστοιχα ο Γερμανός Kasperle και ο Άγγλος Punch.

Κατά την Αναγέννηση η αναβίωση του αρχαίου πολιτισμού περιλαμβάνει και τη μελέτη των Λατίνων συγγραφέων Πλαύτου, Σενέκα και Βιτρούβιου, οι οποίοι λειτούργησαν ως πρότυπα μιας πλούσιας δημιουργικής παραγωγής.

Ειδικότερα, όσον αφορά στον Λατίνο κωμωδιογράφο Πλαύτο, η επίδρασή του τον 15ο αιώνα υπήρξε πολύ μεγάλη και ξεπέρασε την αντίστοιχη του ομότεχνού του, Τερέντιου. Τα έργα και των δυο κυκλοφόρησαν σε έντυπες εκδόσεις, αρχικά του Τερέντιου το 1470, και έπειτα του Πλαύτου το 1472. Ακολούθησαν παραστάσεις των κωμωδιών του Πλαύτου στα παλάτια των Καρδιναλιών: η *Aulularia* παραστάθηκε το 1484 στο παλάτι του Quirinal και οι *Menaechmi* το 1502 στο Βατικανό ενώπιον του Πάπα. Στη Φερράρα (Ferrara), το 1486, παρουσιάστηκαν επί σκηνής, σε μετάφραση, κωμωδίες του Πλαύτου και αργότερα, το 1502, με αφορμή τη γαμήλια τελετή της Lucrezia Borgia ανέβηκαν στη σκηνή πέντε επίσης κωμωδίες του Πλαύτου σε πέντε διαδοχικές μέρες.

Τον 16ο αιώνα παρουσιάστηκαν στην Ιταλία πολλές κωμωδίες που συνδύαζαν στοιχεία της προγενέστερης λατινικής θεατρικής παράδοσης με στιγμιότυπα της σύγχρονης ιταλικής καθημερινότητας, με προδρόμους τις κωμωδίες *La Cassaria* και *I Suppositi* του Ariosto, δυο έργα που βασίζονται σε αρκετά ιταλικά πρότυπα. Αυτού του είδους η κωμωδία ονομάστηκε *commedia erudita*, λόγια κωμωδία, έναντι της αυτοσχέδιας *commedia dell'arte*. Κατά τον ίδιο αιώνα η επίδραση της ρωμαϊκής κωμωδίας εξαπλώθηκε στην Ισπανία, τη Γερμανία, και την Ολλανδία. Μάλιστα το Πανεπιστήμιο της Salamanca αποφάσισε στα 1574 να μην παρασταίνονται στον χώρο του, μέσα στα πλαίσια των πολιτιστικών δραστηριοτήτων και εκδηλώσεών του, άλλες κωμωδίες εκτός από αυτές του Πλαύτου και του Τερέντιου.

Στην Αγγλία κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα τα έργα του Πλαύτου και του Τερέντιου συμπεριλαμβάνονται συχνά στο πρόγραμμα των θεατρικών παραστάσεων των σχολείων και των πανεπιστημίων. Οι μαθητές του St. Paul στο Λονδίνο παρουσίασαν το 1527 την κωμωδία *The Menaechmi* του Πλαύτου και τον *Phormio* του Τερέντιου. Αργότερα, το 1559, παραστάθηκε στην Οξφόρδη (Oxford) η *Andria* του Τερέντιου και το 1564 στο Κάιμπριτζ (Cambridge) η *Aulularia* του Πλαύτου, μια παράσταση που παρακολούθησε και η βασίλισσα Ελισάβετ. Γενικότερα, συχνή ήταν η παρουσία έργων που μιμούνταν τις λατινικές κωμωδίες, όμως δεν πρόκειται, τις περισσότερες τουλάχιστον φορές, για δουλική μίμηση αυτών, καθώς τα δάνεια απ' αυτές συνδυάζονταν επιτυχημένα με αγγλικές εμπνεύσεις και δημιουργίες.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Σαίξπηρ, ο οποίος σίγουρα είχε μελετήσει τις κωμωδίες του Πλαύτου κατά τα μαθητικά του χρόνια. Κατά συνέπεια στην κωμωδία του *Comedy of Errors* (~ 1591) χρησιμοποιεί ως πρότυπό του το έργο του Πλαύτου *Menaechmi*, το οποίο, όμως, φροντίζει να εμπλουτίσει με μοτίβα από ένα άλλο έργο του,

τον *Amphitruo*. Επίσης, ο ήρωάς του, Falstaff, συνδυάζει χαρακτηριστικά από τον παράσιτο του Miles Goriosus, καθώς και άλλων έργων του Πλαύτου. Άλλωστε, δε θα πρέπει να παραλείψουμε εδώ πως ο Σαίξπηρ και οι σύγχρονοί του θεωρούσαν τον Πλάυτο πρότυπο για την κωμωδία και τον Σενέκα για την τραγωδία: “*Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light*” (βλ. Polonius στον *Άμλετ (Hamlet)*, II Πράξη, ii σκηνή, στ. 419)<sup>22</sup>.

Στη Γαλλία κατά τον 17ο αιώνα αυτός που διεκδικεί και κερδίζει τα σκήπτρα του κυριότερου μιμητή του Πλαύτου και του Τερέντιου ήταν ο Μολιέρος. Τα έργα του *L'Étourdi ou les Contretemps* (1653) και *L'École des Maris* (1661) σχετίζονται αντίστοιχα με το περιεχόμενο των έργων *Bacchides* του Πλαύτου και *Adelphoi* του Τερέντιου. Επίσης ο *Amphitryon* του (1668) αποτελεί μίμηση της ομώνυμης κωμωδίας του Πλαύτου. Τέλος, οι κωμωδίες του *L'Avare* (1668) και *Les Fourberies de Scapin* (1671) αποτελούν αντίστοιχα επεξεργασία των κωμωδιών *Aulularia* του Πλαύτου και *Phormio* του Τερέντιου.

Μετά τη σύντομη αυτή επισκόπηση όσον αφορά στην επίδραση της λατινικής κωμικής θεατρικής παράδοσης στο μετέπειτα ευρωπαϊκό θέατρο θα περάσουμε στην αναλυτική παρουσίαση των κωμωδιών του Πλαύτου, καθώς και σε μια απλή καταγραφή των κυριότερων έργων των δημοφιλέστερων Ευρωπαίων μιμητών του. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να καταστήσουμε σαφές ότι η συγκεκριμένη έρευνα δεν αποσκοπεί στη λεπτομερή καταγραφή και μελέτη του corpus των παραπάνω έργων στο σύνολό τους, καθώς ένα τέτοιο εγχείρημα αφενός θα μας απομάκρυνε από τον βασικό μας στόχο και αφετέρου θα μπορούσε από μόνο του ν' αποτελέσει αντικείμενο μιας νέας διδακτορικής διατριβής. Αντιθέτως, επιδίωξή μας, σ' αυτό το τμήμα της εργασίας μας, είναι να εντοπίσουμε τα δάνεια που προέρχονται από τις κωμωδίες του Πλαύτου, τις διαφοροποιήσεις που επέφεραν οι δημιουργοί τους και τη μετέπειτα πορεία και εξέλιξή τους μέσα στους κόλπους του Ευρωπαϊκού Θεάτρου.

---

<sup>22</sup> M. Bieber, ό.π., κεφ. XVI “Influence of Ancient on Modern Theater”,σελ. 254-255 και K. von Reinhardstoettner, *Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, Leipzig 1886, Erster Teil 1-111 “Einleitung. Plautus und Terenz und ihr Einfluss auf die späteren Litteraturen”, σελ. 77.

## Ενότητα II

### Οι κωμωδίες<sup>23</sup> του Πλαύτου

Κατ' αλφαβητική σειρά οι κωμωδίες του Πλαύτου είναι οι ακόλουθες:

#### 1. *Amphitruo* ή *Amphitryon* (Αμφιτρώων)

**Υπόθεση<sup>24</sup>:** Ο Δίας (Juppiter), ερωτευμένος με την Αλκμήνη (Alcumena), κατεβαίνει στη γη ενσαρκώμενος τη μορφή του Αμφιτρώωνα που απουσιάζει σε μια εκστρατεία. Με τη συνοδεία του πιστού του Ερμή, του αγγελιοφόρου των θεών, πηγαίνει στο παλάτι των Θηβών, όπου εμφανίζεται η Αλκμήνη, ενώ ο Ερμής, μεταμφιεσμένος στο δούλο του, Σωσία, φροντίζει να κρατάει σε απόσταση κάθε ενοχλητικό πρόσωπο.

Η βασίλισσα, πιστεύοντας πως έχει ενώπιόν της το βασιλικό σύζυγό της και νιώθοντας περηφάνια και συγκίνηση λόγω της παλληκαριάς που αυτός επέδειξε στο πεδίο της μάχης, παραδίδεται σε μια 'μαραθώνια' και ανεπανάληπτη ερωτική νύχτα. Σε λίγο όμως κάνει την εμφάνισή του ο πραγματικός Σωσίας, για να ανακοινώσει την άφιξη του Αμφιτρώωνα από τον πόλεμο. Η συνάντησή του με τον ψεύτικο Σωσία (Ερμή) που φρουρεί αγέρωχα την πόρτα γίνεται αφορμή για έναν γενναίο καβγά, που κατέστη τόσο δημοφιλής - ιδιαίτερα στην παραλλαγή του Μολιέρου- ώστε να δημιουργήσει τον διεθνή όρο «σωσίας», που χρησιμοποιείται για να δηλώσει το πρόσωπο που μοιάζει καταπληκτικά με κάποιο άλλο.

Στο μεταξύ ο Δίας φεύγει κρυφά, ενώ σε λίγο έρχεται ο πραγματικός Αμφιτρώωνας, ο οποίος κατατρώχεται από έντονες υποψίες ότι η σύζυγός του έχει κρυφό εραστή και γι' αυτό ζηλεύει ανυπόφορα, όταν πληροφορείται από την Αλκμήνη ότι πέρασε τη νύχτα μαζί της. Ακολουθεί νέα εμφάνιση του Δία με τη μορφή του Αμφιτρώωνα και οι παρεξηγήσεις πολλαπλασιάζονται. Η Αλκμήνη όμως διατηρεί ως το τέλος του έργου την αξιοπρέπειά της, παραμένοντας μια ιδιαίτερα συμπαθητική μορφή. Τελικά, ως καρπός αυτού του 'ιδιαίτερου' ερωτικού τριγώνου γεννιούνται δυο δίδυμα παιδιά, ο γιος του Αμφιτρώωνα και ο καρπός του έρωτα του Δία προς την Αλκμήνη. Ο τελευταίος, παίρνοντας αυτή τη φορά την αληθινή μορφή του, παρεμβαίνει και δίνει στο τέλος την εξήγηση των όσων συνέβησαν.

Παρά την εύθυμη κωμικότητα των σκηνών της έντονης αντιπαράθεσης ανάμεσα στους δυο Σωσίες και τους δυο Αμφιτρώωνες, μια αντιπαράθεση που ουσιαστικά αποκαλύπτει συχνά την αμφιβολία του αληθινού Σωσία και του αληθινού Αμφιτρώωνα για την πραγματική σωματική και διανοητική τους ταυτότητα, ο *Amphitruo* παραμένει μια "τραγική κωμωδία", αποτελώντας ένα κράμα σοβαρότητας και αστείου, στοιχείο που τη φέρνει πιο πολύ κοντά στα δράματα της ελισαβετιανής εποχής παρά σε ό,τι γνωρίζουμε για τις αρχαίες κωμωδίες. Σχετικά με τον χαρακτηρισμό του *Amphitruo* ως «ιλαροτραγωδίας», αξίζει να επισημάνουμε πως υπάρχουν βάσιμες υποψίες πως ο Ρίνθων ο Ταραντίνος (ή Συρακούσιος;), ο αρχηγός της «ιλαροτραγωδίας», με το έργο του *Αμφιτρώων* ίσως να αποτέλεσε πρότυπο για το ομώνυμο έργο του Πλαύτου. Η ιδιοτυπία του Ρίνθωνα έναντι των υπολοίπων μιμογράφων ήταν το ότι παρωδούσε όχι τα ίδια τα μυθολογικά θέματα, αλλά τον τρόπο με τον οποίο αυτά αξιοποιούνται από τους τραγικούς

<sup>23</sup> David Konstan, *Roman Comedy*, Cornell University Press Ithaca and London, 1983.

<sup>24</sup> Ράιος Δημήτριος, *Ρωμαϊκή Κωμωδία. Πλαύτου Μέναιχοι*, Πανεπιστημιακές Παραδόσεις, Γιάννενα 2006 (ανατύπωση), κεφ. III «Το corpus των κωμωδιών του Πλαύτου» σσ. 86-88 και E. Segal, ό.π., ch. 11. "A Plautine Problem Play", σσ. 205-219 και "Notes to Pages", σσ. 208-222.

ποιητές, ασκώντας με τον τρόπο αυτό θεατρική σάτιρα στο ίδιο το θέατρο. Μάλιστα, στο εγχείρημά του αυτό είχε τόσο μεγάλη επιτυχία, που οι Ρωμαίοι ονόμασαν αυτό το είδος της παρωδίας “fabula rhinthonica”<sup>25</sup>.

Άλλοι πάλι θεωρούν πιθανό πως η λέξη “tragicomoedia” επινοήθηκε από τον Πλάυτο, για να χρησιμοποιηθεί στον Πρόλογο του εν λόγω έργου<sup>26</sup>. Πρόκειται όμως για έναν όρο, η πατρότητα του οποίου ανήκει στον Τερέντιο, εφόσον τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας ‘χρεώνουν’ σε αυτόν την εφεύρεση του.

Αναμφίβολα, εκτός από τη σαφέστατη επίδραση που δέχεται ο Πλάυτος από τους κλασικούς Έλληνες και ιδιαίτερα από τον Μένανδρο, που τον αντιγράφει, τον μιμείται και τον διασκευάζει, ο Λατίνος κωμωδιογράφος βρίσκεται κρυμμένος σχεδόν κάτω από κάθε λιθαράκι του νεότερου κωμικού θεάτρου, μερικές φορές τόσο φανερά και αδιαμφισβήτητα που κανείς δεν αμφιβάλει πια ότι είναι ο σπασμένος κρίκος στη μακριά αλυσίδα της θεατρικής παράδοσης.

Ας πάρουμε τον Μπρεχτ, που σαν θεατρική μορφή, το έργο του απέχει πολύ από την Αριστοτελική αντίληψη, και, επιλέγοντας στην τύχη ένα έργο του, το *Άντρας για Άντρα*, ας κάνουμε τις αντιστοιχίες: Πανίσχυρος Δίας - Πανίσχυρο σύστημα, Ερμής-Στρατιώτες της Κιλκία. Στο πρόσωπο του Σωσία θα αναγνωρίσουμε τον Γκάλυ Γκάϋ, όταν σε κάποιο σημείο αναφωνεί: «*Αν απαντήσετε κάποιον που δεν ξέρει ποιος είναι, αυτός είμαι εγώ...*».

Με μεγαλύτερη, όμως, ευκολία μπορούμε να φτάσουμε και να αναζητήσουμε παραλληλισμούς ανάμεσα στον Πλάυτο και τον Πιραντέλο, περνώντας πρώτα από τον Γκολντόνι. *Οι Γυναίκες που διασκεδάζουν (Le Morbinosses)* είναι ο πρώτος σταθμός και *Τα Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* είναι ο δεύτερος. Είναι λοιπόν φανερό πόσο ο Πλάυτος έχει επηρεάσει και τις παλαιότερες αλλά και τις σύγχρονες κωμωδίες, τις κομεντί, με το φαρσικό εύρημα των παρεξηγήσεων που προκαλούνται από την ομοιότητα δύο προσώπων<sup>27</sup>.

Αφιερώνοντας, λοιπόν, το τμήμα αυτό της συγγραφής μας στην απαρίθμηση των μεταγενέστερων επιδράσεων<sup>28</sup> της κωμωδίας του Πλαύτου, *Amphitruo*, θα επισημάνουμε

---

<sup>25</sup> Μ. Πλωρίτης, ό.π., κεφ. Β΄ «Ο Ελληνιστικός Μίμος. Άνθηση μες στην Παρακμή – Ρίνθων, Θεόκριτος, Ηρώνας, Σωτάδης», σσ. 28-29, ιδίως οι υποσημ. 27-28, σελ. 29.

<sup>26</sup> R. L. Hunter, ό.π., σημ. 33, σ. 230, όπου βλ. B. Seidensticker, *Plautonos Harmonia*, Γοτίγγη 1982, σσ. 20-24.

<sup>27</sup> Γιώνας Αρβανίτης, «*Αμφιτρόνας του Πλαύτου*», Εθνικό Θέατρο, *Θεατρικό Χρονικό* 1977, σελ. 61.

<sup>28</sup> K. von Reinhardtstoettner, ό.π., Zweiter Teil “Die plautinischen Lustspiele und ihre hervorragendsten Bearbeitungen I. *Amphitruo*, σσ. 155-229.

για άλλη μια φορά πως το έργο αυτό ενέπνευσε αρκετούς ποιητές, οι οποίοι με τη σειρά τους προσπάθησαν περισσότερο ή λιγότερο επιτυχημένα να ανανεώσουν τον ίδιο μύθο.

Τον ΙΣΤ΄ αι. ο Luis de Camoëns<sup>29</sup> (1524-1580) έγραψε μια κωμωδία (μισή στα πορτογαλικά και μισή στα Ισπανικά) με τίτλο *Amfitroës*, που προέρχεται από τον *Αμφιτρώνα* του Πλαύτου, χωρίς να επιφέρει στην κωμωδία του καμιά αξιοσημείωτη διαφορά. Το έργο αυτό, όπως φαίνεται, προοριζόταν να παιχτεί σε μια γιορτή του Πανεπιστημίου της Coimbra μεταξύ 1540 και 1550. Δυο ισπανικές κωμωδίες με τον ίδιο τίτλο συντάχτηκαν από τους Fernard de Oliva (πέθανε το 1531) και τον Juan de Timoneda (πέθανε το 1538).

Η πρώτη ωστόσο αξιόλογη και με αρκετή δόση πρωτοτυπίας νεότερη αξιοποίηση του μύθου του *Αμφιτρώνα* έγινε από τον Jean-Baptiste Poqueline, γνωστότερο ως Μολιέρο (Molère: 1622-1673), στην ομώνυμη κωμωδία του που παρουσιάστηκε το 1688 και με την οποία ο ποιητής επιχείρησε να εξιδανικεύσει τη βασιλική αυλή του Λουδοβίκου του ΙΔ΄ του επονομαζόμενου, ως γνωστόν, “βασιλιά ήλιου”.

Το έργο χαρακτηρίζεται από την κομψότητα και τη μουσικότητα των στίχων, οι οποίοι υπογραμμίζουν τη λεπτότητα των ψυχολογικών καταστάσεων. Παρόλο που ο Μολιέρος αφήνει στην κωμωδία του να διαφανούν εύκολα οι υπαινιγμοί για τον πολυτάραχο βίο και την ιδιόρρυθμη συμπεριφορά του παντοδύναμου βασιλιά της Γαλλίας με τους ευτυχισμένους του έρωτες, δεν παύει ωστόσο να αντιμετωπίζει τους ήρωές του με βάση το παραδοσιακό υλικό του Πλαύτου, κι όλα αυτά δοσμένα με μια ζωντάνια που δικαιολογεί απόλυτα την επιτυχία του έργου.

Ο *Αμφιτρώνας* είναι, ακολουθώντας τη ρήση του Γ.Ν. Πολίτη<sup>30</sup>, «το ζέδομα παιχνιδιάρας φαντασίας, που ζαμολιέται ύστερα από πολλά ελεύθερη. Το νιώθεις παντού να αντιδονά, ως και στο παιχνιδίσμα του στίχου, που έλυσε το στρωτό περπάτημα του αλεξανδρινού και έγινε και αυτός «ελεύθερος» για να χορεύει. Μα είναι μόνο αυτό; Ή μήπως αντικρίζουμε εκεί μέσα για πρώτη και μοναδική φορά στη γαλλική δραματική τέχνη του ΙΖ΄ αιώνα και το φτερούγισμα ποιητικής φαντασίας στη δοκιμή της να πιάσει ανθρώπινες μορφές; Δεν ανταμώνουμε πια μέσα στον *Αμφιτρώνα* «χαρακτήρες» ή σωστότερα γενικούς ανθρώπινους τύπους, συνταιριασμένους με λογική αφαίρεση από τα

---

<sup>29</sup> Gilbert Highet, *The Classical Tradition, Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford University Press, New York & London, <sup>8</sup>1978, (ελλην.μετάφραση: Τζ. Μαστοράκη, *Η κλασική Παράδοση, Ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1988, σελ. 206.

<sup>30</sup> Γ. Ν. Πολίτης, μετάφραση του έργου *Μολιέρου, Αμφιτρώνας*, Collection de l' Institut Français d' Athènes 9, Ίκαρος 1948, «Εισαγωγικό Σημείωμα», σσ. ια΄-ιε΄.

σκόρπια φανερώματα της ζωής, παρά για πρώτη φορά εδώ αντιπροβλένουν μπροστά στα ξαφνιασμένα μάτια μας τα δειλά ξεπηδήματα της ανθρώπινης μορφής, ποιητικά κοιταγμένης.

Τα πρόσωπα δεν έχουν πια την ακαμψία των τύπων παρά την πολύχρωμη ποικιλία της ζωής. Ο Δίας, λάβρος εραστής, και στην έκφραση του ερωτικού του πόθου, μα και στην ανυπομονησία του, στη στενοχώρια του ή και στην ειρωνεία του ακόμα, κρατά τη μεγαλοσύνη του τρανού άρχοντα.

Ο Αμφιτρύωνας αντίθετα, στρατηγός 'ψημένος' στους πολέμους, μα και ερωτευμένος νοικοκύρης μονόχωτος, έχει σε όλα την ασάδα του στρατιωτικού.

Τίμια και 'ερωτιάρα' η Αλκμήνη, γυναίκα με τα όλα της, γλυκομίλητη και απλή συνάμα χαίρεται ατρικύμιστη την ευτυχία του έρωτά της, ποιος την είδε και δεν τη φοβήθηκε, άμα νιώσει να τη χτυπά η αδικία σε ό,τι έχει φυλάζει μέσα της πιο αγνό, και «ανοίξει τότε το στοματάκι της»!

Δειλός και κουτοπόνηρος ο Σωσίας, λαίμαργος και άτυχος, θυμόσοφος και υποταχτικός, είναι γνήσιο παιδί του λαού, καρδιά μάλαμα στο βάθος. Και τι να πεις για την «ξινομούτα» Κλεάνθη με την αδιάκοπη γκρίνια της; Ή για τον Ερμή, που θέλει να «ξεδώσει από το βαρετό χασομέρι του, σπέρνοντας παντού ζιζάνια»; Μα ως και ο πολέμαρχος Αργατοφοντίδας, ένα επεισοδιακό πρόσωπο, που λέει 'μονοκοπανιά' όλους-όλους 19 στίχους και ούτε ξανανοίγει το στόμα του, πώς ζωγραφίζεται αράθυμος 'καραβανάς'»!

Η γλώσσα που μιλά ο καθένας τους δεν έχει πια την απρόσωπη γυαλάδα της κλασικής κωμωδίας παρά ζωηρεύει με χτυπητές προσωπικές πινελιές. Η ποιητική φαντασία του Μολιέρου, μια και λύθηκε από τα αναγκαστικά δεσμά που ο φόρος της ήταν στον κλασικισμό της εποχής, έκανε εδώ το θαύμα της.

Μερικοί υποστηρίζουν πως ο Μολιέρος δεν πρόσφερε τίποτα το αξιοσημείωτο με τον *Αμφιτρυώνα* (*Amphitryon*, 1668) του. Τα περισσότερα τα είχε βρει έτοιμα στον Πλαύτο και στον Rotrou. «Δούλεψε μόνο, λέει ο Ramon Fernandez, για το θεατρικό στήσιμο και για τη στιχουργία». «Πόσο θα γελούσε όμως και ο ίδιος ετούτος κριτικός, αν του έλεγε κανείς πως και το μεταξοσκούληκο δεν έκαμε τίποτα για να βγάλει το μετάξι: έτοιμο το βρήκε στο φύλλο της μουριάς». Μα μήπως και μόνος δεν έλεγε ο Μολιέρος «*je prends mon bien ou je le trouve*»; («Το βιός του, όπου το βρίσκω, το μαζεύω»).

Ωστόσο, άμα βάλεις με το νου σου τι ήταν στα χέρια των άλλων εκείνο που ο Μολιέρος ύστερα το μεταμορφώνει αληθινά σε βιός, σαστίζεις ακόμα περισσότερο με τη δημιουργική του φαντασία. Έτσι, ξαναδιαβάζοντας κανείς τον *Αμφιτρυώνα* του Πλαύτου και τους *Σωσίες* (*Les Sosies*, 1638) του Rotrou ύστερα από τη «μίμηση» του Μολιέρου,



ξαφνιάζεται που ανταμώνει κάπου-κάπου, σαν ακατέργαστο πρώτο υλικό, μουντό και ξέθωρο, ανάμεσα σε όλη την άλλη παλαιϊκιά πραμάτια εκεί, όσα είχε δει να λαμποκοπούν και να αστράφτουν στη «διασκευή» του δικού μας κωμικού. Σκαλίζοντας μάλιστα κανείς μπορεί επίσης να βρει πως την ιδέα του Προλόγου του ίσως να του την έχουν δώσει δυο στίχοι του Πλάτου, όπου ο Ερμής παρακινεί τη Νύχτα να κάνει το θέλημα του πατέρα του: “*Perge nox, ut obceperisti, gere patri morem meo. Optume optumo optumam operam das, datam polchre locas*”, ή δέκα στίχοι από τον μονόλογο του Ερμή, αρχή-αρχή στην Ισκηνή της Α΄ πράξης του Rotrou.

Από τις μεταγενέστερες προσπάθειες σημειώνουμε την αγγλική διασκευή *Amphitryon or the two Sosias* (1690) του John Dryden (1631-1673), σε πέντε Πράξεις, γραμμένη σε στίχους και σε πεζό λόγο. Το έργο, που δημοσιεύτηκε το 1690, στηρίζεται τόσο στο έργο του Πλάτου όσο και στο έργο του Μολιέρου, πετυχαίνοντας μάλιστα σε αρκετά σημεία να ξεπεράσει τα πρότυπά του σε ζωντάνια και κωμικότητα, γεγονός που προκάλεσε το θαυμασμό του Walter Scott. Για την παράσταση της ίδιας κωμωδίας τη μουσική έγραψε ο Henry Purcell.

Το 1807 ο Heinrich von Kleist<sup>31</sup> (1777-1811) παρουσίασε στη Δρέσδη την ίδια εκδοχή του μύθου, ξεκινώντας βασικά από το κείμενο του Μολιέρου. Παρόλο που η δομή του έργου δε διαφέρει από τη δομή του προτύπου του, η πρωτοτυπία του βρίσκεται στη φιλοσοφική και στοχαστική διάθεση με την οποία εμφανίζεται εδώ ο Juppiter-Δίας. Σύμφωνα με την κριτική προσέγγιση του Πολίτη : « *Η λύση εξάλλου έχει περισσότερη μεγαλοπρέπεια, ενώ όλο το έργο διαποτίζεται από έναν μυστηριώδη ψυχολογικό τόνο ανάμεικτο συχνά με τη φάρσα, με τη διαφορά πως ο ρομαντικός ποιητής κατάφερε να δώσει μια νέα διάσταση στο ρόλο της Αλκμήνης, υπογραμμίζοντας ιδιαίτερα την τραγωδία μιας γυναίκας.*

Γενικά μπορούμε να παρατηρήσουμε πως οι κωμικές σκηνές επιμηκύνονται πολλές φορές στον Kleist με πρόσθετη πολυλογία, που δεν εδυναμώνει καθόλου το κωμικό στοιχείο, αντιθέτως μάλιστα συμβάλλει στην αποδυνάμωσή του. Άλλες πάλι φορές, όταν τύχει και συντομευτεί το κείμενο, χάνεται η κωμική του ουσία. Ο Γερμανός ποιητής, όταν παρασύρεται από τη ρομαντική φαντασία του, πέρα από το πρότυπο που έχει μπροστά του, χάνει ακόμα

---

<sup>31</sup> Γ. Ν. Πολίτης, ό.π., «Συμπληρωματικό Σημείωμα: *Ο Αμφιτρώνας* του Heinrich von Kleist», σσ. 91-101. Πρόκειται για ένα υπόμνημα, όπου γίνεται κριτική εξέταση της διασκευής από τον Γερμανό ρομαντικό ποιητή Heinrich von Kleist του μολιερικού *Αμφιτρώνα*, το οποίο είχε σταλεί στην «Καλλιτεχνική Επιτροπή» του Εθνικού θεάτρου τον Αύγουστο του 1942. Λίγο πριν είχε δημοσιευτεί στις εφημερίδες πως η εν λόγω διασκευή ήταν ανάμεσα στα έργα που θ' ανέβαζε η εθνική σκηνή κατά τη θεατρική χρονιά 1942-43.

και την αίσθηση κάθε μέτρου. Εκτός από κάποιες λεπτομερειακές διαφορές, οι οποίες όμως αποστερούν από το έργο το «σπίθισμα» της μολιερικής εξυπνάδας και χάρης, η διασκευή του Kleist ακολουθεί το γαλλικό πρότυπο και είναι, στο μεγαλύτερο μέρος της, πιστή μετάφραση.

Τα πρόσωπα είναι τα ίδια όπως και στον Μολιέρο, μόνο που εδώ η γυναίκα του Σωσία έχει αλλάξει όνομα και από Κλεάνθη έγινε Χάρης. Από την άλλη, η σκηνική οικονομία του έργου δεν απομακρύνεται καθόλου από το πρότυπο. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε, πως κάθε φορά που ο Γερμανός ποιητής πάει να ξεφύγει από το πρότυπό του και να δημιουργήσει, τότε ακριβώς το καταστρέφει σπάζοντας την εσωτερική ενότητα του έργου. Μάλιστα κατά την άποψη του Γκαίτε<sup>32</sup> το έργο του Kleist αποτελεί ούτε λίγο ούτε πολύ τη χριστιανική ερμηνεία του μύθου της γέννησης του Χριστού, την επισκίαση της Μαρίας [Παναγίας] από το Άγιο Πνεύμα».

Όμως και η άποψη του Tieck δε διαφέρει στην ουσία της από την κρίση του Γκαίτε: «Στις κωμικές σκηνές μένει ο Γερμανός αμέτρητα πίσω από το Γάλλο, που η αφέλειά του, η εξυπνάδα του και το «πεταχτό» του κέφι του δεν έχουν αντικατασταθεί, κάθε άλλο μάλιστα, από τίποτα ανάλογο, ας αφήσουμε όμως την ομορφιά της γλώσσας και το στόλισμα της ρίμας. Πού θέλησε ο Kleist να παρουσιάσει αλλιώς τα σοβαρά πρόσωπα του έργου και να τους δώσει μια βαθιά, να πούμε μυστικοπαθή σπουδαιότητα, αυτό δά είναι μεγαλύτερη παρεξήγηση. Γιατί ο μύθος αυτός, πλουμισμένος με τις τρέλες του Σωσία και του Ερμή, με τους αστείους τσακωμούς τους για το αληθινό εγώ και για το σωστό Αμφιτρώνα, τότε μονάχα μπορεί να σταθεί και τότε μονάχα έχουν νόημα τα κύρια πρόσωπα, σαν κρατηθούν αυτά, όπως στον Πλάτο και στο Μολιέρο, σε κάπως ελαφρό επίπεδο. Δεν μπορεί να μας ενδιαφέρει ο έρωτας του Δία, μας ενδιαφέρουν μονάχα τα τρελά, τα μυθικά περιστατικά του έργου, τα οποία όσο πιο συχνά ξεπροβάλλουν, τόσο περισσότερο μάς γίνεται ανεχτό το τέλος, που, όσο να είναι, στους μοντέρνους θα έχει πάντα κάτι το αυθαίρετο και που δεν ικανοποιεί απόλυτα». Κλείνοντας σημειώνουμε πως η διασκευή του Kleist δεν μπορεί, όχι να παραβγεί, παρά ούτε και να σταθεί καν μπροστά στο πρότυπο του Μολιέρου.

Σημειώνουμε επίσης τον *Σύζυγο (Il marito)*, Βενετία 1545) του Ludovico Dolce (1508-1568), μια μετάφραση του *Αμφιτρώνα* του Πλάτου και, από τις νεότερες δημιουργίες, τον *Αμφιτρώνα 38 (Amphitryon 38)* του Jean Giraudoux (1882-1944), που υιοθετήθηκε από τον S. N. Behrman και παρουσιάστηκε στη Νέα Υόρκη το 1937 και 1938 στο θέατρο

---

<sup>32</sup> W. J. Keller, *Goethe's Estimate of the Greek and Roman Writers*, Madison, Wisconsin, 1916.

“Guild” , με πρωταγωνιστές τους Alfred Lunt και Lynn Fontaine στους ρόλους του Δία και της Αλκμήνης αντίστοιχα<sup>33</sup>.

Ο αριθμός 38 πλάι στο όνομα του *Αμφιτρώνα* οφείλει την παρουσία του στην άποψη του συγγραφέα ότι επρόκειτο για την 38<sup>η</sup> ανάπλαση του μύθου της Αλκμήνης, δίχως να υπολογιστούν τα χαμένα έργα. Ο *Αμφιτρώων* 38 είναι ένα πολύτιμο, καινοτόμο έργο στο χώρο της δραματικής αρχιτεκτονικής, πρέπει ακόμη να τονίσουμε το Θρίαμβο της Αλκμήνης πάνω στον Juppiter-Δία, καθώς η συμπαθητική ηρωίδα αντιτάσσει στη θεϊκή αυθαιρεσία την ανθρώπινη εντιμότητα.

Στο χώρο του μελοδράματος αξίζει να θυμίσουμε την όπερα *Amphitryon* του Francesco Gasparini (1668-1727), που ανέβηκε στη σκηνή το 1707 στη Ρώμη, και τον *Amphitryon* του Modeste Andre Gretry (1741-1813), μια από τις σημαντικότερες δημιουργίες του Γάλλου συνθέτη, που παίχτηκε στο Παρίσι το 1768. Το έργο σε τρεις Πράξεις στηρίχτηκε στο λιμπρέτο του Michel-Jean Sedaine (1719-1797), που άντλησε το υλικό του από την ομώνυμη κωμωδία του Μολιέρου.

Τέλος, αναφέρουμε και τη μουσική κωμωδία *Out of this World*, σε παραγωγή του Cole Porter, που ανέβηκε στο Broadway το 1950, η υπόθεση της οποίας εκτυλίσσεται στην Αθήνα της δεκαετίας του 1950, συνδυάζοντας παράλληλα συχνές αναδρομές σε στοιχεία της παλαιάς φάρσας<sup>34</sup>.

Σημειώνουμε επίσης πως το μοτίβο<sup>35</sup> της μεταμόρφωσης κάποιου σε ένα γνωστό πρόσωπο, με κύριο στόχο είτε την αποπλάνηση είτε την παραπλάνησή του, απαντάται επίσης στο έργο του Shakespeare, *Comedy of Errors* (1589/93), στο έργο του Geoffrey of Monmouth, *Historia regum Britanniae* (1132/35), όπου η μεταμόρφωση γίνεται με τη βοήθεια του μάγου Merlin, με κύριο στόχο την εξαπάτηση της βασίλισσας Ygerne, και στο αριστούργημα της ινδικής λογοτεχνίας, το γνωστό *Mahābhārata* (5<sup>ος</sup> αι. π.Χ - 4<sup>ος</sup> αι. μ.Χ.) μέσα στα πλαίσια του οποίου εντάσσεται η ιστορία των *Nala και Damayanti*, σύμφωνα με την οποία τέσσερις θεοί παίρνουν τη μορφή της αγαπημένης του Damayanti, της Nala.

Στη συνέχεια της αναφοράς μας στον *Αμφιτρώνα* του Πλάτου θα περιοριστούμε στην απλή απαρίθμηση των επιδράσεων της κωμωδίας αυτής στη μεταγενέστερη λογοτεχνική παράδοση και φυσικά στις μεταφράσεις, τις οποίες γνώρισε στους κατοπινούς χρόνους.

---

<sup>33</sup> M. Bieber, ό.π., κεφ. XVI, σελ. 260.

<sup>34</sup> M. Bieber, ό.π., κεφ. XVI, σελ. 260.

<sup>35</sup> Frenzel, *Motive der Welt-Literatur*, Stuttgart: Kröner 1976, “Doppelgänger”, σσ. 94-113, ιδίως σελ. 95 και σελ. 99.

Επεξεργασία του μύθου του *Αμφιτρώνα* συναντούμε τον 12<sup>ο</sup> αι., όπως ήδη αναφέραμε στο προλογικό σημείωμα, στο έργο του Vitalis Blesensis, γνωστού ως Vital de Blois, *Geta und Byrrhaia*, που αποτέλεσε τη βάση για το έργο του Boccaccio, *Amorosa Visione*<sup>36</sup>.

Ο πρώτος ισπανός μεταφραστής του λατινικού κειμένου του *Αμφιτρώνα* ήταν ο Francisco Lopez de Villalobos, ο οποίος δημοσίευσε το κείμενό του αρχικά στη Σαραγόσα το 1515. Αλλαγές στο κείμενο της μετάφρασης αυτής επέφερε ο Maestro Fernand Pérez de Oliva, καθηγητής Θεολογίας και Φιλοσοφίας στη Σαλαμάνκα (1494-1530), ο οποίος δημοσιεύει το κείμενο της δικής του μετάφρασης στην Κόρδοβα το 1530.

Ο επόμενος *Αμφιτρώνας* προέρχεται από την Ισπανία και είναι έργο του D.Santos Diez Gonzales, ενώ συναντούμε και την κωμωδία *Amor es todo invention: Jupiter y Anfitrion* του Don Jose de Canizares (1676-1750). Το 1859 ο D.Salvador Constanzo δημοσιεύει στη Μαδρίτη υπό τον τίτλο *El Anfitrion y la Andriana de Terencio* τη μετάφραση των λατινικών πρωτοτύπων. Ο Πορτογάλος επικός Luiz de Camões (1524-1580) γράφει την κωμωδία *Os Enfatriões (Die Amphitruonen)*, που παρασταίνεται το 1587.

Δυο αιώνες μετά απ' αυτόν και ένας άλλος Πορτογάλος συγγραφέας ασχολείται με τον *Αμφιτρώνα* του Πλαύτου, ο Don Antonio José de Silva με το έργο του *Jude*, το οποίο υπό τον τίτλο *Amfítriao, ou Jupiter e Alemena* παρασταίνεται ως όπερα στο θέατρο “Bairro Alto” της Λισσαβόνας το Μάιο του 1736.

Ο Herkules I παρασταίνει τον *Αμφιτρώνα* στις 26 Ιανουαρίου 1487, καθώς και στις 12 Φεβρουαρίου 1491 στο γάμο του γιου του Alfonso I με την Anna Sforza, βασιζόμενος στη μετάφραση του κειμένου από τον Pandolfo Collenuccio. Μια άλλη επεξεργασία του *Αμφιτρώνα* απαντά στο έργο του Michel Angelo Buonarroti (1605), *Il Natale d' Ercole*, στο έργο του Luigi Grotto di Hadria, *La Calisto* (Βενετία, 1583), του Αββά Voisenon *Jupiter et Calisto* (1770), ενώ και ένας άλλος συγγραφέας, ο Charles Feau, στο έργο του *Brusquet I. Busquet II*, αξιοποιεί μια σκηνή του *Αμφιτρώνα*.

Στην Αγγλική λογοτεχνία συναντούμε την επίδραση του *Αμφιτρώνα* στα έργα των Antony Munday (1553-1633) *John a Kent and John a Cumber* (Λονδίνο, 1851), Thomas Heywood *Ampitruo* (Λονδίνο, 1613), Tomkis *Albumazar* (Βενετία, 1606) και του John Crowne, *The country wit*, που παραστάθηκε το 1675. Πρόκειται για ένα έργο που

---

<sup>36</sup> Ο Boccaccio αξιοποιεί επίσης στο έργο του, εκτός από τον *Amphitruo* του Πλαύτου, και τις κωμωδίες του *Aulularia* και *Cistellaria*. Όσον αφορά στο έργο *Geta* βλ. Gustave Cohen, *La “Comédie” Latine en France au XII<sup>e</sup> siècle, textes publiés sous la direction et avec introduction, Tome I, Paris, “Société d’ édition Les Belles-Lettres”, 1931, “Vital de Blois, Geta, texte établi et traduit par Etienne Guilhou” σσ. 1-20.*

βρίσκεται κάτω από την άμεση επίδραση της αντίστοιχης επεξεργασίας του *Αμφιτρώνα* του Πλαύτου από το Μολιέρο<sup>37</sup>.

Επίσης, ο *Αμφιτρώνας* του Πλαύτου μόλις και διακρίνεται κάτω από την ατημέλητη φορεσιά του *Τζακ του ταχυδακτυλουργού* (*Jack juggler* τυπώθηκε στα 1555), που χαρακτηρίστηκε ως «νέο ιντερλούδιο για να το παίζουνε τα παιδιά» («*a new Enterlude for Children to play*»)<sup>38</sup>.

Μια Γερμανική επεξεργασία του *Αμφιτρώνα* πραγματοποιείται το 1608 στο Στρασβούργο από τον Wolfahrt Spangenberg, ενώ παράφρασή του θεωρείται το έργο του Johannes Burmeister, *Sacri Mater Virgo* (1612).

Αργότερα ο Johann Daniel Falk γράφει ένα έργο στο οποίο δίνει τον τίτλο *Amphitruo* (Ληψία, 1797), όπου μιμείται τόσο το ομώνυμο έργο του Πλαύτου, όσο και αυτό του Μολιέρου.

Κυριότερες μεταφράσεις του *Αμφιτρώνα* θεωρούνται στην Αγγλία αυτές των L.Echards, 1694, Th. Cooke, 1746, Ozell, 1732 και John Oxenford (1812-1877), στη Γερμανία των: A.C.Borheck (Κολωνία, 1803), Rost (Ληψία, 1829) και στην Ισπανία αυτές των Francisco Lopez de Villalobos και Maestro Pérez de Oliva, στις οποίες αναφερθήκαμε παραπάνω.

Σημειώνουμε, τέλος, την ελληνική μετάφραση της κωμωδίας του Πλαύτου, που έγινε από τον Τάσσο Ρούσσο<sup>39</sup> και κυκλοφόρησε το 1978 από τη Θεατρική Βιβλιοθήκη της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Αθήνα), μια μετάφραση που αποτέλεσε τη βάση της παρουσίασης της κωμωδίας αυτής από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία του Σολομού<sup>40</sup>, ο οποίος κράτησε το παιχνίδι της κωμωδίας αυτής στα όριά του και ενέγραψε τη γεωμετρία του Πλαύτου στις δυνατότητες του Εθνικού Θεάτρου, απαλλάσσοντας το έργο από κάθε εύρημα και παραγέμισμα.

«Ο Ερμής-Σωσίας του Ηλιόπουλου, λιτός, σχεδόν απέριτος, περνούσε από τον ένα 'χαρακτήρα' του όμοιου στον άλλο, με μια σβελτάδα, αλλά και μια αδιόρατη ανάσα, που έκλεινε το μάτι στο θεατή και τον έκανε συνένοχο. Η κ. Αρώνη με την άνεση της μανιέρας της, στις καλύτερες στιγμές της, έδωσε αφοπλιστικά το θήλυ-μήλο των επιθυμιών, αφήνοντας

---

<sup>37</sup> Συγκεκριμένα μεγάλο μέρος της πλοκής του, καθώς και της γλώσσας του έχει αντληθεί από τα έργα του Μολιέρου *Le Sicilien ou l' amour peintre*.

<sup>38</sup> N. Allardyce, *World Drama from Aeschylus to Anouilh*, London 1949 (ελλην. μετάφραση Μ. Οικονόμου: *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου*, εικονογραφημένη: *Από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, I, σελ. 197.

<sup>39</sup> Τάσος Ρούσσος, *Τίτου Μάκκιου Πλαύτου, Αμφιτρώνας*, κωμωδία σε πέντε πράξεις, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1978.

<sup>40</sup> Ίωνας Αρβανίτης, «*Αμφιτρώνας του Πλαύτου*. Εθνικό Θέατρο», *Θεατρικό Χρονικό* 1977, σελ. 61.

που και που (κι αυτό ίσως πέρα από τις προθέσεις του Πλαύτου—όμως γοητευτική προέκταση) να εννοηθεί πως ήταν περισσότερο από ό,τι οι άλλοι πιστεύουν ενήμερη στο παιχνίδι. Τέλος ο Δίας-Αμφιτρώνας του κ. Κανάκη έγερνε προς το θνητό ρόλο, όπου ο ηθοποιός έδωσε τον τύπο του *miles gloriosus*, αφήνοντας όμως ανεκπλήρωτη την απόπειρα όσον αφορά το θεϊκό ρόλο να δοθεί ο χαρακτήρας του πονηρού απατεωνάκου»<sup>41</sup>.

Ύστερα από δεκαπέντε χρόνια, από τότε δηλαδή που ο Σολομός ανέβασε τον Αμφιτρώνα του Πλαύτου με έξοχο πρωταγωνιστή τον Ντίνο Ηλιόπουλο, είναι ωφέλιμο να γνωρίσει το κοινό μας και το γαλλικό κλασικό του ανάτυπο, τον Αμφιτρώνα του Μολιέρου, με πρωταγωνιστή τον ταλαντούχο ηθοποιό Δημήτρη Πιατά, και με τη συμβολή άλλων αξιόλογων ηθοποιών, όπως τη Γιώτα Φέστα, τον Κ. Τζούμα, τον Κ. Κακαβά, τον Φ. Σεργουλόπουλο και τη Μαρία Κανελλοπούλου, σε σκηνοθεσία του Γάλλου Περουσέλ και σε μετάφραση του Γ.Ν.Πολίτη<sup>42</sup>.

Κλείνοντας την αναφορά μας στον Αμφιτρώνα του Πλαύτου αξίζει να προσθέσουμε πως με το έργο αυτό ο Μολιέρος έκανε το ντεμπούτο του στην ελληνική θεατρική σκηνή του εικοστού αιώνα, όταν στα 1904 το «Βασιλικό Θέατρο» παρουσιάζει σε σκηνοθεσία του Θωμά Οικονόμου, τον Αμφιτρώνα σε μετάφραση του Ι.Φραγκιά, με τους Ν. Μέγγουλα, Φ. Κοτοπούλη, Ν. Ζάννο κ.α.

Βέβαια η πρώτη παράσταση του Αμφιτρώνα του Μολιέρου πραγματοποιήθηκε στη Σύρο, την ίδια χρονιά που τυπώθηκε, δηλ. τέλος Νοέμβρη του 1877. Ο μεταφραστής του ήταν Συριανός και λεγόταν Ιωάννης Φραγκιάς, Συριανός και ο πρωταγωνιστής, ο Δημοσθένης Αλεξιάδης. Συριανό το κοινό, συριανό και το δημοτικό Θέατρο στην εύπορη Ερμούπολη, όπου έλαβε χώρα η παράσταση. Συριανή και η επιτυχία, που σε λίγο έγινε πανελλήνια.

Το καλοκαίρι του 1879 παίχτηκε στην Αθήνα στο παρλιόσιο θέατρο «Απόλλων», από το θίασο «Μένανδρος», που είχε διευθυντή του το Διονύσιο Ταβουλάρη. Στήριγμά του ήταν ο αδελφός του, Σπύρος Ταβουλάρης, ηθοποιός λεπτεπίλεπτος, κάτι σαν τον Αργυρόπουλο, ο οποίος είχε ήδη παίξει πολλούς διαφορετικούς ρόλους του Μολιέρου και θα εξακολουθούσε να τους παίζει. Στον Αμφιτρώνα ο Σπύρος Ταβουλάρης έπαιξε τον Σωσία και ξεχώρισε. Με αυτόν το ρόλο καθιερώθηκε<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Πρόκειται για μια κριτική που δημοσιεύεται στο *Βήμα* (9-11-1977) υπό τον τίτλο «Πλαύτος, Αμφιτρώνα, Το παιχνίδι των ρόλων» και αποτελεί μέρος του βιβλίου του Κώστα Γεωργουσόπουλου, *Παγκόσμιο Θέατρο Ι. Από το Μένανδρο στον Ίψεν*, επιμέλεια-εισαγωγή: Έλσα Ανδριανού, Αθήνα, 1999.

<sup>42</sup> Γιάννης Ιορδανίδης, «Ο Μολιέρος και το Ελληνικό Θέατρο», *Θεατρικά*, Νο 9-10, σελ. 27.

<sup>43</sup> Γιάννης Σιδέρης, «Πεπαίδευκε την Ελλάδα. Ο Μολιέρος Δάσκαλος του Θεάτρου μας, *Θέατρο*, 37 (1974), σελ. 45.

Τέλος, το 1963 το «Ελεύθερο Θέατρο» Θεσσαλονίκης παρουσίαζε κάθε Δευτέρα παράσταση του *Αμφιτρώνα* (14.1-11.3.1963) στο θέατρο «Θυμέλη», στις 2.3. στην Αμερικανική Γεωργική Σχολή Θεσσαλονίκης και στις 16-17.4.63 στο Κιλκίς) σε σκηνοθεσία και καλλιτεχνική διεύθυνση του Κ. Χαρατσάρη με τη συμμετοχή πλειάδας αξιόλογων ηθοποιών όπως οι: Κ. Ιωαννίδης, Σ. Τζεβελέκης, Ν. Βλαχόπουλος, Π. Ποράβος, κ.α. Η ίδια παράσταση θα παρουσιαστεί από τον ίδιο θίασο τον επόμενο χρόνο στο «Θέατρο Κήπου» (στις 6,8,9,10 και 11.9.64)<sup>44</sup>.

## 2. *Asinaria* (Η κωμωδία των γαιδάρων)

Χαρακτηρίζεται ως μια εύθυμη αλλά σχετικά ατημέλητη από τεχνικής απόψεως φάρσα. Ήταν διασκευασμένη, κατά τρόπο πολύ ελεύθερο, από ένα έργο της Νέας Κωμωδίας, τον *Οναγόν* (*Γαιδουρολάτη*) του Δημοφίλου (πρόκειται για την άποψη του Rose, η οποία όμως αμφισβητείται και για το λόγο αυτό απαιτείται καλύτερη τεκμηρίωση<sup>45</sup>).

**Υπόθεση<sup>46</sup>:** Ο γερο-Δημαίνετος είναι παντρεμένος με μια γυναίκα πολύ φειδωλή, την Αρτεμώνη, και έχει ένα γιο, τον Αργύριππο. Ο γιος ικετεύει τον πατέρα του να τον ενισχύσει οικονομικά, για να μπορέσει να αγοράσει την ελευθερία της αγαπημένης του, που φέρει το όνομα Φιλαίνιον, και να τη σώσει από τα υστερόβουλα σχέδια μιας ανήθικης και αδίστακτης γριάς προξενήτρας (Iena). Με τη βοήθεια δύο δούλων, των οποίων πατέρας και γιος συνεργούν ευχαρίστως στις πονηριές τους, κατορθώνουν να αποσπάσουν τα χρήματα που η Αρτεμώνη είχε σκοπό να τα δώσει στο Σαυρέα, έναν άνθρωπο της εμπιστοσύνης της, για να αγοράσει με αυτά ένα κοπάδι γαιδούρια.

Με τα χρήματα αυτά αγοράζουν το Φιλαίνιον, πριν προλάβει να την αγοράσει ο αντεραστής του Αργύριππου, που λέγεται Διάβολος. Γεμάτος οργή ο Διάβολος στέλνει έναν παράσιτο του να τα φανερώσει όλα στην Αρτεμώνη. Εκείνη εμφανίζεται στη σκηνή τη στιγμή ακριβώς που πατέρας και γιος κάθονται να δειπνήσουν με το Φιλαίνιον και παίρνει δια της βίας, σέρνοντάς τον στην κυριολεξία, το γέρο σύζυγό της σπίτι τους. Ο cantor κλείνει το έργο με την παρατήρηση ότι η Αρτεμώνη θα δείξει μεγαλύτερη επιείκεια για τον άντρα της, αν το ακροατήριο χειροκροτήσει με την καρδιά του.

Πρόκειται για μια φάρσα, στην οποία κυριαρχούν κωμικές καταστάσεις και λογοπαίγνια. Το έργο αυτό ενέπνευσε πολλές μεταγενέστερες κωμωδίες<sup>47</sup>, μερικές από τις οποίες παραστάθηκαν στην Ιταλική Ακαδημία. Γνωρίζουμε μέσω του Paolo Cortese μια παράστασή της στη Ρώμη στη λατινική γλώσσα το 1480 και μια άλλη παράσταση στην ιταλική γλώσσα το 1514. Η κωμωδία αυτή μετατράπηκε σε *Vaccaria* μέσα στα πλαίσια

<sup>44</sup> «Το ‘Ορντίνο’ της χρονιάς, Θίασοι, Θέατρα, Έργα, Ηθοποιοί, Θέατρο Πρόζας, Πειραματικό Θέατρο» *Θέατρο* 1963-1964.

<sup>45</sup> E Fraenkel., *Plautinisches in Plautus*, Berlin 1922, επηρξ. μετάφρ.: *Elementi plautini in Plauto*, Firenze 1960, σελ. 127.

<sup>46</sup> H. J. Rose, *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, Τόμος Α': «Από τις ρίζες ως την ποίηση του Αυγούστου – μτφρ.: Κ. Χ. Γρόλλιος, Αθήνα 1993, κεφ. 3<sup>ο</sup> «Η εποχή του Έννιου», σελ. 44.

<sup>47</sup> K. von Reinhardstoettner, ό.π., *Zweiter Teil* “Die plautinischen Lustspiele und ihre hervorragendsten Bearbeitungen: II *Asinaria*, σσ. 229-255.

της επεξεργασίας του Angelo Beolco. Μια άλλη ιταλική εκδοχή της είναι η κωμωδία του φλωρεντιανού Giovannina Cecchi, *Il Martello*, ενώ η τελευταία επεξεργασία της πραγματοποιείται από τον Reinhold Lenz και φέρει τον τίτλο *Das Väterchen*.

Σημειώνουμε τέλος τη Γερμανική μετάφραση του έργου από τον A.C.Borheck (Κολωνία, 1803) και τη Γαλλική μετάφραση των L. Havet και A. Frete (Παρίσι, 1925)

### 3. *Aulularia* (Η Τσουκάλια με το χρυσάφι)

Είναι η κωμωδία που έδωσε στο Μολιέρο την ιδέα να γράψει τον *Φιλάργυρο* (*L'Avare*). Η υπόθεση όμως είναι κάπως διαφορετική. Συγκεκριμένα:

**Υπόθεση<sup>48</sup>:** Ο γεροτσιγκούνης Ευκλείων (που θυμίζει αρκετά τον Σμικρήνη από τους *Επιτρέποντες* του Μενάνδρου) ανακάλυψε μια μέρα στο σπίτι του ένα θησαυρό από χρυσά νομίσματα χάρη στη βοήθεια του Lar familiaris, τον οποίο η κόρη του Φαιδρία<sup>49</sup> λάτρευε με μεγάλη ευσέβεια.

Ο Μεγάδωρος, ένας πλούσιος γείτονας, βλέποντας τον τρόπο ζωής του Ευκλείωνα, που εξακολουθούσε να είναι πολύ φειδωλός, πιστεύει ότι ανέκαθεν ήταν φτωχός και για το λόγο αυτό του προτείνει να παντρευτεί την κόρη του χωρίς να ζητήσει καθόλου προίκα. Βέβαια αγνοεί μια σημαντική λεπτομέρεια, ότι δηλαδή πριν από εννιά μήνες ο νεαρός ανιψιός του Λυκονίδης είχε βιάσει το κορίτσι σε μια γιορτή της Δήμητρας (λεπτομέρεια που θυμίζει την ανάλογη περίπτωση της Παμφίλης στους *Επιτρέποντες* του Μενάνδρου).

Ο γέρος στην αρχή αντιδρά αρνητικά στην πρότασή του, καθώς νομίζει ότι ο Μεγάδωρος υποψιάστηκε την ύπαρξη του θησαυρού και θέλει να καρπωθεί και αυτός ένα μέρος του. Τελικά όμως συγκατατίθεται στο να γίνει αυτός ο γάμος. Έτσι αρχίζουν οι γαμήλιες προετοιμασίες με την απαραίτητη εισβολή των δούλων, των μαγείρων και των μουσικών στο σπίτι του Ευκλείωνα, οι οποίοι κατατρομοκρατούν τον σπαγγοραμένο οικοδεσπότη, που φοβάται μήπως κλέψουν τον κρυμμένο σε μια χύτρα θησαυρό του (σ' αυτή τη λεπτομέρεια οφείλει τον τίτλο της κωμωδίας).

Η μεγάλη του ταραχή τον οδηγεί να σφάξει έναν κόκορα που παρά λίγο θα ξέθαβε το θησαυρό και στη συνέχεια να μεταφέρει το πολύτιμο εύρημα στο ναό της Fides και ύστερα να τον θάψει στο δάσος, μακριά από κάθε ύποπτο - όπως πιστεύει - βλέμμα ή βήμα. Μόνο που οι συμφορές ξεσπούν μαζεμένες, καθώς μαθαίνει πως η Φαιδρία είναι έγκυος και μάλιστα «κοιλοπονάει», ενώ ο πολύτιμος θησαυρός του έκανε...φτερά! Ευτυχώς ο κλέφτης δεν είναι άλλος από τον Στρόβιλο, έναν δούλο του Λυκονίδη, που παρακολούθησε 'διακριτικά' όλες τις απελπισμένες προσπάθειες του γέρου να κρύψει και έτσι να προστατέψει το θησαυρό του. Ο τελευταίος εξηγεί στο θείο του πώς έχουν τα πράγματα, παίρνοντας παράλληλα τη συγκατάθεση όλων να παντρευτεί τη Φαιδρία, αφού πρώτα επιστρέφει το θησαυρό στον Ευκλείωνα.

Το κείμενο της έξοχης αυτής κωμωδίας δεν είναι πλήρες και γι' αυτό μερικές λεπτομέρειες της πλοκής της παραμένουν σκοτεινές. Έχουμε όμως, όπως συμβαίνει συνήθως με τον Πλάυτο, δυο έμμετρες περιλήψεις του έργου, σε μια από τις οποίες μάλιστα εμπεριέχεται και μια ακροστιχίδα του τίτλου. Αυτή μας επιτρέπει να εννοήσουμε

---

<sup>48</sup> Ράιος, ό.π., κεφ. III: «Το corpus των κωμωδιών του Πλάυτου», σσ. 88-89, και Rose, ό.π., σελ. 45.

<sup>49</sup> Rose, ό.π., υποσημ. 46, κεφ. Γ', σ. 321, όπου τονίζεται πως μπορεί τα χειρόγραφα να παραδίδουν έτσι το όνομα, όμως αυτό είναι αντρικό και για το λόγο αυτό παρατίθενται οι διορθώσεις σε Phaedra (Ussing) Phaedrium (Leo, K. Schmidt).



πως ο Ευκλείων μετριάζει την τσιγκουνιά του στην τελευταία σκηνή του έργου, καθώς ολοκληρώνει τη σκηνική του παρουσία με τα λόγια: “*illic (Lyconides) Euclioni rem refert./Ab eo donatur auro uxore et filio*”, δηλ. ο Λυκονίδης παντρεύεται την κόρη του Ευκλείωνα, αναγνωρίζει ότι το παιδί ήταν δικό του και η κόρη παίρνει για προίκα το θησαυρό ή ένα μέρος του.<sup>50</sup>

Η *Aulularia*, αν και το κύριο χαρακτηριστικό της είναι το φαιδρό και το ευτράπελο που φτάνει κάπου-κάπου στο γκροτέσκο, είναι μια ηθογραφική κωμωδία. Το θέατρο του Πλάτου είναι ένα πανόραμα τύπων πραγματικών, διαχρονικών, που παρελαύνουν στη σκηνή επιδεικνύοντας την κωμική τους πλευρά, την οποία ο Πλάτος ξέρει, φωτίζοντάς τη κατάλληλα, να την κάνει να προβάλλει στα μάτια του θεατή αμίμητα γελοιογραφική.

Τέτοιος τύπος παρουσιάζεται στα μάτια μας ο Ευκλείωνας, ο κεντρικός ήρωας της *Τσουκάλας*, όπως μεταφράζεται η κωμωδία *Aulularia* στα ελληνικά. Τσιγκούνης παθολογικός, στάθηκε, όπως ήδη αναφέραμε, πηγή για τον *Φιλάργυρο* του Μολιέρου. Ωστόσο στη γελοιοποίηση ο Πλάτος είναι ασυναγώνιστος. Ο *Αρπαγκόν* του Μολιέρου είναι ένας τύπος ψυχοπαθής δραματικός, που προκαλεί τον οίκτο. Αντίθετα, ο Ευκλείωνας του Πλάτου, είναι μια καρικατούρα που ο ποιητής την ανεβάζει στη σκηνή για να προκαλέσει γέλιο. Μοναδικά είναι τα ευρήματα που χρησιμοποιεί για να καταστήσει τον ήρωά του άφταστο σε κωμικότητα. Τον παρουσιάζει να κόβει τα νύχια του και να τα ξαναμαζεύει. Μαγειρεύει το φαγητό του στον ήλιο για να μην κάψει ξύλα. Σκοτώνει τον κόκορά του, γιατί τον υποψιάζεται πως έσκαβε το μέρος στο οποίο έκρυβε τον πολύτιμο θησαυρό του, με σκοπό να του τον κλέψει, και άλλα τέτοια μοναδικά σε σύλληψη και έμπνευση κωμικά ευρήματα.

Όπως προαναφέρθηκε η κωμωδία αυτή μας παραδόθηκε ελλιπής. Ένας «σοφός» του ΙΕ΄ αιώνα ο Κόδρος Ουρσαίος, βασιζόμενος στον πρόλογο και σε μερικά σπαράγματα στίχων, συμπλήρωσε το τέλος της. Την έκδοση αυτή ακολούθησε και ο μεταφραστής, ο οποίος, χωρίς να βλάψει το πνεύμα του έργου, την ανάπλασε και την ανασχημάτισε, για να αποκτήσει η *Aulularia* ζωντάνια σημερινή<sup>51</sup>

Η Νέα Κωμωδία έχει ‘φιλοξενήσει’ πολλές φορές επί σκηνής τον τύπο του φιλάργυρου. Αναφέρουμε έτσι την εμφάνιση του τύπου αυτού σε τέσσερα ή πέντε έργα του

---

<sup>50</sup> Rose,ό.π, σελ. 45.

<sup>51</sup> Κυριαζής Χαρατσάρης, εισαγωγή – μετάφραση, *Πλάτου, Η τσουκάλα με το Χρυσάφι*, Πρόγραμμα Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος – Θεάτρου Θράκης, Θεατρική Περίοδος 1978-1979, Αρ. Δελτ. 171/5. Θ.

Μενάνδρου<sup>52</sup>: ο Ζεβζέκης (Δύσκολος), η Στάμνα (Υδρία), Επιτρέποντες, Θησαυρός και ίσως και το Δαχτυλίδι (Δακτύλιος). Δυστυχώς όμως δεν μπορούμε να αποφανθούμε μετά βεβαιότητας για το ποιο από τα έργα αυτά αποτέλεσε την πηγή έμπνευσης του Πλαύτου.<sup>53</sup>

Δυσκολία παρουσιάζει επίσης και το ζήτημα της χρονολογίας κατά την οποία παραστάθηκε η κωμωδία για πρώτη φορά. Πιθανές χρονολογίες είναι τα έτη 195, 191 και 186 π.Χ. Για καμιά όμως απ' αυτές δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι, καθώς οι χρονολογίες αυτές παρουσιάζονται πολύ εύθραυστες.

Από τις πολλές μεταγενέστερες διασκευές και μιμήσεις του έργου ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στον *Φιλάργυρο* (L'Avaro) του Carlo Goldoni (1707-1793), η πρώτη παράσταση του οποίου δόθηκε σε μια βίλα στη Μπολόνια το 1756, και τον *Φιλάργυρο* (L'Avare) του Μολιέρου, που παίχτηκε για πρώτη φορά το 1668. Πρόκειται για μια από τις καλύτερες κωμωδίες του Γάλλου δραματικού ποιητή, που κατάφερε να ξεπεράσει το πρότυπό του χάρη στο βάθος της ανάλυσης του καταστροφικού πάθους της φιλαργυρίας, που αποπνέει όμως και μια διάθεση πίκρας, η οποία στάθηκε αιτία της μέτριας αρχικά επιτυχίας του έργου.

Επίσης, τον *Φιλάργυρο* τον έχει ωραία διασκευάσει ο Thomas Shadwell στο έργο του *The Miser* (1672) και ο Henry Fielding στο ομώνυμο έργο του (*The Miser*, 1732), ενώ παράλληλα τον τύπο του σπαγγοραμένου έχει παραστήσει πολύ ζωντανά ο Μπαλζάκ στο μυθιστόρημά του *Ευγενία Γκραντέ*, όπου ο πατέρας της ηρωίδας, ο Μπαρμπαγκραντέ, συγγενεύει στενά με τον Αρπάγωνα.<sup>54</sup>

Ωστόσο, ίχνη της *Aulularia* έχουν επιβιώσει σε έναν μεγάλο αριθμό μιμήσεων, που ξεκινούν ήδη από την ύστερη αρχαιότητα.

Ειδικότερα, αναφέρουμε το έργο *Querolus*<sup>55</sup> ενός άγνωστου συγγραφέα, ο οποίος έχει δημιουργήσει τη δική του πλοκή, για να τονίσει τον ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο της μοίρας στη ζωή του ανθρώπου. Δεν είναι τυχαίο μάλιστα ότι το κύριο πρόσωπο, ο Querolus («γκρινιάρης»), είναι κάποιος που τραβάει ο ίδιος πάνω του την ατυχία με τη μόνιμη

---

<sup>52</sup> Konrad Gaiser, *Menanders 'Hydria'. Eine hellenistische Komödie und ihr Weg ins Lateinische Mittelalter*. Carl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg 1977, ch. 2.2. "Untersuchungen zu Menanders 'Hydria'. Das Ooriginal der plautinischen 'Aulularia'?", σελ. 174-175.

<sup>53</sup> Alfred Ernout, *Plaute*, Tome I (*Amphitruo – Asinaria – Aulularia* Fragmenta), Société d'Édition "Les Belles Lettres", Paris 1963, Collection des Universités de France, «Notice», σσ. 143-147.

<sup>54</sup> N. Allardyce, ό.π., Ο θρίαμβος του κλασικισμού», σελ. 370-371.

<sup>55</sup> Walter Stockert, *T. Maccius Plautus, Aulularia*, B. G. Teubner, Stuttgart 1983, κεφ. VII "Zur Nachwirkung der *Aulularia*", σσ. 29-31, Gilbert Lawall & Betty Nye Quinn, *The Aulularia of Plautus*, New England Classical Newsletter 1983, "Introduction" σσ. 1-13 και ειδικότερα σελ. 10 και Gustave Cohen, ό.π., "Vital de Blois, *Aulularia*, texte établi et traduit par Marcel Girard", σσ. 59-69.

γκρίνια του, καθώς, ως τυπικός μισάνθρωπος, απεχθάνεται τους γύρω του και διακατέχεται από την αντίληψη ότι μόνον οι άλλοι κάνουν πάντα λάθη.

Η κωμωδία αυτή χρονολογείται στα τέλη του 4<sup>ου</sup> και στις αρχές του 5<sup>ου</sup> αι. και είναι ιδιαίτερα σημαντική, γιατί αποτελεί τη μόνη σωζόμενη λατινική κωμωδία των αυτοκρατορικών χρόνων.

Ο συγγραφέας έγραψε την κωμωδία “*fabellis atque mensis*”, δηλαδή για ανάγνωση ή θεατρική παράσταση σε συμπόσια, επομένως η παρουσίασή της περιοριζόταν σε στενά ιδιωτικά πλαίσια και δεν προοριζόταν για μια παράσταση ευρείας αποδοχής. Το κείμενο – σε αντίθεση προς την παραδοσιακή μετρική μορφή του ελληνικού και του ρωμαϊκού θεάτρου – είναι πεζό, παρά το ότι η ιδιόρρυθμη πρόζα του θυμίζει στίχους. Κατά συνέπεια θα μπορούσε ίσως να χαρακτηριστεί ως πρόζα με ιαμβικές αποχρώσεις.

Η μόνη ομοιότητα που παρουσιάζει το έργο του με αυτό του Πλαύτου έγκειται στα ονόματα των ηρώων του και στον απόηχο κάποιων φράσεων. Συγκεκριμένα, η υπόθεση της συνοψίζεται ως εξής: Καθώς ένας γέρος, ο Ευκλείων, άπληστος και τσιγκούνης, φεύγει για ένα μακρινό ταξίδι, αφήνει πίσω στο σπίτι του κρυμμένο ένα θησαυρό. Πεθαίνοντας κληροδοτεί το θησαυρό αυτό στο γιο του, *Querolus*, μαζί με έναν δούλο, τον παράσιτο Μανδρόγε(η)ρο, ο οποίος έχει ως καθήκον του να βοηθήσει το γιο να βρει το θησαυρό. Η όλη υπόθεση του έργου στέφεται γύρω από τις προσπάθειες του δούλου να καρπωθεί για τον εαυτό του το θησαυρό και είναι εμπλουτισμένη με φιλοσοφική, πολιτική και κοινωνική σάτιρα. Ο συγγραφέας αφήνει στο κοινό του να αποφασίσει αν το έργο πρέπει να τιτλοφορηθεί ως *Querolus* ή *Aulularia*. Το έργο αυτό ήταν τόσο γνωστό κατά το Μεσαίωνα, που η ρυθμική του πρόζα ξαναγράφηκε σε ελεγειακό στίχο από τον Vital de Blois τον ΙΔ΄ αι.

Στην Ιταλία του ΙΕ΄ αι. εκδηλώνεται έντονο ενδιαφέρον για τη Ρωμαϊκή Κωμωδία, μέσα από το οποίο ξεπηδούν πολλά έργα. Ανάμεσα σε αυτά ιδιαίτερη μνεία αξίζει στο έργο του Lorenzino de' Medici, *Aridosia* (1536), το οποίο βασίζεται σε στοιχεία παρμένα και από την *Aulularia* και από τη *Mostellaria* του Πλαύτου, καθώς και από τους *Αδελφούς* του Τερέντιου. Ο Aridiosio, ο φιλάργυρος, ονομάζεται έτσι, γιατί, όπως πληροφορούμαστε από τον πρόλογο, «είναι πιο στεγνός και από μια στημμένη πέτρα» - μια φράση που αποτελεί απόηχο της περιγραφής του Ευκλείωνα (στ.297). Το έργο αυτό μεταφράστηκε στα γαλλικά από τον Pierre de Larivey (γύρω στα 1579) με τον τίτλο *Les Esprits*.

Επίσης ίχνη της *Aulularia* βρίσκουμε και στο έργο του Gelli, *La sporta* (1543), στο τέλος του οποίου αξιοποιείται και το μοτίβο των διδύμων.

Περνώντας στο χώρο της Ολλανδικής λογοτεχνίας αναφέρουμε το έργο του P.C.Hoof, *Warenar* (παραστάθηκε στην Ακαδημία του Άμστερνταμ το 1617), που βασίζεται στην *Aulularia* του Πλαύτου.

Στην Αγγλία ήδη από το 1564 έχουμε παράσταση της *Aulularia* του Πλαύτου προς τιμήν της βασίλισσας Ελισάβετ. Ο Ben Jonson<sup>56</sup>, συνδυάζοντας την *Aulularia* και τους *Captivi*, δημιούργησε την κωμωδία του *The Case is Altered*. Εδώ εύκολα μπορεί να διακρίνει κανείς πως ανάμεσα στο ζεβζέκη Νόουελ και στον ποιητικό του γιο χρησιμοποιήθηκαν από τον συγγραφέα σκηνές από τις κωμωδίες τόσο του Πλαύτου όσο και του Τερέντιου, όμως οφείλουμε να επισημάνουμε πως η κεντρική μορφή, ο επινοητικός Μπραίνουορμ, δεν αποτελεί μια μορφή που γεννάται από την προσαρμογή του ραδιούργου ρωμαίου δούλου σε νεώτερες συνθήκες, αλλά μια νέα, αυτοδύναμη θεατρική παρουσία. Δημιουργική ωστόσο αξιοποίηση του τύπου του φιλάργυρου πραγματοποίησε και στην κωμωδία του *Βολπόνε* ή *Η αλεπού*, (*Volpone, or the Fox*, 1606) όπου κύριο χαρακτηριστικό του ήρωά της είναι η φιλαργυρία, όπως μπορεί κανείς εύκολα να διαπιστώσει από τα λόγια με τα οποία ομολογεί χαρούμενος την αδυναμία του στην πρώτη σκηνή της κωμωδίας: «...πιο πολύ καμαρώνω για την έξυπνη τέχνη μου να μαζεύω το χρυσάφι, παρά για τη χαρά να το κατέχω». Πρόκειται για μια ρωμαλέα σάτιρα της κοινωνικής διαφθοράς στα χρόνια της Αναγέννησης.

Στη Γερμανική Θεατρική σκηνή αξίζει να αναφέρουμε το έργο του Jac.M.R.Lenz (1774), *Aussteuer*, που αποτελεί επεξεργασία του μύθου του Πλαύτου.

Στο χώρο της Σλαβικής λογοτεχνικής παράδοσης και δημιουργίας μια απομίμηση της *Aulularia* του Πλαύτου αποτελεί ο «φιλάργυρος» του Držić<sup>57</sup>, ο *Skup*, όπως αναφέρει και ο Σάτυρος στον Πρόλογο (όπου παρακαλεί τις κυρίες να δεχτούν αυτή τη φορά ένα έργο χωρίς Νύμφες, οι οποίες θα εμφανιστούν και πάλι το επόμενο καρναβάλι). Οι αποκλίσεις από τη λατινική κωμωδία είναι ότι πραγματικός έρωτας (όχι το αθέμιτο παιδί) συνδέει τους *amores*, καθώς και μια σειρά από νέα πρόσωπα. Με την παθολογική φιλαργυρία του γέρου σατιρίζεται ένα ολόκληρο κοινωνικό στρώμα. Παρόλα αυτά πρόκειται περισσότερο για ένα ψυχο-δράμα, γιατί όλες οι διανθρώπινες συναλλαγές σχετικοποιούνται και παραμορφώνονται από το υπέρμετρο πάθος του πρωταγωνιστή.

Στο σημείο αυτό αξίζει να γίνει μια σημαντική παρατήρηση: ο τύπος του φιλάργυρου του Πλαύτου αποτέλεσε πρότυπο πολλών δραματικών προσώπων, όπως του τραγικού

---

<sup>56</sup> N. Allardyce, ό.π., «Το Θέατρο της Αναγέννησης, Αγγλία», σσ. 280-285.

<sup>57</sup> W. Puchner, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία, ένδεκα Μελετήματα*, Αθήνα 1984, σσ. 476-484.

ήρωα Barabba και του εμπόρου στα έργα των Marlow, *L'Ebreo di Malta*, και του Shylock, στο έργο του Shakespeare, *Mercante di Venezia*<sup>58</sup>

Το πορτραίτο του Ευκλείωνα στην *Aulularia* είναι πολυσήμαντο κατά διαφορετικό τρόπο. Σε μια επιφανειακή θεώρηση είναι ένας φιλάργυρος, όχι βέβαια ένας άπληστος τοκογλύφος όπως ο Harpagon του Μολιέρου, αλλά ένας σπαγγοραμένος, που δε θέλει να ξοδεύει καθόλου χρήματα (μικρολόγος). Όμως με μίαν ακριβέστερη εξέταση διαπιστώνουμε ότι ο φόβος του μπροστά στις δαπάνες δεν είναι μια συνηθισμένη φιλαργυρία, αλλά ένα περίπλοκο φαινόμενο, που συνδέεται με την ιστορία της ζωής του και με το περιβάλλον στο οποίο ζει. Έχει βέβαια κληρονομήσει ο ίδιος από τους προγόνους του τη ροπή προς τη τσιγκουνιά, αλλά από κει και πέρα αυτό δεν είναι άξιο απορίας, εφόσον η οικογένειά του δεν είχε ποτέ την ευλογία του πλούτου. Με την ξαφνική ανακάλυψη ενός θησαυρού στο σπίτι ο φτωχός και έντιμος Ευκλείων έχει αναστατωθεί τελείως. Φοβάται - κάτι που είναι πάρα πολύ κατανοητό μόνο σε μια πόλιν - το φθόνο των συμπολιτών του. Για να κρατήσει κρυφή την ανακάλυψη του θησαυρού και για να μη δώσει καμία αφορμή για σχόλια, εντείνει ακόμα περισσότερο τη φειδώ που τον διέκρινε μέχρι τώρα. Έτσι επιφανειακά εξομοιώνει τη συμπεριφορά του με τη συμπεριφορά ενός σπαγγοραμένου, στην πραγματικότητα όμως αυτό είναι απλά η μετάλλαξη μιας κοινωνικά εξαρτώμενης και νοσηρά κλιμακούμενης καχυποψίας.

Έχουμε κάθε λόγο να υποθέτουμε ότι το πρότυπο της κωμωδίας αυτής έφερε τον τίτλο *Άπιστος* (*Ο καχύποπτος*). Αυτό το διαφοροποιημένο και πλούσιο σε αποχρώσεις σκίτσο του χαρακτήρα, που δε μας παρέχει μόνο την εικόνα ενός ατόμου αλλά και την εικόνα της αλληλεξάρτησής του από το σύνολο, είναι στον Πλάυτο, παρά την ενισχυμένη επίκριση (θα μπορούσε να ανατρέξει κανείς στη σκηνή των δούλων 2, 4), ακόμη σαφώς αναγνωρίσιμο. Ο Πλάυτος εξάλλου με την παράλειψη σκηνών, από τις οποίες απουσίαζε ο κύριος ήρωας, έχει τονίσει την ιδιαιτερότητα της *Aulularia* ως κωμωδίας χαρακτήρων και άφησε να διαφανεί με μεγαλύτερη ευκρίνεια ο «μενάνδρειος» χαρακτήρας της.

Ο Harpagon του Μολιέρου αποτελεί απεναντίας μια προσωποποίηση της απληστίας που φτάνει μέχρι το γκροτέσκο. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η λύση του αδιεξόδου: ο Harpagon πρέπει να εκβιαστεί από τους νεαρούς, ενώ στον Πλάυτο ο υποψήφιος γαμπρός επιστρέφει μεγαλόψυχα το θησαυρό στον Ευκλείωνα και αυτός από την πλευρά του τον παραχωρεί οικειοθελώς ως προίκα στην κόρη του, ευτυχής που μπορεί επιτέλους να κοιμάται πλέον ήσυχος. Ο χαρακτήρας αποτελεί επίσης ένα σημαντικό στοιχείο της

---

<sup>58</sup> Luciano Nicastrì, *Plauto, Aulularia*, introduzione e commento, Napoli 1970, σελ. 73-74.

πλοκής. Επιπλέον, μια προϋπόθεση για την κλοπή του θησαυρού και επομένως τελικά για τη λύση της σύγκρουσης δημιουργεί ακριβώς το κύριο γνώρισμα του Ευκλείωνα: η καχυποψία. Από καχυποψία μεταφέρει το θησαυρό στην ύπαιθρο και έτσι καθιστά δυνατή την κλοπή. Χαρακτήρας και υπόθεση είναι συνεπώς στενότερα συνυφασμένα μεταξύ τους από ό,τι ίσως φαίνεται στην αρχή<sup>59</sup>.

Τιγνη της Aulularia συναντούμε επίσης και στα έργα των: Goldoni *L' Avaro* (πρόκειται για ένα μονόπρακτο, που μόνο κατά τον τίτλο θυμίζει το ομώνυμο έργο του Πλαύτου, μολονότι ο δημιουργός του είχε μελετήσει πολύ έργα του Πλαύτου και του Τερέντιου) Samuel Chappuzeau, *Le riche vilain*, Congreves, *Love for Love*, J.H.Steffens, *Der Geldtopf*, Don Juan Claudio de la Hoz y Mota, *El castigo de la miseria* (1768), Bartolomé de Sousa Mejia, *O avaro*, και *Les affaires sont les affaires*<sup>60</sup> (*Οι Δουλειές είναι δουλειές*) (1903) του Octave Mirbeau, που παρουσιάζει έναν πλούσιο βιομήχανο να προσπαθεί εναγωνίως να βρει τρόπους να μεγαλώσει τα πλούτη του, ενώ η οικογενειακή του ζωή καταρρέει.

Γερμανικές μεταφράσεις του έργου έγιναν από τους: Joachim Greff (1535) και Heinrich Zenckfrey (1607). Με την κωμωδία αυτή ασχολήθηκαν οι: Pierre Daniel, Lemaire (1832) ο Rap και ο καθηγητής της Μπολόνιας Antonius Codrus Urceus.

Μια σειρά από όπερες με τον τίτλο *L' Avaro* παραστάθηκαν από τους: Anfossi (1775), Sarti (1777), Rutini (1789), Orlando (1801), Bianchi (1804), Fioravanti (1804), Cordella (1810), Milari (1810) και Savi (1810).

Ας προσθέσουμε ακόμη ότι το έργο παίχτηκε από το νεοσύστατο τότε «Φοιτητικό Θέατρο Θεσσαλονίκης» σε μετάφραση, σκηνοθεσία και μουσική του Θεσσαλονικιού σκηνοθέτη Κυριαζή Χαρατσάρη και με σκηνικά- κοστούμια του Γιάννη Σακελλαρίδη («Στρατιωτικό Θέατρο Θεσσαλονίκης», 20-26 Απριλίου 1959).

Το ίδιο έργο παραστάθηκε ξανά στη δεκαετία του 1970 από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος σε μετάφραση Κυριαζή Χαρατσάρη σκηνοθεσία Πάνου Παπαϊωάννου, σκηνικά-κοστούμια Νίκου Πολίτη και μουσική Γιάννη Μαρκόπουλου.

Τέλος σημειώνουμε πως αποσπάσματα της κωμωδίας αυτής παρουσιάστηκαν και σε τρία λογοτεχνικά πρωινά του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος:

---

<sup>59</sup> Alfreud von Albrecht, *Geschichte der Römischen Literatur, I, zweite, verbesserte und erweiterte Auflage*, München <sup>2</sup>1994 (ελλ. μετφρ.: Ελισάβετ Αρχοντόγλου, Επιμέλεια: Δ. Ζ. Νικήτας, *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας*, κεφ. 2<sup>ο</sup> «Η λογοτεχνία των χρόνων της Δημοκρατίας», Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997), σελ. 205.

<sup>60</sup> N. Allardyce, ό.π., τόμος 4<sup>ος</sup> «Οι δραματογράφοι της Γαλλίας, της Ρωσίας και της Ισπανίας», σελ. 274.

A) «Γνωριμία με το Μολιέρο». Ομιλητής ο Κυριαζής Χαρατσάρης (28.1.68). Ο Διονύσης Καλός απέδωσε απόσπασμα από την *Τσουκάλα*.

B) «Ο Γκολντόνι και το νεότερο θέατρο». Ομιλητής ο Κυριαζής Χαρατσάρης (16.2.69). Ο Δημήτρης Καρέλλης και ο Σπύρος Λασκαρίδης απέδωσαν αποσπάσματα από την *Τσουκάλα* και ο Διονύσης Καλός με τον Ηλία Πλακίδη από τον *Αμφιτρώνα*.

Γ) «Αφιέρωμα στον Κυριαζή Χαρατσάρη και τα έργα του». Ομιλητής ο Γιώργος Κιτσόπουλος (27.2.1972). Ο Σταύρος Παπαδόπουλος και ο Δημήτρης Μαυρομάτης απέδωσαν απόσπασμα και πάλι από την *Τσουκάλα*.<sup>61</sup>

#### 4. *Bacchides* (Βακχίδες)

**Υπόθεση<sup>62</sup>:** Η κωμωδία αυτή έχει μια αρκετά περίπλοκη υπόθεση. Η σκηνή διαδραματίζεται στην Αθήνα. Ο Μνησίλοχος και ο Πιστόκληρος είναι δυο αγαπημένοι φίλοι. Ο πρώτος, που ο πατέρας του τον έστειλε για δουλειές στην Έφεσο, γράφει στον Πιστόκληρο να κάνει ό,τι περνά από το χέρι του για να ελευθερώσει από κάποιο στρατιώτη τη Βακχίδα που αγαπούσε και που ο στρατιώτης την είχε νοικιάσει για ένα χρόνο. Ο Πιστόκληρος εκεί που εκτελούσε την αποστολή που του ανέθεσε ο φίλος του ερωτεύεται την αδελφή της Βακχίδας, που λέγεται και αυτή Βακχίς. Στο μεταξύ ο Χρύσαλος, ο δούλος του Μνησίλοχου, γυρίζει μαζί με τον κύριό του από τα ξένα και έχει ετοιμάσει μια αρκετά πειστική ιστορία για να ξεγελάσει το Νικόβουλο, τον πατέρα του Μνησίλοχου. Θέλει να τον κάνει να πιστέψει πως είχε υποχρεωθεί να αφήσει στην Έφεσο το μεγαλύτερο μέρος ενός σημαντικού ποσού που ο Νικόβουλος περίμενε να του φέρει ο γιος του από εκεί και πως θα ξαναπήγαινε ο ίδιος ο Χρύσαλος να το φέρει. Ο Μνησίλοχος όμως μαθαίνει την ερωτική περιπέτεια του Πιστόκληρου και, μπερδεύοντας τις δυο αδερφές που είχαν το ίδιο όνομα, νομίζει πως η Βακχίς του τον απατά και πως ο φίλος του τον πρόδωσε. Θυμώνει και δίνει ολόκληρο το ποσό στον πατέρα του.

Λίγο αργότερα ωστόσο πληροφορείται την αληθινή διάσταση των πραγμάτων και ο Χρύσαλος «φορτώνεται» για μια φορά ακόμη με νέα αβαρία: εκμεταλλεύεται την άσχημη εντύπωση που έχει σχηματίσει γι' αυτόν ο γέρος και αναλαμβάνει να διαδώσει πως ο Μνησίλοχος βρίσκεται σε θανάσιμο κίνδυνο. Τον έχει κυριέψει η αγάπη μιας παντρεμένης και ο άντρας της το έμαθε. Ο Νικόβουλος εύκολα πείθεται να αποχωριστεί 200 χρυσούς «φιλίππους», που του είπαν πως είναι το ποσόν που έπρεπε να δώσουν στο σύζυγο, για να μη σκοτώσει το Μνησίλοχο που ξελόγιασε τη γυναίκα του. Στην πραγματικότητα ήταν η αποζημίωση που έπρεπε να πληρωθεί στο στρατιώτη, τον εραστή της Βακχίδας, στην περίπτωση που εκείνη θα αρνιόταν να φύγει μαζί του από την Αθήνα. Με μιαν άλλη πονηριά αποσπών από το Νικόστρατο άλλους 200 «φιλίππους». Όταν, τέλος, αυτός μαζί με τον Φιλόξενο, τον καλοκάγαθο πατέρα του Πιστόκληρου, μαθαίνουν όλη την αλήθεια, οι δυο γυναίκες κατορθώνουν να τους συμφιλιώσουν και η κωμωδία τελειώνει μέσα στο γενικό χαροκόπι που επακολούθησε.

Οι *Bacchides* είναι ένα διττό παιχνίδι ίντριγκας, που αφορά δυο νεαρούς-και τους υπηρέτες τους-, δυο πατεράδες και δυο εταίρες (τις Βακχίδες). Υπέροχος σκηνοθέτης των δρωμένων είναι ο πανέξυπνος δούλος Χρύσαλος, μια από τις πιο λεπτά σκιαγραφημένες

---

<sup>61</sup> Γιάννης Γ. Ιορδανίδης, «Ο Πλαύτος στην ελληνική σκηνή». Πρόγραμμα Θεάτρου Βορείου Ελλάδος.

<sup>62</sup> Rose, ό.π., σσ. 45-46.

μορφές δούλων στον Πλάυτο. Πρότυπο του Λατίνου κωμωδιογράφου θεωρείται το *Δίς Εξαπατών* του Μενάνδρου.

Η παλιότερη Γερμανική μετάφραση του έργου ανάγεται το 1511 και ανήκει στον Albrecht von Eybes.

Επίδρασή<sup>63</sup> της συναντούμε στην ιταλική κωμωδία του Niccolo Barbieri, *L' inavvertito* (1629) και στον Quinaults (1635-1688), *L' amant indiscret ou le maître étouidi*, η παράσταση της οποίας πραγματοποιήθηκε το 1654.

Αξιοσημείωτη είναι η αξιοποίηση της εν λόγω κωμωδίας και από τον Μολιέρο στο έργο του *Οι Κατεργαριές του Σκαπίνου* (*Les fourberies de Scapin*, 1671), όπου ο Γάλλος δραματουργός αποφασίζει να ξαναχρησιμοποιήσει την παλιά δοκιμασμένη συνταγή που συνδυάζει στοιχεία της commedia dell'arte και της ντόπιας φάρσας. Έτσι το έργο του αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα επιβίωσης του αρχαίου ελληνικού και λατινικού θεάτρου στο νεότερο ευρωπαϊκό, γιατί βασίζεται στον *Φορμίωνα* του Τερέντιου (που μιμείται τον Απολλόδωρο) και στις *Βακχίδες* του Πλάυτου (που μιμείται τον Μένανδρο), ιδίως όσον αφορά το τελευταίο μέρος της 5' σκηνής της Β' Πράξης. Επομένως, αν θελήσει κανείς να αναζητήσει τα ίχνη της καταγωγής του Σκαπίνου, του κατεργάρη υπηρέτη του Μολιέρου, θα βρεθεί αρχικά μπροστά στους zanni της commedia dell'arte, έπειτα στον κατεργάρη δούλο της Ρωμαϊκής κωμωδίας, που αναστατώνει με τα καμώματά του, στις κωμωδίες του Πλάυτου, όπου παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο, και τέλος στον κοινό πρόγονό τους, τον πανούργο δούλο της Αττικής κωμωδίας<sup>64</sup>

Από τις *Bacchides* επηρεάζεται και ο John Dryden στο έργο του *Sir Martin Mar-all, or the feign'd innocence*.

Απήχηση των *Bacchides* βρίσκουμε και στην κωμωδία του Cailhavas, *Le mariage interrompu*, που παραστάθηκε για πρώτη φορά στις 10 Απριλίου του 1769.

Πολύ σημαντική για τη μετέπειτα κωμωδία είναι η φιγούρα του παιδαγωγού Ludus, που απαντά στον Γιον. Girauds (1776-1834), *L' aio nell' imbarazzo*.

Τέλος μια ιταλική επεξεργασία του παρόντος έργου του Πλάυτου συναντούμε σε πρόζα στο έργο του Lodovico Domenichi, *Le due cortigiane* (Φλωρεντία, 1563).

---

<sup>63</sup> K. von Reinhardtstoettner, ό.π., Erster Teil 1-111 "Einleitung. Plautus und Terenz und ihr Einfluss auf die späteren Litteraturen" και Zweiter Teil "Die plautinischen Lustspiele und ihre hervorragendsten Bearbeitungen: IX. *Bacchides*, σσ. 426-444.

<sup>64</sup> N. Allardyce, ό.π., κεφ. «Ο θρίαμβος του κλασικισμού», σσ. 372-373.



## 5. *Captivi* (Αιχμάλωτοι)

**Υπόθεση<sup>65</sup>:** Το έργο αυτό, που, όπως ο ίδιος ο Πλάυτος καυχιέται, πραγματεύεται ένα αρκετά πρωτότυπο θέμα, είναι μια ηθικοπλαστική κωμωδία (*ad pudicos mores facta*). Είναι ένα από τα καλύτερα έργα του. Ένας αξιοσέβαστος Αιτωλός, ο γερο- Ηγίων, είχε δυο γιους, από τους οποίους ο ένας είχε εξαφανιστεί από μικρό παιδί και ο άλλος είχε αιχμαλωτιστεί από τους Ηλείους. Για το λόγο αυτό ο πατέρας τους σκέφτεται να αρχίσει να αγοράζει Ηλείους αιχμαλώτους με την ελπίδα πως θα μπορέσει κάποιον από αυτούς να τον ανταλλάξει με τον αιχμάλωτο γιο του, το Φιλοπόλεμο. Ανάμεσα σε άλλους ο Ηγίων αγοράζει και έναν νεαρό, το Φιλοκράτη, μαζί με το δούλο του, τον Τύνδαρο, και ύστερα από αρκετές συζητήσεις συμφωνεί να σταλεί ο Τύνδαρος στην Ήλιδα με ασφαλή συνοδεία και εκεί να προσφέρει το Φιλοκράτη ως αντάλλαγμα για το Φιλοπόλεμο. Αλλά αφέντης και δούλος σχεδιάζουν κρυφά να παρουσιαστεί ο ένας στη θέση του άλλου.

Φεύγει ο Φιλοκράτης στη θέση του δούλου του Τύνδαρου και ο Ηγίων, που μαθαίνει από έναν αιχμάλωτο το παιχνίδι που του έπαιξαν, στέλνει αμέσως τον Τύνδαρο στα λατομεία. Ωστόσο σε λίγο ο Φιλοκράτης ξανάρχεται φέρνοντας μαζί του το Φιλοπόλεμο και ένα δούλο του Ηγίωνα, το Στάλαγμο, που είχε δραπετεύσει πριν από καιρό από αυτόν. Ο Στάλαγμος ομολογεί πως ο ίδιος ήταν που είχε κλέψει το χαμένο γιο του Ηγίωνα και φανερώνει πως ο κλεμμένος γιος δεν ήταν άλλος από τον Τύνδαρο. Έτσι με χαρές και γλέντια ξανασμίγει ολόκληρη η οικογένεια.

Ήδη στον Πρόλογο του έργου αυτού (στ. 57 εξ.) δηλώνεται ότι δε θα εμφανιστούν οι τυπικές φιγούρες της κωμωδίας, από την οποία απουσιάζουν παντελώς οι γυναικείοι ρόλοι. Σε κάποια σημεία η σύνθεση μας φαίνεται αδύναμη, όχι επαρκώς μελετημένη, και τραβηγμένη. Όμως πρόκειται για μια αδυναμία υποδεέστερης σημασίας, εφόσον στο προσκήνιο βρίσκεται η σκιαγράφηση των ανθρώπινων αδυναμιών και προτερημάτων, ενώ η χονδροειδής κωμικότητα αντικαθίσταται από μια λεπτή ειρωνεία.

Το δράμα αυτό, του οποίου το πρότυπο προέρχεται από την περίοδο κατά την οποία οι Έλληνες με αρκετή καθυστέρηση συνειδητοποίησαν την εθνική τους ενότητα, αποδεικνύει μέσα από την πορεία της πλοκής ότι οι διαφορές ανάμεσα στο φίλο και τον εχθρό, τον κύριο και το δούλο είναι αυθαίρετες και συμπτωματικές. Ο Τύνδαρος μετά την απαγωγή του από ένα δούλο πωλείται ως δούλος σε εχθρική χώρα. Αργότερα, με τον νέο του άρχοντα πιάνεται αιχμάλωτος από τους πρώην συμπατριώτες του και εκεί αλλάζει ρούχα με τον κύριό του και τον βοηθά έτσι να γυρίσει στην πατρίδα του. Όταν ο νέος ιδιοκτήτης πληροφορείται την προδοσία, τιμωρεί αυστηρά τον Τύνδαρο, ο οποίος όμως στο τέλος του έργου αποδεικνύεται πως είναι ο χαμένος του γιος. Εδώ, ένα πρόσωπο διατρέχει παραδειγματικά τους πιο ετερόκλητους ρόλους, οι οποίοι υπαγορεύονται και κατά συνέπεια εξαρτώνται από την εσωτερική και εξωτερική πολιτική.

Το έργο, πίσω από το οποίο βρίσκεται η ιδεολογία του ελληνικού διαφωτισμού, που πρεσβεύει την ισότητα όλων των ανθρώπων, είχε αρχικά ως στόχο πρώτα από όλα να

---

<sup>65</sup> H. J. Rose, ό.π., σελ. 47.

συμφιλιώσει τους Έλληνες με τους Έλληνες. Μεταφυτευμένο στη Ρώμη και αποδεσμευμένο από το αρχικό εθνικό επίπεδο κερδίζει σε πανανθρώπινη σημασία.

Δεν είναι τυχαίο που ένας υπέρμαχος της ανοχής, όπως ο Lessing<sup>66</sup> θεωρεί τους *Captivi* ως «το εξοχότερο έργο που ανέβηκε ποτέ στο θέατρο», ενώ στο σημείο αυτό πρέπει να τονίσουμε και τη στωικότητα του ποιητή, όπως αυτή διαφαίνεται από την υπόθεση της κωμωδίας.

Στο έργο αυτό βασίζεται μια από τις πιο γνωστές κωμωδίες<sup>67</sup> της Ιταλικής λογοτεχνίας, η κωμωδία *I Suppositi* (*Οι Πλαστοί*) του Lodovico Ariosto (1474-1533), στην οποία αξιοποιούνται μεν αρκετά στοιχεία και από τον *Αμφιτρώνα* και τους *Μεναίχμους* του Πλαύτου, αλλά και από τον *Ευνούχο* του Τερέντιου, όμως η υπόθεση του έργου του Αριόστο εκτυλίσσεται στη Φερράρα και η κωμωδία του κινείται στο πνεύμα της δικής του εποχής. Πρόκειται για ένα έργο που αρχικά γράφτηκε σε πεζό λόγο (1509) και αργότερα μετατράπηκε σε έμμετρο (1529).

Μεταφράστηκε από τον Gascoigne με τον τίτλο *The Supposes* (*Υποθετικοί*) το 1572 και αξιοποιήθηκε από τον Σαίξπηρ στο έργο του *Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, καθώς και στην κωμωδία του *Με το ίδιο μέτρο* (*Measure for Measure*), όπου είναι ευδιάκριτο κυρίως το μοτίβο της απώλειας της προίκας σε ένα ναύαγιο.

Το έργο αυτό του Ariosto αποτέλεσε τη βάση και για το έργο του Calderon, *Principe Constante* και επιπλέον έτυχε δυο επεξεργασιών, μιας σε πρόζα και μιας άλλης σε ποιητική μορφή. Στην Αγγλία συναντούμε μια παράφραση του έργου του Ariosto, που φέρει τον τίτλο *Supposes*.

Μια μοντέρνα ιταλική επεξεργασία των *Captivi* είναι το έργο του G.P.Clerici, *I Prigionieri* και μια αντίστοιχη γαλλική πραγματοποιήθηκε από τον Jean Rotrou, *Les Captifs* (1638), ενώ πριν από αυτόν είχε ασχοληθεί με την ίδια κωμωδία και ο δραματουργός Pierre Duryer (1609-1659). Μεταγενέστερος του Rotrou που ασχολήθηκε με την κωμωδία του Πλαύτου ήταν ο Jean Roy, *Les Captifs*, του οποίου το έργο παραστάθηκε στο Παρίσι στις 28 Σεπτεμβρίου του 1714. Πολύ πριν, το 1666 είχε κυκλοφορήσει στο Παρίσι μια ανώνυμη μετάφραση των *Captivi* του Πλαύτου. Το συνδυασμό δυο πλαυτιανών έργων, της *Aulularia* και των *Captivi* συναντούμε σε μια αγγλική κωμωδία, στο έργο του Ben Jonson, *The Case is altered*.

---

<sup>66</sup> Carolus Pascal, *T. Macci Plauti, Captivi*, (Recensuit, praefatus est, appendicem criticam et testimonia), «Praefatio» (σφ. V-XIX), σελ. v., Torino (γγ).

<sup>67</sup> K. von Reinhardstoettner, ό.π., IV. *Captivi*, σφ. 324-355.

Το 1582 Γερμανικές επεξεργασίες της παρούσης κωμωδίας συναντούμε στο ομώνυμο έργο του Martin Hayneccius, στο *Philotas* του Lessing και, τέλος, στον Lenz *Die Algierer oder Seeräuber*.

### 6. *Casina* (Κασίνη)

**Υπόθεση<sup>68</sup>:** Στην κωμωδία αυτή, που είναι μια από τις διασκεδαστικότερες κωμωδίες του Πλαύτου, δε γίνονται πολλές παραχωρήσεις στην ηθική. Η Κασίνη είναι μια όμορφη δούλη που της ζητούν το χέρι δυο σύντροφοί της δούλοι, ο Χαλίνος, προσωπικός υπηρέτης του Ευθύνικου, του γιου της οικογένειας, και ο Ολυμπίων, ο vilicus (δηλ. ο επιστάτης του αγροκτήματος). Ο Ολυμπίων έχει την υποστήριξη του ηλικιωμένου κυρίου των τριών δούλων, του Λυσιδάμου, που θα ήθελε την Κασίνη για τον εαυτό του. Ο γερο-Λυσιδάμος φαίνεται ότι επιτυγχάνει το στόχο του, μ' αποτέλεσμα να παντρευτεί ο Ολυμπίων με την Κασίνη με όλες τις δέουσες τιμές. Πολύ αργά όμως ο Ολυμπίων ανακαλύπτει ότι η νύφη<sup>69</sup> ήταν ο Χαλίνος που μεταμφιέστηκε σε γυναίκα και επωφελείται της ευκαιρίας να τον ξυλοφορτώσει άγρια. Η γυναίκα του Λυσιδάμου, η Κλεοστράτη, που είχε συνεργαστεί σ' αυτή την πλεκτάνη, θριαμβολογεί ενθουσιασμένη για το πάθημα του άτυχου άντρα της. Το έργο και οι κατηγορίες της δε βαστούν ωστόσο πολλή ώρα. Το ακροατήριο σε λίγο πληροφορείται πως στην πραγματικότητα η Κασίνη ήταν γεννημένη ελεύθερη και ήταν κόρη κάποιου γείτονα, που από πολλά χρόνια τη νόμιζε για χαμένη. Το έργο τελειώνει με το γάμο ανάμεσα στο γιο του Λυσιδάμου, τον Ευθύνικο, και την Κασίνη.

Ο Πρόλογος του έργου γράφτηκε αργότερα για κάποια νέα παρουσίαση της κωμωδίας που έγινε σε άγνωστη ακριβώς χρονολογία μισό περίπου αιώνα μετά το θάνατο του Πλαύτου. Πρότυπό της ήταν οι *Κληρούμενοι*<sup>70</sup> του Διφίλου, γεγονός που οδήγησε τον Rapp στη διατύπωση της άποψης ότι ο Πρόλογος του έργου δεν ανήκει στον Πλαύτο αλλά είναι δάνειο από το εν λόγω έργο του Δίφιλου. Είναι μια κωμωδία ίντριγκας, πλήρης παρεξηγήσεων και κωμικών καταστάσεων, γεγονός που δικαιολογεί το ότι τόσο οι τύποι όσο και οι σκηνές της είναι σε κάποια σημεία υπερβολικά γελοιογραφικές και απλοϊκές.

Μια επεξεργασία<sup>71</sup> της *Casina* απαντούμε στην ιταλική σκηνή το 1501 με το έργο του Girolamo Berrardos, *Casina*, και με τα έργα των Machiavellis, *Clizia* (Φλωρεντία 1548) και Gio. Battista Gelli, *Lo Errore* (Φλωρεντία 1555).

---

<sup>68</sup> H. J. Rose, ό.π. σελ. 47-48.

<sup>69</sup> Η μεταμφίεση του δούλου Χαλίνου σε νύφη ανακαλεί στη μνήμη μας μια παρόμοια σκηνή από το μεταγενέστερο Θέατρο Σκιών και την παράσταση «Ο Καραγκιόζης νύφη», όπου ο ομώνυμος ήρωας, όπως φαίνεται άλλωστε και από τον τίτλο, μεταμφιέζεται σε νύφη, για να εξυπηρετήσει τους δικούς του σκοπούς.

<sup>70</sup> Alfred Ernout, *Plaute, Tome II (Bacchides – Captivi - Casina Fragmenta)*, Société d'Édition "Les Belles Lettres", Paris 1964, Collection des Universités de France, « Notice », σσ. 155-157 και ιδίως υποσημ. 1, σελ. 157.

<sup>71</sup> K. von Reinhardstoettner, ό.π., Zweiter Teil "Die plautinischen Lustspiele und ihre hervorragendsten Bearbeitungen: VII. *Cistellaria*" σσ. 390-400 και N. Allardyce, κεφ: «Το θέατρο της Αναγέννησης», σελ. 80.

Μια σύντμηση της *Aulularia* και της κύριας ιδέας της *Casina* απαντούμε στο έργο του Lariveys, *Le Laquais*. Το έργο αυτό δέχεται επίσης και την επίδραση του έργου του Μολιέρου, *Frosine*. Επίδραση του παρόντος έργου του Πλαύτου συναντούμε επίσης και στα έργα των ακόλουθων δραματουργών: Battista della Porta, *La Fantasca* (Βενετία 1597), Regnard, *Les Folies Amoureuses* (παραστάθηκε το 1704), Cavena, *La Finta Pazza*, και Rapp, *Epicoene, or The silent woman* (παραστάθηκε το 1609). Φυσικά δεν πρέπει να παραλείψουμε να αναφέρουμε την κωμωδία του καρδινάλιου Bernardo Dovizi da Bibbiena, *La Calandria* (*Κωμωδία του Κάλαντρου*) που βασίζεται στις κωμωδίες του Πλαύτου *Casina* και *Menaechmi*, όπως την ιταλική μετάφραση του έργου από τον Francesco Brunamonti, *Argelati* και το έργο του Lod. Dolces *Il Ragazzo* (Βενετία 1560), που ουσιαστικά αποτελεί μετάφραση της *Casina*, στο οποίο βασίστηκε και ο Larivey για τη συγγραφή του έργου του, στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί.

Τέλος, αξίζει να σημειώσουμε την ομοιότητα που παρουσιάζει η υπόθεση της *Casina* με τους *Γάμους του Φίγκαρο* (*Mariage de Figaro*) του Beaumarchais<sup>72</sup>.

### 7. *Cistellaria* (*Η κασετίνα*)

Η κωμωδία αυτή οφείλει το όνομά της από την κασετίνα μέσα στην οποία φυλάγονταν τα κοσμήματα (*crepundia*: αυτά τα μικροτεχνήματα που οι Έλληνες τα έλεγαν *γνωρίσματα*, δηλ. σημάδια για την αναγνώριση ενός προσώπου, είναι ένα σημαντικό και παραδοσιακό στοιχείο της Νέας Κωμωδίας. Φαίνεται ότι υπήρχε πράγματι η συνήθεια να βάζουν κάποιο είδος κοσμήματος σε ένα παιδί, αν το εγκατέλειπαν έκθετο, για το λόγο που εξηγείται στον Τερέντιο, (*Heaut.* στ 652), ότι δηλαδή, αν πέθαινε, θα μπορούσε να έχει το μεριδίό του, αυτό που αναλογούσε σε ένα νεκρό και συνήθως το έθαβαν μαζί του, από την οικογενειακή περιουσία) χάρη στη βοήθεια των οποίων η ηρωίδα της κωμωδίας αναγνωρίζει τους χαμένους γονείς της.

**Υπόθεση:** Ο Δημιφών, όταν ήταν νέος, κάπου δεκαοχτώ χρόνια πριν αρχίσει η υπόθεση του έργου, είχε βιάσει μια κοπέλα γεννημένη από ελεύθερους γονείς στη Σικυώνα. Επιστρέφοντας αργότερα στη Λήμνο, την πατρίδα του, ο Δημιφών παντρεύτηκε εκεί, αλλά η γυναίκα που πήρε πέθανε και αυτός έμεινε χήρος με μια κόρη. Τώρα έχει ξαναγυρίσει στη Σικυώνα. Εδώ παντρεύεται το προηγούμενο θύμα του, που είχε στο μεταξύ αποκτήσει μια κόρη και την είχε αφήσει έκθετη. Το μωρό είχε φτάσει στα χέρια μιας εταίρας, της Μελαινίδας, που το ανέθρεψε σε δικό της παιδί. Μεγάλη πια, το Σελήνιον, όπως είναι το όνομά της, αγαπιέται από κάποιο νεαρό, τον Αλκεσίμαρχο, ο οποίος όμως υποχρεώνεται από τον πατέρα του ν' αρραβωνιαστεί τη νόμιμη θυγατέρα του Δημιφώντα (εκείνη που είχε γεννηθεί στη Λήμνο). Ωστόσο χάρη στην πρόθυμη βοήθεια ενός δούλου, του Λαμπαδίωνα, αποκαλύπτεται η καταγωγή του Σεληνίου, την οποία η

---

<sup>72</sup> H. J. Rose, ό.π., σελ. 49.

μητέρα της ζητά να πάρει πίσω, κάτι που τελικά δε γίνεται, καθώς την παντρεύεται ο Αλκεσίμαρχος.

Η πλοκή της κωμωδίας χαρακτηρίζεται σαν μια από τις πιο συμβατικές, γεγονός που καθιστά και τον χειρισμό της εξαιρετικά αδύνατο. Πρότυπο<sup>73</sup> του έργου είναι η κωμωδία *Συναριστώσαι* του Μενάνδρου, από όπου έχουν παρθεί αυτούσιοι δυο στίχοι. Είναι πιθανόν έργο πρώιμο και ο Πλαύτος έχει ίσως κάνει λίγες μόνο αλλαγές στο πρότυπό του εκτός από την προσθήκη μερών που προορίζονταν για τραγούδι, τα οποία κάνουν την κωμωδία να μοιάζει περισσότερο με μια νεότερη *opera bouffa* παρά με κανονικό δράμα. Οι φιγούρες της κωμωδίας αυτής είναι τυποποιημένες, χωρίς όμως να είναι στερεότυπες, ωστόσο δίνουν κάποια ρεαλιστική εντύπωση. Επίσης, ο συγγραφέας δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στην ηθογραφική προσέγγιση των χαρακτήρων, μια προτίμηση /μια επιλογή που αποβαίνει εις βάρος της πλοκής.

Σχετικά με τον τίτλο του έργου μερικοί έχουν υποστηρίξει πως δεν είναι του Πλαύτου. Ειδικότερα, ο Festus (p. 390, 8 Lindsay) αναφέρει ένα χειρόγραφο που διασώζει τον φθαρμένο τίτλο: (Plautus) in Sym... και λίγο παρακάτω (Plautus in Sy...). Μπορούμε να συμπληρώσουμε in Sy(ra) και να υποθέσουμε πως το έργο ίσως είχε ως τίτλο ένα όνομα ταιριαστό σε γυναίκα, με πιθανότερο το όνομα της μητέρας του Σελήνιον. Η υπόθεση αυτή είναι αρκετά εύθραυστη. Σε κάθε περίπτωση πάντως δεν υπάρχει στο χειρόγραφο αυτό επαρκές κενό, για να μπορέσει να αποκατασταθεί, όπως θέλει ο Prehn, δηλ. Plautus in Synaristosis, ενισχύοντας έτσι τον ισχυρισμό του πως το έργο αυτό του Πλαύτου αποτελεί μίμηση των *Συναριστώσαι* του Μενάνδρου.

Ιταλική μίμηση<sup>74</sup> του έργου αυτού αποτελεί η κωμωδία του Ariosto *La Cassaria* (*Η Κασετίνα*), η οποία αρχικά γράφτηκε σε πεζό λόγο (στα 1508) κι αργότερα σε στίχους (στα 1829) και αποτελεί το πρώτο θεατρικό έργο του συγγραφέα της, το έργο του Gio. Maria Cecchi, *Gl' incantecimi*, ενώ ομοιότητα με την *Cistellaria* παρουσιάζει και η Ιταλική κωμωδία του Flaminio Scala, *Lo specchio*.

---

<sup>73</sup> Alfred Ernout, *Plaute*, Tome III (*Cistellaria – Curculio - Epidicus* Fragmenta), Société d'Édition "Les Belles Lettres", Paris 1965, Collection des Universités de France, « Notice », σελ. 10-11 και ιδίως υποσημ. 2, σελ. 11.

<sup>74</sup> Alfred von Albrecht, *Geschichte der Römischen Literatur*, I, zweite, verbesserte und erweiterte Auflage, München <sup>2</sup>1994 (ελλ. μετφρ.: Ελισάβετ Αρχοντόγλου, επιμέλεια: Δ. Ζ. Νικήτας, *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας* κεφ. 2<sup>ο</sup> «Η λογοτεχνία των χρόνων της Δημοκρατίας», Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997), σελ. 187.

## 8. *Curculio*<sup>75</sup> ( *Η σιταρόψειρα* )

**Υπόθεση**<sup>76</sup>: Η κωμωδία αυτή οφείλει τον τίτλο της στο όνομα ή μάλλον στο προσωνύμιο (όπως είδαμε η λέξη σημαίνει «σιταρόψειρα»)<sup>77</sup> κάποιου παράσιτου, που είναι το κύριο πρόσωπο του έργου. Ένας νεαρός, ο Φαίδρομος, αγαπά μια κοπέλα, το Πλανήσιον, που βρίσκεται στην κυριότητα κάποιου προξενητή (Ieno). Ο Φαίδρομος θέλει να την αγοράσει και στέλνει τον Κουρκουλίωνα για να δανειστεί τα χρήματα που προαπαιτούνται από κάποιο φίλο του που ζούσε στην Καρία. Αυτό ο Κουρκουλίων δεν το πετυχαίνει, αποκτά όμως με πονηριά το δαχτυλίδι-σφραγίδα κάποιου στρατιώτη, που ήταν επίσης γοητευμένος από τα θέλγητρα του Πλανησίου κι έχει καταθέσει όσα χρήματα χρειάζονταν για την αγορά της σε έναν τραπεζίτη στην Επίδαυρο, όπου υποτίθεται ότι διαδραματίζεται η κωμωδία.

Εύκολα ετοιμάζεται ένα πλαστό γράμμα που απευθύνεται στον τραπεζίτη και έτσι το Πλανήσιον αγοράζεται με την εγγύηση πως, αν αποδειχτεί ότι είναι κόρη ελεύθερου πολίτη, τα χρήματα θα επιστραφούν. Όλα εξελίσσονται όπως τα είχε σχεδιάσει ο Φαίδρομος, ώσπου ξαναγυρίζει ο στρατιώτης και φέρνει ενώπιον της δικαιοσύνης τον τραπεζίτη μαζί με τον προξενητή. Απροσδόκητα ωστόσο, με τη βοήθεια του δαχτυλιδιού του και ενός άλλου που φορά στο χέρι της το Πλανήσιον, ο στρατιώτης ανακαλύπτει πως αυτή είναι η αδελφή του, που άγνωστοι την είχαν απαγάγει πριν από χρόνια. Παίρνει τότε πίσω τα χρήματα από τον προξενητή και δίνει τη συγκατάθεσή του για να γίνει αμέσως ο γάμος του Πλανησίου με τον Φαίδρομο.

Ο *Curculio* αποτελεί μια γοητευτική μείξη σατιρικών - ρεαλιστικών και ρομαντικών, ειδυλλιακών στοιχείων (π.χ. η νυχτερινή σκηνή με κουβεντούλες και ραντεβού στ. 147-216).

Το ελληνικό πρότυπο μάς είναι άγνωστο. Όμως, καθώς το έργο διαδραματίζεται στην Επίδαυρο, ο M.Ph.E. Legrand οδηγήθηκε στο συμπέρασμα πως η ελληνική κωμωδία είχε γραφτεί για να παρασταθεί στο θέατρο του Ασκληπιού. Επίσης, καθώς γίνεται ένας υπαινιγμός στην οδύνη που προκάλεσε η πολιορκία της Σικυώνας, ο Wilamowitz-Moellendorf υποστήριξε πως αυτή η ίδια κωμωδία πρέπει να τοποθετηθεί μετά την πολιορκία της Σικυώνας, που πραγματοποιήθηκε το 303 π.Χ. Όσον αφορά αυτή τη λεπτομέρεια ο Naudet της δίνει μια εντελώς διαφορετική διάσταση: στην προκειμένη περίπτωση έχουμε έναν υπαινιγμό σε ένα επεισόδιο του πολέμου κατά του Ναβή, τυράννου της Λακεδαίμονας, που έλαβε χώρα από το 560 π.Χ έως 558 π.Χ, και κατά συνέπεια μια ένδειξη που μας επιτρέπει να καθορίσουμε όχι βέβαια τη χρονολογία του ελληνικού προτύπου, αλλά τουλάχιστον της λατινικής μίμησής του. Γι' αυτό το λόγο και ο W. S. Teuffel, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι στο στίχο 509 κ.ε. συναντάμε έναν υπαινιγμό στο νόμο "Sempronia", υιοθέτησε επίσης τη χρονολογία 193 π.Χ ως χρονολογία

---

<sup>75</sup> C. Damon, ό.π., "The Mask of the Parasite", σελ. 28. Κατά τον Βάρωνα στο όνομα του *Curculio* έχει γίνει αναγραμματισμός, καθώς η σωστή γραφή του ονόματος θα ήταν *Curgulio*, μια λέξη ηχοποιητική, η οποία αποδίδει με χαρακτηριστική πιστότητα το γουργουρητό της κοιλιάς από την πείνα.

<sup>76</sup> K. von Reinhardstoettner, ό.π., Zweiter Teil "Die plautinischen Lustspiele und ihre hervorragendsten Bearbeitungen: V. *Curculio*, σσ. 355-365.

<sup>77</sup> Ettore Paratore, *Plauto, Curculio (Il Gorgoglione)*, Testo Latino con Traduzione, Sansoni - Firenze 1958, "Nota Introduttiva" (σσ. 6-22), σελ. 22.

παράστασης του έργου. Ωστόσο πρέπει να ομολογήσουμε πως δεν είμαστε σε θέση να οδηγηθούμε σε μια βέβαιη άποψη σχετικά με τη χρονολόγηση του έργου<sup>78</sup>.

Σχολιάζοντας τώρα τα πρόσωπα του έργου, παρατηρούμε πως ο διχασμένος χαρακτήρας του Κουρκουλίωνα δίνει την ιδιαίτερη γοητεία ενός διαλεκτικού κωμικού στοιχείου, που επιβιώνει στον αρλεκίνο και στον παλαβιάρη του Σαίξπηρ<sup>79</sup>. Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει στο έργο η παρέκβαση ενός ιματιοφύλακα, ο οποίος μιλά για τους διάφορους κοινωνικούς τύπους της Ρώμης και τις οικιακές και εμπορικές προτιμήσεις τους, ένα τμήμα που προσδίδει στο έργο τόνο εύθυμο και σατιρικό.

Μολονότι οι φιγούρες των κωμωδιών, όπως του φαμφαρόνου στρατιώτη, του παράσιτου, κ.α. απαντούν ως καθιερωμένες φιγούρες του ιταλικού και γαλλικού θεάτρου, ωστόσο δεν μπορούμε να μιλάμε για παραστάσεις έργων, που αποτελούν απευθείας μιμήσεις της παρούσης κωμωδίας.

Ο Rapp<sup>80</sup> βρίσκει πως στο έργο του Massinger, *A very woman, or the prince of Tarent* (παραστάθηκε το 1634), η φιγούρα της Borachia βασίστηκε στον *Curculio*.

Στη νεότητά του ο Ουμανιστής Leonardo Bruni<sup>81</sup> (1370-1444) συνέθεσε μια κωμωδία με τον τίτλο *Gracchus et Poliscena [Polixena]* (ή *Calpurnio et Curculio*). Επίσης ο Enea Silvio De' Piccolomini (1405-1464), έχοντας ως πρότυπό του αυτή τη λατινική κωμωδία συνέθεσε το έργο του, *Chrysis* (1444), ο Μολιέρος επηρεάστηκε από τον *Curculio* στην κωμωδία του *Le Sicilien ou l' amour peintre* (1667) και ο ομώνυμος ήρωας του Πλάυτου ενέπνευσε τον *Fausto* του Goethe. Ακόμα, επισημαίνεται κάποια ομοιότητα ανάμεσα στον *Curculio* και στον *Κουρέα της Σεβίλλης (Le Barbier de Séville ou la precaution inutile)* του Beaumarchais (1775).

Μια γερμανική κωμωδία που βασίζεται στο έργο του Πλάυτου είναι και η κωμωδία του Reinh. Lenz, *Die Turkensklavin* (Βερολίνο 1825).

Περνώντας, έπειτα, στο χώρο των μεταφράσεων της κωμωδίας αυτής, αναφέρουμε μια γερμανική μετάφραση που εντοπίζεται στην πρώτη πράξη του έργου *Neuen Erweiterungen*, μια γαλλική του E.Sommer και μια ιταλική από τον Angelo Teodoro Villa.

---

<sup>78</sup> H. J. Rose, ό.π., σελ. 49-50.

<sup>79</sup> Alfrend von Albrecht, *Geschichte der Römischen Literatur, I, zweite, verbesserte und erweiterte Auflage*, München <sup>2</sup>1994 (ελλ. μετφρ.: Ελισάβετ Αρχοντόγλου, επιμέλεια: Δ. Ζ. Νικήτας, *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας*, κεφ. 2<sup>ο</sup> «Η λογοτεχνία των χρόνων της Δημοκρατίας», Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997), σελ. 187-188.

<sup>80</sup> Alfred Ernout, *Plaute, Tome III (Cistellaria – Curculio - Epidicus Fragmenta)*, Société d'Édition "Les Belles Lettres", Paris 1965, Collection des Universités de France, "Notice", σσ. 111-115.

<sup>81</sup> H. J. Rose, ό.π., σελ. 50-51 και Δ. Ράιος, ό.π., «*Menaechmi*: Υπόθεση και Χαρακτήρες του έργου», σσ. 107-109, «Το πρόβλημα της χρονολογίας», σελ. 109-110, «Νεότερες διασκευές και μιμήσεις», σσ. 114-120.

Αναφέρουμε, τέλος, πως με αφορμή τα γενέθλια του καθηγητή W. Schmid η θεατρική ομάδα των Φιλολογικών Σεμιναρίων του Rheinischen Friedrich-Wilhelms- Universität πραγματοποίησε παράσταση της εν λόγω κωμωδίας του Πλαύτου την Τετάρτη, 4 Ιουλίου 1978, στις 8:00μ.μ., στην αίθουσα διαλέξεων του Rheinischen Landesmuseums (Colmanstrasse), σε μετάφραση των Binder, Hoffmann (δημοσίευση στην εφημερίδα *Bonner Rundschau*, 6 Ιουλίου 1978).

### 9. *Epidicus* (Επίδικος)

**Υπόθεση<sup>82</sup>:** Ο *Επίδικος* έχει περίπλοκη υπόθεση. Στρέφεται γύρω από τις πανουργίες ενός δούλου που το όνομά του έδωσε τον τίτλο στην κωμωδία. Ο Στρατιπποκλής, νεαρός Αθηναίος, που λείπει από την πατρίδα του συμμετέχοντας σε κάποια εκστρατεία, πριν φύγει, είχε δώσει παραγγελία στον Επίδικο να του αγοράσει μια αρπίστρια, την Ακροπολιστίδα, με την οποία ήταν ερωτευμένος. Ο Επίδικος κατορθώνει να πραγματοποιήσει την επιθυμία του ή μάλλον να πείσει τον πατέρα του Στρατιπποκλή, τον Περιφάνη, να την αγοράσει, κάνοντάς τον να πιστέψει πως το κορίτσι ήταν εξώγαμη κόρη του. Στο μεταξύ όμως ο Στρατιπποκλής έχει παράφορα αγαπήσει μια αιχμάλωτη που την αγοράζει με δανεικά χρήματα. Ο Επίδικος παίρνει με πονηριά από τον Περιφάνη το ποσό που ήταν αρκετό για να τακτοποιήσει αυτό το χρέος και του λέει πως τάχα ο γιος του είναι τρελά ερωτευμένος με μια αρπίστρια. Έπειτα τον συμβουλεύει να την αγοράσει ο ίδιος και να την πουλήσει σε κάποιον αξιωματικό που τη θέλει, για την κρατήσει μακριά από το νεαρό γιο του. Για να γίνει πιστευτή η ιστορία πρέπει να βρεθεί κάποια γυναίκα.

Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο ο Επίδικος φέρνει μια στο σπίτι του Περιφάνη, λέγοντάς της πως τη χρειάζονται για να παίξει μουσική σε κάποια θρησκευτική τελετή που θα λάμβανε χώρα εκεί. Ο άκαιρος όμως ερχομός του αξιωματικού, η δήλωση του ίδιου του κοριτσιού ότι είναι γεννημένη από γονείς ελεύθερους και τέλος η εμφάνιση της Φιλίππης, μητέρας της εξώγαμης κόρης του Περιφάνη, η οποία φυσικά αρνείται να αναγνωρίσει για δικό του παιδί την Ακροπολιστίδα, μια εντελώς ξένη γι' αυτήν, συνυφαίνονται αρμονικά, έτσι ώστε να ξεσκεπαστούν όλες οι δολοπλοκίες του Επίδικου. Αμεσο επακόλουθο αυτής της αποκάλυψης ήταν να απελπιστεί, όταν (με μια επινόηση που ανακαλεί στη μνήμη μας τη Νέα Κωμωδία) έρχεται στο φως το γεγονός ότι η αιχμάλωτη που είχε αγοράσει ο Στρατιπποκλής ήταν η χαμένη κόρη του Περιφάνη. Ο Περιφάνης υπόσχεται στον Επίδικο την ελευθερία του και ο Στρατιπποκλής αφήνεται πιθανόν να παρηγορηθεί με την Ακροπολιστίδα.

Η κωμωδία αυτή, παρά τη βραχύτητά της, είναι ένα περίπλοκο έργο ίντριγκας. Ο ομώνυμος ήρωας του έργου αυτού, ο πανούργος δούλος Επίδικος, ως σκηνοθέτης της πλοκής είναι η κινητήριος δύναμη όλων των πραγμάτων. Η πλοκή βασίζεται με δεξιοτεχνία πάνω σε έναν πολύπλοκο θεματικό καμβά, τα μεμονωμένα πρόσωπα σκιαγραφούνται με πολλή συμπάθεια και δε γελοιογραφούνται πουθενά. Παρά το γεγονός ότι σ' αυτό κυρίαρχο ρόλο παίζει η ίντριγκα, πρόκειται για ένα πολύ ανθρώπινο έργο

---

<sup>82</sup> Alfrend von Albrecht, *Geschichte der Römischen Literatur, I, zweite, verbesserte und erweiterte Auflage*, München <sup>2</sup>1994 (ελλ. μετφρ.: Ελισάβετ Αρχοντόγλου, επιμέλεια: Δ. Ζ. Νικήτας, *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας* κεφ. 2<sup>ο</sup> «Η λογοτεχνία των χρόνων της Δημοκρατίας», Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997), σελ. 188.



ιδεών, ενώ το κωμικό στοιχείο αυτό καθεαυτό αντιπροσωπεύεται από τον ομώνυμο ήρωα Επίδικο<sup>83</sup>.

Δεν μπορούμε να ορίσουμε επακριβώς το ελληνικό πρότυπο αυτής της κωμωδίας του Πλαύτου. Ίσως να είναι ο *Γεωργός* του Μενάνδρου. Η ίδια αβεβαιότητα επικρατεί και όσον αφορά στον προσδιορισμό της χρονολογίας παράστασης του λατινικού έργου. Είναι μεταγενέστερο από τις *Βακχίδες*, όμως οι χρονολογίες που προτείνονται στηρίζονται σε τόσο αδύναμες ενδείξεις, που θα ήταν καλύτερο να μην τις λάβουμε υπόψη μας.

Ο *Επίδικος* άσκησε σημαντική επιρροή όσον αφορά στη μεταγενέστερη λογοτεχνική παράδοση. Έτσι απόγονοι αυτού του Λατίνου πρωταγωνιστή είναι οι: Brighella του Beolco Ruzantes, Mascarille στο *L' étourdi ou les contretemps* και Scapin στο *Les fourberies de Scapin* (1671), του Molière.

Επιδράσεις της κωμωδίας αυτής του Πλαύτου συναντούμε επίσης στα έργα των Thomas Otway (1651-1685), *The cheats of Scapin, a farce* (1677), που βασίζεται σε μετάφραση του Μολιέρου, Cailhava, *Le mariage interrompu* (1769), όπου στο ίδιο έργο χρησιμοποιεί παράλληλα και στοιχεία από τις *Bacchides*, Thomas Middleton, *No wit/help like a woman's*, και Luigi Groto *Cieco di Hadria* (1579), *Emilia*.

Το 1964 παρασταίνεται στην Αθήνα ο *Επίδικος* του Πλαύτου σε μετάφραση του Lawr. Echard. Σε μια ποιητική μετάφραση του έργου από τον Rin. Angellieri Alticozzi υπό τον τίτλο *L' Epidico* βασίστηκε μια ιταλική παράσταση το 1749.

Τέλος, η πιο γνωστή γαλλική μετάφραση του *Επιδίκου* έγινε το 1683 από τον Mad. Dacier, ενώ η ομώνυμη κωμωδία παραστάθηκε στη Γαλλία το 1808 από Nepomucene Louis Lemercier υπό τον τίτλο *Plaute, ou la comedie latine* (κωμωδία σε τρεις πράξεις και σε στίχους).

## 10. *Menaechmi*<sup>84</sup> (Οι αδελφοί Μέναιχμοι)

Πολύ πιο κοντά στις προτιμήσεις ενός σημερινού θεατρικού κοινού βρίσκεται αυτή η κωμωδία του Πλαύτου, στην οποία ανήκει η τιμή ότι στάθηκε το πρότυπο του Σαίξπηρ για την υπόθεση της *Κωμωδίας των Παρεξηγήσεων*. Ωστόσο πρέπει να

---

<sup>83</sup>E. F. Watling, *Plautus Menaechmi*. A companion to "The Brothers Menaechmus" from Plautus. *The Pot of Gold and Other Plays* (with Introduction and commentary by Frances Muecke), Penguin Classics 1987, "Introduction - 1. Plautus and New Comedy", σσ. 4-22.

<sup>84</sup> H. J. Rose, ό.π., σελ. 50-51 και Δ. Ράιος, ό.π. «*Menaechmi*: Υπόθεση και Χαρακτήρες του έργου», σσ. 107-109, «Το πρόβλημα της χρονολογίας», σελ. 109-110, «Νεότερες διασκευές και μμήσεις», σσ. 114-120.

επισημάνουμε ότι η δομή του εν λόγω λατινικού έργου είναι πολύ πιο απλή. Ειδικότερα:

**Υπόθεση:** Οι δυο Μέναιχοι, που ο ένας τους αρχικά ονομαζόταν Σωσικλής, είναι δυο πολύ όμοιοι δίδυμοι που χωρίστηκαν από κάποιο τυχαίο περιστατικό, όταν ήταν επτά χρονών. Ο Μέναιχος Σωσικλής ψάχνοντας σε όλο τον κόσμο να βρει τον αδελφό του φτάνει μια μέρα στην Επίδαμο, όλοι μπερδεύουν τους δυο δίδυμους και παίρνουν τον ένα για τον άλλο (γιατί ο δεύτερος Μέναιχος βρισκόταν ήδη εγκατεστημένος εκεί και είχε γίνει πολίτης της Επιδάμου). Έτσι, τους μπερδεύει η γυναίκα του Επιδαμνίου Μεναίχμου, ο παράσιτος και η ερωμένη του, ακόμη και ο ίδιος ο δούλος του Μεναίχμου Σωσικλή. Επιτέλους τα δυο αδέρφια συναντώνται και το μυστήριο της υπόθεσης εξιχνιάζεται. Οι συγγενείς του χαμένου δίδυμου, εκείνου δηλ. που ζούσε στην πόλη που συμπίπτει με τον δραματικό τόπο του έργου, μαζί με τη γυναίκα και τον πεθερό του, δεν εμφανίζονται καθόλου στη λύση της κωμωδίας, αλλά η τύχη τους ρυθμίζεται εύθυμα με ένα μόνο στίχο: όταν θα πουληθούν τα υπάρχοντα του Μεναίχμου: *«Θα βγει στο σφυρί και η ίδια η...γυναίκα, αν φυσικά βρεθεί γι' αυτήν κάποιος αγοραστής...»* (στ. 1160).

Αυτή η κωμωδία των παρεξηγήσεων διακρίνεται για τον αυστηρό χειρισμό της πλοκής και την απόρριψη του γκροτέσκο και των υπερβολών<sup>85</sup>. Μολονότι ο Σαίξπηρ έκανε πιο περίπλοκη την υπόθεση και αποπειράθηκε να βελτιώσει το θεματικό πυρήνα του έργου προσθέτοντας ένα σοβαρό θέμα – τον κίνδυνο του πατέρα των δίδυμων - δεν μπόρεσε να παρουσιάσει με περισσότερη δύναμη τον έντονα κωμικό χαρακτήρα των διαδοχικών παρεξηγήσεων.

Τα πρόσωπα του έργου δεν έχουν μεγάλο δραματικό 'ανάστημα', δεν είναι αυθυπόστατοι χαρακτήρες. Υπάρχουν μόνο και μόνο για να εξυπηρετούν τις δραματικές ανάγκες της εν λόγω κωμωδίας ως φορείς κωμικών καταστάσεων. Η ηθική τους είναι κάτι παραπάνω από αβέβαιη, καθώς και οι δύο δίδυμοι δέχονται πρόθυμοι να εκμεταλλευτούν τις διαδοχικές παρεξηγήσεις, για να αρπάξουν λεφτά ή πράγματα που δεν τους ανήκουν. Ειδικότερα, ο Σωσικλής είναι ένας ταξιδιώτης που έρχεται από μακριά και μας δίνει τη εντύπωση ότι αντιπροσωπεύει την ελευθερία, την έλλειψη ευθυνών και την αστάθεια, ενώ ο Μέναιχος, που βρίσκεται εγκατεστημένος στην Επίδαμο, μοιάζει εγκλωβισμένος ανάμεσα στις οικογενειακές και κοινωνικές του υποχρεώσεις.

Ο Σωσικλής, ο «απαλλαγμένος» από ευθύνες ξένος, ψάχνει τον αδελφό του, για να ξαναενώσει την οικογένειά του. Κατά ανάλογο τρόπο ο Μέναιχος προσπαθεί να ξεφύγει από την «καταπίεση» του σπιτιού του. Το επεισόδιο με τον Σωσικλή του

---

<sup>85</sup> Alfrend von Albrecht, ό.π., κεφ. 2<sup>ο</sup> «Η λογοτεχνία των χρόνων της Δημοκρατίας», σελ.188.

παρέχει μια δυνατότητα φυγής από τη σύζυγό του και την ερωμένη του και τελικά μέσα από μια φάση τρέλας και αλλοφροσύνης τον βοηθά να γλιτώσει από τον «ψεύτικο» εαυτό του και να ανακαλύψει την πραγματική του ταυτότητα, σύμφωνα με την οποία είναι ένας δεύτερος Σωσικλής, ένας ξένος στην Επίδαμνο.

Το πρόσωπο του Μεσσηνίωνα, του πιστού δούλου, που ενσαρκώνει και εδώ το ρόλο του ουσιαστικού οδηγού της υπόθεσης, φαίνεται να ξεφεύγει από τον γενικό κανόνα. Είναι αυτός που, στο μεγαλύτερο μέρος του έργου, αποτρέπει «αθώα» τον δίδυμο που συνοδεύει από την αναζήτηση της σωστής απάντησης στις συνεχείς «ανεξήγητες» παρεξηγήσεις που προκαλεί η καταπληκτική ομοιότητά του με τον χαμένο Μέναιχμο που αναζητεί απεγνωσμένα, ενώ στο τέλος της κωμωδίας γίνεται ο πρωτομάστορας της αναγνώρισης. Όμως η αποκαλυπτική ομολογία του, λίγο πριν τη λύση της υπόθεσης, δείχνει μάλλον έναν κουτοπόνηρο και υπολογιστή δούλο, παρά έναν αφοσιωμένο υπηρέτη. Εξάλλου δε φαίνεται να θεωρείται από το αφεντικό του και τόσο ακέραιο άτομο, όσο ισχυρίζεται ο ίδιος.

Το Ερώτιον αντιπροσωπεύει τη γεμάτη απολαύσεις ζωή, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με τις αξίες του κοινωνικού καθήκοντος και αυτές που εκπορεύονται από τις υποχρεώσεις του συζύγου απέναντι στην οικογένειά του και στη νόμιμη σύζυγό του<sup>86</sup>.

Ο δούλος του Μενάιχμου, *Peniculus*, είναι ένας ελεύθερος άντρας, στην πραγματικότητα όμως δέσμιος της απληστίας του, που προδίδει τόσο το Μέναιχμο, όσο και το Σωσικλή. Η σύζυγος και ο πεθερός (που νοιάζεται περισσότερο για την προίκα της κόρης του και λιγότερο για τις απιστίες του γαμπρού του) είναι βέβαια ζωντανοί χαρακτήρες, αλλά δεν παύουν να κινούνται μέσα στα συμβατικά πλαίσια των ρόλων τους. Το ίδιο και ο γιατρός, ένας αμόρφωτος καυχησιάρης μικροαπατεώνας, που με το ρόλο του αναγγέλλει τον παραδοσιακό τύπο του γιατρού στην κωμωδία της εποχής μας.

Πρόκειται άλλωστε για άλλη μια βασική ομοιότητα ανάμεσα στον Πλάυτο και τον Σαίξπηρ, που σύμφωνα με τον Woytek<sup>87</sup> παίζει σημαντικό ρόλο στην υπόθεση του έργου (σε αντίθεση με ό,τι πρεσβεύουν άλλοι μελετητές των *Μενάιχμων*), αφού αποτελεί σαφή επιβεβαίωση της σύγχυσης, καθώς ο Μέναιχμος για άλλη μια φορά, και μάλιστα αυτή τη φορά δημόσια, πέφτει θύμα των τεχνασμάτων του αδελφού του.

---

<sup>86</sup> E. F. Watling, *Plautus Menaechmi*. A companion to “The Brothers Menaechmus” from Plautus. *The Pot of Gold and Other Plays* (with Introduction and commentary by Frances Muecke), Penguin Classics 1987, «Introduction - 1. Plautus and New Comedy», σσ. 4-22.

<sup>87</sup> Woytek Erich, T. Maccius Plautus *Persa*. Einleitung, Text und Kommentar. Österr. Akademie der Wissen. Wien, 1982.

Οι *Μέναιχοι* είναι μια από τις πιο ζωντανές κωμωδίες του Πλαύτου που μας έχει σωθεί. Περιέχει πολυάριθμα λυρικά κομμάτια και όλο το μεγαλείο της θα έπρεπε να παρουσιάζεται στην παράσταση. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Πλάυτος πρόσθεσε με δική του πρωτοβουλία επεισόδια και κωμικά ευρήματα, που ήταν ίσως πιο διακριτικά στο ελληνικό πρότυπο, όπου ενδεχομένως η λύση της υπόθεσης δεν καλυπτόταν με τόση αφέλεια και υπήρχε ίσως κάποια φροντίδα για την τύχη του κάθε ήρωα πριν από το τέλος του έργου.

Τέλος, θα προσθέσουμε ότι στους *Μεναίχμους* ανακαλύπτουμε σε μεγάλο βαθμό τη συνήθεια του Πλαύτου να μην κρύβει σχεδόν τίποτα από τους θεατές του, που ίσως και να καμάρωναν μέσα στην απλοϊκότητά τους, καθώς οι ίδιοι γνώριζαν, σαν «μικροί θεοί», όλες τις λεπτομέρειες της ατέλειωτης παρεξήγησης στην οποία παραδέρνουν ως το τέλος του έργου οι χαρακτήρες της κωμωδίας. Πρόκειται βέβαια για τη γνωστή «κωμική ειρωνεία», που δεν αποτελεί εφεύρεση του ποιητή μας αλλά παλιότερη κατάκτηση του κωμικού θεάτρου, την οποία συναντούμε κιόλας σε μερικές σκηνές του Αριστοφάνη και πολύ καθαρότερα στα έργα του Μενάνδρου.

Η χρονολογία συγγραφής της λατινικής κωμωδίας αποτελεί μια πραγματική σπαζοκεφαλιά, καθώς οι λύσεις που κατά καιρούς έχουν προταθεί είναι πολλές και διαμετρικά αντίθετες, ξεκινώντας από την πρωιμότερη εποχή της δραματικής παραγωγής του Πλαύτου (214 π.Χ) ως τα οψιμότερα χρόνια (186/185 π.Χ). Πιθανότερη, όχι όμως και σίγουρη, φαίνεται η τοποθέτηση του έργου γύρω στο 206 π.Χ.

Δε γνωρίζουμε το ελληνικό πρότυπο που ενέπνευσε τον Πλάυτο για να γράψει τους *Μεναίχμους*. Ωστόσο, αν στηριχτούμε στους στίχους 11 και 12 του Προλόγου: “*Atque adeo hoc argumentum graecissat : tamen non atticissat, verum sicilicissat*”, μπορούμε να υποθέσουμε πως ο Πλάυτος ακολούθησε ένα μοντέλο από τη Σικελία. Όμως αρκεί να διαβάσουμε το περιεχόμενο για να δούμε πως αυτοί οι στίχοι του Προλόγου δεν αποτελούν υπαινιγμό στο συγγραφέα του έργου, αλλά στον τόπο γέννησης των δυο διδύμων, τις Συρακούσες.

Βέβαια συναντώντας πλήθος έργων με παρόμοιους τίτλους, *Δίδυμοι* ή *Όμοιοι*, που αποδίδονται στον Αντιφάνη (*Αυλητρίς ή Δίδυμοι*), τον Αναξανδρίδη, τον Αριστοφώντα, τον Ξέναρχο, τον Άλεξη, τον Εύφωνα και φυσικά το Μένανδρο (*Δίδυμοι*), μπορούμε εύκολα να συμπεράνουμε πως τα ερεθίσματα του Πλαύτου θα

μπορούσαν να είναι πολλά<sup>88</sup>. Όμως η έλλειψη επαρκών στοιχείων για την ασφαλή επιλογή μεταξύ αυτών των έργων που λειτούργησαν ως πρότυπο του Πλαύτου μάς οδήγησε στην υπόθεση πως η ελληνική κωμωδία στην οποία βασίστηκε ο Λατίνος κωμικός δεν μπορεί να αποτελεί έργο κάποιου κορυφαίου ποιητή της Νέας Κωμωδίας, αλλά κάποιου νεότερου, ίσως μάλιστα του Ποσειδίου, από τον οποίο ο Λατίνος κωμωδιογράφος δανείστηκε πιθανότατα την υπόθεση του *Curculio* και των *Captivi*.

Πάνω στο ίδιο θέμα θα μπορούσαμε να πούμε πως ο Gratwick<sup>89</sup> υποστηρίζει πως είναι πολύ πιθανό ο Πλάυτος να επινόησε το όνομα των διδύμων, που αποτελεί και τον τίτλο του έργου, θέλοντας να δημιουργήσει ένα είδος κωμικής υπενθύμισης του Μεναίχμου, του μαθηματικού από τις Συρακούσες (μέσα 4<sup>ου</sup> αι.), ο οποίος έγινε γνωστός από τη λύση ενός προβλήματος που αφορά τη «δυαδικότητα» του κύβου.

Από πολύ παλιά οι κωμωδιογράφοι έδειξαν ιδιαίτερη ευαισθησία μπροστά στις απεριόριστες κωμικές δυνατότητες που μπορεί να προσφέρει μια πλοκή βασισμένη πάνω σε λάθη τα οποία προκαλούσε η παρεξήγηση της ταυτότητας. Την καλύτερη απόδειξη αυτού του ισχυρισμού προσφέρει αναμφίβολα, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, ο μεγάλος αριθμός των κωμωδιών με τον αποκαλυπτικό τίτλο *Όμοιοι ή Δίδυμοι (και Δίδυμαι)*, που προέρχονται όλες τους από την πένα των ποιητών της Νέας Κωμωδίας.

Από την άλλη πλευρά το μεσαιωνικό δραματολόγιο είναι γεμάτο από παραδείγματα κωμωδιών με παρόμοια βασική πλοκή. Περνώντας στα νεότερα χρόνια, βλέπουμε πως στη γλώσσα του Ελισαβετιανού θεάτρου η λέξη Errors αποτελούσε έναν γενικό όρο και δήλωνε τις κωμωδίες αυτού του τύπου, πράγμα που μας επιτρέπει να συμπεράνουμε εκ νέου ότι τέτοια κωμικά δράματα δεν πρέπει να ήταν καθόλου ασυνήθιστα εκείνη την εποχή. Στις μέρες μας, τέλος, συναντούμε πολυάριθμα δραματικά έργα, με διάφορες μορφές, που στηρίζουν επίσης την πλοκή τους σε παρεξηγήσεις ταυτότητας.

Ιστορικές συμπτώσεις, σε συνδυασμό με την ευπρέπεια του έργου, που το κατέστησε ιδιαίτερα πρόσφορο για μίμηση ή διασκευή, είναι δύο σημαντικοί παράγοντες που συνετέλεσαν έτσι ώστε οι *Μέναιχοι* να καταλάβουν μian αξιοσημείωτη θέση στην ιστορία της κωμωδίας. Καθώς ήταν η μόνη αρχαία κωμωδία

---

<sup>88</sup> Alfred Ernout, *Plaute*, ό.π., Tome IV (*Menaechmi – Mercator – Miles Gloriosus* Fragmenta), Société d'Édition "Les Belles Lettres", Paris 1963, Collection des Universités de France, "Notice", σσ. 8-11, ιδίως οι υποσ. 1-3 της σελ. 8.

<sup>89</sup> Gratwick, Plautus. *Menaechmi*, Cambridge, 1993, σελ.138.

παρεξηγήσεων που σώθηκε ολόκληρη, αποτέλεσε πηγή πολλών ανάλογων κωμωδιών στα χρόνια της Αναγέννησης.

Οι *Μέναιχοι* ήταν μια από τις 12 λατινικές κωμωδίες που ανακαλύφθηκαν σε ένα χειρόγραφο στην Ιταλία το 1429. Πάνω στο κείμενο αυτού του χειρογράφου στηρίχτηκε μια σειρά ιταλικών «μεταφράσεων» του Πλαύτου και του Τερέντιο, που οδήγησαν με τη σειρά τους σε σειρά σκηνικών παραγωγών στην αυλή του Δούκα της Ferrara Ηρακλή του 1<sup>ου</sup> (1486) και στη Φλωρεντία (1488).

Μάλιστα αξίζει να αναφέρουμε πως ανάμεσά τους επισημαίνεται και μια κωμωδία με τίτλο *I Menecmi*, που παίχτηκε το 1486. Για άλλη μια φορά οι ιστορικές συμπτώσεις σε συνδυασμό με την απλότητα της κατασκευής και τη σκηνική κωμική της επιτυχία, που της έδωσαν το προβάδισμα πάνω στις άλλες κωμωδίες του Πλαύτου και του Τερέντιο, κατέστησαν τους *Μεναίχμους* τη δημοφιλέστερη κωμωδία της Αναγέννησης.

Οι παλιότερες κανονικές κωμωδίες που παίχτηκαν στην Ευρώπη και θα μπορούσαν να διεκδικήσουν κάποιο μερίδιο πρωτοτυπίας στη σύνθεσή τους, ήταν οι κωμωδίες του καρδινάλιου Bibbiena (Bernardo Dovizi, 1470-1520). Ειδικότερα, η *Calandr(i)a* του, σύμφωνα με μια κλασική παράδοση, πήρε τον τίτλο της από το όνομα του πρωταγωνιστή, του ανόητου Calandro (όπου Calandro σημαίνει «βλάκας»). Ο συγγραφέας της χρησιμοποίησε ως πηγές τόσο τον Πλάτο για το θέμα των δίδυμων αδελφών, όσο και τον Βοκκάκιο για την πλοκή και τις ποικιλόμορφες καταστάσεις των χαρακτήρων, καθώς επίσης και για το όνομα του περίφημου Calandrino.

Πρόκειται για μια αρκετά πρωτότυπη διαδοχή παρεξηγήσεων, φαρσών και χοντρών αστεϊσμών. Ειδικότερα:

Ύστερα από μια σειρά περιπετειών, φτάνουν στη Ρώμη δυο δίδυμοι, ο Santilla και ο Lidio, των οποίων η ομοιότητα είναι παράξενη και απατηλή, ιδίως όταν στα πλαίσια μιας σχεδιασμένης κατεργαριάς τους ο ένας ντύνεται άντρας και ο άλλος γυναίκα. Για να πλησιάσει τη Fulvia, τη γυναίκα που αγαπάει ο Lidio μεταμφιέζεται ο ίδιος σε γυναίκα και συναντάει το γέρο άντρα της Calandro, ο οποίος όμως την ερωτεύεται.

Η κατάσταση περιπλέκεται περισσότερο, όταν η Fulvia, πιστεύοντας ότι ο εραστής της την πρόδωσε απελπίζεται και φεύγει σε αναζήτησή του, για να καταλήξει να γίνει πολύ κωμική με τις ελευθεριότητες και τις «αστείες» χοντράδες, παρόλο που η επανάληψη των αστείων γίνεται κάποτε κουραστική. Καθώς ο Calandro παρασύρεται από τις γεροντικές του επιθυμίες, γίνεται ένας *παλίμπαις*, ξεπέφτοντας έτσι σιγά σιγά στη γελοιότητα. Ο χαρακτήρας του υπηρέτη Fessenio είναι ιδιαίτερα ζωντανός. Είναι αυτός που με εξαιρετική μαεστρία οδηγεί την υπόθεση σε βάρος του γέρου και κατευθύνει τα νήματα της περιπέτειας μέσα από ιδιαίτερα περίπλοκα μονοπάτια.

Τα υπόλοιπα πρόσωπα παρουσιάζονται με ευχάριστο τρόπο, όπως ο σχολαστικός παιδαγωγός Polinico, και προσθέτουν περισσότερη ευθυμία και ελαφρότητα σε ένα

έργο που έτσι κι αλλιώς, χαρακτηρίζεται από ελευθέρια ήθη και λόγια. Ο έρωτας του Lidio και της Fulvia αντιπροσωπεύει κατά κύριο λόγο την έξαρση του πάθους και της νιότης.

Η *Calandr(i)a* κατέχει μια ξεχωριστή θέση στην ιστορία του θεάτρου του ΙΣΤ΄ αι., έστω και αν οι κριτικοί δε συμφωνούν πάνω στην καλλιτεχνική της αξία. Όπως όμως και να έχουν τα πράγματα, δεν μπορεί να αρνηθεί κανείς τη ζωντάνια των χαρακτήρων, που εκφράζονται αυθόρμητα σαν να ζει μέσα τους ένα αισθησιακό ένστικτο και μια εύθυμη, αυτόματη κατεργαριά απέναντι στα γεγονότα της ζωής. Ο εκτενής αρχικά Πρόλογος δεν απαγγέλθηκε την πρώτη φορά, γιατί καθυστέρησε να φτάσει ο ηθοποιός που τον είχε επιφορτιστεί, στη συνέχεια αντικαταστάθηκε από έναν καινούργιο συντομότερο, που τον έγραψε ο Balthazar Castiglione και είχε για στόχο του να αναδείξει με εύθυμο τρόπο την ελευθερία της έμπνευσης της κωμωδίας απέναντι στο πρότυπό της, τον Λατίνο κωμικό Πλαύτο.

Η *Calandr(i)a* του είναι μια πεζή κωμωδία σε πέντε Πράξεις, που βασίζεται στους Μεναίχμους, παίχτηκε το 1508 στη Βενετία και το 1513 στην αυλή του δούκα Urbino, ενώ δημοσιεύτηκε το 1524. Πρόκειται για την πρώτη ιταλική κωμωδία που παρουσιάστηκε σκηνικά στη βασιλική αυλή της Γαλλίας, με αίτηση της αδελφής του Ερρίκου του II. Ο Bibbiena έκανε πολλές και σημαντικές αλλαγές τόσο στην πλοκή όσο και στον διάλογο, με χαρακτηριστικότερη ίσως την «αλλαγή» των δυο δίδυμων αδελφών σε αδελφό και αδελφή. Οι προτιμήσεις όμως και οι τάσεις του Ιταλού κληρικού αυτής της εποχής εκδηλώνονται μέσα από μια χοντροκοπιά, που απουσιάζει από το πρωτότυπο.

Την *Calandr(i)a* ακολούθησαν σύντομα δυο νέες ιταλικές διασκευές των Μεναίχμων, τις οποίες απλά μνημονεύουμε. Πρόκειται για τις κωμωδίες του Agnolo Firenzuola (1493-1543), *I Lucidi*, και του Giovanni Giorgio Trissino, *I Simillimi* (Βενετία, 1548), που είναι περισσότερο γνωστός από μια μέτρια τραγωδία που έγραψε και που φέρει τον τίτλο *Sophonisba* (έγραψε επίσης ένα άλλο «τερατούργημα», επικό αυτή τη φορά). Και οι δυο αυτοί ποιητές άκμασαν το πρώτο μισό του ΙΣΤ΄ αι.

Η επόμενη άμεση μίμηση των Μεναίχμων παρουσιάζεται στην Αγγλία, όπου μια *Historie of Error* παίχτηκε το 1576 και ίσως το 1582 στο Windsor από τα παιδιά που φοιτούν στο σχολείο του Αγίου Παύλου, όπου πραγματοποιούνταν κατά τη διάρκεια διαφόρων εορτών παραστάσεις έργων που βασίζονταν σε κλασικά μοντέλα. Το 1594

παίζεται στην Αγγλία μια *Comedy of Errors*, που παρασταίνεται στο Gray's Inn και που συχνά ταυτίζεται με την ομώνυμη κωμωδία του Shakespeare (1564-1616).

Γραμμένη σε πεζό λόγο (όπου όμως αναμειγνύονται και πολλοί στίχοι), η κωμωδία έχει πέντε Πράξεις και αντλεί κατά κύριο λόγο την έμπνευσή της τόσο από την *Historie of Error*, όσο και από τους *Μεναίχμους* του Πλαύτου, που είχαν πρόσφατα μεταφραστεί στα Αγγλικά - με μεγάλη επιτυχία μάλιστα - από τον Williams Warner, ενώ η πρώτη σκηνή της Τρίτης Πράξης φαίνεται να στηρίζεται στον *Αμφιτρώνα* του Λατίνου κωμικού. Επισημαίνονται επίσης κάποιες αναλογίες προς την Ιστορία του Απολλώνιου, βασιλιά της Τύρου, αλλά και προς τον Μύθο του Ιππότη του Geoffrey Chaucer (1340/45-1400), και την Αρκαδία του sir Philip Sidney (1554-1586).

Ενώ όμως ο Πλαύτος παρουσιάζει επί σκηνής δυο δίδυμους, ο Shakespeare, με ξέχειλη φαντασία προσθέτει δυο άλλους, τους Δρομίους, που είναι δούλοι των πρώτων δίδυμων, οι οποίοι φέρουν το όνομα Antipholuses και με τη σειρά τους αντιστοιχούν προς τους δύο Μεναίχμους, με τη μόνη διαφορά ότι οι γονείς τους έχουν χάσει ο ένας τον άλλο σε ένα ναυάγιο, με αποτέλεσμα η τελική αναγνώριση να είναι ουσιαστικά τριπλή.

Συγκεκριμένα:

Η πόλη των Συρακουσών είχε καταδικάσει παλιά σε θάνατο κάποιους εμπόρους από την Έφεσο, που δεν κατάφεραν να πληρώσουν τα λύτρα τους. Σε αντίποινα η Έφεσος πήρε τα ίδια μέτρα εναντίον των Συρακουσίων εμπόρων. Έτσι μια μέρα ένας Συρακούσιος γερο-έμπορος, ο Αιγαίων, που κινδύνευε άμεσα να υποστεί την τύχη των συμπατριωτών του, ζητά ακρόαση από τον Δούκα της Εφέσου, για να του εξηγήσει το λόγο της επίσκεψής του σ' αυτή την πόλη.

Η γυναίκα του Αιμιλία είχε γεννήσει παλιά δυο δίδυμα παιδιά, που έμοιαζαν εκπληκτικά μεταξύ τους και έφεραν επίσης το ίδιο όνομα (Αντίφολος). Με τη γέννηση των παιδιών, ο πατέρας αγόρασε δυο δίδυμους δούλους με ίδιο επίσης όνομα (Δρομίων), με σκοπό να τους θέσει στην υπηρεσία των δίδυμων παιδιών του. Ύστερα όμως από ένα ναυάγιο, ο Αιγαίων έμεινε με τον ένα μόνο Αντίφολο και τον ένα Δρομίωνα, έχοντας χάσει τη γυναίκα του, τον άλλο του γιο και τον άλλο μικρό δούλο, δίχως ποτέ να μάθει τι απέγιναν.

Τα χρόνια πέρασαν και τα παιδιά (Αντίφολος ο Συρακούσιος και Δρομίων ο Συρακούσιος) μεγάλωσαν και μια μέρα ξεκίνησαν σε αναζήτηση της μητέρας Αιμιλίας, του άλλου Αντίφολου και του άλλου Δρομίωνα με μόνο όμως αποτέλεσμα να χαθούν και αυτά με τη σειρά τους. Σαν πέρασαν πέντε χρόνια, χωρίς να γυρίσουν ή να δώσουν κάποιο σημείο ζωής, ο γερο-Αιγαίων αναγκάστηκε να ξεκινήσει κι αυτός σε νέα αναζήτηση, που τον έφερε στην Έφεσο. Αυτός λοιπόν ήταν ο λόγος του ταξιδιού του.

Ο Δούκας της πόλης συγκινημένος από την ιστορία του, τού δίνει περιθώριο μιας μέρας για να πληρώσει τα απαιτούμενα λύτρα. Όμως συμπτωματικά στην Έφεσο ζει ο χαμένος γιος του Αντίφολου ο Εφέσιος, που είχε σωθεί από το παλιό ναυάγιο μαζί με το δούλο του Δρομίωνα τον Εφέσιο, και είχε μάλιστα πάρει αργότερα για γυναίκα του τη «στρίγγλα» Ανδριάνα. Την ίδια μέρα συμβαίνει να φτάσουν στην Έφεσο ο Αντίφολος ο Συρακούσιος συνοδευόμενος από τον δούλο του Δρομίωνα από τις Συρακούσες. Καθώς οι τέσσερις νεαροί άνδρες μοιάζουν πολύ μεταξύ τους, ανά ζεύγη, προκαλούν μια σειρά από φοβερές και απίστευτες παρεξηγήσεις.

Ο Δρομίων ο Εφέσιος θέλει να προσκαλέσει τον κύριο του Αντίφολο τον Εφέσιο στο τραπέζι που ετοίμασε, απευθύνεται όμως στον Αντίφολο τον Συρακούσιο. Η Ανδριάνα



επίσης νομίζει ότι ο κουνιάδος της είναι ο σύζυγός της. Όμως ο Αντίφολος από τις Συρακούσες αγαπάει τη «γλυκιά» Λουκιάνα, αδελφή της Ανδριάνα. Σε λίγο ο Αντίφολος ο Εφέσιος με τον δικό του Δρομίωνα, που έχει ξαναβγεί σε αναζήτηση του κυρίου του που αργούσε, επιστρέφουν στο σπίτι τους, όπου όμως δεν τους επιτρέπουν να μπου, αφού οι ένοικοι θεωρούν ότι το πραγματικό αφεντικό του σπιτιού βρίσκεται ήδη μέσα μαζί με το δούλο του.

Η υπόθεση μπερδεύεται ακόμη περισσότερο όταν καταφθάνουν οι άλλοι καλεσμένοι: μια εταίρα, ένας χρυσοχόος και ένας πιστωτής. Καθώς όμως ο Αντίφολος ο Εφέσιος και ο υπηρέτης του επιμένουν να μπου στο σπίτι, τους «παίρνουν» για τρελούς και τους δένουν. Λίγο αργότερα είναι ο άλλος Αντίφολος, ο Συρακούσιος, με τον δικό του Δρομίωνα, που πέφτουν θύματα ανάλογης παρεξήγησης, αφού τους μπερδεύουν με τους δεμένους τρελούς που νομίζουν ότι λύθηκαν και ξέφυγαν από τα δεσμά τους. Έτσι αναγκάζονται να το βάλουν στα πόδια και να καταφύγουν σε ένα μοναστήρι, όπου ηγουμένησα είναι η γριά Αιμιλία, η γυναίκα του Αιγαίωνα, που είχε και αυτή γλιτώσει από το ναυάγιο. Είχε όμως χωρίσει από το γιο της και τον μικρό δούλο του εξαιτίας της σκληρότητας κάποιων Κορίνθιων ναυτικών.

Στο μεταξύ βραδιάζει και ο Αιγαίων δεν έχει καταφέρει να βρει τα χρήματα που χρειάζεται, έτσι κινδυνεύει να υποστεί τη συνηθισμένη τιμωρία των Συρακουσίων εμπόρων, όταν εμφανίζεται ξαφνικά στον Δούκα ο Αντίφολος ο Εφέσιος. Έχοντας λιμάρει τα δεσμά του, κατάφερε να ελευθερωθεί μαζί με τον δούλο του και έρχεται στον άρχοντα της πόλης, για να ζητήσει την τιμωρία της γυναίκας του που του έκλεισε κατάμουτρα την πόρτα και στη συνέχεια έβαλε τους υπηρέτες να τον δέσουν σαν να ήταν τρελός. Όμως εμφανίζονται επίσης η ηγουμένησα με τον άλλο Αντίφολο και τον Δρομίωνα από τις Συρακούσες. Οι τέσσερις δίδυμοι ξαναβρίσκουν τη αληθινή τους ταυτότητα, ενώ ο Αιγαίων παίρνοντας χάρη από τον Δούκα ξαναβρίσκει τη γυναίκα και τα παιδιά του.

*Σ' αυτό το νεανικό του κείμενο ο Σαίξπηρ 'κλέβει' από τον προκάτοχό του, Πλάτο (Μέναιχοι), την ιδέα των δίδυμων χαμένων αδερφών («Οι ανώριμοι ποιητές μιμούνται», είχε πει ο Έλιοτ, ενώ «οι ώριμοι κλέβουν» και αξιοποιούν τα στοιχεία που παίρνουν, ενσωματώνοντάς τα δημιουργικά στο δικό τους αυθεντικό έργο...). Οι δικοί του δίδυμοι, όπως είδαμε, χωρίστηκαν παιδιόθεν σε ένα φοβερό ναυάγιο, όπως και οι γονείς τους και τα δυο δίδυμα φτωχά αγόρια- αυριανοί υπηρέτες τους. Ωσπου να γίνει η συνάντηση και η αναγνώριση, τα πρόσωπα κυνηγούν το ένα το άλλο σαν τους μελλοντικούς μεταμφιεσμένους ήρωες των σαιξπηρικών κωμωδιών, οι οποίοι δεν κατορθώνουν να ανταμωθούν, «όπως τα ξύλινα αλογάκια του λούνα παρκ, για να δανειστούμε την έκφραση του Σαρτρ», (Γ. Κοτ).*

*Και πίσω από τα «παιχνίδια» των εμπόρων της εποχής αναγνωρίζουμε επίσης και τα παίγνια της τύχης, το συναρπαστικό παιχνίδι με τον άλλο, το αιώνιο κυνηγητό με τον εαυτό μας και το είδωλό του, το μαγικό θέατρο της ζωής και η μεγάλη αλήθεια του σαιξπηρικού *teatrum mundi*, στοιχεία που μας προσφέρθηκαν απλόχερα στην παράσταση του έργου από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ρούμελης στο Θέατρο*

του Λυκαβηττού, σε σκηνοθεσία του Σταύρου Ντουφεζή, ο οποίος δόμησε το έργο του πάνω σε μια σπάνια αίσθηση σκηνικής οικονομίας<sup>90</sup>.

Έχει κανείς την εντύπωση ότι ο Σαίξπηρ ενθουσιάζεται από τις απρόοπτες λύσεις που εφευρίσκουν τα πρόσωπά του, έτσι που ακαταμάχητα αθώα και μαζί τραγικά ανταμώνουν και χωρίζονται, αγνοούν και γνωρίζουν, αγνοώντας τα γνωστά και γνωρίζοντας τα άγνωστα. Στιγμές-στιγμές πάλι έχεις την εντύπωση πως ο ποιητής τρομάζει μπροστά στις φοβερές επιπτώσεις που μπορεί να έχει το παιχνίδι που κατασκεύασε. Γιατί αυτή η «κωμωδία των παρεξηγήσεων» από σκηνή σε σκηνή κινδυνεύει να μεταπέσει σε «τραγική παρεξήγηση».

Το θέμα του σαιξπηρικού έργου ανήκει στα κλασικά προβλήματα της φιλοσοφίας της θεατρικής διαδικασίας. Η αυθαίρετη και απίθανη απομόνωση μιας σπάνιας περιπτώσεως που λειτουργεί με τους νόμους του τυχαίου τελικά καταλήγει να παρουσιαστεί σαν μια σταθερά της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Θέμα που θα ενθουσίαζε έναν Πασκάλ και θα πρέπει να ερεθίζει την «κυβευτική» επιστήμη του καιρού μας. Τί ρόλο όμως παίζει αυτή η δυαδικότητα στο έργο του Σαίξπηρ γενικότερα;

Η φευγαλέα φαινομενικότητα των πραγμάτων στο θέατρο παρουσιάζει περισσότερη αλήθεια από ό,τι η πραγματικότητα και τα τεχνάσματα που χαρακτηρίζουν την υποκριτική τέχνη αποτελούν το μοναδικό μέσο για να μνηθούμε στη απατηλή πραγματικότητα του κόσμου. Η παρατήρηση αυτή φωτίζεται με άφθονα παραδείγματα μέσα από όλη τη σειρά των κωμωδιών, όπου η αλήθεια καταλήγει να επιβληθεί χάρη στην απάτη των φαινομένων και, ιδιαίτερα, χάρη στις πολυάριθμες μεταμφιέσεις της. Οι μεταμφιέσεις αυτές της αλήθειας συνηθίζονται πάντα στο θέατρο.

Φαίνεται όμως πως ο Σαίξπηρ τις χρησιμοποίησε μεθοδικά, για να δώσει στο θεατή τη δυνατότητα να διακρίνει την αλήθεια μέσα από την αλλοίωση που της επιφέρει η θεατρική μεταμφίεση. Οι κωμωδίες μας προσφέρουν μια μεγάλη γκάμα παρόμοιων μεταμφιέσεων που παρουσιάζονται με τη μορφή ενός φυσικού διχασμού (σωσίες, δίδυμοι) ή οφείλουν την ύπαρξή τους στην ανθρώπινη επινοητικότητα—όταν π.χ. η γυναίκα μεταμφιέζεται σε άντρα, ο αφέντης σε δούλο, ο σοφός σε τρελό. Αναφέρουμε τέλος ένα είδος μεταμφίεσης που είναι χαρακτηριστική στο σαιξπηρικό θέατρο: «το θέατρο μέσα στο θέατρο», όταν δηλαδή δίνεται μια παράσταση από θεατρίνους στους ηθοποιούς του δράματος, το κοινό παρακολουθεί ένα θέαμα σε δυο επίπεδα και

---

<sup>90</sup> Δηώ Καγγελάρη, Το παιχνίδι των Διδύμων. Η κωμωδία των παρεξηγήσεων από το ΔΗΠΕΘΕ Ρούμελης, Κριτική Θεάτρου, Έθνος 7 Αυγούστου 1992, σελ. 28.

ανακαλύπτει έντεχνα την αλήθεια χάρη σε ένα είδος αντικαθρεφτισμάτων που μονάχα το θέατρο μπορεί να προσφέρει.

Πρόκειται για ένα έργο στο οποίο η φάρσα, το θαυμάσιο αυτό σκηνικό είδος, ένα φαινόμενο σύγχρονο, βασισμένο στις απιθανότητες, κυριαρχεί και είναι το μοναδικό κίνητρο της δημιουργίας. Η ίντριγκα, βασισμένη στις πλάνες, στα λάθη, στα σφάλματα, σε παρεξηγήσεις και παραγνωρίσεις, ιδιαίτερα των προσώπων, κυλά με χαριτωμένο τρόπο μέσα σε μια ιλαροδραματική περιπέτεια των δύο γνωστών δίδυμων αδελφών, που όχι μόνο μοιάζουν καταπληκτικά αλλά έχουν και το ίδιο όνομα, μια κατάσταση που επαναλαμβάνεται και με τους δύο πιστούς τους δούλους που τους συνοδεύουν.

Η εκπληκτική τους ομοιότητα είναι αυτή που δημιουργεί ένα χείμαρρο από παρεξηγήσεις, όταν αυτοί θα βρεθούν στην ίδια πόλη. Σκηνές εντράπελες ακολουθούν με το ανακάτωμα των ταυτοτήτων, ενώ οι συνθήκες, από τη μια στιγμή στην άλλη, ανατρέπονται, αλλάζουν με εξωφρενική μαεστρία. Το ερωτικό στοιχείο παίζει και εδώ το ρόλο του με τις «εύφλεκτες» σκηνές ζήλειας, όμως τελικά ο Σαίξπηρ οδηγεί τη φαιδρότατη ιστορία του σε ένα ευτυχισμένο τέλος. Ο δημιουργός, με τη γνώριμη τεχνική του να παίζει με τα πρόσωπά του, σχεδιάζει την ενδιαφέρουσα φάρσα του με βάση το EΙΜΑΙ και το δεν EΙΜΑΙ, αλλά ποιος επιτέλους είναι αυτός και ποιος EΓΩ! Τερατουργηματική έμπνευση, μέσα από την οποία αναδύεται μαζί με το πλούσιο γέλιο η ιδιοφυία του 'μάγου' ποιητή. Η επίδραση του Πλάτου σε αυτό το έργο του Σαίξπηρ είναι αδιαμφισβήτητη. Οστόσο ο Σαίξπηρ μοιάζει να αναβιώνει και σε αυτό το έργο του την ελληνική προέλευση της κωμωδίας, που, ως γνωστό, γεννήθηκε από τις γιορτές του Βάκχου, με τις χαριτωμένες παρελάσεις που στοιχειοθετούσαν το διθύραμβο, μία από τις κυριότερες εκδηλώσεις των Διονυσιακών και των Ελευσίνιων Μυστηρίων. Επίσης οι κωμωδίες του Σαίξπηρ δεν έχουν τα χοντροκομμένα και συχνά άκομψα αστεία του Πλάτου και αυτή γενικά την ελευθεροστομία, που αγγίζει ουσιαστικά την απρέπεια<sup>91</sup>. Δεν είναι λίγοι οι κριτικοί που υποστήριζαν πως πίσω από την κακή και ζηλιάρικη Ανδριάνη κρύβεται η Άννα Hathaway, η γυναίκα του ποιητή και ότι οι σκηνές από τη συζυγική ζωή του Αντίφολου, του Εφέσιου αποτελούν απλά έναν καθρέφτη των προσωπικών εμπειριών του ποιητή. Αξίζει πάντως να σημειώσουμε πως, με εξαίρεση ορισμένες σκηνές, όπως αυτή, στην οποία ο Αντίφολος από τις Συρακούσες εξομολογείται τον έρωτά του προς τη Λουκιάνη, η Κωμωδία των Παρεξηγήσεων του Σαίξπηρ είναι από τα μετρίτερα έργα του, καθώς στερείται πρωτοτυπίας και σε

---

<sup>91</sup> Π. Αθηναίος, Θεατρική Κριτική: Η κωμωδία των παρεξηγήσεων στον Λυκαβηττό, εφημ. Ελεύθερη Ώρα (ημερ. κυκλ. 29 Ιουλίου 1992).

μερικά τουλάχιστον τμήματά του μοιάζει βιαστικά γραμμένο, με σπάνιες υφολογικές αναζητήσεις και φτωχό σε ψυχολογικές ή ποιητικές αξίες. Άλλωστε δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ίσως αποτελεί το πρωτόλειο του ποιητή, χωρίς μεγάλες φιλοδοξίες, εκτός βέβαια από μια έντονη εμμονή να ξεπεράσει το πρότυπό του. Παρόλα αυτά οι άφθονες κωμικές σκηνές της κωμωδίας, έστω κι αν είναι αρκετά χοντροκομμένες καμιά φορά, κάλυψαν αρκετές από τις ατέλειές της, κάτι που είχε ως αποτέλεσμα τη μεγαλύτερη σκηνική επιτυχία του έργου από άλλα καλύτερα του ίδιου ποιητή, και την καθιέρωσή του ως την καλύτερη μίμηση των *Μεναίχμων* του Πλαύτου<sup>92</sup>.

Η κωμωδία αυτή του Σαίξπηρ γνώρισε την αποθέωση του ελληνικού κοινού πολλές φορές. Σημειώνουμε ενδεικτικά την παράστασή της από το «Θέατρο Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών» το 1972 σε σκηνοθεσία του Γιώργου Θεοδοσιάδη και μετάφραση του Νικολάου Ποριώτη. Ο Κ. Θεοδοσιάδης, κατά τη άποψη του Γεωργουσόπουλου, όπως δημοσιεύεται στην εφημερίδα το *Βήμα* στις 8/9/1972, κατάργησε τη θεατρική σύμβαση, καθώς, ενώ συνήθως οι δίδυμοι παίζονται από διαφορετικούς ηθοποιούς και η σύγχυση υπάρχει για τα θεατρικά πρόσωπα και όχι για το κοινό, ο κ. Θεοδοσιάδης ανέθεσε και τους δύο ρόλους σε έναν ηθοποιό.

Το εύρημα το θεωρούσε συνταρακτικό, αν ο χειρισμός του δεν εξαντλούνταν στη μεγαλύτερη σύγχυση. Αν είχε την τόλμη να προχωρήσει στην ανάλυση, θα έβλεπε πως το σαιξπηρικό παιχνίδι της ομοιότητας οδηγεί κατευθείαν στην ταυτότητα. Δεν το έκανε, γεγονός που αποδεικνύεται από το ότι για να μετριάσει τη σύγχυση, απλά άλλαξε τα καπέλα των διδύμων. Επίσης, ο Ποριώτης έκανε για την εποχή του μια σημαντική δουλειά και φιλολογικά ενδιαφέρονσα, μεταφράζοντας την κωμωδία σε δεκαπεντασύλλαβο, όχι από ευκολία, αλλά από την επιθυμία του να «παίξει» με τις επιρροές. Έτσι δάνεισε στον Σαίξπηρ τη «λέξιν» της κρητικής λογοτεχνίας, όπως εκείνη είχε δανειστεί από τους σύγχρονους του Σαίξπηρ «τον μύθον». Όμως ούτε και αυτό το εκμεταλλεύτηκε η σκηνοθεσία, για να δώσει μια παράσταση κοντά στον *Στάθην* ή στο *Φορτουνάτο* υφολογικά. Φαίνεται πως δεν της κέντρισε το ενδιαφέρον η πληροφορία πως στα 1888 ο Ταβουλάρης και ο Παντόπουλος παίζανε το έργο «*με χαρακτήρες και προφορά επτανησιακή*»<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> Δ. Ράιος, ό.π., σελ. 118-119.

<sup>93</sup> Κ. Γεωργουσόπουλος, «Σαίξπηρ, *Η κωμωδία των παρεξηγήσεων*», εφ. *Το Βήμα* (ημερ. κυκλ. 8-9-1972).

Την παράσταση των *Μεναίχμων* παρακολουθούμε πολύ αργότερα από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων<sup>94</sup> σε σκηνοθεσία του Στέφανου Κοτσίκου και σε μετάφραση του Καθηγητή Κλασικής Φιλολογίας Ράιου Δημήτριου στις 20 Ιουλίου του 1991 στην Κέρκυρα, και έπειτα στο Λυκαβηττό από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ρούμελης στις 29 Ιουλίου του 1992 σε σκηνοθεσία του Σταύρου Ντουφεξή, που επιστρέφει ύστερα από δέκα χρόνια σκηνοθετικής απουσίας, και βασισμένο στη νέα μετάφραση της Χριστίνας Μπάμπου-Παγκουρέλη.

Περίπου ένα μήνα αργότερα το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ρούμελης θα παρουσιάσει την άμεση μίμησή της, *Την Κωμωδία των Παραξηγήσεων* του Σαίξπηρ στον υπαίθριο χώρο του σημερινού κινηματοθεάτρου του Δήμου Σερρών στις 27 Αυγούστου του 1992<sup>95</sup>.

Αξίζει επίσης να αναφερθεί πως οι *Μέναιχοι* παραστάθηκαν στην Κωνσταντινούπολη από το «Μένανδρον» το 1889 διασκευασμένη από τον Διον. Ταβουλάρη σε κωμωδία μετ' ασμάτων με τίτλο *Οι Δίδυμοι*, που επαναλήφθηκε με τη μορφή αυτή το 1890 και 1891.

Τέλος, μια κωμωδία που παρουσιάζεται από το «Βασιλικό θέατρο» την πρώτη Ιανουαρίου του 1938 και φέρει τον τίτλο *Ο κόσμος ανάποδα*<sup>96</sup> αποτελεί ελεύθερη διασκευή των *Μεναίχμων* του Πλάτου από τον Φωτιάδη. Πρόκειται για μια τρίπρακτη κωμωδία που ξεχώρισε κυρίως για τη σκηνική της δεξιοτεχνία και την πρωτοτυπία των κοστουμιών, καθώς η υπόθεση της κωμωδίας αυτής στα χέρια του διασκευαστή της ξέπεσε σε απλή φάρσα και η ερμηνεία των περισσοτέρων ηθοποιών δεν μπόρεσε να αποφύγει τη μετριότητα και τον ερασιτεχνισμό. Φωτεινή εξαίρεση υπήρξε η ερμηνεία των Γιαννίδη, Λογοθετίδη, Γαλανού, Ζερβού και Δανιόλου, που έπαιζαν με μπρίο και φαντασία.

Αξιοσημείωτη υπήρξε η πρωτοβουλία του Φωτιάδη να απαλλάξει την κωμωδία από τα στενά πλαίσια του τόπου και του χρόνου, που δεσμεύουν τα κλασικά έργα και τα καταδικάζουν σε μαρασμό, μια κίνηση που θα ακολουθηθεί πολλά χρόνια αργότερα,

---

<sup>94</sup> Βασίλης Ζιώγας, «ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων, *Οι Μέναιχοι*», *Θέατρο-Θεατρίνοι-Θεατροφιλία-Θεωρείο-Θέσπις-Θεατές*, Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1991, σελ. 27.

<sup>95</sup> Τούλα Σοφή-Μέλλιου, Θεατρική Κριτική: *Η κωμωδία των παραξηγήσεων* του Ουίλιαμ Σαίξπηρ, εφημ. *Καθημερινός Παρατηρητής* (ημερ. κυκλ. 27-8-92), Ηρώ Βακαλοπούλου, Θεατρική Κριτική: Παράσταση εξαιρετικά επιμελημένη - «Η κωμωδία των παραξηγήσεων του Ουίλιαμ Σαίξπηρ από το ΔΗΠΕΘΕ Ρούμελης στο θέατρο Δάσους, εφημ. *Θεσσαλονίκη* (ημερ. κυκλ. 21 Αυγούστου 1992), Κώστας Γεωργουσόπουλος, Θεατρική Κριτική: «Ευφρόσυνη δημιουργία», εφημ. *Τα Νέα* (ημερ. κυκλ. 25 Αυγούστου 1992) και Μ. Θεοδοσοπούλου, «Σαίξπηρικά Μαθήματα από την Περιφέρεια», *ΑΝΤΙ* (2/10/1992).

<sup>96</sup> Άλκης Θρόλος, *Το ελληνικό θέατρο*, Τόμος Β' (1934-1940), σελ. 275-276.

όπως ήδη αναφέραμε, και από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Ιωαννίνων, που τοποθετεί τη δράση των ηρώων του στην Ήπειρο, και συγκεκριμένα στην Επίδαμνο (το σημερινό Δυρράχιο).

Παραθέτουμε μερικές ακόμα κωμωδίες που η υπόθεση τους στηρίζεται στο θέμα των *Μεναίχμων*. Με αφετηρία το έργο του Πλαύτου ο Jean de Rotrou (1609-1605), ο οποίος για τη σύνθεση των «τραγι-κωμωδιών» του κατέφευγε συχνά στην αστείρευτη πηγή της αρχαίας παράδοσης και αξιοποιούσε δημιουργικά τον κόσμο των μύθων και του μυθιστορήματος, συνέθεσε τους δικούς του *Μεναίχμους*, ακολουθώντας τα χνάρια του ιταλικού θεάτρου. Πρόκειται για ένα έργο απόλυτα ανταποκρινόμενο στο πνεύμα του συγγραφέα, ο οποίος είχε ιδιαίτερη αδυναμία στις εκκεντρικές καταστάσεις και στη γρήγορη και απρόβλεπτη δράση.

Προς το τέλος της ζωής του ο Γάλλος κωμωδιογράφος Jean-Francois Regnard έγραψε μια κωμωδία, που φέρει τον τίτλο *Les Ménechmes ou les Jumeaux*, η οποία παραστάθηκε για πρώτη φορά στις 4 Δεκεμβρίου του 1705, μια κωμωδία που ναι μεν η υπόθεσή της προέρχεται από τους *Μεναίχμους* του Πλαύτου, όμως τους αξιοποιεί μόνο ως σημείο εκκίνησης, ενώ η περαιτέρω πραγμάτευση του θέματος εμπλουτισμένη με τη φαντασία του συγγραφέα της μάς παρέχει τη δυνατότητα να γνωρίσουμε μια νέα και ζωντανή έκφραση ενός παλιού και προσφιλούς θέματος της κωμωδίας.

Η υπόθεση του έργου του σε γενικές γραμμές είναι η ακόλουθη:

Ο ιπότης Μέναιχος ανακαλύπτει τυχαία ότι έφτασε στο Παρίσι ένας από τους αδελφούς του, τον οποίο θεωρούσε χαμένο. Έτσι στέλνει τον υπηρέτη του Βαλεντίνο, για να τον βρει, έχοντας ως ένα επιπλέον κίνητρο το ότι πληροφορήθηκε πως ο αδελφός του έγινε πρόσφατα κάτοχος μιας μεγάλης κληρονομιάς. Όταν κάποτε εμφανίζεται ο άλλος Μέναιχος συναντάει την Αραμίντη, μνηστή του ιπότη, η οποία τον περνάει για τον «αγαπημένο» της. Από την άλλη ο ιπότης Μέναιχος θέλει να εκμεταλλευτεί τη μεγάλη ομοιότητα που έχει με τον αδελφό του, για να κερδίσει στο όνομα εκείνου την καρδιά και το χέρι της Ισαβέλλας, που είναι πλουσιότερη από την Αραμίντη. Ύστερα από μια σειρά παρεξηγήσεων όλων των ειδών, ο ιπότης Μέναιχος παντρεύεται την Ισαβέλλα και ο αδελφός του την Αραμίντη, ενώ η κληρονομιά, που κανονικά πήγαινε στον ιπότη, μοιράζεται τελικά ανάμεσα στα δύο δίδυμα αδέλφια.

Μια άλλη απομίμηση της κωμωδίας γράφτηκε και παραστάθηκε στην Ολλανδία γύρω στο 1715 με τίτλο *De gelyke Twelingen*.

Γύρω στα μέσα του ΙΗ΄ αι. ο βενετσιάνος Carlo Goldoni (1707-1793), ο θεμελιωτής της Ιταλικής κωμωδίας, έγραψε μια κωμωδία, που βασίζεται επίσης στην υπόθεση των *Μεναίχμων* και φέρει τον τίτλο *I due gemelli Veneziani*. Πρόκειται σύμφωνα με

την παράδοση για το πρώτο έργο του Ιταλού δραματουργού, στο οποίο οι ηθοποιοί της Commedia dell'arte πετούν τις μάσκες και θριαμβεύουν.

Το 1994 με αφορμή τη συμπλήρωση 200 χρόνων από το θάνατο του Ιταλού δραματουργού το *Θέατρο Τέχνης* ανέβασε στο *Υπόγειο*, στην Αθήνα (η πρεμιέρα δόθηκε στις 10 Φεβρουαρίου) αυτή τη διασκευή των *Μεναίχμων*, υπό τον τίτλο *Οι Δίδυμοι της Βενετίας*, σε σκηνοθεσία του Μίμη Κουγιουμτζή, μετάφραση του Χάρη Βλαβιανού, σκηνικά-κοστούμια της Λίλης Πεζανού και μουσική του Φίλιππου Τσαλαχούρη, και με τη συμμετοχή πολλών και αξιόλογων ηθοποιών.

Συνεχίζοντας την αναφορά μας στους μιμητές του Πλαύτου αναφέρουμε τον γνωστό Γάλλο δραματουργό Molière, ο οποίος βάσισε την κωμωδία του *Les Facheux* (*Ο Ενοχλητικός άνθρωπος*) πάνω στην κωμική σκηνή των *Μεναίχμων*, κατά την οποία ένας άνδρας πηγαίνοντας στο ερωτικό του ραντεβού καθυστερεί εγκλωβισμένος μέσα σε πολυάριθμους χαρακτήρες και στις απρόβλεπτες καταστάσεις που αυτοί πυροδοτούν. Βέβαια ο Μολιέρος δεν αποκλείεται εκτός από την κωμωδία του Πλαύτου να έχει επηρεαστεί και από το *Σατυρικόν* του Οράτιου, όπου ένας φανατικός οπαδός παρενοχλεί τον ποιητή (I.9).

Απήχηση των *Μεναίχμων* του Πλαύτου και ειδικότερα του κωμικού χαρακτήρα του Μεναίχμου από τις Συρακούσες απαντούμε και στον Ρώσο ήρωα του Gogol, Kllestakhon (Χλεστακώφ), που πρωταγωνιστεί στο έργο *Ο Επιθεωρητής*, ο οποίος είναι ένας νομικός υπάλληλος της κυβέρνησης, που περνιέται για τον Γενικό Επιθεωρητή. Όπως ο Ρώσος ήρωας, έτσι και ο Μέναιχμος II έχει φτάσει στην πόλη απένταρος και του συμβαίνουν τόσα απρόοπτα καλά, που δυσκολεύεται να πιστέψει πως είναι αληθινά<sup>97</sup>.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά μας στις μεταγενέστερες μιμήσεις/επιδράσεις των *Μεναίχμων* του Πλαύτου θα αρκεστούμε σε μια απλή καταγραφή των υπολοίπων μιμητών και μιμήσεων του έργου του<sup>98</sup>.

Αναφέρουμε τον Ισπανό Juan de Timoneda, ανάμεσα στα αναρίθμητα έργα του οποίου συγκαταλέγεται και η κωμωδία, που φέρει τον τίτλο *Comedia de los Menechmos, puesta en gracioso estilo y elegantes sentencias* (1559), καθώς και την κωμωδία του Della Porta, *I due fratelli rivali* (*Οι δυο αντίζηλοι αδερφοί*), που χρονολογείται γύρω στα 1580.

<sup>97</sup> Κ. Γεωργουσόπουλος, «Γκόγκολ, *Ο Επιθεωρητής*», εφημ. *Το Βήμα* (ημερ. κυκλ. 9-10-1971).

<sup>98</sup> Κ. von Reinhardstoettner, ό.π., XI. *Menächmi*, σσ. 490-594 και E. Stärk, *Plautus Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Τυβίγγη 1989, "Menaechmi-Adaptationen", σσ. 166-187.

Σύμφωνα με μια σημείωση του Rapp από τον Πλαύτο επηρεάζεται και ο D. Dedro Calderon de la Barcas (1600-1681) στο έργο του που φέρει τον τίτλο *Hombre pobre todo es trazas*. Το ίδιο φαίνεται να ισχύει και για τον Άγγλο Colley Cibbers και το έργο του *The double gallant; or the sick lady's cure*. Από μεταγενέστερα έργα αναφέρουμε το έργο του Nicolo Griffio da Valcapraja, *Gli Omodolfi* (1739).

Η πρώτη ελεύθερη μίμηση του μύθου των Μεναίχμων απαντάται στο έργο του καρδινάλιου Bibbiena (1470-1520) *Calandria (Calandra)*, που παραστάθηκε στο Urbino το 1508. Το έργο αυτό, που δε μιμείται πιστά και δουλικά το κείμενο της κωμωδίας του Πλαύτου, αποτέλεσε πρότυπο για το έργο του Messer Pietro Buonfanti da Bibbiena, *Errori incogniti* (1587). Στα χρόνια 1527-1531 μια άλλη κωμωδία επηρεασμένη από το θέμα των *Μεναίχμων* παρασταίνεται από ένα μέλος της Ακαδημίας των Intronati της Σιένα, η οποία φέρει τον τίτλο *Gl'Ingannati*. Μερικά χρόνια αργότερα η ίδια κωμωδία αναβιώνει κάτω από γαλλικό σώμα αυτή τη φορά μέσω της μετάφρασης του Charles Estienne με τον τίτλο *Les Abusez* (1537). Ίχνη του ίδιου έργου συναντούμε και σε άλλα, όπως στο έργο του Gion. Battista della Porta, *L'Olimpia* (1597). Οι *Μέναιχοι* παραστάθηκαν επίσης και από τον Flaminio Scala, ο οποίος στο θεατρικό του πρόγραμμα, που τιτλοφορείται “Teatro delle fauole rappresentative”, συμπεριέλαβε έργα επηρεασμένα από το μύθο των *Μεναίχμων*, όπως το *Li duo Vecchi Gemelli (Giornata Prima, σελ.1)*, το *Li duo Capitani simili (Giornata xvii, σελ.50)*, το *Li finti Servi (Giornata xxx, σελ. 88)* και τέλος το *La Gelosa Isabella (Giornata xxv)*.

Συναντούμε επίσης ομοιότητες ανάμεσα στο έργο του Πλαύτου και στις κωμωδίες του Lelio, *La figlia creduta maschio* και *La fille crue garcon*. Μεγαλύτερη ομοιότητα κυρίως όσον αφορά στο μοτίβο των δίδυμων αδελφών συναντούμε την κωμωδία του Gigio Arthemio Giancarli Rhodigino *La Cingana*, καθώς και στα έργα των Giambattista de la Porta, *I Fratelli Simili* (1614), Francesco Toretti, *Gli Schiaui gemeli* (1623), Giambattista Pianelli *Le due Sorelle simili* (1633), Giam. Anreini, *I duo Lelii Simili* (1622), Nicolo Amenta, *La Somiglianza* (1706), Bernard d' Azzi, *Die due Francesche*, Sebast. Chiesa, *I quattro Simili* και του Giacomo Cenci, *Gli Errori*.

Φανερά επηρεασμένα από τους *Μεναίχμους* είναι και η κωμωδία του Gabriel Gilbert (1610-1680), *Les Intrigues Amoureuuses* (1666) και φυσικά η κωμωδία του Carlo Goldoni, *I due gemelli Veneziani*, στην οποία αναφερθήκαμε, που με τη σειρά της αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον Collato, ο οποίος προχώρησε στην παράσταση



του έργου του, *Les trois jumeaux Venitiens*. Το ίδιο έργο επεξεργάστηκε στα γερμανικά ο C.F. von Bonin το 1778. Το έργο του Goldoni μεταφράστηκε στα γερμανικά *Die zwei Zwillinge* και παραστάθηκε το 1756. Από τον Goldoni επηρεάστηκε και ο Γάλλος συγγραφέας μύθων και ιστοριών, ο Jean Pierre Claris de Florian (1755-1794) στο έργο του *Les jumeaux de Bergame* (1782). Σε πρόζα η κωμωδία αυτή παραστάθηκε στις 6 Αυγούστου του 1782.

Παραθέτουμε επίσης και τα ακόλουθα έργα: M.Tristan Bernard, *Les Jumeaux de Brighton*, M.Sacha Guitry, *Mon double et ma moitié*, και ένα μικροφίλμ/ταινία με τον τίτλο *L' homme a la barbiche*.

Η ιδέα των *Μεναίχμων*, των δύο αδελφών απαντά και στις κωμωδίες του Pierre Biancolelli (1680-1734), *Les quatre semblables, ou les deux Lelio et les deux Arlequins*, που παραστάθηκαν στις 5 Μαρτίου του 1733, στην κωμωδία του Eustache le Noble Teneliere (1643-1711), *Les deux Arlequins*, που παραστάθηκε στις 26 Σεπτεμβρίου του 1691 στο Hotel de Bourgogne, στο έργο του Jean Francois Regnard, *Les Ménechmes, ou les Jumeaux*, που παραστάθηκε στις 4 Δεκεμβρίου του 1705, στο έργο του Frc. Cailhava, *Les Menechmes grecs*, του Carles de Montenoy Palissot (1730-1814), *Clerval et Cleon, ou les nouveaux Menechmes*.

Στη Γερμανική σκηνή συναντούμε τα έργα των Picards (1769-1828) και Schiller αντίστοιχα, *Encore des Ménechmes* και *Der Neffe als Onkel*, καθώς και του Jakob Aygers (1543-1605), *Comedia von zweien Brudern auss Syracusa* (το έργο αποτελείται από 5 πράξεις και περιλαμβάνει 14 πρόσωπα).

Κατά τον Rapp απόηχους της κωμωδίας αυτής του Πλάτου βρίσκουμε και στα έργα των Colley Gibber (1671-1757), *She wou'd, and she wou'd not* ή *The King Impostor* και Farquhar, *The Twin Rivals*.

Ακόμα μια φορά οι *Μέναιχοι* εμπνέουν τα έργα των: Albrecht von Eybe, Hans Sachs (το έργο του, που περιλαμβάνει 10 πρόσωπα και αποτελείται από πέντε πράξεις, παρασταίνονταν από τις 17 Ιανουαρίου του 1548), Maximilian von Klingers, που φέρουν τον τίτλο *Zwillinge*, Helferich Peter Sturz (1736-1779) (το έργο του είναι μια παρωδία, για την οποία δανείστηκε τον τίτλο και όχι μόνο των *Μεναίχμων*), Adam Gottlob Oehlenschlänger (1779-1850), *Die Drillingbruder von Damask*, με μουσική του Kuhlau, Pietro Aretino, *Lo Iprocrito*, ένα επεισόδιο του έργου του Boiardos, *Orlando Innamorato* και Matteo Bandelo, *Inganati*.

Φυσικά, όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς, αν πρόθεσή μας ήταν μια λεπτομερή καταγραφή των ‘απογόνων’ των *Μεναίχμων* του Πλάτου, αυτό το τμήμα της εργασίας μας θα φάνταζε ιδιαίτερα «φτωχό» και ελλιπές. Ωστόσο στόχος μας δεν ήταν κάτι τέτοιο, αλλά μια ενδεικτική παρουσίαση των κυριότερων μιμήσεων και διασκευών της εν λόγω κωμωδίας του Πλάτου.

Ολοκληρώνοντάς το αφιέρωμά μας στην κωμωδία αυτή, κρίνουμε σκόπιμο να τονίσουμε πως δεν ήταν λίγες οι φορές που ο ίδιος μύθος αποτέλεσε αντικείμενο και μουσικών παραστάσεων, όπως όπερες που παρασταίνονται τόσο στην Ιταλία, όσο και στη Γαλλία, από τις οποίες αναφέρουμε ενδεικτικά τις ακόλουθες: *I due gemelli* του Tritto (1783), *I due gemelli* του Gugliemi (1787), *I due gemelli* του Gagliardi (1831) και η *Comedy of Errors* του Shakespeare (1819), με μουσική του Bishop.

Τέλος, επισημαίνουμε πως η ίδια κωμωδία ενέπνευσε και τους γνωστούς κωμικούς ήρωες του κινηματογράφου, Χοντρός και Λιγνός, οι οποίοι παρουσίασαν μια κωμωδία βασισμένη στο ίδιο ακριβώς μοτίβο των *Μεναίχμων*.

## 11. *Mercator* (Ο Έμπορος)

Η κωμωδία αυτή, όπως μας πληροφορεί ο πρόλογός της, προέρχεται από την κωμωδία του Φιλήμονα, *Έμπορος*.

**Υπόθεση<sup>99</sup>:** Ο έμπορος που έδωσε τον τίτλο στην κωμωδία είναι ένας νεαρός Αθηναίος, ο Χαρίνος, που ο πατέρας του, ο Δημιφών, τον έστειλε στα ξένα, για να ασχοληθεί με το εμπόριο, θέλοντας να τον απομακρύνει από την άσωτη και δίχως νόημα ζωή που ζούσε στην πατρίδα του. Στο ταξίδι του ωστόσο ο Χαρίνος ερωτεύθηκε μια εταίρα, την Πασικόμψη, και την έκανε δική του. Έτσι τη φέρνει μαζί του στην πατρίδα και ισχυρίζεται πως είναι ένα δώρο για τη μητέρα του. Ο πατέρας του Χαρίνου δεν αργεί να ερωτευθεί ο ίδιος την Πασικόμψη και, με την ευλογοφανή δικαιολογία πως είναι πάρα πολύ ωραία για να είναι υπηρέτρια σε ένα ειρηνικό σπιτικό, προτείνει να απαλλαχτούν από αυτήν, ενώ ο Χαρίνος φοβάται να φανερώσει τις αντιρρήσεις του. Ο Δημιφών κατορθώνει να βάλει λαθραία το κορίτσι στο σπίτι του φίλου του Λυσιμάχου. Η γυναίκα όμως του τελευταίου κυριεύεται αμέσως από τη ζήλεια, με άμεσο επακόλουθο όλη η σκευωρία στο τέλος ν’ αποκαλυφθεί και ο Χαρίνος, που αγανακτισμένος είχε αποφασίσει να φύγει από την Αθήνα, να πεισθεί να παραμείνει στο σπίτι του και να συνεχίσει την ερωτική του περιπέτεια ανενόχλητος.

Όσον αφορά στις επιδράσεις<sup>100</sup> αυτής της κωμωδίας του Πλάτου στα έργα των μεταγενέστερων δραματουργών ο Rapp υποψιάζεται πως μια ανάμνησή της συναντούμε στο έργο του Arthur Murphys (1727-1805) *The citizen* (τυπώθηκε στα

<sup>99</sup> H. J. Rose, ό.π., σελ. 51.

<sup>100</sup> K von Reinhardstoettner, ό.π., σσ. 685-689.

1786) και στο έργο του Colman, *Der Kaufmann* (1768), κάτι το οποίο μπορεί να διαπιστώσει κανείς όχι μόνο από τον τίτλο του έργου, αλλά και από τα διάφορα μέρη του.

Τέλος μια επεξεργασία της υπόθεσης του *Mercator* συναντούμε στο έργο του Gio.Maria.Cecchis, *La Stiava*.

## 12. *Miles gloriosus* (Ο Καυχηματίας Στρατιώτης ή Το Παλληκάρι της Φακής)

**Υπόθεση**<sup>101</sup>: Πρόκειται για ένα από τα καλύτερα έργα του Πλαύτου, του οποίου το ελληνικό πρότυπο, που ο ίδιος το αποδίδει ως *Αλαζών*, μάς είναι άγνωστο. Βέβαια έχουν γίνει κάποιες υποθέσεις, όπως ότι ίσως πηγή έμπνευσής του στάθηκαν ο *Κόλαξ* του Μενάνδρου ή ο *Αιρεσιτείχης* του Διφίλου. Επιπλέον, ο τίτλος αυτός μόνο κατά το ήμισυ ανήκει στον Πλαύτο, καθώς ο Λατίνος κωμικός ποιητής τιτλοφορούσε το έργο του απλά ως *Gloriosus*. Η δε λέξη *Miles* αποτελεί προσθήκη κάποιου γραμματικού, ο οποίος παραφθείρει το κείμενο με την άστοχη και αλλόγιστη παρέμβασή του, καθώς να μεν ο αλαζών του Πλαύτου είναι στρατιωτικός, αλλά οι καυχησιολογίες του δεν αφορούν μόνο στην επαγγελματική του δεινότητα και στα πολεμικά κατορθώματά του, αλλά και στις «κατακτήσεις» του στον ερωτικό τομέα.

Μάλιστα, ο ίδιος ο Πλαύτος μας πληροφορεί ότι: «*Alazon graece huic nomen est comoediae: Id nos latine gloriosum dicimus* («Στα ελληνικά η κωμωδία αυτή τιτλοφορούνταν *Αλαζών*, εμείς όμως στα λατινικά τη μεταφράζουμε *Gloriosus*»)»<sup>102</sup>.

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφέρουμε πως τόσο ο αλαζών ήταν ένας παραδοσιακός τύπος στην ελληνική κωμωδία<sup>103</sup> όσο και ο επαγγελματίας στρατιώτης που επέστρεψε από κάποια από τις πολλές εκστρατείες των διαδόχων του Αλεξάνδρου.

Το κεντρικό πρόσωπο αυτής της κωμωδίας είναι ένας τυχοδιώκτης στρατιωτικός που έχει το τρομακτικό όνομα Πυργοπολυνεϊκής (Καστροκαταλύτης κατά τη μετάφραση του Γιάννη Σιδέρη).

Έχοντας κερδίσει αρκετά χρήματα ο Πυργοπολυνεϊκής από τη συμμετοχή του σε πολλές εκστρατείες, ο Πυργοπολυνεϊκής έχει γυρίσει από τον πόλεμο και, θέλοντας να διασκεδάσει, βρίσκεται τώρα στην Έφεσο, όπου τον συνοδεύει ο πιστός του ακόλουθος Αρτοτρώκτης. Την αγαπητικιά του όμως, που την έλεγαν Φιλοκομάσιον (δηλ. αυτή που της αρέσουν τα γλέντια), την είχε συμπαθήσει ένας νεαρός πολίτης της Εφέσου, ο Πλευσικλής, που

<sup>101</sup> H. J. Rose, ό.π., σελ. 51-52.

<sup>102</sup> Ν. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του Ρωμαϊκού Θεάτρου*, Τόμος 2<sup>ος</sup>, Αθήνα 1932, «Η Δραματική των Ρωμαίων ποίησης. Β΄ - Το Ατελλανόν Δράμα» σελ. 310.

<sup>103</sup> H. J. Rose, ό.π. «Σημειώσεις-Κεφάλαιο Τρίτο», σελ. 323, υποσ. 63.

καταστρώνει ένα σχέδιο, για να την αποκτήσει, έχοντας γι' αυτό και τη δική της απόλυτη συγκατάθεση. Για να προχωρήσει το σχέδιο, το Φιλοκωμάσιον σχεδιάζει και αποφασίζει να συναντηθεί με τον Πλευσικλή στο διπλανό σπίτι, όπου, όταν τη βλέπουν, υποκρίνεται χωρίς να χάσει την ψυχραιμία της πως δεν είναι η ίδια αλλά η δίδυμη αδελφή της.

Πείθουν έπειτα τον Πυργοπολυνεϊκή ότι τον αγαπά κάποια κυρία που ανήκει σε ανώτερη κοινωνική τάξη και έτσι αυτός δε δυσκολεύεται να πάρει την απόφαση να αποχωριστεί το Φιλοκωμάσιον, αφού όμως πρώτα της πληρώσει μια γενναία αποζημίωση, γιατί τάχα πρόδωσε τα αισθήματά της. Ενώ το Φιλοκωμάσιον και ο Πλευσικλής ταξιδεύουν για την Αθήνα, ο Πυργοπολυνεϊκής συνεχίζει την περιπέτειά του με την υποτιθέμενη κυρία, που πραγματικά δεν είναι παρά μια εταίρα που επί πληρωμή υποδύεται τον ρόλο αυτό. Στο μεταξύ πιάνεται επ' αυτοφώρω από τον Περιπλεκ(τ)όμενο, έναν εύθυμο γεροντάκο που παρουσιάζεται δήθεν ως σύζυγός της και χάνει τα λογικά του από την τρομάρα του.

Εμβαθύνοντας στην ουσία του έργου, θα πρέπει να τονίσουμε πως σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να εκλάβουμε τον *Miles Gloriosus* του Πλαύτου ως έναν στρατιώτη τακτικού στρατού. Είναι ένας κοντοτιέρης, ένας αρχηγός μισθοφόρων, στην υπηρεσία κάποιου από τους Σέλευκους, τους βασιλιάδες της Συρίας. Ο τύπος δεν είναι υπαρκτός στη ρωμαϊκή πραγματικότητα, καθώς την εποχή του Πλαύτου η Ρώμη ούτε έπαιρνε μισθοφόρους ούτε έδινε. Από την άλλη πλευρά για τους αρχαίους Έλληνες γνωρίζουμε από το έργο του Ξενοφώντα *Κύρου Ανάβαση* και από άλλες μαρτυρίες πως αρκετοί από αυτούς επέλεγαν μια τέτοιου είδους σταδιοδρομία. Επομένως ο Πλαύτος πήρε τον τύπο του φανφαρόνου κοντοτιέρη, που είναι ένας από τους πιο παλιούς τύπους της κωμωδίας, από τα ελληνικά πρότυπά του<sup>104</sup>.

Ο συγγραφέας του ελληνικού προτύπου μάς είναι άγνωστος. Μερικοί υπέθεσαν ότι συγγραφείς του μπορούσαν να είναι ο Μένανδρος, με το έργο του *Κόλαξ*, ή ο Φιλήμων, με το έργο του *Αιρησιτείχης*, χωρίς όμως να υπάρχουν γι' αυτό πειστικές αποδείξεις. Ο Πλαύτος έγραψε πιθανόν την κωμωδία αυτή στην αρχή της σταδιοδρομίας του, γιατί στους στίχους 211-12 γίνεται μια αναφορά στη φυλάκιση του Ναίβιου. Η αναφορά θα είχε περισσότερο νόημα, αν το γεγονός ήταν πρόσφατο, αν δηλ. το έργο δεν είναι πολύ μεταγενέστερο από το 550/204 π.Χ. περίπου. Αν βασιστούμε άλλωστε στη διατύπωση του χωρίου, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πράγματι πως, όταν έγραφε ο Πλαύτος, ο Ναίβιος βρισκόταν ακόμα στη φυλακή, γιατί ο κωμωδιογράφος μιλά στον ενεστώτα, όταν αναφέρεται στους φρουρούς του ("*bini custodes...occubant*")<sup>105</sup>.

<sup>104</sup> Allardyce, ό.π., κεφ. «Από την Αθήνα στη Ρώμη», υποσ. 5,σελ. 323.

<sup>105</sup> Rose, ό.π., σελ. 52.

Ο τύπος του καυχηματία στρατιώτη<sup>106</sup> αξιοποιήθηκε πολλές φορές στη συγγραφική δραστηριότητα του Πλαύτου και γνώρισε σημαντική αναβίωση στην ευρωπαϊκή σκηνή και μάλιστα με πολλές παραλλαγές (μισθοφόρος, ληστής, κοντοτιέρος, Πρώσος στρατολόγος). Για αυτόν ακριβώς το λόγο θεωρείται ο γενάρχης μιας ολόκληρης κάστας ηρώων<sup>107</sup>.

Σε αυτή τη γενιά ανήκουν τύποι, όπως ο δούκας του Μενουάιγ και ο κόμης Σπαντασέν (δούκας της Ξεβρακωσίας και κόμης Μαχαιροβγάλτης, κατά τη μετάφραση του Σπ. Σκιαδαρέση), και ο καπετάν Μερντάιγ και όλοι εκείνοι οι ‘λιονταρήδες’, όλοι οι καβγατζήδες, οι επαγγελματίες μονομάχοι του γαλλικού θεάτρου, που στον Βαίφ (Μπαίφ) ενέπνευσαν τον *Ψευτοπαλληκαρά (Le Brave)*, που παραστάθηκε στο Παρίσι στις 28 Ιανουαρίου στο θέατρο “De Guise” και στον Σκαρόν (Σκαρόν) τον *Ζοντελέ, τον μονομάχο (Jodelet duelliste)*, με αποκορύφωμα την καταπληκτική δημιουργία του Κορνέιλλ (Κορνέιγ), τον Ματαμόρ της *Κωμικής αυταπάτης (L’ illusion comique)* (1630). Μπορούν να συμπεριληφθούν επίσης και πρόσωπα της ιταλικής κωμωδίας, όπως ο Τζίλιο του ανώνυμου έργου *Τα κορόιδα (Gli Ingannati)*, ο λοχαγός ο Τίγκας της *Ταλάντας* του Πιέτρο Αρετίνο και ο Σκαραμούτσας (Scaramuccia), μόνιμο πρόσωπο του ιταλικού θεάτρου, ένας τύπος που φιλοτεχνήθηκε από τον ηθοποιό Τιβέριο Φιρέλλι και έγινε πολύ γνωστός στο Παρίσι με το ψευδώνυμο Σκαραμούς (Scaramouche). Επιπλέον, δε θα πρέπει να παραλείψουμε πως τον Φάλσταφ, που είναι πρόσωπο ιστορικό, ένας διακεκριμένος Άγγλος στρατιωτικός και διπλωμάτης, ο Σαίξπηρ, κάτω από την καταλυτική επίδραση του miles gloriosus, τον μεταμορφώνει σε κωμικό πρόσωπο, που γοητεύει με τον ανοιχτόκαρδο φανφαρονισμό του τόσο στον *Ερρίκο Δ’* όσο και στις *Εύθυμες κυράτσες του Ουίντσορ*.

Στο ίδιο πνεύμα βρίσκεται και το έργο του γερμανού Andreas Gryphius, *Horribilicribrifax*, όπου διακωμωδεί τους ψευτοπαλληκαράδες στρατιώτες των ξένων στρατών, που στο διάστημα του Τριαντάχρονου πολέμου εισέβαλαν στον τόπο του,

---

<sup>106</sup> E. J. Kenney – W. V. Clausen, *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Θ. Πίκουλα, Α. Σιδέρη-Τόλια, Αθήνα <sup>3</sup>2000, κεφ. 5 «Δράμα απ’ τον A. S. Gratwick», ενότ. 2 «Ελαφρό δράμα – Πλαύτος», (σσ. 147-174), υποσ. 7, σελ. 166. Εδώ έχουμε μια καταγραφή των ηρώων των κωμωδιών του Πλαύτου που παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά γνωρίσματα, όπως η έντονη καυχησιολογία για την ανδρεία τους, θυμίζοντας κάποιους από τους servi gloriosi. Αυτοί είναι οι ακόλουθοι: Πυργοπολυνείκης (*Miles Gloriosus*), Στρατοφάνης (*Truculentus*), Κλεόμαχος (*Bacchides*), «Αταμοινίδης» (*Poenulus*), Θεραποντίγονος (*Curculio*) και Άρπαξ (*Pseudolus*).

<sup>107</sup> Allardyce, ό.π., κεφ. «Από την Αθήνα στη Ρώμη», υποσ. 1, σελ. 323, υποσ. 3, 4, 5, σελ. 327.

καθώς και τη γλωσσική ‘βαβυλωνία’ που κυριάρχησε εκείνο τον καιρό ως επακόλουθο αυτής της κατάστασης.

Αναφέρουμε επίσης τα έργα<sup>108</sup> των Ludovico Dolce, *Capitano* (1545), Rotrou, *Pédant joué*, Cyrano de Bergerac, *Agésilas de Colchos*, Pietro Mascagni, *Maschere*, και Molière, *Ζωρζ Νταντέν* (παραστάθηκε από το «Θέατρο Εξαρχείων», γνωστό και ως «Θέατρο Πειραιά», σε σκηνοθεσία του Τάκη Βουτέρη), όπου ο ομώνυμος ήρωας κατάγεται από την ιταλική παράδοση της *Commedia dell’arte* και έτσι απεικονίζεται ως γλυκερός εραστής στην ορμή από τη μία πλευρά και ως «καπιτάνο» από την άλλη, και τέλος το έργο του Σούχο-Καμπύλιν, *Ο θάνατος του Ταρέλκιν, ή Ο Ταρέλκιν δεν πεθαίνει ποτέ* (παραστάθηκε από την «Σκηνή» σε σκηνοθεσία του Χρ. Τσάγκα), ένα έργο στο οποίο για άλλη μια φορά ένας από τους ήρωες του έργου, ο τύπος του ηλίθιου αστυνομικού Ρασπλιούγεφ (μνημειώδους στο ρωσικό θέατρο) έρχεται από τον Καπιτάνο της *Commedia dell’arte* και του Πλάτου και περνά από τον Αστυνόμο της *Βαβυλωνίας* ως τον Ντε Φινές<sup>109</sup>.

Εδώ αξίζει να προσθέσουμε πως η πρώτη πλήρης αγγλική κωμωδία ήταν το *Ralph Roister-Doister*, έργο γραμμένο γύρω στο 1533 από τον Nicolas Udal, για να παιχτεί από μαθητές, που, όπως φαίνεται, γνώριζαν το έργο του Πλάτου. Και εδώ πρωταγωνιστής είναι ένας καυχησιάρης σαν τον Θερσίτη, φιλοτεχνημένος σύμφωνα με το πρότυπο του φανφαρόνου *miles gloriosus* του Πλάτου, ο οποίος με τη σειρά του έχει πρότυπο τους κομπαστές ξένους λεγεωνάριους των επιγόνων του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Πλάι του συναντούμε προσκολλημένο ένα καθαρά πλαυτικό παράσιτο, που λέγεται *Merygreek*. Η σύνθετη πλοκή και η διαίρεση του έργου σε πράξεις έχουν κλασική προέλευση, ενώ μερικά από τα καλύτερα χωρατά και τους πιο επιτυχημένους αστεϊσμούς τα οφείλει στον Πλάτο, χωρίς αυτό να σημαίνει πως το έργο στερείται πρωτοτυπίας και ντόπιου κωμικού πνεύματος<sup>110</sup>.

Συνεχίζοντας την παρουσίαση των επιδράσεων<sup>111</sup> του *Miles Gloriosus* του Πλάτου στη μεταγενέστερη ξένη λογοτεχνική παράδοση θα αναφερθούμε επίσης στους

---

<sup>108</sup> Ettore Paratore, Plauto, *Miles Gloriosus (Il Soldato Spaccone)*, testo Latino con Traduzione, Firenze 1959, “Nota Introduttiva” σελ. 43-44 και Alfred Ernout, *Plaute, Tome IV (Menaechmi – Mercator – Miles Gloriosus Fragmenta)*, Société d’Édition “Les Belles Lettres”, Paris 1963, Collection des Universités de France, “Notice”, σελ. 89-91.

<sup>109</sup> Κ. Γεωργουσόπουλος, Θεατρικές Κριτικές: «Μολιέρος, Ζωρζ Νταντέν» (*Τα Νέα*, 12-11-1991), σσ. 245-247, και «Σούχοβο-Καμπύλιν, Ο θάνατος του Ταρέλκιν (Ο Ταρέλκιν δεν πεθαίνει ποτέ)», (*Τα Νέα*, 24-11-1986), σσ. 333-335.

<sup>110</sup> G. Highet, ό.π., σελ. 210.

<sup>111</sup> K. von Reinhardtstoettner, ό.π., σσ. 595-680 και G. Coen, ό.π., “*Miles Gloriosus*, texte établi et traduit par Robert Baschet”, σσ. 181-191.

ιταλούς δημιουργούς Alfonso I, *Soldato millantatore*, το έργο σε πρόζα του Celio Calcagnini, *Miles gloriosus* και το *Il Corredo* του Cecchi.

Στη Γαλλία συναντούμε τη λατινική επεξεργασία της κωμωδίας αυτής, που φέρει τον τίτλο *Comoedia de Glorioso milite* του Matthieu de Vendome, μια άλλη παρόμοια ιστορία, που φέρει τον τίτλο *Histoire litteraire*, την κωμωδία του Mareschal, *Le Capitan Fanfaron*, που παραστάθηκε ως ρεπερτόριο από τον Chappuzeau, ο οποίος ανεβάζει επίσης και το έργο *Le veritable Capitan Matamore Fanfaron ou le Miles Gloriosus de Plaute* στις 15 Φεβρουαρίου του 1639, και τέλος το έργο του Cailhava, *Le tuteur dupe, comedie en prose et en cinq actes*, η πρεμιέρα του οποίου πραγματοποιήθηκε στο «Εθνικό Θέατρο» στις 30 Σεπτεμβρίου του 1765.

Στην Ελλάδα την κωμωδία αυτή έχει μεταφράσει παλιότερα ο γνωστός ιστορικός του ελληνικού θεάτρου Γιάννης Σιδέρης με τον τίτλο *Το παληκάρι της Φακής*, ένα έργο που παίχτηκε από τον «Θίασο των Νέων» στις 14 Αυγούστου 1925 στο «Θέατρο Ζαπτείου» υπό την διεύθυνση του Κωστή Βαλμύρα. Στη διανομή έπαιρναν μέρος μεταξύ των άλλων ο Ανδρέας Παντόπουλος, ο Κώστας Μουσούρης, η Καίτη Βερώνη, η Σοφία Βερώνη, η Φλώρα Βορδώνη-Βελμύρα και η Ναυσικά Παντοπούλου<sup>112</sup>.

Αντιπροσώπους του miles gloriosus βρίσκουμε επίσης και στις κωμωδίες του Κρητικού θεάτρου, τον Καπετάν Τζαβάρα στον *Φορτουνάτο* του Μάρκου Αντώνιου Φώσκολου και τον Μπράβο στον *Στάθη*, που ναι μεν μας έχει παραδοθεί ως ανώνυμο έργο, αποδίδεται όμως από πολλούς στον Φόλα.

Τέλος, δε θα πρέπει να παραλείψουμε και τον κατά πολύ νεότερο από τους παραπάνω απόγονο του miles gloriosus, τον γνωστό σε όλους μας «κουτσαβάκη» Σταύρακα του Θεάτρου Σκιών, μορφές για τις οποίες θα γίνει εκτενής αναφορά στη συνέχεια της εργασίας μας.

### 13. *Mostellaria* (Το φάντασμα)

**Υπόθεση<sup>113</sup>:** Ένας Αθηναίος ευγενής, ο Θεοπροπίδης, βρίσκεται για καιρό μακριά από το σπίτι του. Όσο λείπει, ο γιος του Φιλολάχης διασκεδάζει άσωτα και δανείζεται ένα σημαντικό χρηματικό ποσό από έναν τοκογλύφο, για να μπορέσει να αγοράσει και να απελευθερώσει την αγαπημένη του. Επάνω σε κάποιο γλέντι τους ο Φιλολάχης και οι φίλοι του αφνιδιάζονται, γιατί φτάνει η είδηση πως ο Θεοπροπίδης ξαναγύρισε.

Ένας πιστός δούλος του Φιλολάχη, ο Τρανίων, αναλαμβάνει τότε να αντιμετωπίσει την κατάσταση και σπεύδει να κρύψει μέσα στο σπίτι τους μεθυσμένους φίλους του. Έπειτα

<sup>112</sup> Για περαιτέρω βλ. Κ Κροντηρά, *Νέα Εστία* 101 (1977), σελ. 615.

<sup>113</sup> Η. J. Rose, ό.π., σελ. 52-53.

κλείνει την εξώθυρα και βγαίνει να υποδεχτεί το Θεοπροπίδη. Του διηγείται τότε μια τρομαχτική ιστορία, ότι στον τόπο αυτό σύχναζε τάχα το φάντασμα κάποιου σκοτωμένου και ζητούσε να απομακρυνθούν από το σπίτι όλοι οι ζωντανοί. Αλλά την ίδια ώρα εμφανίζεται ο τοκογλύφος που είχε δανείσει χρήματα στο Φιλολάχη και απαιτεί την άμεση εξόφληση όσων χρημάτων του χρωστά. Ο Τρανίων εφευρίσκει τώρα μιαν άλλη ιστορία και λέει ότι με τα χρήματα που δανείστηκε ο Φιλολάχης αγόρασε ένα εξαιρετικό σπίτι (του δείχνει στην τύχη ένα σπίτι εκεί κοντά), που ο ιδιοκτήτης του είχε δυστυχήσει. Έτσι προσωρινά σώζεται η κατάσταση. Όμως ο Θεοπροπίδης δεν αργεί να μάθει την αλήθεια και τα πράγματα δυσκολεύουν ακόμη μια φορά για τον Τρανίωνα. Με μια όμως από εκείνες τις αιφνίδιες μεταστροφές στην ψυχική διάθεση ενός προσώπου της κωμωδίας (κάτι που αντικαθιστά σε μια κωμωδία τη θέση του από μηχανής θεού της τραγωδίας), ο Θεοπροπίδης κάμπτεται από τα επιχειρήματα ενός φίλου του, του Φιλολάχη, και τελικά δίνει σε όλους άφεση αμαρτιών.

Ο Φήστος<sup>114</sup> ονομάζει το έργο *Φάσμα* (*Το φάντασμα*). Είναι γνωστό ότι είχαν γράψει κωμωδίες με τον τίτλο αυτό ο Θεόγνητος, ο Μένανδρος και ο Φιλήμων<sup>115</sup>. Επομένως μπορούμε να υποθέσουμε πως ο ένας ή ο άλλος μπορεί να χρησίμευσαν για πρότυπο στον Πλάυτο. Όσον αφορά τη χρονολόγηση της κωμωδίας, δυστυχώς δεν έχουμε καμιά ένδειξη.

Το έργο *Mostellaria* γνώρισε πολλές μεταγενέστερες μιμήσεις<sup>116</sup> και επεξεργασίες, οι οποίες όμως δεν είναι πιστά προσηλωμένες στο πρότυπο τους, αλλά αποτελούν ελεύθερες διασκευές, όπως αυτή του Berrardo, που μετέφερε στο ιταλικό κοινό τα έργα του Πλάτου (1501). Μια συνέχεια του έργου αυτού μας δίνει ο Ercole Bentivoglio *I Fantasmì* (1545) και ο Pierre de Larivey με το έργο του *Les Esprits* (1579).

Τχνη της κωμωδίας του Πλάτου κάτω από γαλλικό σώμα βρίσκουμε και στα έργα των Montfleury, *Le comédien poète (ou le Garçon sans conduite)* (1674) και Jacques Godes, *Les Amans infortunes et contens* (1674) και *La Soeur ridicule* (1732). Το έργο του Jean Francois Regnard, *Le Retour Imprévu* (1700), αποτέλεσε άμεση πηγή έμπνευσης για το έργο του Henry Fielding, *The Intriguing chambermaid*, που παραστάθηκε το 1733 στο “Drury Lane”. Στο έργο αυτό το ρόλο του Τρανίωνα έχει δώσει ο θεατρικός του συγγραφέας στην υπηρέτρια Lettice. Στο ίδιο έργο βασίστηκε και η όπερα *Le Retour inattendu* σε μουσική ενορχήστρωση του Gaveaux, η παράσταση της οποίας πραγματοποιήθηκε στις 28 Μαρτίου 1802 στο θέατρο “Feydeau”.

---

<sup>114</sup> H. J. Rose, ό.π., σελ. 53.

<sup>115</sup> Alfred Ernout, ό.π. *Plaute*, Tome V (*Mostellaria – Persa - Poenulus* Fragmenta), Société d'Édition “Les Belles Lettres”, Paris 1961, Collection des Universités de France, «Notice», σσ. 11-15.

<sup>116</sup> Edward A. Sonnenschein, *T. Macci Plauti, Mostellaria*, edited with notes explanatory and critical, Oxford 1961, “Preface” σ. xv-xix, K. von Reinhardtstoettner, ό.π., σσ. 451-489 και Δ. Ράιος, ό.π., σελ.89-90.



Στη Δανία συναντούμε το έργο του Ludwig Holberg (1684-1754), *Abracadabra* ή *Das Hausgespenst*.

Στην Αγγλία τώρα το ότι ο Σαίξπηρ γνώριζε το έργο είτε από το πρωτότυπο είτε από μετάφραση, είναι κάτι που αποδεικνύεται όχι μόνο από το γεγονός ότι χρησιμοποιεί το όνομα του Τρανίωνα για τη δήλωση του ενός από τους δύο ήρωές του στο έργο του *Taming of a Shrew* (1594), αλλά και στη γενικότερη ομοιότητα που υπάρχει ανάμεσα από τον Τρανίωνα του Πλαύτου και τον Τρανίωνα του Σαίξπηρ. Και στα δύο έργα ο Τρανίων είναι το πρόσωπο που βάζει σε πειρασμό το νεαρό αφεντικό του, μολονότι έχει ειδικές οδηγίες από τον πατέρα του νεαρού αφεντικού του να τον προσέχει<sup>117</sup>.

Η επίδραση της *Mostellaria* του Πλαύτου είναι ιδιαίτερα εμφανής και στο επεισόδιο του έργου του Ben Jonson, *Alchemist*, όπου η υπηρέτρια του σπιτιού, Face, διώχνει τον Lovewit από το σπίτι επινοώντας μια φανταστική ιστορία. Η πρωτοτυπία του και όσον αφορά στη δράση και όσον αφορά στο χαρακτήρα έγκειται στον Τρανίωνα και στο γεγονός ότι το Φάντασμα που γεννιέται στο μυαλό του συγγραφέα παρουσιάζεται στο κείμενο μέσα από συγκεκριμένα χωρία, που μας θυμίζουν απόλυτα τα χωρία του αντίστοιχου λατινικού κειμένου του Πλαύτου: έτσι στην Πέμπτη Πράξη, σκηνή 2 έχουμε: «*Nothing's more wretched than a guilty conscience*», που αντιπαραβάλλεται με το στίχο 544 της *Mostellaria*, όπου έχουμε: “*Nihil est miserius quam animus hominis conscius*”.

Πηγαίνοντας ακόμη πιο μακριά αναφέρουμε το έργο του Thomas Heywood, *The English Traveller* (1633), στο οποίο ο Τρανίων εκπροσωπείται από τον υπηρέτη Reignard, ο Φιλοκλής από τον Lionell, κ.α. Αναφέρουμε τέλος τα έργα των Addison, *The Drummer or The Haunted House* και Lorenzino de' Medici, *Ariodosi*, (1549), στα οποία όμως η υπόθεση είναι τόσο διαφορετική, που να θεωρούμε τη σχέση τους με τη συγκεκριμένη κωμωδία του Πλαύτου αμφίβολη.

---

<sup>117</sup> Shakespeare, *The Taming of a Shrew*, όπου ο Τρανίων (Πράξη I, σκηνή I, στ. 1-47) λέει χαρακτηριστικά:

“For so your father charged me at our parting;  
‘Be serviceable to my son’, quoth he;  
Although I think ’twas in another sense”.

Erich Segal, *The world's classics. Plautus, Four comedies: The Braggart Soldier, The Brothers Menaechmus, The Haunted House, The Plot of Gold* (translation with introduction and notes), Oxford University Press, New York 1988, “Introduction”, σσ. xxx-xxxv.

Επίσης, το ίδιο θέμα το συναντούμε και ως όπερα σε πάρα πολλές διασκευές. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις ακόλουθες: *Le Tambour enchanté*, σε μουσική του Schack (Βιέννη, 1798), *Das Gespenst mit der Trommel*, σε μουσική του Gratz (Μόναχο, 1800), *L' Apparition*, του Germain Delavigne, σε μουσική Μ. Benoist (1848), *Il fantasma*, του Michele Carafas (1802), *Le fantôme*, του Gyrowetz (1842), κ.α.

Σημειώνουμε, τέλος, πως όσον αφορά στη Γερμανική σκηνή η *Mostellaria*, υπό τον τίτλο *Das Gespenst*, που παραστάθηκε στη Weimar στις 10 Μαρτίου του 1807, δε βρήκε ιδιαίτερη απήχηση, γεγονός που διαφαίνεται έντονα από την απόφαση των αρμοδίων να κλείσουν με την παράσταση της κωμωδίας αυτής τον κύκλο των παραστάσεων που σχετιζόνταν με τη Ρωμαϊκή *Palliata*.

Το έργο παίχτηκε στην Αθήνα το 1990 από το «Εθνικό Θέατρο» κάτω από τον τίτλο *Το στοιχειωμένο σπίτι*, σε μετάφραση Τ. Ρούσσου, σκηνοθεσία Γ. Μιχαηλίδη, σκηνικά και κοστούμια Δ. Φωτόπουλου και μουσική Θ. Αντωνίου. Στο ρόλο του Τρανίωνα ο Γ. Αρμένης, του Θεοπροπίδη ο Γ. Δάνης και του Φιλολάχη ο Δ. Κώτσαρης.

#### 14. *Persa* (Ο Πέρσης)

**Υπόθεση**<sup>118</sup>: Η κωμωδία *Persa* (Ο Πέρσης) αντλεί το θέμα της υπόθεσής της από τους νόμους που αφορούσαν το δουλεμπόριο. Ειδικότερα:

Ένας κατεργάρης δούλος, ο Τοξίλος, όσον καιρό έλειπε ο κύριός του από την Αθήνα, αγόρασε μια κοπέλα από έναν προξενητή, αλλά η σκέψη ότι πρέπει να του δώσει τα χρήματα που συμφώνησαν τού είναι αρκετά δυσάρεστη. Επινοεί τότε ένα τέχνασμα με το οποίο αναγκάζει τον ίδιο τον προξενητή να αναλάβει τη δαπάνη. Πείθει το Σατυρίωνα, φτωχό παράσιτο, Αθηναίο όμως πολίτη, να προσφέρει τη θυγατέρα του στον προξενητή, για να την αγοράσει, λέγοντάς του πως είχε αιχμαλωτιστεί κατά τη διάρκεια ενός πολέμου που διεξήχθη σε μια μακρινή χώρα.

Ένας δούλος, σύντροφος του Τοξίλου, ντύνεται, όπως νομίζει πως ντύνονταν οι Πέρσες, και παριστάνει το αφεντικό του κοριτσιού. Ο προξενητής τού προσφέρει μια καλή τιμή για ένα τόσο επιθυμητό εμπόρευμα. Όμως τη στιγμή που κλείνει η συμφωνία, παρουσιάζεται ο Σατυρίων αγανακτισμένος και ζητεί από τους δικαστές να προστατεύσουν την κόρη του. Με τον τρόπο αυτό ο προξενητής υποχρεώνεται να χάσει τα χρήματα που έδωσε για να αγοράσει το κορίτσι, γιατί, πριν την αγοράσει, δεν είχε φροντίσει να λάβει τα πιστοποιητικά που έπρεπε, από τα οποία να μπορεί να διαπιστώσει κανείς πως η αγορασμένη γυναίκα μπορούσε να πουληθεί νόμιμα (το να πουληθεί για δούλος ένας που γεννήθηκε από ελεύθερους γονείς δεν ήταν πράξη καθαυτό παράνομη, ιδιαίτερα στην περίπτωση αιχμαλώτων πολέμου. Αν όμως αυτός (ή αυτή) ήταν και πολίτης της πόλης στην οποία πραγματοποιήθηκε η πώληση, η συμφωνία έμενε ανίσχυρη και κατά κανόνα μπορούσε να τιμωρηθεί όποιος προέβη σ' αυτή). Η φάρσα τελειώνει με τον Τοξίλο και τους φίλους του που γλεντοκοπούν και με ειρωνικά σχόλια προσκαλούν τον προξενητή να σμίξει με τη συντροφιά τους.

---

<sup>118</sup> H. J. Rose, ό.π., σελ. 53-54.

Το κείμενο μας δίνει μια πολύ καθαρή χρονολογική ένδειξη. Στους στ. 99-100 ο Σατυρίων αποκαλεί τον Τοξίλο επίγειο Δία του (*Juppiter terrestris*) και τον εαυτό του *coerulonus*. Αυτό αποτελεί φανερά έναν υπαινιγμό στους αξιωματούχους που ονομάζονταν *erulones* και που είχαν για έργο τους την οργάνωση του συμποσίου, του *erulum*, που γινόταν για να τιμηθεί ο Δίας στα πλαίσια των *Iudi Romani* και *Plebei*. Οι αξιωματούχοι όμως αυτοί ορίστηκαν για πρώτη φορά το 558/196, επομένως η κωμωδία δεν μπορεί να είναι πρωιμότερη από αυτό το έτος.

Ποιο ήταν το πρότυπό της μάς είναι εντελώς άγνωστο. Αλλά στην κωμωδία παρατηρείται πως οι Πέρσες κατέλαβαν μια πόλη στην Αραβία, θεωρούνται δηλ. σαν μια ανεξάρτητη δύναμη που δεν έχει υποταχτεί ακόμα στον Μ. Αλέξανδρο. Αυτό - αν δεν είναι βέβαια ένα επινόημα του ίδιου του Πλάυτου - μας κάνει να σκεφτούμε πως πρόκειται για μια περίοδο πρωιμότερη από την εποχή της Νέας Κωμωδίας (που μπορούμε να θεωρήσουμε πως αρχίζει περίπου με το θάνατο του Μ. Αλεξάνδρου).

Επιπλέον, επειδή η ελληνική κωμωδία κατά κανόνα στους πολιτικούς της υπαινιγμούς προϋποθέτει τη σύγχρονη πολιτική κατάσταση, η παρατήρηση αποτελεί ένα ισχυρό επιχείρημα ότι για μια φορά ο Πλάυτος στράφηκε στη Μέση Κωμωδία για να αντλήσει την υπόθεση του έργου του. Η διάκριση όμως μεταξύ Μέσης και Νέας Κωμωδίας είναι μάλλον αυθαίρετη (κατά την άποψη του Rose) και δεν μπορούμε να βασιστούμε πάρα πολύ σ' αυτήν την ένδειξη.

Από άποψη περιεχομένου η *Persa* είναι μάλλον ένα τραχύ έργο ίντριγκας. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι στο επίκεντρο βρίσκεται μια ερωτική ιστορία μεταξύ δούλων και ότι υπάρχει τολμηρή και αυτοτελής εμφάνιση μιας *virgo* (παρθένου). Μερικοί μάλιστα υποστηρίζουν πως στην κωμωδία αυτή του Πλάυτου μπορεί να βρει κανείς κυνικά στοιχεία - ίσως μάλιστα ένα πορτραίτο του ίδιου του Διογένη, που φιλοτεχνήθηκε με βάση την ίδια τη ζωή. Άλλωστε, προτού διεισδύσει η φιλοσοφία στη Ρώμη, το δράμα γίνεται φορέας του διαφωτισμού και της πνευματικής προόδου<sup>119</sup>.

Διάχυτη είναι, επίσης, και η άποψη πως με το έργο αυτό ο Πλάυτος ήθελε να προσφέρει στο ακροατήριό του ένα είδος οπερέτας, εμπλουτισμένης με τραγούδια και εξωτικά κουστούμια. Είναι χαρακτηριστικό πως ο λόγος καταλαμβάνει μόλις 356 στίχους σε σύνολο 857 στίχους. Η υπόλοιπη σύνθεση καλύπτεται από τραγούδια, που

---

<sup>119</sup> Michael von Albrecht, ό.π., κεφ. 2<sup>ο</sup> «Η λογοτεχνία των χρόνων της δημοκρατίας», σελ. 189.

είτε είναι σόλο είτε ντουέτα, συνοδεύουν την κάθε κίνηση των υποκριτών στη σκηνή, κάτι που μας φέρνει στο νου τις κωμωδίες- μπαλέτα του Μολιέρου<sup>120</sup>.

Τέλος, όσον αφορά στην επίδραση της κωμωδίας αυτής στη μεταγενέστερη λογοτεχνική παράδοση αξίζει να σημειώσουμε πως δε συναντούμε καμιά απευθείας μίμησή του. Ωστόσο μπορούμε να παρατηρήσουμε πως το έργο αυτό αποτέλεσε το πιο παλιό πρότυπο μεταγενέστερων μοντέρνων συνθέσεων, μεταξύ των οποίων διακρίνουμε ένα αγγλικό έργο που φέρει τον τίτλο *High life below stairs*.

Επίσης, ο Rapp υποστηρίζει ότι η ηρωίδα της κωμωδίας αυτής και ο πατέρας της ‘ξυπνούν’ στη μνήμη του στοιχεία από τον Triboulet και την κόρη του, όπως αυτοί παρουσιάζονται στο έργο του Victor Hugo, *Le roi s’amuse*, καθώς και την μεταμφιεσμένη Ολλανδή, που φέρει το όνομα Tieck, ένα πρόσωπο που πρωταγωνιστεί στο έργο *Der Londoner verlorne Sohn*, και που αξιοποιείται από τον Σαίξπηρ σε ένα από τα έργα της νεότητάς του<sup>121</sup>.

### 15. *Poenulus* (Ο Καρχηδόνιος)

**Υπόθεση:** Πρόκειται για μια κωμωδία που παρουσιάζει πολλές δυσκολίες. Πρώτα – πρώτα, όσον αφορά στον τίτλο του έργου αξίζει να σημειώσουμε πως, μολονότι ο ελληνικός του τίτλος είναι «Καρχηδόνιος», ο Πλάυτος το τιτλοφορεί «Patruos» (δηλ. θείος), γεγονός που μας παραξενεύει ιδιαίτερα, καθώς, όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς, το έργο αυτό δε διατήρησε ούτε τον ελληνικό ούτε τον λατινικό του τίτλο<sup>122</sup>.

Η υπόθεση της κωμωδίας αυτής είναι αρκετά περίπλοκη αλλά και το κείμενο παρουσιάζει έναν σημαντικό αριθμό αξιοσημείωτων διαφορετικών γραφών, καθώς και δύο διαφορετικές παραλλαγές της τελευταίας σκηνής, κάτι που φαίνεται να αποδεικνύει πως τα χειρόγραφα καταγράφουν και παρουσιάζουν το συμπίλημα δύο διαφορετικών εκδόσεων της ίδιας κωμωδίας. Συγκεκριμένα:

Η σκηνή του έργου διαδραματίζεται στην Καλυδώνα και τα κύρια πρόσωπα του έχουν όλα καταγωγή καρχηδονιακή. Το κεντρικό πρόσωπο, ο Αγοραστοκλής, υπήρξε θύμα μιας απαγωγής που έγινε στην Καρχηδόνα. Τον είχε απαγάγει κάποιος μισογύνης, ο οποίος του έδωσε την ελευθερία του και τον υιοθέτησε. Τη στιγμή που αρχίζει το έργο ο πραγματικός και ο θετός πατέρας του Αγοραστοκλή έχουν πια πεθάνει και οι δύο, αλλά ζει ο θείος του, ο Άννων, ο οποίος ψάχνει παντού για να βρει τις δύο κόρες του που τις είχαν κλέψει και τις

<sup>120</sup> Alfred Ernout, ό.π., *Plaute*, Tome V (*Mostellaria-Persa-Poenulus*, fragmenta), Société d’Édition “Les Belles Lettres”, Paris 1961, Collection des Universités de France, “Notice”, σελ. 94.

<sup>121</sup> K. von Reinhardtstoettner, ό.π., σελ. 722, υποσημ. 3.

<sup>122</sup> H. J. Rose, ό.π., σελ. 54-55 και σελ. 323 «Σημειώσεις-Κεφάλαιο Τρίτο», υποσημ. 71.

είχαν πουλήσει. Αυτός είναι ο Καρχηδόνιος που δίνει τον τίτλο στην κωμωδία. Ο Άνων φτάνει στην Καλυδώνα πάνω σε μια αρκετά κρίσιμη στιγμή, γιατί ο Αγοραστοκλής είχε αγαπήσει το Αδελφάσιον, τη μια από τις δύο αδελφές που τις είχε στα χέρια του ένας δύστροπος προξενητής με το όνομα Λύκος.

Καθώς, όμως, δεν κατάφερε να συμφωνήσει μαζί του για την τιμή του Αδελφάσιου, ο Αγοραστοκλής, ακολουθώντας τη συμβουλή και την καθοδήγηση του δούλου του Μιλφίωνα, σχεδιάζει και στήνει μια παγίδα για να τον καταστρέψει. Έτσι δίνει σ' έναν άλλο δούλο χρήματα και του αναθέτει να παρουσιαστεί σαν ένας ξένος επισκέπτης της πόλης, να συναντήσει το Λύκο και να τον παρακαλέσει να του φυλάξει τα χρήματα. Με αυτόν τον τρόπο μπορεί να στηριχτεί εναντίον του Λύκου η κατηγορία ότι πρόσφερε άσυλο σε έναν δραπετή δούλο και έγινε συγχρόνως και κλεπταποδόχος.

Την ίδια στιγμή φτάνει στην Καλυδώνα ο Άνων, που αμέσως ενδιαφέρεται για την πλεκτάνη που μαθαίνει ότι στήνεται επιμελώς. Ο Μιλφίων τον παροτρύνει να προσποιηθεί πως αναγνωρίζει στο Αδελφάσιον και στην αδελφή της τις χαμένες του κόρες. Εκείνος συμφωνεί. Σχεδόν όμως αμέσως ανακαλύπτει πως αυτές ήταν πραγματικά οι δύο χαμένες του κόρες, και, όπως είναι φυσικό, υποστηρίζει την αξίωσή του εναντίον του Λύκου με ακόμη περισσότερο ζήλο. Η σκηνή τελειώνει με την επιτυχία των σχεδίων των δύο Καρχηδονίων και τα αρραβωνιάσματα του Αγοραστοκλή με το Αδελφάσιον.

Σχετικά με τη χρονολόγηση της κωμωδίας αυτής υπάρχει μια αμυδρή ένδειξη. Σε ένα χωρίο της, που σκόπιμα περιέχει παραδοξολογίες (στ. 663 κ.ε.), λέγεται πως ο μεταμφιεσμένος δούλος του Αγοραστοκλή ήταν κάποτε μισθοφόρος του Αττάλου της Περγάμου στη Σπάρτη. Ίσως όμως να πρόκειται για παραδοξολογία που τη σοφίζεται ο ίδιος ο Πλαύτος και δεν ανήκει στο πρότυπό του (ο Μένανδρος και ο Άλεξις έγραψαν και οι δυο κωμωδίες με τον τίτλο *Καρχηδόνιος*), οπότε το όνομα της Σπάρτης μπορεί να του ήρθε στο νου από τα ιστορικά περιστατικά του 562/192 π.Χ., που είναι το έτος που ο Νάβις της Σπάρτης ηττήθηκε από τους Αχαιούς και η πόλη αναγκάστηκε να ενωθεί με τη συμπολιτεία τους. Το έργο επομένως δεν πρέπει να γράφτηκε πολύ καιρό αργότερα από τα γεγονότα αυτά.

Αλλά μπορεί κανείς εξίσου πειστικά να υποστηρίξει πως η μνεία της Σπάρτης προέρχεται από το πρότυπο της κωμωδίας και πως η Σπάρτη, μια πόλη που τη θεωρούσαν αήττητη, επιλέχτηκε απλώς, επειδή θα προκαλούσε το γέλιο του ακροατηρίου.

Πάντως ο M.Ph, Legrand, στο άρθρο του, που φέρει τον τίτλο “L’original du *Poenulus* de Plaute”, *Revue des Études grecques* XVI, 1903<sup>123</sup>, υποθέτει πως το πρωτότυπο παραστάθηκε στην Καλυδώνα το 221 π.Χ.

Και στον *Poenulus* η ίντριγκα για άλλη μια φορά βρίσκεται στο προσκήνιο. Από γλωσσικής απόψεως ελκυστικά είναι τα διάσπαρτα χωρία στα καρχηδονιακά, καθώς και τα πρόσωπα παρουσιάζονται με μενάνδρεια λεπτότητα και ανθρωπιά<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Alfred Ernout, ό.π., Tome V, σελ. 168, υποσημ. 3.

<sup>124</sup> Michael von Albrecht, ό.π., κεφ. 2<sup>ο</sup> «Η λογοτεχνία των χρόνων της Δημοκρατίας» σελ. 189.

Όσον αφορά στην επιβίωση της κωμωδίας αυτής του Πλαύτου στους μεταγενέστερους αξίζει να αναφέρουμε πως από το 1520 παραδίδεται σε πρόζα.

Αναφέρουμε, επίσης, πως επίδραση<sup>125</sup> του *Poenulus*, καθώς και της *Mostellaria* απαντούμε στο έργο του Ariosto, *Cassaria*, ενώ παράλληλα αξίζει να σημειώσουμε πως, όπως θα δούμε και παρακάτω, η κωμωδία αυτή λειτουργεί προδρομικά όσον αφορά στην αξιοποίηση των ξενικών ιδιωμάτων ως φορέα κωμικού μέσα στα έργα του ελληνικού και ξένου ρεπερτορίου.

## 16. *Pseudolus* (Ο Ψευδύλος)

**Υπόθεση<sup>126</sup>:** Ένας άλλος καβγάς ανάμεσα σε έναν εραστή και σε έναν προξενητή στοιχειοθετεί την υπόθεση της κωμωδίας *Pseudolus*. Ο Καλίδωρος, γιος του Σίμωνα, αγαπά το Φοινίκιον, που ανήκει στο Βαλλίωνα. Αυτός είναι πρόθυμος να την πουλήσει, αν ο Καλίδωρος του δώσει τα χρήματα που ζητεί, δηλαδή είκοσι «μνας» (*minae*).

Κάποιος άλλος πελάτης του, ένας Μακεδόνας στρατιώτης, του έχει ήδη πληρώσει τα τρία τέταρτα της προκαθορισμένης 'αγοραστικής' αξίας και την ημέρα που αρχίζει η κωμωδία ο Βαλλίων περιμένει να του στείλει και τα υπόλοιπα χρήματα. Αλλά ο υπηρέτης του Καλίδωρου, ο Ψευδολόγος, ξεγελώντας τον απεσταλμένο του στρατιώτη, τον Άρπαγα, τον πείθει να του παραδώσει την επιστολή που επικύρωνε την ταυτότητά του. Με τη συνδρομή της επιστολής και τη συνεπικουρία κάποιου αλλόκοτου δούλου μεταμφιεσμένου σε στρατιώτη, στον οποίο ένας φίλος του Καλίδωρου δίνει πέντε «μνας», ο Ψευδύλος αγοράζει το Φοινίκιον για λογαριασμό του αφεντικού του. Έτσι η ζημιά που παθαίνει ο προξενητής αποκτά πλέον μεγαλύτερες διαστάσεις, γιατί από τη μια μεριά ο πραγματικός Άρπαξ τού ζητεί όσα χρήματα είχε πληρώσει για λογαριασμό του κυρίου του και τα παίρνει πίσω, ενώ από την άλλη ο προξενητής, που του είχαν πει πως ο Ψευδολόγος είχε τη φήμη απατεώνα, είχε στοιχηματίσει με το Σίμωνα να του δώσει είκοσι «μνας», αν κατάφερνε να τον ξεγελάσει ο Ψευδύλος.

Ο νόμος της κωμωδίας αυτής είναι εξίσου περίεργος όσο και ο νόμος του *Εμπόρου της Βενετίας*, του Σαίξπηρ. Δεν είναι ευδιάκριτος ο λόγος για τον οποίο ο Βαλλίων δεν μπορούσε να παραπέμψει στο δικαστήριο τον Καλίδωρο ή τον Σίμωνα, ζητώντας την επιστροφή του Φοινικίου ή την πληρωμή της αξίας της, και ακόμη λιγότερο, γιατί αυτός που παρουσιάζεται σε όλη την κωμωδία ως επίορκος έπρεπε να μείνει πιστός στην εντελώς ανεπίσημη υπόσχεση που είχε κάποτε δώσει, να πληρώσει δηλαδή στο Σίμωνα είκοσι «μνας», αν είχε επιτυχία ο Ψευδύλος<sup>127</sup>.

Σχετικά με τη χρονολόγηση του έργου σημειώνουμε πως αυτή είναι εφικτή, γιατί ένα απόσπασμα της διδασκαλίας του που σώζεται στον αμβροσιανό παλίμψηστο κώδικα περιέχει τις λέξεις: «*M. Iunio M. fil. pr. (aetore) urb(ano), ac (ta) Me (galesiis)*».

<sup>125</sup> K. von Reinhardtstoettner, ό.π., XV. *Poenulus*, σσ. 714-718.

<sup>126</sup> M. Willcock, *Plautus Pseudolus*, 1987.

<sup>127</sup> H. J. Rose, ό.π., σελ. 56-57 και σελ. 324 «Σημειώσεις-Κεφάλαιο Τρίτο», υποσημ. 76.

Και από το Λίβιο (XXXVI 36,3) έχουμε την πληροφορία πως ο Μάρκος Ιούνιος Βρούτος γιόρτασε τα Μεγαλήσια, δηλ. τους αγώνες προς τιμήν της Μητέρας των θεών με την ευκαιρία των εγκαινίων του ναού της, το 562/191.

Μπορούμε να φανταστούμε πως η παράσταση του έργου θα είχε εξαιρετική λαμπρότητα, καθώς όλες οι τρόφιμοι του κακόφημου σπιτιού του Βαλλίωνα παρουσιάζονταν να παρελαύνουν επί σκηνής με τα «παρδαλά» τους ντυσίματα<sup>128</sup>.

Επιδράσεις<sup>129</sup> του έργου αυτού εντοπίζουμε στην κωμωδία του Jean Francois Regnard, *La Sérénade*, που παραστάθηκε στις 3 Ιουλίου 1694, ως το πρώτο έργο που έγραψε για το γαλλικό θέατρο, στην μονόπρακτη κωμωδία του Ludvig Holberg, *Diderich Menschen-Skräk*, καθώς και στο έργο του Lessing, *Justin*.

Τέλος, αποτέλεσε την πηγή πάνω στην οποία βασίστηκε το βασικό μοτίβο της κωμωδίας του Gio. Battista della Porta, *La Trappolaria*, και του Μολιέρου, *L'Étourdi*.

### **17. *Rudens* (Το σχοινί ή Το παλαμάρι)<sup>130</sup>**

**Υπόθεση:** Η κωμωδία αυτή πήρε το όνομά της από το σχοινί, με το οποίο διασώζεται μια βαλίτσα από ένα πλοίο που βυθίζεται. Πρότυπο του έργου αυτού υπήρξε μια κωμωδία του Δίφιλου, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος ο Πλαύτος μέσα από το συγκεκριμένο έργο του, καθώς στους στίχους 32-33 αναφέρει: “*huic esse nomen urbi Diphilus / Cyrenas voluit*”. Ωστόσο ο τίτλος *Rudens* (Το σχοινί) προκαλεί κάποια απορία, καθώς το μόνο σχοινί που παρουσιάζεται να παίζει κάποιο ρόλο στο έργο είναι ένα σχοινί δεμένο πάνω στο δίχτυ, στ. 938. Ίσως το *Πουγκί* είχε ήδη γραφτεί και το πιο κατάλληλο όνομα είχε ήδη χρησιμοποιηθεί. Ποιος ήταν ο τίτλος του έργου του Διφίλου όμως δεν είναι γνωστό<sup>131</sup>.

Είναι μια πολύ καλή ρομαντική κωμωδία που γράφτηκε με πολλή δροσιά, όπως ταιριάζει σε έργο που η σκηνή του διαδραματίζεται σε μια ακρογιαλιά.

Κοντά στην Κυρήνη ζει ένας συμπαθητικός γέρος από την Αθήνα, ο Δαιμόνης. Είχε μείνει έρημος από τον καιρό που εξαφανίστηκε η μοναχοκόρη του, η Παλαίστρα. Κάποιο πρωί ύστερα από μια μεγάλη τρικυμία έρχεται και τον συναντά ο νεαρός Πλησίδιππος, που του ζητεί πληροφορίες για τον Λάβρακα, έναν προξενητή. Ο Λάβραξ είχε πει στον Πλησίδιππο ότι θα τον περίμενε στο ναό της Αφροδίτης, που βρίσκεται κοντά στο σπίτι που κατοικεί ο

<sup>128</sup> H. J. Rose, ό.π., σελ. 57.

<sup>129</sup> K. von Reinhardtstoettner, ό.π., XIV. *Pseudolus*, σσ. 690-714.

<sup>130</sup> H. J. Rose, ό.π., σελ. 57 και σελ. 324 «Σημειώσεις-Κεφάλαιο Τρίτο», υποσημ. 79.

<sup>131</sup> Friedrich Marx, *Plautus Rudens*, Text und Commentar, Amsterdam, 1959.

Δαιμόνης. Εκεί του υποσχέθηκε να του παραδώσει την αγαπημένη του, που, όπως θα αποκαλυφτεί αργότερα, δεν ήταν άλλη από την Παλαίστρα.

Όμως ο Λάβραξ στο μεταξύ μετάνιωσε για τη συμφωνία του με τον Πλησίδιππο και φεύγει για τη Σικελία, όπου ελπίζει πως θα βρει καλύτερες τιμές για να διαθέσει το 'εμπόρεμά' του. Το καράβι ωστόσο ναυαγεί λόγω της αναπάντεχης θύελλας που τους βρίσκει μεσοπέλαγα και την Παλαίστρα μαζί με τη δούλη της, την Αμπελίσκη, τις ξεβράζουν τα κύματα στο ακρογιάλι, όπου καταφεύγουν στο ναό της Αφροδίτης, ενώ ο Λάβραξ και ο φίλος του Χαρμίδης βγαίνουν και αυτοί ναυαγοί στη στεριά λίγο παραπέρα στην ίδια ακτή. Ο Λάβραξ θέλει να πάρει μαζί του την Παλαίστρα, που ισχυρίζεται ότι του ανήκει. Όμως ο Δαιμόνης, που την άκουσε να λέει πως ήταν γεννημένη από ελεύθερους γονείς και πως καταγόταν, όπως και αυτός, από την Αθήνα, αναλαμβάνει την προστασία της, χωρίς να υποπτεύεται ακόμη πως είναι η χαμένη του κόρη.

Στο μεταξύ ο Γρίπος, ο δούλος του, ψάρευε στη θάλασσα και κατά τύχη βγάζει με το αγκίστρι του ένα πουγκί, όπου μέσα βρίσκονται όλα τα χρήματα του Λάβρακα και τα παιδικά κοσμήματα της Παλαίστρας. Συμφωνεί με το Λάβρακα να του το παραδώσει, αν του έδινε ένα τάλαντο. Όμως εκείνη τη στιγμή μπαίνει στη μέση ο Τραχαλίων, ο δούλος του Πλησίδιππου, και τελικά ο Δαιμόνης τα μαθαίνει όλα, όταν ανοίγει το πουγκί και αναγνωρίζει τα κοσμήματα της κόρης του.

Στη συνέχεια ο μεσίτης υποχρεώνεται να δώσει στο γέρο Δαιμόνη την Παλαίστρα, παίρνει όμως τα χρήματά του που βρέθηκαν μέσα στο πουγκί, εκτός από το τάλαντο που είχε υποσχεθεί στο Γρίπο. Πάντως το μισό τάλαντο τού επιστρέφεται, για να αφήσει ελεύθερη και την Αμπελίσκη. Ο Δαιμόνης κρατάει τα υπόλοιπα χρήματα. Αφήνεται ελεύθερος και ο Γρίπος, ο Τραχαλίων ελευθερώνεται επίσης από τον Πλησίδιππο και παντρεύεται την Αμπελίσκη, ενώ η Παλαίστρα, όπως άλλωστε είναι αναμενόμενο, αρραβωνιάζεται τον Πλησίδιππο.

Πρόκειται για μια κωμωδία, στην οποία η υπόθεση, σχετικά φτωχή σε ένταση ενισχύεται σε μερικά σημεία από τις αναιδέεις πράξεις των δούλων και από την παρουσία ενός χορού ψαράδων<sup>132</sup>. Εκτός από το ότι το έργο είναι ασφαλώς προϊόν της ωριμότητας του Πλαύτου ως συγγραφέα, δεν υπάρχει άλλη θετική ένδειξη για τη χρονολόγησή του. Στο σημείο αυτό σημειώνουμε πως το όνομα του κεντρικού ήρωα, του Δαιμόνη, παραμένει αινιγματικό, γιατί δεν αποτελεί μεταγραφή γνωστής ελληνικής λέξης. Ο K. Schmidt υποθέτει πως έπρεπε να διαβάσουμε *Demonos*, δηλ. Δημόνης, που είναι άλλη μορφή του γνωστού Δάμων ή Δήμων.

Μια ενδιαφέρουσα μοντέρνα διασκευή<sup>133</sup> του *Rudens* είναι η κωμωδία του Lodovico Dolces, *Il Ruffiano* (1560). Στην Αγγλία ο *Rudens* παρουσιάστηκε το 1694 σε μετάφραση του Lawrence Echard, ενώ μια αμερικανική επεξεργασία του έργου έγινε από τον St. Louis το 1884. Επιβίωση του έργου αυτού συναντούμε στο έργο του Σαίξπηρ, *Measure for Measure* (*Με το ίδιο Μέτρο*), το οποίο πραγματεύεται τη συγκινητική ιστορία μιας νεότερης Παλαίστρας, της Μαριάννας<sup>134</sup>. Μια γερμανική επεξεργασία του έργου βρίσκουμε στο δεύτερο μέρος της Ανθολογίας του

<sup>132</sup> Michael von Albrecht, ό.π., κεφ. 2<sup>ο</sup> «Η λογοτεχνία των χρόνων της Δημοκρατίας» σελ. 190.

<sup>133</sup> K. von Reinhardtstoettner, ό.π., XVII. *Rudens*, σσ. 722-736.

<sup>134</sup> N. Allardyce, ό.π., σελ. 347 και υποσημ. 2 της ίδιας σελίδας.



Goldhagens (Brandenburg 1767) και του Leo Lipsius (Schmalkalden 1768). Τέλος, τον *Rudens* έχει μιμηθεί η Helena Baletti Riccoboni στο έργο της *Le Naufrage*.

### 18. *Stichus* (Ο Στίχος)<sup>135</sup>

**Υπόθεση:** Μια πολύ 'περίεργη' θεατρική παραγωγή, που μοιάζει περισσότερο με ψυχαγωγικό θέαμα παρά με πραγματικό έργο, μολονότι αντλεί την υπόθεσή της από μια κωμωδία του Μενάνδρου (πιθανολογείται πως η κωμωδία αυτή βασίστηκε στους *Αδελφούς*<sup>136</sup>), είναι ο *Stichus*, στον οποίο δύσκολα μπορεί να αναγνωρίσει κανείς κάποια υπόθεση. Συγκεκριμένα:

Δύο νεαρές Αθηναίες σύζυγοι μένουν πιστές στους άντρες τους, που βρίσκονται πολύ καιρό μακριά τους λόγω μιας χρεοκοπίας, παρόλο που ο πατέρας τους τις πιέζει να παντρευτούν κάποιον άλλο άντρα. Οι σύζυγοί τους επιστρέφουν και ο πατέρας των γυναικών μεταπειθείται θαμπωμένος από τα πλούτη που είχαν αποκτήσει πρόσφατα οι γαμπροί του.

Ακολουθεί ένα εορταστικό τραπέζι, στο οποίο απαγορεύεται να λάβει μέρος ο παράσιτος, γιατί εξαιτίας της αδηφαγίας του υπήρξε στο παρελθόν συνυπεύθυνος της χρεοκοπίας. Την ίδια ώρα λαμβάνει χώρα μια γιορτή του υπηρετικού προσωπικού, την οποία διοργανώνει ο δούλος *Stichus*<sup>137</sup>.

Ο *Stichus* είναι ένα έργο απαλλαγμένο από ίντριγκες, που οφείλει το κωμικό του στοιχείο κυρίως στο ρόλο του παράσιτου Γελάσιμου. Πρόκειται για μια κωμωδία εύθυμη και ειρωνική, η οποία πέραν από τις κωμικές σκηνές με προαγωγούς και δούλους, στερείται ουσιαστικής πλοκής. Η ατμόσφαιρα και οι μορφές της είναι δοσμένα κατά τα πρότυπα του Μενάνδρου.

Η χρονολογία, που δίνεται στη διδασκαλία, είναι η υπατεία του C. (sic) Sulpicius και C. Aurelius δηλ. του P. Sulpicius Galba και του C. Aurelius Cotta, 554/200.

Μίμηση<sup>138</sup> του *Stichus* αποτελεί το έργο του Lessing, *Weiber sind Weiber* (Berlin, 1749).

### 19. *Trinummus* (Οι τρεις δραχμές)<sup>139</sup>

---

<sup>135</sup> H. J. Rose, ό.π., «Σημειώσεις-Κεφάλαιο Τρίτο» σελ. 324, υποσημ. 82

<sup>136</sup> Hubert Petersmann, T. Maccius Plautus, *Stichus*, Einleitung-Text-Kommentar, Heidelberg 1973. Εκεί αναφέρεται πως ο Πλάυτος δανείστηκε από την εν λόγω κωμωδία του Μενάνδρου «ό,τι του χρειάζοταν», για να δικαιολογήσει το ασματικό μέρος και το χορό, δύο τμήματα δηλαδή που καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο τμήμα του έργου, η διδασκαλία του οποίου διασώζεται σχεδόν πλήρως στον Αμβροσιανό κώδικα.

<sup>137</sup> Michael von Albrecht, ό.π., σελ. 190.

<sup>138</sup> K. von Reinhardtstoettner, ό.π., XVIII. *Stichus*, σσ. 737-745.

<sup>139</sup> P. J. Enk, Plauti, *Truculentus*, cum prolegomenis, notis criticis (χωρίς χρονολογία και τόπο έκδοσης).

**Υπόθεση:** Ο *Θησαυρός* του Φιλήμονα έγινε το πρότυπο του Πλαύτου για να γράψει μια κάπως ανιαρή κωμωδία που τιτλοφορείται *Trinummus* (βλ. στιχ. 18-19: “*huic Graece nomen est Thensauro fabulae: /Philemo scripsit, Plautus vortit barbare*”). Ο μύθος ξεδιπλώνεται περίπου ως εξής:

Ο Χαρμίδης, ένας γέρος Αθηναίος, θα ταξίδευε για λίγο μακριά από την Αθήνα και, επειδή δεν είχε καμία εμπιστοσύνη στη σύνεση του γιου του Λεσβόνικου, προτίμησε να φανερώσει στο φίλο του Καλλικλή ένα μυστικό του για κάποιο θησαυρό που είχε κρυμμένο. Ο Λεσβόνικος, που ήταν ένας αγαθός αλλά άσωτος νέος, σπατάλησε γρήγορα την περιουσία του και αναγκάζεται να πουλήσει και το ίδιο του το σπίτι. Ο Καλλικλής όμως φροντίζει να το αγοράσει, γιατί θέλει να το σώσει (και, φυσικά, μαζί του και τον κρυμμένο θησαυρό), και να μην αφήσει το σπίτι να πέσει στα χέρια ξένων ανθρώπων.

Παρουσιάζεται τότε ένας ευπόλητος νεαρός, ο Λυσιτέλης, και ζητεί το χέρι της αδελφής του Λεσβόνικου. Για να μην την εκθέσει στην ταπείνωση να παντρευτεί χωρίς προίκα, ο ευσυνείδητος Λεσβόνικος αποφασίζει να της δώσει ένα μικρό κτήμα που είχε ο πατέρας του κοντά στην Αθήνα, τη μόνη περιουσία που του είχε απομείνει. Ο Καλλικλής όμως καταλαβαίνει πως αυτό θα άφηνε το Λεσβόνικο τελείως απένταρο. Γι’ αυτό σοφίζεται να πληρώσει έναν παράσιτο (στο σημείο αυτό βασίζεται και ο τίτλος του έργου, γιατί ο παράσιτος πληρώνεται με τρεις *nummi*, προφανώς τρεις δραχμές), στον οποίο λέει να προσποιηθεί πως είναι τάχα σταλμένος από το Χαρμίδη και πως φέρνει στο Λεσβόνικο ένα σημαντικό χρηματικό ποσό, το οποίο παίρνει ο Καλλικλής από τον κρυμμένο θησαυρό. Προτού όμως προβεί ο Καλλικλής στην καλοπροαίρετη αυτή ενέργεια, ο δούλος του, Λεσβόνικος, αποπειράται να εκφοβίσει τον πατέρα του Λυσιτέλη και να τον κάνει να μη δεχτεί το κτήμα, λέγοντάς του πως έφερνε ατυχία σε όποιον γινόταν κύριός του. Οπωσδήποτε η επιστροφή του Χαρμίδη βάζει ένα τέλος στις πολλές μηχανορραφίες και ο πατέρας δίνει στο γιο του το παραδοσιακό κατά την κωμική παράδοση «φάρμακο» εναντίον της ασωτίας, μια σύζυγο.

Υπάρχει για τη χρονολόγηση<sup>140</sup> της κωμωδίας μια αμυδρή ένδειξη. Στο στίχο 900 γίνεται λόγος για τους «*καινούργιους aediles*». Το αξίωμα του *aedilis* δεν ήταν όμως καινούργιο στα χρόνια του Πλαύτου, επομένως αυτό πρέπει να σημαίνει τους *aediles* που ανέλαβαν πρόσφατα υπηρεσία. Την εποχή αυτή οι *aediles* αναλάμβαναν υπηρεσία στις 15 Μαρτίου. Η κωμωδία επομένως πρέπει να ανεβάστηκε στη σκηνή με την ευκαιρία κάποιας γιορτής, όχι πολύ έπειτα από τις 15 Μαρτίου. Η μόνη τέτοια γιορτή είναι τα Μεγαλήσια, στις 4 Απριλίου. Υπήρχαν βέβαια και τα *Floralia*, στις 27 Απριλίου, αυτά όμως δεν είχαν ακόμη καθιερωθεί πριν από το 581/173, σε μια εποχή δηλαδή που ο Πλαύτος είχε πια πεθάνει. Γι’ αυτό, το έργο δεν μπορεί να είναι πρωιμότερο του 560/194, όταν τα Μεγαλήσια γιορτάστηκαν για πρώτη φορά με οργάνωση δραματικών παραστάσεων (*ludi scaenici*).

Ο *Trinummus* είναι ένα οικογενειακό δράμα με ηθικολογικές κατά βάση αποχρώσεις. Πρόκειται για ένα καθαρά ανδρικό έργο, στο οποίο κυριαρχεί η λεπτή

---

<sup>140</sup> H. J. Rose, ό.π., σελ. 59-60.

ειρωνεία εις βάρος του κωμικού στοιχείου. Όταν εδώ τονίζεται η αξία της νομιμότητας έναντι μιας υποκριτικής αναφοράς στο υποτιθέμενο *mos maiorum*, θα μπορούσε κανείς να διακρίνει κάτω απ' αυτόν τον υπαινιγμό μια υποστήριξη της κριτικής του Κάτωνα εναντίον των καταχρήσεων και του αγώνα του εναντίον της παράταξης των Σκιπιώνων, καθώς και μια δριμύτατη κριτική κατά του δεκασμού (Trin. 1033). Η παρουσίαση των προσώπων προσεγγίζει την πραγματικότητα και η εξέλιξη της πλοκής είναι ιδιαίτερα σαφής και αυτοτελής<sup>141</sup>.

Επίδραση<sup>142</sup> της κωμωδίας αυτής συναντούμε στις κωμωδίες του Nericault Destouches, *Le trésor caché* (Paris, Lambert, 1758) και *Le Dissipateur*, στο έργο του Cecchis, *La Dote* (Venice, 1550), όπου παράλληλα με τον *Trinummus* ο θεατρικός συγγραφέας αξιοποιεί και το υλικό της *Mostellaria*, και στο έργο του Andrieux *Le Trésor*, που παραστάθηκε στο Θέατρο “Louvois” στις 28 Ιανουαρίου του 1804.

Τχνη του *Trinummus* διακρίνει ο Fuhrmann και στην κωμωδία του Ant. le Brets, *Épreuve indiscrete* (1764). Το 1750 ο G. E. Lessing παρουσιάζει τη δική του διασκευή της κωμωδίας του Πλάτου, που φέρει τον τίτλο, *Der Schatz*, ενώ παράλληλα επίδραση της ίδιας κωμωδίας βρίσκουμε ίσως και στον διάσημο *L'Avare* του Molière.

## 20. *Truculentus* (Ο Χωριάτης)

**Υπόθεση**<sup>143</sup>: Είναι μια κωμωδία της γεροντικής ηλικίας του Πλάτου (πιο πιθανή χρονολογία συγγραφής της φαντάζει το 565/189), που αποκαλύπτει μίαν απαισιόδοξη προοπτική για τη ζωή, καθώς όλα της τα πρόσωπα παρουσιάζονται ιδιαίτερα αντιπαθητικά.

Το κεντρικό πρόσωπο είναι μια εταίρα, το Φρονήσιον, την οποία περιβάλλουν και διεκδικούν οι τρεις εραστές της, που αποτελούν τα άλλα κύρια πρόσωπα του έργου, όλα σχεδιασμένα με δεξιοσύνη και με ένα είδος κυνικού ηδονισμού από το συγγραφέα της κωμωδίας.

Ο ένας είναι ο Δεινίαρχος, που έχει ξοδέψει το μεγαλύτερο μέρος της περιουσίας του για το χατίρι του Φρονησίου. Εκείνη ωστόσο τη δεδομένη στιγμή τον έχει απομακρύνει από κοντά της, γιατί συνειδητοποιεί ότι δεν έχει πια τίποτα να κερδίσει από αυτόν, και είναι για την ώρα η αγαπητικιά κάποιου στρατιώτη, του Στρατοφάνη, που λείπει σε εκστρατεία μακριά από την Αθήνα, όπου και διαδραματίζεται το έργο. Μάλιστα για να τον δεσμεύσει περισσότερο, το Φρονήσιον προσποιείται πως αποκτά παιδί και παίρνει ένα έκθετο βρέφος, για να προσδώσει πραγματική υπόσταση στα λεγόμενά της. Στο μεταξύ, ωστόσο, έχει δοσοληψίες και με έναν

<sup>141</sup> Michael von Albrecht, ό.π., σελ. 191 και σελ. 219.

<sup>142</sup> K. von Reinhardstoettner, ό.π., XIX. *Trinummus*, σσ. 753-767.

<sup>143</sup> H. J. Rose, ό.π., σελ. 60.

τρίτο θαυμαστή της, κάποιον άξεστο νέο από την εξοχή, που ονομάζεται Στράβαξ, ο δούλος του οποίου (ο χωριάτης του τίτλου) θαμπώνεται από την ομορφιά της υπηρέτριας του Φρονήσιου, που λέγεται Αστάφιον, γεγονός που δίνει τέλος στις ελευθερόστομες αντιρρήσεις του για την κακή συμπεριφορά του νεαρού κυρίου του.

Τελικά αποκαλύπτεται πως το παιδί που είχε υιοθετηθεί από το Φρονήσιον ήταν του Δεινίαρχου και μιας κόρης από ελεύθερους γονείς, την οποία είχε βιάσει. Ο Δεινίαρχος συμφωνεί τότε να την παντρευτεί και ν' αναγνωρίσει το παιδί για δικό του, μολονότι με κανένα τρόπο δε δεσμεύεται να εγκαταλείψει την ολέθρια σχέση του με το Φρονήσιον.

Ο *Truculentus* είναι μια ζωνρή και χονδροειδής κωμωδία ίντριγκας γύρω από μια άπληστη εταίρα, το Φρονήσιον, που με ευτελείς δολοπλοκίες επιχειρεί να διατηρήσει τρεις εραστές ταυτόχρονα. Όπως σημειώνει ο Lejay, η κωμωδία αυτή περιέχει τα περισσότερα λυρικά κομμάτια από οποιαδήποτε άλλη κωμωδία του Πλαύτου. Σημειώνουμε ενδεικτικά πως ο διάλογος καταλαμβάνει μόλις 288 στίχους, ενώ το υπόλοιπο έργο αποτελείται από “cantica” και “recitatio”. Εξαιτίας των ιδιόμορφων χαρακτήρων του το έργο αυτό επηρέασε ελάχιστα τις μεταγενέστερες λογοτεχνικές δημιουργίες.

Ο Rheinhardstoettner<sup>144</sup> δε σημειώνει παρά μια μίμηση της παρούσης κωμωδίας του Πλαύτου από τον Γερμανό R. Lenz, που φέρει τον τίτλο, *Die Buhlschwester*, η οποία όμως στις μέρες μας έχει ολότελα ξεχαστεί.

## 21. *Vidularia* (Το πουγγί)

**Υπόθεση<sup>145</sup>:** Η κωμωδία αυτή σώζεται μόνο στον Αμβροσιανό κώδικα, ένα χειρόγραφο παλίμψηστο, όπου δηλ. το αρχικό κείμενο της κωμωδίας του Πλαύτου το έχουν σβήσει για να γράψουν πάνω από αυτό ένα τμήμα της Λατινικής Βίβλου. Αυτό, σε συνδυασμό με την αδέξια χρήση χημικών ουσιών από αυτούς που δοκίμασαν να φέρουν στο φως το αρχικό κείμενο, συνέβαλαν ώστε το μεγαλύτερο μέρος του χειρογράφου να μην μπορεί σήμερα να διαβαστεί.

Μάλιστα, ακόμα και όταν, όπως στην προκείμενη περίπτωση, αυτή είναι η μοναδική μας πηγή για το κείμενο, δεν μπορούμε να αποκαταστήσουμε παρά μόνο κάποια μικρά σπαράγματα του. Ωστόσο από τα αποσπάσματα αυτά μπορούμε να υποθέσουμε πως το ελληνικό πρότυπό του ίσως να' ναι η *Σχεδία* του Διφίλου και να παρατηρήσουμε πως η υπόθεση του έργου μοιάζει πολύ με αυτή του *Rudens*. Σε γενικές γραμμές είναι η ακόλουθη:

<sup>144</sup> K. von Reinhardstoettner, ό.π., XX. *Truculentus*, σελ. 773.

<sup>145</sup> H. J. Rose, ό.π., σελ. 60-61.

Κάποιος ψαράς, που φέρει προφανώς το όνομα Γοργίνης, υποδυόταν ένα ρόλο που αντιστοιχούσε με του Δαιμόνη του *Rudens* και ο Πλησίδιππος του έργου, που εδώ φέρει το όνομα Νικόδημος, ναυάγησε και τον συναντούμε να δουλεύει επί μισθώσει σε κάποιον χωριάτη, που ονομάζεται Δεινίας. Ένας άλλος ψαράς ψαρεύει τις αποσκευές του ναυαγού από το πέλαγος, με αποτέλεσμα ο Νικόδημος να γίνει και πάλι ευκατάστατος. Από το περιεχόμενο των αποσκευών ο Δεινίας ανακαλύπτει ότι πρόκειται για το γιο του, που τον είχαν απαγάγει πριν από πολύ καιρό.

Εκτός από τις 21 αυτές κωμωδίες, που μας παρέδωσε αλφαβητικά ο Βάρρων, υπάρχουν κι άλλες, συνολικά 52, κωμωδίες που μπορούν να αναγνωριστούν βάσει των αποσπασμάτων ή των τίτλων τους. Επίσης, σε όλα τα κείμενα πρέπει να υπολογίζει κανείς ότι έγιναν πολλές επεμβάσεις και αλλαγές, οι οποίες οφείλονται στην επανάληψη “retractatio” των παραστάσεων σε μεταγενέστερες εποχές.

Την παλαιότερη χειρόγραφη<sup>146</sup> μαρτυρία αποτελεί ο Αμβροσιανός παλίμψηστος Α του 3<sup>ου</sup>/4<sup>ου</sup> αι. και ακολουθούν τα χειρόγραφα της λεγόμενης Παλατινής έκδοσης του 10<sup>ου</sup>/11<sup>ου</sup> αι. Έτσι οι 21 κωμωδίες που διαχώρισε ο Βάρρων, σώζονται σε δύο παραλλαγές, αλλά ανακαλύφθηκαν μόλις το 1429 και πρωτοεκδόθηκαν το 1472 στη Βενετία από τον Georgius Merula (Giorgio Merlani) στο φημισμένο τυπογραφείο εκείνης της εποχής του Vindelino de Spira.

Τέλος, όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς από τη σύντομη αναφορά μας, οι κωμωδίες αυτές από τον 16<sup>ο</sup> αι. και εξής και κάτω από την καταλυτική επίδραση του γερμανικού Ουμανισμού κατέκλυσαν και πάλι τις ευρωπαϊκές θεατρικές σκηνές ασκώντας έντονη επίδραση στις επιμέρους εθνικές λογοτεχνίες (π.β. το αγγλικό θέατρο του Nicholas Udall, του John Lyly, του Shakespeare, του Ben Jonson και του Dryden).

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΠΡΟΛΟΓΟΥ

### Η επιβίωση του Πλάττου:

Michael von Albrecht (Munchen <sup>2</sup>1994), N. Allardyce (London 1949), M. A. Berthold (New York 1972), Gian Biagio Conte (Firenze 1897), Margarete Bieber

---

<sup>146</sup> Για περισσότερα βλ. Δ. Ράιο, σσ. 98-100 και σελ. 132.

(Princeton University Press 1961), Claus W (Stettin 1861),Gustave Cohen (Paris 1931), Connely W., *CJ*, 19, Cynthia Damon (University of Michigan Press <sup>4</sup>2000), Ekkehard Stärk (Τυβίγγη 1989), Fraenkel E. (Florence 1960), Frenzel (Stuttgart: Kröner 1976), Konrad Gaiser (Heidelberg 1977), Fritz Graf (Teubner Stuttgart und Leipzig 1997), Gunther O. (Leipzig 1886), Hartnoll Ph. (London 1968), Highet Gilbert (New York & London <sup>8</sup>1978), Hughes, J. D.(Amsterdam 1975), R. L. Hunter (Cambridge University Press, 1985), Isaac H., *ASSL*, 70 (1883), Barbara R. Kes (Amsterdam, 1988), E. J. Kenney – W. V. Clause (Cambridge 1982), David Konstan (Cornell University Press Ithaca and London 1983), Kroh Paul (Stuttgart 1976), Lefèvre Eckard (Darmstadt 1978, Darmstadt 1973, Berlin <sup>2</sup>1912), Lumley E.D. (New York 1901), Mairhofer H.(Diss. Vienna 1952), W. Puchner (Αθήνα 1994), K. von Reinhardstoettner (New York 1980), H. J. Rose (London 1967), Salzmann (Heidelberg 1969), Segal Erich , *CW*, 74 (1981), (Oxford New York 1988), N. W. Slater ( Princeton 1985), E. F. Watling (Sydney 1987),Williams G., *Classical World* , Τόμος 1 (London 1972), (Darmstadt 1973), Woytek Erich (Wien 1982), Ίωνας Αρβανίτης, *Θεατρικό Χρονικό* (τεύχη 14-18), (Αθήνα 1977), Κ. Γεωργουσόπουλος (Αθήνα 1999), Βασίλης Ζιώγας, *Θέατρο-Θεατρίνοι-Θεατροφιλία-Θεωρείο-Θέσπις-Θεατές* (Νοέμβρης / Δεκέμβρης 1991), Γιάννης Ιορδανίδης, *Θεατρικά* (Αθήνα 1973), Δηώ Καγγελάρη (*Εθνος* 1978), Νικόλαος Ι. Λάσκαρη (Αθήνα 1932), Μ. Λυγίζος (Εκδόσεις «Δωδώνη», Αθήνα <sup>2</sup>1981), Μ. Πλωρίτης (Εκδόσεις «Καστανιώτη», Αθήνα 1990), Δ. Ράιος (Πανεπιστημιακές Παραδόσεις, Γιάννενα 1994), Γιάννης Σιδέρης, *Θέατρο*, Τόμος 37 (1974), (Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1990), Άννα Ταμπάκη, *Εκκόκλημα*, Τόμος 16 (Άνοιξη 1988), Άγγελος Τερζάκης (Θεατρική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1973), Λ. Μ. Τρομάρας (Θεσσαλονίκη 1991), Κυριαζής Χαρατσάρης (Θέατρο Θράκης. Θεατρική Περίοδος 1978-1979-Αρ. Δελτίου 171/5.Θ).

### **Μεταφράσεις**

Luca Canali (Sansoni-Firenze 1965), P. J. Enk (Lugduni Batavorum 1953), Alfred Ernout, (Bude (I-VII), Paris 1963), George E. Duckworth (New York 1979), David Christenson (Cambridge University Press 2000), J. Naudet (Paris 1830), Gilbert Lawall & Betty Nye Quinn (New England Classical Newsletter 1983), Luciano

Nicastri, *Plauto* (Napoli 1970), Friedrich Marx (Amsterdam 1959), Walter de Sousa Medeiros (Centro de Estudos Classicos e Humanisticos da Universidade de Coimbra, Coimbra 1978), Ettore Paratore (Sansoni-Firenze 1958), (Sansoni-Firenze 1959), Carolus Pascal (Torino, *χχ*), Hubert Petersmann (Heidelberg 1973), Γ. Ν. Πολίτης (Εκδόσεις «Ίκαρος», Αθήνα 1948, Collection de l' Institut Francais d' Athenes 9), Τάσος Πούσσος (Αθήνα 1978), Edward A. Sonnenschein (Oxford 1907), Edgar H. Sturtevant (New York 1979).

### Κεφάλαιο Τρίτο

#### **Η Νέαιρα του Μόσχου και η σχέση της με την προγενέστερη κωμική θεατρική παράδοση (ελληνική – λατινική).**

Στο κεφάλαιο αυτό εστιάζουμε την προσοχή μας στο χώρο της λατινικής λογοτεχνίας, αποσκοπώντας στην ανεύρεση του πρώτου 'έργου' που μπορεί να εκληφθεί ως άμεσος απόγονος του κωμικού θεάτρου του Πλαύτου.

Αναζητώντας, λοιπόν, το χαμένο κρίκο της αλυσίδας που συνδέει τη λατινική κωμική θεατρική παράδοση με το σύγχρονο Ευρωπαϊκό Κωμικό Θέατρο, τον εντοπίζουμε στην Ιταλία, όπου ήδη πριν από το τέλος του 15<sup>ου</sup> αιώνα παρασταίνονται οι κωμωδίες του Πλαύτου και του Τερέντιου σε πανεπιστημιακούς κύκλους και στις πριγκηπικές Αυλές της. Η θεατρική αυτή κίνηση δεν είναι διόλου τυχαία, αλλά οφείλει την ύπαρξή της σε μεγάλο βαθμό στη μετανάστευση της ελληνικής διανόησης από το τουρκοκρατούμενο Βυζάντιο στη Δύση.

Δεν πρόκειται όμως για μια απλή και δουλική αναπαραγωγή του θεατρικού παρελθόντος, καθώς σύντομα κάνουν δειλά-δειλά την παρθενική τους εμφάνιση και πρωτότυπες κωμωδίες, γραμμένες στα λατινικά, που ακολουθούν πιστά τα μονοπάτια που χάραξαν οι ρωμαίοι δραματουργοί, Πλαύτος και Τερέντιος, και φυσικά ο Μένανδρος, ο κοινός τους δάσκαλος, όπως η *Calandria* του Καρδινάλιου Ντοβίτσι ντα Μπιμπιένα, η *Cassaria* και οι *Suppositi* του Αριόστο, ο *Μανδραγόρας* του Μακιαβέλλι, κ.α.

Κατά συνέπεια, ξεκινώντας την καταγραφή και παρουσίαση των έργων εκείνων που μέσα από το πέρασμα των χρόνων διατηρούν άσβεστη και αναλλοίωτη την παράδοση της Νέας Κωμωδίας του 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., συχνά βρισκόμαστε μπροστά στα έργα των Λατίνων κωμωδιογράφων Πλαύτου και Τερέντιου.

Καθώς, όμως, η έρευνά μας προχωρά και εισχωρούμε ολοένα και περισσότερο στα άδυτα της λογοτεχνίας μας, αντιλαμβανόμαστε πως η μαγεία του κόσμου του θεάτρου εστιάζεται στο σημείο εκείνο, που η λογοτεχνία μας ξεπερνά τα όρια του τόπου μας και μεταλαμπαδεύει τον πλούτο της σε όλο τον υπόλοιπο κόσμο, επιβεβαιώνοντας από τη μια την άποψη εκείνη που θέλει τα επιτεύγματα ενός λαού να αποτελούν



κληρονομιά όλου του κόσμου και συντελώντας από την άλλη στο 'πάντρεμα' των διαφορετικών πολιτισμών και εποχών. Κατά συνέπεια συχνά βιώνουμε την ψευδαίσθηση μιας ενιαίας χωρο-χρονικής ενότητας, μολονότι στην πραγματικότητα βρισκόμαστε μπροστά σ' έναν χρονικό όσο και πολιτιστικό 'κυκεώνα'.

Ταξιδεύουμε, λοιπόν, πολύ πίσω στην ιστορία του νεότερου θεάτρου, αναζητώντας το πρώτο έργο, για το οποίο μπορούμε ν' αποφανθούμε με βεβαιότητα πως αποτελεί συνέχεια της παράδοσης που δημιούργησε ο Πλάυτος, υιοθετώντας στα έργα του τους ήρωες της Νέας Κωμωδίας. Στο σημείο αυτό πρέπει να διευκρινιστεί πως το έργο του Λατίνου κωμωδιογράφου σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως πιστή και δουλική μίμηση των Ελλήνων κωμωδιογράφων, αλλά ως δημιουργική αξιοποίηση τόσο του υλικού όσο και των χαρακτήρων των έργων τους

Συγκεκριμένα, ο Πλάυτος δανείζεται τους ήρωες του Φιλήμονα, του Δίφιλου, του Μενάνδρου, κ.α., και στη συνέχεια, αποδίδοντάς τους τα διακριτικά γνωρίσματα των ανθρώπων της εποχής του, δημιουργεί χαρακτηριστικούς ανθρώπινους τύπους, οι οποίοι, με όλες τις αδυναμίες και τα χαρίσματά τους, έχουν κερδίσει τις καρδιές του θεατρικού κοινού όλων των εποχών και έχουν καταξιωθεί ως θεατρικοί τύποι από όλους τους δραματουργούς του παγκόσμιου θεάτρου.

Κατά συνέπεια, όταν σ' ένα έργο ξεπροβάλλει η μορφή του *Φιλάργγυρου*, αυτόματα έρχεται στο νου μας η φιγούρα του γερο-Ευκλείωνα, ο οποίος πραγματικά καταρρέει και μόνο στη σκέψη ότι ο θησαυρός του μπορεί να γίνει στόχος κλοπής από κάποιον επιτήδειο.

Η αναζήτησή μας αυτή έχει ως πρώτο σταθμό το χώρο της ελληνικής δραματουργίας κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, και συγκεκριμένα λίγο πριν το 1478, όπου συναντούμε τη *Νέαιρα* του Δημητρίου Μόσχου, ένα έργο που με μια πρώτη ματιά θα μπορούσε ίσως να χαρακτηριστεί ως η ύστατη ηχώ του ελληνικού μεσαιωνικού θεάτρου. Χαρακτηρίζεται από τον ίδιο το δημιουργό της ως «*γλωσσική άσκηση*», ωστόσο παρουσιάζει για μας εξαιρετικό ενδιαφέρον, καθώς αποτελεί ουσιαστικά ένα αμάλγαμα των δημοφιλέστερων κωμωδιών του Πλαύτου. Επομένως, καθώς η μελέτη μας προχωρά, βρισκόμαστε μπροστά στο πάνθεο των πιο αντιπροσωπευτικών προσώπων της Νέας Κωμωδίας και του θεάτρου του Πλαύτου και του Τερέντιου.

Η κωμωδία αυτή, που παρασταίνεται μόλις είκοσι δύο χρόνια μετά την Άλωση στο μέγαρο των Γκονζάγκων της Μάντοβας και αποτελεί πιστή μίμηση των *Μεναίχμων*

του Πλαύτου, δε γνώρισε απλά μια εφήμερη επιτυχία, αλλά τριάντα και πλέον έτη μετά την παράστασή της εξακολουθούσε να θέλγει τα πιο διακεκριμένα πνεύματα της εποχής.

Ο συγγραφέας της *Νέαιρας* όχι μόνο υπήρξε ένας από τους ανθρώπους εκείνους που διακρίνονταν για τη μόρφωση και την καλλιέργειά τους και που ποτέ δεν εγκατέλειψαν την Ελλάδα, αλλά επιπλέον ήταν και μέλος μιας οικογένειας λογίων. Ήταν ο μικρότερος γιος του Ιωάννη Μόσχου και αδελφός του Γεωργίου Μόσχου, καθηγητή της ιατρικής και της ρητορικής στην Κέρκυρα. Δυστυχώς οι πληροφορίες που διαθέτουμε για την οικογένεια Μόσχου είναι πενιχρές, με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να συνθέσουμε τη βιογραφία του συγγραφέα μας στηριζόμενοι σε ακριβέστατα στοιχεία και δεδομένα<sup>1</sup>. Ο Lorenzo Crasso<sup>2</sup>, ο Giraldi<sup>3</sup>, ο Ponticus Virunius<sup>4</sup> και ο Humphred Hody<sup>5</sup>, καθώς και η ουσιαστική μελέτη του Μουστοξύδη<sup>6</sup> είναι οι κύριες πηγές των βιογραφικών λεπτομερειών που διαθέτουμε σχετικά με αυτή την οικογένεια των επιστημόνων.

Πιθανότατα ο Δημήτριος Μόσχος γεννήθηκε κατά το δεύτερο τρίτο του 15<sup>ου</sup> αιώνα και έλαβε από τον πατέρα του τα πρώτα 'φώτα' της παιδείας. Πολύ γρήγορα είχε ξεπεράσει το δάσκαλο του με την ποιότητα και την αξία των έργων του, ενώ η αγάπη του για τα ελληνικά γράμματα τον κατέστησε επάξιο κάτοχο του τίτλου «του τελευταίου ποιητή της αρχαίας Ελλάδας»<sup>7</sup>.

Σε πολύ νεαρή ηλικία πήγε στην Ιταλία μαζί με τον αδελφό του Γεώργιο, γεγονός καθοριστικό για τη μετέπειτα πορεία και εξέλιξή του, καθώς βρίσκεται στην καρδιά της Αναγέννησης και έρχεται σε επαφή με σημαίνοντα πρόσωπα της εποχής, όπως τον Ponticus Virunius, που έγινε ο στενός του φίλος, τον Pico dell' Mirandola και τον Λουδοβίκο Γκονζάγκα, στον οποίο αφιέρωσε και τη *Νέαιρα* μετά το θάνατό του. Από εκεί και έπειτα χάνουμε κάθε ίχνος από τη ζωή του Μόσχου, τουλάχιστον όσον αφορά στα γραπτά που αναφέρονται σ' αυτόν.

---

<sup>1</sup> Για περισσότερες βιογραφικές λεπτομέρειες πάνω στον Δημήτριο Μόσχο βλ. M. Valsa, *Le Théâtre Grec Moderne de 1453 à 1900*, Berlin 1960 (ελλ. μτφρ. – εισαγωγή – σημειώσεις: Χαρά Μπακονικόλα – Γεωργοπούλου, *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1900*, Αθήνα 1994 ).

<sup>2</sup> M. Valsa, ό.π., σελ. 58, υποσ. 5.

<sup>3</sup> M. Valsa, ό.π., σελ. 58, υποσ. 6.

<sup>4</sup> M. Valsa, ό.π., σελ. 58, υποσ. 7.

<sup>5</sup> M. Valsa, ό.π., σελ. υποσ. 8.

<sup>6</sup> Ανδρέας Μουστοξύδης, «Ιωάννης, Γεώργιος και Δημήτριος Μόσχου», *Ελληνομνημίων ή Σύμμικτα Ελληνικά*, 7 (1845), σελ. 391 κ.ε. Ο Emile Legrand (Bibliographie Hellénique, XV et XVI siècles) αναφέρει τις ίδιες λεπτομέρειες.

<sup>7</sup> Ανδρέας Μουστοξύδης, ό.π., σελ. 59, υποσ. 10: «Της αρχαίας Ελλάδας ο οψίγονος και τηλύγετος ποιητής», γράφει ο Αναστάσιος Γεωργιάδης Λευκίας, στον Πρόλογό του της έκδοσης του ποιήματος *Τά καθ' Ελένην και Αλέξανδρον* του Δημητρίου Μόσχου, Vienna 1833.

## Το έργο του Μόσχου

Ο Μόσχος μάς κληροδότησε ένα πλούσιο και ποικίλο έργο, καθώς υπήρξε διαδοχικά κριτικός, επικός και ελεγειακός ποιητής και δραματικός συγγραφέας, μια πολυτάλαντη και πολυδιάστατη προσωπικότητα δηλαδή που κεντρίζει ιδιαίτερα το ενδιαφέρον μας.

Ο Giraldi μας επιτρέπει να υποθέσουμε πως το δραματικό έργο του συγγραφέα μας υπήρξε αρκετά πλούσιο, καθώς, σύμφωνα με τις προσωπικές του μαρτυρίες, συνέγραψε αρκετές κωμωδίες, τις οποίες όμως γνώριζε μόνο ένας κύκλος στενών και έμπιστων φίλων του.<sup>8</sup>

Όμως, το ότι δεν έχει σωθεί και δεν έχει φτάσει στα χέρια μας κανένα άλλο θεατρικό του έργο παρά μόνο η *Νέαιρα*, καθιστά ακόμα πιο δύσκολη την προσπάθειά μας να ανασυνθέσουμε το πορτραίτο της δραματικής ιδιοσυγκρασίας του Δημητρίου Μόσχου και να διακρίνουμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ως δραματικού συγγραφέα, καθώς το μοναδικό σωζόμενο έργο του πιστοποιεί απλά την προσπάθειά του να πλησιάσει όσο γίνεται περισσότερο το πρότυπό του, με άμεσο αποτέλεσμα την εξάλειψη του θεατρικού «εαυτού» του.

Βασιζόμενοι, λοιπόν, σχεδόν αποκλειστικά στον Giraldi και στην κριτική του δεινότητα, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι είναι πολύ πιθανό και οι άλλες κωμωδίες του να είχαν συντεθεί ακριβώς κατ' απομίμηση των ίδιων των πρωτοτύπων που αξιοποίησε κατά τη σύνθεση του έργου του. Μελετώντας μάλιστα ένα χωρίο προς το τέλος της αφιερωματικής επιστολής που συνόδευε το κείμενο της *Νέαιρας*, η οποία καθιστούσε σαφές πως επρόκειτο για ένα έργο αφιερωμένο στον Λουδοβίκο Γκονζάγκα, παρατηρούμε πως ο ίδιος ο Μόσχος ομολογεί πως η σύνθεση της κωμωδίας αυτής ήταν ένα είδος άσκησης, βασισμένης σ' ένα αίσθημα άμιλλας και εγωισμού<sup>9</sup>. Επομένως, βάσει τόσο του ίδιου του κείμενου όσο και της προσωπικής ομολογίας του συγγραφέα του εύλογα μπορούμε να υποθέσουμε πως ο Μόσχος δεν είχε γράψει άλλες κωμωδίες πριν από τη *Νέαιρα*.

---

<sup>8</sup> “Composuit autem Demetrius carmina plurima, epigrammata, elegias, comoedias non in publicum sed amicis dumtaxat intimis exhibui”, σελ. 52 της έκδοσης του Karl Wotke (Berlin, 1894): Lilius Gregorius Gyraldus, *De poetis nostrorum temporum* (No 10 des Lateinische Literaturdenkmaler des XV, und XVI Jahrhunderts).

<sup>9</sup> «*Ἡμῖν ἐνέπεσε φιλοτιμία τοιαύτη γυμνασίας ἐνεκα*».

Η *Νέαιρα* δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1845 στην Αθήνα, από ένα χειρόγραφο<sup>10</sup> (το μόνο που γνωρίζουμε) της Λαυρεντιανής Βιβλιοθήκης της Φλωρεντίας από τον λόγιο Ανδρέα Μουστοξίδη στο έβδομο τεύχος της συλλογής του που φέρει τον τίτλο *Ελληνομνήμων ή Σύμμικτα Ελληνικά*.

Το έργο αφιερώνεται στον Λουδοβίκο Γκονζάγκα, άρχοντα της Μάντοβας, επιφανέστατο μέλος της πριγκιπικής οικογένειας, που βασίλευσε σ' εκείνη την πόλη από το 1328 έως το 1708. Η αφιέρωση είναι πολύ κολακευτική και συχνά αγγίζει τα όρια της υπερβολής. Ο συγγραφέας, αφού πρώτα επιδίδεται στις συνηθισμένες για την εποχή επαινετικές αναφορές στο πρόσωπο του μονάρχη, αποδίδει στη συνέχεια τιμή στη μοναρχία, χάρη στην οποία μπόρεσε να αναβιώσει το κωμικό θέατρο των Αρχαίων.

Επομένως μπορούμε να συμπεράνουμε πως την εποχή εκείνη η Αυλή της Μάντοβας ήταν εστία των γραμμάτων και των τεχνών, ιδιαίτερα μάλιστα του κωμικού θεάτρου, το οποίο έβρισκε φανατικούς θαυμαστές. Πρόκειται για μια πολύ σημαντική πληροφορία, καθώς όλα αυτά αναφέρονται σε μια εποχή που κάθε μορφή θεατρικής έκφανσης ήταν σε γενικές γραμμές υποτυπώδης ή σχεδόν ανύπαρκτη.

Το θέμα, η υπόθεση, τα ήθη, οι χαρακτήρες και τα ονόματα των δραματικών προσώπων της *Νέαιρας* ανακαλούν στη μνήμη μας τις κωμωδίες του Πλαύτου και του Τερέντιου και, ακόμα πιο πίσω, τις κωμωδίες του Μενάνδρου, του Απολλόδωρου, του Αντιφάνη, του Ποσειδίππου, του Φιλήμονα ή του Δίφιλου, δηλ. όλων των ποιητών εκείνων που απαρτίζουν τον 'κανόνα' των κωμικών ποιητών της Νέας Κωμωδίας του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα.

Στην αρχή του κειμένου βρίσκουμε την περίληψη της κωμωδίας, η οποία έχει ως εξής:

Ο Κλεινίας, ερωτευμένος με την εταίρα Νέαιρα, διάγει βίο άσωτο. Ο πατέρας του Πανταγόρας, επιθυμώντας διακαώς να αναστρέψει την κατάσταση αυτή, τον πείθει να επιχειρήσει να κάνει ένα μακρινό ταξίδι, τις ετοιμασίες του οποίου αναλαμβάνει ο δούλος Μήδος. Όμως ο νεαρός, προτού να επιβιβαστεί, υποπίπτει στο παράπτωμα να συναντήσει την αγαπημένη του εταίρα για τελευταία φορά, μ' αποτέλεσμα την κατασπατάληση των χρημάτων που προορίζονταν γι' αυτό το ταξίδι και την οριστική αναβολή του.

Στο μεταξύ ο Πανταγόρας, μην μπορώντας να αντέξει την απουσία του γιου του, ματαιώνει την τελευταία στιγμή το προβλεπόμενο ταξίδι και ζητάει από το δούλο τα χρήματα πίσω, ένα αίτημα που ενεργοποιεί την πανουργία του προκειμένου, με τη συνεπικουρία ενός Βαβυλώνιου μάγου, να επανακτήσει με τρόπο 'θαυματουργό' το μισό τάλαντο που είχε καταχραστεί η πονηρή εταίρα.

Σύντομα όμως και ο ερωτευμένος νέος συνειδητοποιεί τον καιροσκοπικό χαρακτήρα της εταίρας, καθώς και τις ματαιόδοξες επιδιώξεις της να καρπωθεί και να κατασπαταλήσει την

---

<sup>10</sup> Χειρ. 36, βιβλίο 59.

περιουσία του. Έτσι συγκατατίθεται με την πρόταση του πατέρα του να παντρευτεί μια έντιμη κοπέλα που ο ίδιος έχει επιλέξει για λογαριασμό του, ενώ ο δούλος Μήδος, ως αντάλλαγμα για την τόσο σημαντική προσφορά του κερδίζει από τον πατέρα του Κλεινία, τον Πανταγόρα, το πιο πολυπόθητο αγαθό, την ελευθερία του.

Έτσι, ο Ηγίων της κωμωδίας *Captivi*, ο Θεοπροπίδης της *Mostellaria* και ο Χάννων της *Poenulus*, οικείες μορφές της πλαυτιανής κωμωδίας, πλαισιωμένοι από μερικές σιλουέτες δευτερεύουσες, όπως ο Χαρμίδης ο προαγωγός, ο Τρόφων το παράσιτο και ο Λυκόφρων ο ευτυχής αντίπαλος του ασυλλόγιστου Κλεινία, συμβάλλουν καθοριστικά στην ανάπτυξη του 'σκίτσου' του Πανταγόρα της *Νέαιρας*.

Ο Κλεινίας, επίσης, δε διαφέρει καθόλου από τον Μνησίλοχο της κωμωδίας *Bacchides*, από τον Καλλίδωρο της *Pseudolus* και από τον Στάβακα της κωμωδίας *Truculentus*. Η Νέαιρα με τη σειρά της ανήκει στην αξιαγάπητη συντροφιά της Φιλημάτιον από τη *Mostellaria* και της Φρονήσιον από τον *Truculentus*.

Τέλος, και τα υπόλοιπα κύρια πρόσωπα του έργου, ο Στάλαγμος (*Captivi*), ο Χρύσαλος (*Bacchides*), ο Σαγαριστίων (*Persa*), ο Στρατύλλας (*Truculentus*), ο Δάβος, ο Τρανίων ο Ψευδύλος και ο Μήδος, μοιάζουν να έχουν απελευθερωθεί από την ίδια συντροφιά ηρώων, επιζητώντας να ξαναζωντανέψουν επί σκηνής γνωστούς ανθρώπινους τύπους, και να εισπράξουν ως αμοιβή το γέλιο και το χειροκρότημα των θεατών<sup>11</sup>.

Τα παραδείγματα αυτά καταδεικνύουν πως απώτερος σκοπός του Μόσχου δεν ήταν να μεταγράψει την κωμωδία ενός αρχαίου συγγραφέα, αλλά να αξιοποιήσει το υλικό της, προκειμένου να φιλοτεχνήσει την υπόθεση ενός δικού του έργου.

Άλλωστε η επιλογή του θέματος δεν ήταν μια δύσκολη υπόθεση, καθώς συχνά στην παγκόσμια λογοτεχνία απαντά κανείς το θέμα του ερωτύλου νέου, οι περιπέτειες του οποίου βαίνουν εις βάρος του βαλαντίου ενός κατά κανόνα φιλόργου πατέρα.

Με την ίδια συχνότητα συναντούμε το μοτίβο των κλεμμένων παιδιών που ανατράφηκαν σε ξένο τόπο και που αναγνωρίστηκαν αργότερα από τους γονείς τους, τις ιδιοτελείς τρυφερότητες των εταίρων που εκμεταλλεύονται τους γεροντικούς έρωτες και όχι μόνο, τη σκληρότητα των δουλεμπόρων, την πανουργία και την παλιανθρωπία των υπηρετών, καθώς και την αδηφαγία των παρασίτων.

Ανακεφαλαιώνοντας τονίζουμε πως όλα τα παραπάνω στοιχεία μάς πηγαίνουν πίσω και ξαναζωντανεύουν στη μνήμη μας το θέατρο του Πλαύτου και του Τερέντιου, πράγμα που φαντάζει σχεδόν φυσικό και αναπόφευκτο, εφόσον είναι γνωστό πως η

---

<sup>11</sup> M. Valsa, ό.π., σελ. 65.

Νέα Κωμωδία είχε καθιερώσει μια σειρά κοινοτοπιών και όμοιων μεταξύ τους καταστάσεων, γεγονός που δεσμεύει τον Μόσχο αλλά και κάθε άλλον δραματικό συγγραφέα που επιθυμεί να ξεφύγει εντελώς από τα άτοπα αυτού του δραματουργικού είδους. Έτσι δε μας εκπλήσσει η διαπίστωση ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μια πιστή μίμηση των αρχαίων προτύπων, μια μίμηση που πιστοποιείται από την κάθε λεπτομέρεια του έργου και που μας αποκαλύπτεται σε όλο της το μεγαλείο μέσα από τα ονόματα των προσώπων, τη σκιαγράφιση των ηθών τους, τον τρόπο που συνδιαλέγονται, καθώς και από την πληθώρα των υπαινιγμών για τον τόπο, αποβλέποντας στο να καταστήσουν σαφές πως ο δραματικός τόπος του έργου μας είναι η Αθήνα<sup>12</sup>.

Μολονότι, λοιπόν, κάνουμε λόγο για μια πετυχημένη μίμηση, που φαίνεται να μη 'στοιχειώνει' τα πρόσωπα του έργου αλλά αντίθετα να τα καθιστά πιο ζωντανά, 'εκχύνοντάς' τα μέσα στις 'μήτρες' των αρχαίων προτύπων τους, ωστόσο μας εκπλήσσει το γεγονός ότι οι ήρωες του Μόσχου εκφράζονται σε πεζό και όχι ποιητικό λόγο. Αναζητώντας μια πιθανή εξήγηση βρισκόμαστε μπροστά στη μόνη πιθανή εκδοχή, ότι δηλ. ο συγγραφέας μας πιθανόν δεν είχε στη διάθεση του τον απαιτούμενο χρόνο για να τελειοποιήσει το έργο του. Δεν πρόκειται, άλλωστε, για μια ασυνήθιστη κατάσταση, καθώς κάτι ανάλογο, όπως παρατηρεί και επισημαίνει ο Μουστοξύδης, συμβαίνει και στις συνομιλίες εταίρων του Λουκιανού<sup>13</sup>.

Η υπόθεση αυτή ενισχύεται και από τη σύντομη λύση του έργου, οι τελευταίες σκηνές του οποίου καταμαρτυρούν τη βιασύνη του Μόσχου να το ολοκληρώσει. Το έργο, λόγω της έλλειψης του χορού, χωρίζεται με τρόπο φυσικό σε πέντε πράξεις ή «στάσεις», όπως τις αποκαλεί ο συγγραφέας, άνισων διαστάσεων. Δε φαίνεται να υπάρχει ήδη από την αρχή του ένα αυστηρά καθορισμένο πλαίσιο δράσης. Αντιθέτως, μάλιστα, η πράξη είναι ενιαία, ο χρόνος δεν ξεπερνά τις είκοσι τέσσερις ώρες και ο τόπος της σκηνής είναι το σταυροδρόμι<sup>14</sup> μπροστά στην κατοικία της εταίρας που έδωσε το όνομά της στο έργο.

---

<sup>12</sup> Αναφέρουμε ενδεικτικά πως ήδη από την αρχή του έργου μας δίνεται το όνομα της πόλης που θα διαδραματιστεί η υπόθεση του έργου μας. Στη συνέχεια γίνεται λόγος για τον Πειραιά, ενώ αναφέρεται ακόμα και ο Άρειος Πάγος από τον Πανταγόρα. Επιπλέον αναφέρεται η άφιξη του Βαβυλώνιου μάγου στην Αθήνα και γίνεται και υπαινιγμός για το σώμα των Έντεκα από τον παράσιτο Τρόφωνα (για περαιτέρω βλ. M. Valsa, σελ. 66, υποσημ. 31)

<sup>13</sup> Ανδρέας Μουστοξύδης, «Ιωάννης, Γεώργιος και Δημήτριος Μόσχοι», *Ελληνομνημών ή Σύμμικτα Ελληνικά*, 7 (1845), σελ. 402.

<sup>14</sup> Πρόκειται για τον καθιερωμένο σκηνικό χώρο της λατινικής κωμωδίας, όπως τον συναντούμε στις κωμωδίες του Πλαύτου και του Τερέντιου, η παρουσία του οποίου καθίσταται απαραίτητη για την πετυχημένη εμφάνιση και ενσωμάτωση μέσα στη δομή του έργου των περίφημων σκηνών

Συνεχίζοντας τη μελέτη της εν λόγω κωμωδίας παρατηρούμε αρχικά πως η *Νέαιρα* δεν έχει Πρόλογο. Έτσι στην Α΄ Πράξη ο γερο-Πανταγώρας και ο Μήδος αναλαμβάνουν να πληροφορήσουν το κοινό για το θέμα του έργου που πρόκειται να παρακολουθήσουν. Μέσα από ένα σύντομο διάλογο, λοιπόν, πληροφορούμαστε πως ο πατέρας, γεμάτος ανησυχία για τον έκλυτο βίο του γιου του, προσπαθεί να αποσπάσει λόγια από τον έμπιστο δούλο του, αποβλέποντας στο να τον επαναφέρει στο ‘σωστό’ δρόμο. Τα ονόματα της Νέαιρας και του Κλεινία, που έχουν διεισδύσει με επιμελημένο και καίριο τρόπο στη συνομιλία των δύο αυτών προσώπων, μάς συστήνουν για πρώτη φορά τους πρωταγωνιστές του έργου μας, το γνωστό ζεύγος των «ερωτευμένων» νέων που ζουν παράνομα τον απαγορευμένο έρωτά τους.

Ο μονόλογος<sup>15</sup> που ακολουθεί το σύντομο αυτό διάλογο συμπληρώνει το ‘παζλ’ της υπόθεσης. Ο Πανταγώρας μάς ανακοινώνει τις προθέσεις του για το γιο του και μας γνωστοποιεί την απόφασή του να στείλει το γιο του Κλεινία σε μακρινό ταξίδι<sup>16</sup>, για να ξεφύγει από την ολέθρια επιρροή της εταίρας. Στο σημείο αυτό ο γέρος εγκαταλείπει τη σκηνή, για να υποδεχτούμε δυο νέα πρόσωπα, τον Λυκόφρονα, τον ευνοούμενο εραστή της Νέαιρας, και τον παράσιτό του Τρόφωνα, ο οποίος ενσαρκώνει τους γνωστούς αχόρταγους παράσιτους της Νέας Κωμωδίας και τους τετραπέρατους δούλους του Πλαύτου και του Τερέντιου, που παίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της υπόθεσης. Ήδη από την αρχή μάς καθιστά σαφές πως το μόνο που τον ενδιαφέρει είναι το πώς θα εξασφαλίσει μια πρόσκληση για το δείπνο της εταίρας, ένα ‘διαβατήριο’ για τον «κόσμο του φαγητού και του ποτού», όπου θα μπορέσει επιτέλους να γεμίσει την κοιλιά του και να ικανοποιήσει τη λαιμαργία του. Έτσι η Α΄ Πράξη τελειώνει τη στιγμή που οι δύο άνδρες περνούν το κατώφλι της κατοικίας της εταίρας.

Στη Β΄ Πράξη παρακολουθούμε το μονόλογο της εταίρας, η οποία, μέσω ενός παραληρήματος ναρκισσισμού και φιλαυτίας, υπερτονίζει τα σωματικά της προσόντα.

---

«κρυφακούσματος», ‘βασιλείο’ των οποίων αποτελεί κατεξοχήν το δραματικό είδος της κωμωδίας. Για αυτές θα μιλήσουμε εκτενέστερα παρακάτω, όταν θα μελετούμε τις κωμωδίες του Κρητικού Αναγεννησιακού Θεάτρου.

<sup>15</sup> Ο εκτενής αυτός μονόλογος που χωρίζει σε δύο μέρη την Α΄ Πράξη δεν είναι ο μοναδικός, καθώς και οι επόμενες τρεις πράξεις αρχίζουν με εκτενείς μονολόγους. Στην Γ΄ Πράξη μάλιστα υπάρχουν «κατ’ιδίαν» και δύο μονόλογοι, γεγονός που αρχικά φαίνεται αρκετά υπερβολικό. Πρόκειται, ωστόσο, για ένα στοιχείο που μας παραπέμπει στις κωμωδίες του Πλαύτου που βρίθουν μονολόγων, καταδεικνύοντας για άλλη μια φορά το γεγονός ότι η μίμηση των αρχαίων από το Μόσχο ήταν τόσο δουλική καμιά φορά, που αντέγραφε ακόμα και τις αδυναμίες των έργων τους (για περαιτέρω βλ. M. Valsa, σημ. 68, υποσημ. 36).

<sup>16</sup> Το σημείο αυτό μας θυμίζει την κωμωδία *Mercator* του Πλαύτου, όπου ο Δημιφών αποφασίζει να στείλει το γιο του Φιλήμονα στα ξένα για να εμπορευθεί, θέλοντας να τον προφυλάξει από την άσωτη ζωή που ζούσε στην πατρίδα του (βλ. M. Valsa, σελ. 68, υποσημ. 35).

Η Νέαιρα θα μπορούσε να συνεχίσει επ' άπειρον αυτές τις ναρκισσιστικές φιλοφρονήσεις της, αν δεν τις διέκοπτε η αιφνίδια άφιξη του Κλεινία και του Μήδου.

Ο νεαρός Κλεινίας είναι ερωτευμένος με αυτή την εταίρα πιο πολύ από ποτέ, γεγονός που τον κάνει να τρέφει την ψευδαίσθηση πως της έχει αιχμαλωτίσει την καρδιά. Είναι τυφλωμένος από το πάθος του σε τέτοιο βαθμό, που υβρίζει τον πατέρα του με τον πιο άσχημο τρόπο, φτάνοντας μάλιστα στην ακρότητα να λυπάται που τον βλέπει ακόμα μεταξύ των ζωντανών. Η στάση αυτή του νέου γιου απέναντι στο γέρο πατέρα του, που δεν κατανοεί τις συναισθηματικής φύσεως 'ανάγκες' και τα προβλήματά του, αποτελεί κοινό τόπο στις κωμωδίες, όπου οι γέροι, προορισμένοι να παίζουν συνήθως ρόλους εξαπατημένων, προκαλούσαν σε βάρος τους την ιλαρότητα της ομήγυρης.

Μάταια ο δούλος του προσπαθεί να απομακρύνει τον αφέντη του από το «σπίτι της ηδονής», την ίδια στιγμή που η Νέαιρα, έχοντας αντιληφθεί την άφιξή του, τον προσφωνεί με γλυκά λόγια και τον προσκαλεί στα ιδιαίτερα διαμερίσματά της, ενώ εκείνος μαγεμένος από τα γλυκόλογα της 'σειρήνας' του σπεύδει να της απαντήσει.

Με τον τρόπο αυτό ο διάλογος προσλαμβάνει ένα ύφος υπερβολικό, που βρίθει από τους υπερθεματισμούς του ενός συνομιλητή, που τους χρησιμοποιεί για να υποκριθεί καλύτερα, και τις αντίστοιχες εκδηλώσεις του άλλου, που καταμαρτυρούν το πάθος του.

Ανάμεσά τους ο Μήδος εμφανίζεται αξιολύπητος και όλο και πιο αγχωμένος. Ο Πανταγόρας εισβάλλοντας, ανατρέπει την κατάσταση και η Νέαιρα αναζητά καταφύγιο στο σπίτι της. Παρόλα αυτά οι προθέσεις του γέρου δεν είναι καθόλου κακές, γεγονός που τον καθιστά πρόσωπο συμπαθητικό. Δεν καταφθάνει με απειλητικές διαθέσεις ούτε επιθυμεί να βασανίσει ανώφελα το γιο του. Αντίθετα του αποκαλύπτει τις αγαθές προθέσεις του, όταν του παρουσιάζει τις πολύτιμες πέτρες και τα κοσμήματα, που πριν από λίγο είχε αγοράσει γι' αυτόν. Προτίθεται, συμβουλεύοντάς τον πειστικά, να τον παρακινήσει να φύγει για ταξίδι αναψυχής, χρησιμοποιώντας γλυκύτατα και στοργικότατα λόγια, έχοντας ως μοναδικό σκοπό του να γλιτώσει το γιο του από τα 'πλοκάμια' της αχόρταγης αυτής εταίρας με κάθε τρόπο.

Ο επιπόλαιος Κλεινίας αντιστέκεται αρκετά αδύναμα και δίχως σθένος στις πατρικές εντολές και τελικά συγκατατίθεται στην επιθυμία του πατέρα του να ταξιδέψει και να διευρύνει τους πνευματικούς ορίζοντές του γνωρίζοντας νέους



τόπους και νέους ανθρώπους. Ο Πανταγόρας φεύγει, για να αποπερατώσει τις προετοιμασίες του ταξιδιού, αφού προηγουμένως παραδίδει στο γιο του μισό τάλαντο για τα οδοιπορικά του έξοδα.

Ο Κλεινίας θα ήταν σίγουρα διατεθειμένος να ακολουθήσει τον πατέρα του στο λιμάνι, αν δεν τον σταματούσε η αιφνίδια άφιξη του Χαρμίδα, του γνωστού προαγωγού της Νέαιρας, που έχει έρθει για να πείσει το νεαρό να τον ακολουθήσει, καθώς, όπως τον πληροφορεί, η εταίρα μόλις γύρισε στο σπίτι της, ήρθε αντιμέτωπη με ένα τρομερό κακό...!

Φυσικά, για άλλη μια φορά, ο ερωτευμένος Κλεινίας δεν μπορεί να αντισταθεί σε αυτή την τόσο επιδέξια πρόσκληση, από τη στιγμή μάλιστα που πληροφορείται πως η αγαπημένη του βρίσκεται σε δύσκολη θέση. Κατά συνέπεια, δίχως να το καλοσκεφτεί, ενημερώνει τον Χαρμίδα λεπτομερειακά για το επικείμενο ταξίδι του και του δείχνει και τα χρήματα που πριν από λίγο του είχε δώσει ο πατέρας του.

Ξεκινώντας η Γ' Πράξη βρισκόμαστε μπροστά σε έναν Μήδο, που είναι ακόμα πιο αγχωμένος και αμήχανος από πριν, καθώς ο νεαρός αφέντης του, πέφτοντας για άλλη μια φορά θύμα της πανουργίας του αδίστακτου προαγωγού και της αχόρταγης εταίρας, επέτρεψε να του αποσπάσουν τα χρήματα του ταξιδιού. Βγαίνοντας από την πλάνη του, έχει εξορκίσει το δούλο του να βρει κάποιο τρόπο, για να αποκαταστήσει τα πράγματα, επανακτώντας τα χαμένα χρήματά του, προκειμένου να μη μάθει τίποτα ο πατέρας του.

Έτσι, σε μια πρώτη φάση, ως λύση απελπισίας φαντάζει ο δανεισμός χρημάτων από κάποιον φίλο. Πρόκειται όμως για μια πρόταση δίχως προοπτική, πάνω στην οποία ο Μήδος δεν τρέφει ψευδαισθήσεις. Κατά συνέπεια τα βάσανά του δεν τελειώνουν εδώ, καθώς αμέσως μετά τον πλησιάζει ο Πανταγόρας και του ζητά να μάθει τα πάντα σχετικά με το γιο του. Για άλλη μια φορά όμως ο πανούργος δούλος δε χάνει την ψυχραιμία του και, στρέφοντας με επιδεξιότητα τη συζήτηση στο πλοίο που ετοιμάζεται για αναχώρηση και στο μακρινό ταξίδι του Κλεινία, αποπροσανατολίζει τον Πανταγόρα και εμποδίζει την αποκάλυψη της αλήθειας. Μάλιστα, για να διατηρήσει αμείωτο το ενδιαφέρον του Πανταγόρα και να μην κινήσει υποψίες για τις πραγματικές διαστάσεις της κατάστασης, περιγράφει με περισσή ευγλωττία τις ετοιμασίες της αναχώρησης.

Ακολουθεί ένας μονόλογος του γέρου πατέρα, που στοχεύει στο να πληροφορήσει το θεατή για τις διαθέσεις του προς το γιο του. Κάνει σχέδια για ένα ρόδινο μέλλον

και σκοπεύει να τον παντρέψει με τη Διοφίλη, την πρώην μνηστή του Κλεινία. Αφού, λοιπόν, ολοκληρώσει την εξομολόγησή του, εγκαταλείπει τη σκηνή, για να συναντήσει και να συμβουλευτεί τους φίλους του.

Στο μεταξύ ο Κλεινίας επιστρέφει με το δούλο του. Οι δυο άντρες συζητούν, επιζητώντας να βρουν τρόπο να πάρουν πίσω τα χρήματα που τόσο ανόητα είχαν εναποθέσει στα χέρια της εταίρας. Τελικά ο Μήδος μπαίνει στην κατοικία της όμορφης εταίρας, απ' όπου ακούγεται σε λίγο μια απερίγραπτη φασαρία. Ο δούλος και ο προαγωγός ξεπροβάλλουν ανταλλάσσοντας μεταξύ τους χτυπήματα, τα οποία συνοδεύονται από αλλεπάλληλες βρισιές. Η Νέαιρα τους ακολουθεί, θέλοντας να αποδείξει με κάθε δυνατό τρόπο την αφοσίωσή της στον προαγωγό της. Επεμβαίνει ο Κλεινίας και τα πράγματα μοιάζουν να εξομαλύνονται. Ο Χαρμίδης κατηγορεί το δούλο για κλοπή και ο Μήδος με τη σειρά του αποκαλύπτει στον κύριό του πως μόλις πριν από λίγο ήταν, όταν συνέλαβε επ' αυτοφώρω τον αντεραστή του, τον Λυκόφρονα, στο τραπέζι της 'εκλεκτής' της καρδιάς του.

Εκείνη μάταια το αρνείται, καθώς ο Κλεινίας δεν ξεγελιέται πια. Στη συνέχεια της ζητά με έναν απροσδόκητα αγενή και απαιτητικό τρόπο, διόλου ταιριαστό σ' έναν τρελά ερωτευμένο νέο, να του επιστρέψει τα κλεμμένα χρήματα. Ο Χαρμίδης μπαίνει ανάμεσά τους και φεύγει παίρνοντας μαζί του την αγαπημένη του Νέαιρα.

Δεν απομένει πια τίποτα άλλο στον νεαρό Κλεινία από το να προσφύγει στα δικαστήρια, κάτι όμως εξαιρετικά επώδυνο για τον ίδιο και την οικογένειά του, καθώς θα «δει τα φώτα της δημοσιότητας» μια υπόθεση, την οποία όλοι θα θέλουν να αποσιωπήσουν, και κυρίως οι ίδιοι οι κατηγοροι. Τότε ακριβώς είναι, που ο ευφυέστατος δούλος έχει μια φαεινή ιδέα, την οποία προτείνει να θέσουν άμεσα σε εφαρμογή: θυμάται την πρόσφατη άφιξη στην Αθήνα του Βαβυλώνιου μάγου και ζητά από τον κύριό του να τον αναζητήσουν, καθώς τώρα, στο αδιέξοδο που έχουν περιέλθει, αυτός προβάλλει ως το μόνο πρόσωπο, που μπορεί σίγουρα να τους βοηθήσει.

Στη συνέχεια περνάμε στην Δ' Πράξη, από την οποία απουσιάζει παντελώς κάθε πρόοδος στη δράση του έργου. Ενώ ο θεατής θα περίμενε να ακολουθήσει η εναγώνια αναζήτηση του μάγου, βρίσκεται ξαφνικά και αναπάντεχα μπροστά σε μια παρέλαση ατόμων, τα οποία δεν περίμενε να τα συναντήσει. Αυτό μας οδηγεί αβίαστα στο συμπέρασμα ότι ίσως βρισκόμαστε μπροστά σε ένα είδος ιντερμεδίου, το οποίο, αν είχε παρεμβληθεί πριν από την προηγούμενη πράξη, θα χώριζε το έργο σε δυο ίσα

μέρη. Ο Μόσχος στο σημείο αυτό, θέλοντας πιθανότατα να επιτύχει αναστολή της δράσης και να δώσει έτσι στον Μήδο τον κατάλληλο χρόνο για να εντοπίσει τον μάγο, φροντίζει να αντλήσει και να αξιοποιήσει δημιουργικά από το ίδιο το έργο τα στοιχεία εκείνα που είναι απαραίτητα για να συντελεστεί αυτή η λειτουργία.

Έτσι, λοιπόν, ο παράσιτος Τρόφων, σε κατάσταση μέθης και ευφορίας και 'τρεκλίζοντας' από τη μια πλευρά του δρόμου στην άλλη, αναλαμβάνει τη διασκέδαση των θεατών. Πρόκειται, φυσικά, για μια σκηνή που στοχεύει αποκλειστικά στην επίτευξη του κωμικού, το οποίο έρχεται να καλύψει το κενό της έλλειψης δράσης, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως είναι αποκομμένη από την υπόθεση του έργου. Πράγματι η παρουσία του Τρόφωνα στη σκηνή δε γίνεται αναίτια, καθώς ο παράσιτος αποστέλλεται από τον Λυκόφρονα, για να ασχοληθεί με το νυχτερινό γλέντι. Αυτή η προοπτική διεγείρει τις ναρκωμένες ιδιότητες του παράσιτου Τρόφωνα, ο οποίος μοιάζει πραγματικά να ξυπνά μετά από λήθαργο, δυναμωμένος από ένα γερό φαγοπότι, κατά τη διάρκεια του οποίου η υπερβολική οινοποσία έχει στην κυριολεξία 'λύσει' τη γλώσσα του, και ευθύνεται για την ακατάσχετη φλυαρία που τον διέπει.

Από την άποψη αυτή ο μονόλογος του παράσιτου εντάσσεται απολύτως ομαλά μέσα στη δομή του έργου, δίχως να ζημιώνει τη δραματική αληθοφάνεια, κάτι που δε φαίνεται να ισχύει και με την παρουσία του Λυκόφρονα και της Νέαιρας στις δυο επόμενες σκηνές, κατά τις οποίες ο συγγραφέας θέλει τον νεαρό ερωτευμένο να βιάζεται να ξαναδεί την ερωμένη του, η οποία σπεύδει να τον συναντήσει, για να του δείξει ένα γράμμα του Κλεινία.

Στο σημείο αυτό ο συγγραφέας για άλλη μια φορά ασχολείται με το πορτραίτο του Κλεινία, χρωματίζοντας με τις πιο ζωηρές πινελιές τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που συνθέτουν τη νεανική του αστάθεια. Αυτός ο ίδιος νεαρός που, παρασυρμένος από τον έρωτα και το πάθος του για μια εταίρα, εξύβριζε με τον χειρότερο τρόπο τον πατέρα του, είναι αυτός που τώρα υπακούει πειθήνια και δίχως την παραμικρή αντίρρηση στην πρώτη συνοφρύωση του Πανταγόρα.

Η παρουσία της Νέαιρας, που εμφανίζεται στη σκηνή λίγα λεπτά αργότερα, τον κάνει να ξεχάσει τα πάντα και πρόθυμα να της παραχωρήσει τα λεφτά που προορίζονταν για τα έξοδα του ταξιδιού του. Λίγο αργότερα, έχοντας αποφασίσει να πάρει πίσω τα χρήματα με κάθε θυσία, τρέμοντας και μόνο στην ιδέα, μήπως ο πατέρας του μάθει την αλήθεια, ικετεύει το δούλο του να μη βλάψει υπερβολικά την

αγαπημένη του, από την οποία απαιτεί την άμεση επιστροφή του δώρου που της είχε προσφέρει πριν από λίγο.

Τελικά, μολονότι ο ίδιος έχει αποφασίσει να μην υποχωρήσει, ακόμα και μπροστά στην προοπτική να γίνει γνωστό το ατόπημά του, αν η υπόθεση φτάσει μέχρι τα δικαστήρια, στέλνει στην αγαπημένη του εταίρα μια απολογητική επιστολή, που βρίθει στην κυριολεξία από συγγνώμες σχετικά με την απόφασή του να της ζητήσει πίσω τα χρήματα που της είχε χαρίσει. Έτσι, για άλλη μια φορά γίνεται παίγνιο του Λυκόφρονα και της ‘προστατευομένης’ του, οι οποίοι, ανταλλάσσοντας μεταξύ τους νέους όρκους φιλίας και έρωτα, τον εμπαιίζουν, ο ένας περισσότερο από τον άλλο.

Στην Ε΄ και τελευταία Πράξη του έργου ο Μήδος κατορθώνει επιτέλους να συναντήσει και να έχει στη διάθεσή του τον διάσημο Βαβυλώνιο μάγο Θαλάσσανδρο. Μπροστά στον Κλεινία συζητά μαζί του για τα μέτρα που πρέπει να ληφθούν προκειμένου να ξανακερδίσουν τα χρήματά τους. Ο μάγος Θαλάσσανδρος, σημαντικός φορέας και αυτός του κωμικού στοιχείου, έχει όλα τα χαρακτηριστικά των τσαρλατάνων της εποχής, με κυρίαρχο το γλωσσικό του ιδίωμα. Χρησιμοποιεί αρχικά ένα ακατανόητο μέσο έκφρασης, ‘χοντροκομμένα πιπεράτο’, που χαρίζει άπλετο γέλιο τους θεατές, προσδίδοντας ταυτόχρονα στη σκηνή ένα αεράκι ανάλαφρο, γεμάτο κωμικές υπερβολές, που πάντα είναι αρεστές στο κοινό.

Δεν είναι άλλωστε η πρώτη φορά που γίνεται χρήση ενός τέτοιου κωμικού μέσου<sup>17</sup> και ο Μόσχος, όντας εξαιρετικά μορφωμένος, δε φαίνεται να αγνοεί τις αντίστοιχες περιπτώσεις, όσο πίσω και αν βρίσκονται στην ιστορία του Παγκόσμιου Κωμικού Θεάτρου. Ήδη ο Αριστοφάνης στους *Αχαρνείς* (στ.100) βάζει τον Πέρση πρεσβευτή Ψευδαρτάβα να χρησιμοποιεί ένα γλωσσικό ιδίωμα καθαρά φανταστικό. Αλλά και στον *Poenulus* του Πλαύτου (Πράξη V, σκηνή α΄, στ. 929) ο ομώνυμος ήρωας χρησιμοποιεί το καρχηδονιακό ιδίωμα.

Έχουμε ήδη αναφέρει την άποψη του Μουστοξύδη, ο οποίος πρεσβεύει πως ο συγγραφέας, άγνωστο για ποιο λόγο, βιάστηκε να τελειώσει την κωμωδία του. Έτσι

---

<sup>17</sup> Πρβλ. τη γλώσσα του Τερβαγκάν, προς το τέλος του θρησκευτικού δρώμενου του *Αγίου Νικολάου* του Jean Bodel, καθώς και τον Σαλατέν που εξορκίζει τον Διάβολο στο *Θαύμα του Θεοφίλου* του Rutebeuf. Πολύ αργότερα βλέπουμε τον Ροτρώ στην *Αδελφή* (Πράξη III σκηνή 5) και τον Μολιέρο στον *Σικελό* (σκηνή 3) και στον *Αρχοντοχωριάτη* (στην τουρκική τελετή) - για να περιοριστούμε μόνο στο γαλλικό ρεπερτόριο - να προσφέρουν το κωμικό στους θεατές μέσα από μια παρωδούμενη τουρκική γλώσσα. Αναφέρουμε επίσης και την “sabir”, που χρησιμοποιείται και αυτή στην παραπάνω τελευταία κωμωδία, καθώς και την ‘μακαρονική’ λατινική του τελευταίου ιντερμεδίου του *Κατά φαντασίαν ασθενή*. Τέλος, σημειώνουμε και το έργο του Holberg, *Ο Οδυσσεύς απ’ την Ιθάκη* (Πράξη I, σκηνή 14), καθώς και το κραιβικό ιδίωμα στο *Χριστόφορο Κολόμβο* του Guilbert de Pixerecourt, αλλά και στα έργα του Σαίξπηρ *Τέλος καλό όλα καλά* (Πράξη IV, 1 και IV, 3) και *Βασιλιάς Ερρίκος ο 5<sup>ος</sup>* (Πράξη III, σκηνή 4) (βλ. M. Valsa, σελ. 73, υποσημ. 41).

στο συγκεκριμένο σημείο της δράσης δε λείπει παρά να εμφανιστεί ο Πανταγόρας και να δώσει άφεση αμαρτιών στο γιο του, ο οποίος με τη σειρά του θα προβεί σε μια δημόσια ομολογία ότι απαρνείται για πάντα τη Νέαιρα και θα μας διηγηθεί στη συνέχεια το αναληθές κατόρθωμα του αστρολόγου Θαλάσσανδρου. Έπειτα έρχεται η σειρά του Μήδου, ο οποίος χάρη στη μεσολάβηση και τις ικεσίες του Κλεινία προς τον πατέρα του, κερδίζει την πολυπόθητη ελευθερία του και αναλαμβάνει, ως τελευταία αποστολή, την απαγγελία του Επιλόγου, όπου εκφράζει την ικανοποίησή του για την αίσια έκβαση των γεγονότων και κλείνει το έργο με τη γνωστή αναφορά του ηθοποιού προς το ακροατήριο.<sup>18</sup>

Αυτού του είδους η «παράβαση», που εδώ παίρνει τις διαστάσεις μιας απροσδόκητης φιλοφρόνησης, ίσως να ξενίζει λίγο στο αισθητήριο ενός σύγχρονου ακροατηρίου. Ωστόσο δικαιολογείται απόλυτα, αν την εντάξει κανείς στη γενικότερη λειτουργικότητα του έργου, που αποτελεί μέρος των εκδηλώσεων μιας γιορτής που διοργάνωνε ο Λουδοβίκος Γκονζάγκα, ο οποίος, ως οικοδεσπότης, έπρεπε να απευθύνει μια φιλοφρόνηση στους καλεσμένους του που είχαν έρθει και είχαν παρακολουθήσει την παράσταση.

Ανακεφαλαιώνοντας, σημειώνουμε πως από τη σύντομη ανάλυση του έργου αυτού εύκολα μπορούμε να συμπεράνουμε πως η *Νέαιρα* του Μόσχου είναι ένα έργο μέτριο με επικαιρικό χαρακτήρα, που, όπως ομολογεί και ο ίδιος ο συγγραφέας της, γράφτηκε δίχως ιδιαίτερες αξιώσεις, αλλά «*γυμνασίας ένεκα*».

Η συχνότητα των μονολόγων, η μεγάλη ταχύτητα της δραματουργικής λύσης και η έλλειψη πρωτοτυπίας στη σύνθεση δικαιολογούν το χαρακτηρισμό του έργου ως μέτριο.

Ωστόσο, πριν αποφανθούμε για την πραγματική αξία του έργου, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας τόσο τους ιδιαίτερα επιμελημένους θεατρικούς διαλόγους, που άλλοτε διακρίνονται για τον πνευματώδη και άλλοτε για τον συμπαθητικό χαρακτήρα τους, όσο και τις περιστάσεις, κατά τις οποίες πραγματοποιήθηκε η σύνθεσή του. Βρισκόμαστε σε μια εποχή, συγκεκριμένα στο δεύτερο μισό του 15<sup>ου</sup> αιώνα, κατά την οποία οποιαδήποτε μορφή θεατρικής τέχνης είναι ανύπαρκτη, γεγονός που καθιστά τον Μόσχο πρόδρομο της θαυμαστής δραματικής άνθισης που, αργότερα, από την Ιταλία μέχρι και την Ισπανία, έμελλε να αποτελέσει την αναζωογόνο πνοή του

---

<sup>18</sup> Βλ. M. Valsa, σελ. 75, υποσημ. 44, όπου αναφέρεται: «*O Ellissen σημειώνει πως αυτή η κωμωδία μαζί με τη κωμωδία του Πλάτωνα Rudens είναι οι μόνες στις οποίες, αντίθετα προς τους κανόνες της κωμικής τέχνης, μετά τον Επίλογο προστίθενται μερικές λέξεις από ένα άλλο πρόσωπο*».

νεότερου θεάτρου, των εμπνευσμένων δημιουργών και των αριστουργηματικών έργων τους.

Ο επόμενος αιώνας (16<sup>ος</sup>) στρέφει το ενδιαφέρον μας για άλλη μια φορά στον ιταλικό χώρο, όπου πέραν του ότι, όπως ήδη αναφέραμε, παρασταίνονται με ιδιαίτερη απήχηση στο σύγχρονο θεατρικό κοινό οι πρώτες ιταλικές κωμωδίες, γνήσιοι απόγονοι των έργων του Πλαύτου και του Τερέντιου, ανάλογη επιτυχία, κυρίως στα λαϊκά στρώματα, έχουν και τα έργα των μη διανοούμενων δραματουργών, όπως είναι ο Άντζελο Μπέολκο, γνωστός και με το προσωνύμιο “Il Ruzzante” («Ο Κουτσομπόλης»), και ο Αντρέα Κάλμο.

Και οι δυο αυτοί, που κατέστησαν τη Βενετία το πρώτο θεατρικό κέντρο της Ευρώπης, φαίνεται πως είχαν μαθητεύσει και είχαν μάθει πολλά ‘μυστικά’ της θεατρικής τεχνικής κοντά στους εκπατρισμένους Έλληνες μίμους και διαλογογράφους. Έτσι δε μας εκπλήσσει καθόλου το γεγονός ότι συχνά στα έργα τους συναντούμε αρκετές ελληνικές φράσεις.

Πολλοί τύποι, λοιπόν, γνωστοί στο κοινό από τις παραπάνω κωμωδίες, όπως για παράδειγμα ο παλληκαράς Ροντομόντε του Αριόστο, οι δίδυμοι του Μπιμπιένα, τα γερόντια του Κάλμο και, γενικά, η ποικιλόμορφη και πολύχρωμη ‘παλέτα’ των πανούργων υπηρετών που ξεπηδούσαν από κάθε θεατρική γωνιά, άρχισαν να καθίστανται αυτάρκεις και αυτοδύναμοι, χωρίς να είναι συνυφασμένοι και να δεσμεύονται από το συγκεκριμένο δραματικό περιεχόμενο.

Είχαν γίνει τόσο δημοφιλείς και αγαπητοί, που οι θαυμαστές τους ήθελαν να τους ξαναδούν. Η φήμη τους ταξίδευε από πολιτεία σε πολιτεία, με αποτέλεσμα διάφοροι ερασιτέχνες της μιμικής να αποκτήσουν τη συνήθεια να ψυχαγωγούν τους συντοπίτες τους σε κάθε έκφανση της κοινωνικής ζωής, στους γάμους, στα παζάρια, και, προπαντός στο Καρναβάλι, με αυτοσχέδιες σκηνές δεξιοτεχνίας, το υλικό των οποίων πήγαζε από τις κωμωδίες που είχαν παρακολουθήσει οι ίδιοι ή που είχαν ακουστά. Φυσικά, καθώς δεν μπορούσαν να γνωρίζουν από μνήμης το περιεχόμενο των έργων αυτών, παράλλαζαν τους τύπους και τα επεισόδια, έχοντας πάντα ως γνώμονα των παρεμβάσεών τους το κέφι ή τα γούστα του κοινού τους.

Ξέρουμε αόριστα πως γύρω στα 1550 οι περισσότερες ιταλικές πόλεις έχουν το πρόχειρο θεατρικό τους πατάρι και τους ευνοούμενους εγχώριους γελωτοποιούς τους: η Βενετία, ο τόπος των πλούσιων εμπόρων, άλλοτε φιλάργυρων και άλλοτε άσωτων,

τον Πανταλόνε, η Νάπολη τον Πουλτσινέλλα, η Μπολόνια, πόλη πλούσια σε μελετητές και διανοούμενους, τον Ντοττόρε, το Μπέργκαμο τον Αρλεκίνο, κλπ.

Εκεί, λοιπόν, συναντούμε τα πρώτα σπέρματα ενός νέου θεατρικού είδους, της *Commedia dell'arte*, γνωστής στον καιρό της ως *Commedia all' improviso* ή *Commedia a soggetto*, που εμφανίστηκε στην Ιταλία στα χρόνια της Αναγέννησης και εξαπλώθηκε σε ολόκληρη την Ευρώπη, κυριαρχώντας στα θεατρικά δρώμενα πάνω από δύο αιώνες, από το 1550 περίπου έως το 1800.

### **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

**Γραμματολογίες:** M. Valsa (Αθήνα 1994).

**Περιοδικά:** *Ελληνομνήμων ή Σύμμικτα Ελληνικά* 7 (1845).

## Κεφάλαιο Τέταρτο

### Commedia dell'arte. Το Ιταλικό θέατρο της Αναγέννησης και η σχέση του με την ελληνική κωμική παράδοση και δημιουργία<sup>19</sup>.

#### Ενότητα I

##### «Βιογραφία» ενός παντοδύναμου λαϊκού θεάτρου»

Το κεφάλαιο αυτό είναι ένα εμβόλιμο τμήμα, η παρουσία του οποίου κρίνεται απαραίτητη, καθώς τα θεατρικά μονοπάτια μάς οδηγούν στο χώρο ενός νέου θεατρικού είδους, της commedia dell'arte, που κάνει την εμφάνισή του στην Ιταλική Αναγέννηση και παίζει καταλυτικό ρόλο στα θεατρικά δρώμενα για πάνω από δύο αιώνες (1550-1800).

Αφού παραθέσουμε κάποιες βασικές πληροφορίες για τη γένεση, την εμφάνιση και τα χαρακτηριστικά αυτού του νέου λαϊκού θεάματος, στη συνέχεια θα επικεντρώσουμε την προσοχή μας στη θέση που κατέχει στην ευρύτερη ευρωπαϊκή θεατρική παράδοση.

Ειδικότερα, θα παρουσιάσουμε τη συμβολή της commedia dell'arte στη διαμόρφωση των σύγχρονων θεατρικών ειδών, τονίζοντας κυρίως την ιδιαίτερη σχέση της με την ελληνική θεατρική πραγματικότητα, καθώς διαπιστώνουμε μέσα από τη μελέτη μας πως, ό,τι δανείζεται στις απαρχές της από την αρχαία ελληνική κωμική παράδοση, 'φροντίζει' να το μεταλαμπαδεύσει αργότερα στον ελληνικό χώρο, επηρεάζοντας έτσι σε μεγάλο βαθμό τόσο τη θεματολογία όσο και την τυπολογία των ηρώων του νεότερου ελληνικού κωμικού θεάτρου. Η ονομασία dell'arte, που της αποδόθηκε μόλις τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, αποκαλύπτει ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της, καθώς δε σημαίνει κωμωδία «καλλιτεχνική», αλλά κωμωδία «από τεχνίτες», δηλαδή από επαγγελματίες θεατρίνους που κατέχουν καλά τη θεατρική τεχνική.

---

<sup>19</sup> Αλέξης Σολομός, «Commedia dell'arte. Η παντοκρατορία του ηθοποιού», *Θέατρο*, τεύχ. 22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965, σσ. 15-26, Βασίλης Ρώτας, «Τέχνη απ' το λαό. Το θαύμα της Κομμέντια ντελλ' Άρτε», *Θέατρο*, τεύχ. 22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965, σσ. 30-32.



Η Commedia dell'arte δεν είναι απλά ένας παραδοσιακός τύπος ιταλικού θεάτρου, αλλά και ένα μέσο κατανόησης όλων των κοινωνικών και πολιτιστικών ιστών που ύφαναν την ευρωπαϊκή ιστορία, αποδίδοντας δυναμικά και εύστοχα το πνεύμα μιας εποχής, κατά την οποία το ενδιαφέρον των ανθρώπων εστιάζεται στην απεικόνιση και το σχολιασμό της μικροαστικής ζωής.

Σε μια πρώτη φάση δεν μπορούμε να είμαστε απόλυτα σίγουροι σχετικά με το περιεχόμενο των έργων των Ιταλών κωμικών, καθώς ο αυτοσχεδιασμός καταλύει τα περιορισμένα πλαίσια της δραματουργίας. Το ίδιο ισχύει και για τη δραματουργική τεχνική τους, καθώς και την ακριβή χρονική αφετηρία της δράσης τους και την τυπολογία-εξωτερική και εσωτερική μορφή-των ηρώων τους, διότι όλα τα στοιχεία αυτά μεταβάλλονταν, για να προσαρμοστούν στην ιδιοσυγκρασία του κάθε θεατρίνου και στην ατμόσφαιρα του εκάστοτε θεατρικού χώρου.

Μια πρώτη προσέγγιση των Ιταλιάνων κωμικών δε μας επιτρέπει να συλλάβουμε απόλυτα τη μορφή και το ρόλο τους, καθώς στα πρώτα βήματά τους λίγο μοιάζουν να διαφέρουν από τους σχοινοβάτες (σαλτιμπάγκους) και τους γυρολόγους των πανηγυριών.

Οι θίασοι αυτής της αυτοσχέδιας κωμωδίας ήταν πλανόδιοι και πραγματοποιούσαν τις παραστάσεις τους πάνω σε ένα αυτοσχέδιο πατάρι, που το έστηναν στις πλατείες των χωριών ή στις αυλές των αρχοντικών. Μόνο σκηνικό της υποτυπώδους αυτής σκηνής ήταν μια ζωγραφιστή κουρτίνα (κουίντα), που ανακαλεί στη μνήμη μας το “siparium” ή «μιμικό πέπλο» (“mimicum velum”) του Μιμοθεάτρου, το οποίο, όπως και αυτή, είχε διπλή λειτουργική υπόσταση: αρχικά, αφού δεν υπήρχε μόνιμο σκηνικό χτίσμα, χρειαζόταν ένα «παραπέτασμα», πίσω από το οποίο θα μπορούσαν να ετοιμάζονται οι ηθοποιοί και το οποίο θα μπορούσε να χρησιμεύσει σαν κάποιο είδος υποτυπώδους σκηνογραφίας. Έπειτα, όμως, όταν το θέατρο άρχισε να διεισδύει στην προσωπική ζωή των ατόμων και να ασχολείται με τις λεπτομέρειες της καθημερινότητας, η σκηνή από «δημόσιος» χώρος έγινε «ιδιωτικός», από «Αγορά» έγινε «σπίτι» και από «στίβος μεγάλων συγκρούσεων και παθών» έγινε «αυλή καβγάδων και κρεβατοκάμαρα ερωτοτροπιών»<sup>20</sup>.

Οι ρόλοι, όπως άλλωστε ισχύει σε όλα τα αυτοσχεδιαστικά θέατρα, απεικόνιζαν σταθερούς ανθρώπινους τύπους, που αποτελούσαν τη ‘ραχοκοκαλιά’ κάθε παράστασης. Πρόκειται για μια αυτονόητη θεατρική σύμβαση, μια και δεν υπήρχε

---

<sup>20</sup> Μ. Πλωρίτης, ό.π., κεφ. Ε’ «Η “Όψις” και οι Τύποι του Μιμοθεάτρου – Η σκηνή», σσ. 57-60.

γραπτό κείμενο που θα λειτουργούσε δεσμευτικά για τους θεατρίνους, εφόσον αυτοί δε θα ήταν απόλυτα ελεύθεροι στο να επινοούν διαρκώς καινούργιες ιστορίες και πρωταγωνιστές. Γρήγορα καταστάλαξε ο καθένας τους σε έναν «τύπο», που τον χρησιμοποιούσε αδιάκοπα, τον τελειοποιούσε και τον κληροδοτούσε στους νεότερους συντεχνίτες του.

Φυσικά, οι «τύποι» αυτοί δεν εμφανίζονταν από το πουθενά: πηγή της έμπνευσής τους ήταν υπαρκτά πρόσωπα της καθημερινότητας, ανθρώπινα χαρακτηριστικά, ελαττώματα, ακόμα και επαγγέλματα, που τα συνελάμβανε η οξυδερκής ματιά του θεατρίνου, τα συμπύκνωνε, τα διόγκωνε, τα γελοιογραφούσε, και, στο τέλος, τα μετέτρεπε σε θεατρικές φιγούρες εύκολα αναγνωρίσιμες απ' το θεατή.

Βέβαια, όπως ήταν αναμενόμενο, η ανταπόκριση που είχε η σαρκαστική καρικατούρα τους στο κοινό ήταν η θεμελιώδης αρχή για την καθιέρωση και την επιβίωση του κάθε θεατρικού τύπου.

Οι ρίζες των «τύπων» αυτών εντοπίζονται στην Αρχαία Ελλάδα. Παμπόνηροι και πεινασμένοι δούλοι, 'στριμμένα' και τσιγκούνικα γερόντια, φανφαρόνοι και κιοτήδες караβανάδες, ερωτύλα ή κουτσομπόλικα θηλυκά, όλοι αυτοί δεν είναι παρά επίγονοι των προσώπων της Δωρικής Φάρσας και της Αττικής Κωμωδίας. Ο Πλάυτος και ο Τερέντιος πήραν τη σκυτάλη από τη Νέα Κωμωδία, ενώ παράλληλα και η Αττελανή φάρσα διαμόρφωνε παρόμοιους τύπους ("personae Oscae"), όπως ο **Maccus** (πεινασμένος χωρατατζής), ο **Bucco** (φαφλατάς παλληκαράς) ο **Senex** (γέρος), ο **Dossenus** (καμπούρης μηχανορράφος) και ο **Manducus** (φαγάς).

Αλλά και οι παραστάσεις στις οποίες συμμετέχουν οι παραπάνω θεατρικοί χαρακτήρες παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες με τους Φλύακες της Σικελίας και της Κάτω Ιταλίας, όπου μασκοφόροι ηθοποιοί με παραγεμίσματα, πολλοί και με τον τεχνητό φαλλό, αναπαριστούν σκηνές, στις οποίες είτε πρωταγωνιστεί κάποιο μυθολογικό πρόσωπο (συχνά εμπλέκεται η παρωδία κάποιας τραγωδίας) είτε προβάλλονται στιγμιότυπα της καθημερινής ζωής, όπου το φαγητό, οι δούλοι και η βία κατέχουν σημαντική θέση.

Πρόκειται για μια θεατρική παράδοση που βρίσκεται σαφώς πιο κοντά στην έντονη φάρσα από όσο τα έργα της Νέας κωμωδίας και είναι απολύτως εύλογο να υποψιαστούμε ότι έχει επηρεάσει το ύφος της ρωμαϊκής κωμωδίας. Πράγματι ο Οράτιος αναφέρει πως κάποιοι κριτικοί είχαν συνδέσει τον Πλάυτο με τον Επίχαρμο (*Επιστ.* 2.1.58):

“(dicitur) Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi” («λέγεται πως ο Πλαύτος έσπευσε στην παράδοση του Σικελού Επίχαρμου»).

Ακολουθεί ο Μίμος, ο οποίος όμως δεν εμφανίζει την ίδια ποικιλία σταθερών τύπων. Οι κυριότεροί του ήταν ο **Sannio** (περιγελαστής, γελωτοποιός) και ο **Stupidus** ή **Mimus Calvus** (μωρός, μωρός φαλακρός ή με ξυρισμένο κεφάλι, που έπεφτε διαρκώς θύμα ξυλοδαρμού)<sup>21</sup>.

Το γενεαλογικό δέντρο των «τύπων» αυτών άπλωσε αργότερα τα κλαδιά του μέσα στους αιώνες και τα παρακλάδια του ως την εποχή μας: απόγονοί τους, άμεσοι ή έμμεσοι, οι περιλάλητοι και πολυποίκιλοι τύποι της Commedia dell'arte, που ήταν και αυτοί στερεότυποι (tipi-fissi), και διακρίνονταν σε τρεις μεγάλες κατηγορίες: α) τους **Zanni** (πονηροί υπηρέτες), β) τους **Caratteristi** (καραττερίστες), και γ) τους **Accesi** (φλογεροί, ερωτευμένοι). Ειδικότερα:

Πρώτη αξιόλογη φυσιογνωμία του αυτοσχέδιου ιταλικού θεάτρου ήταν ο **Αρλεκίνος (Arlecchino)**, που παρουσιάζεται ως απόγονος των αριστοφανικών δούλων, των Pseudolus και Epidicus του Πλαύτου, καθώς και του Phormio του Τερέντιου.

Η σκηνική του παρουσία πιστοποιείται από ένα κοστούμι με σκόρπια μπαλώματα, τα οποία μας θυμίζουν ένα βασικό ενδυματολογικό γνώρισμα του Μίμου, τον “centuculus”<sup>22</sup>, ένα είδος «ζακέτας», που αποτελείται από πολύχρωμα κομμάτια υφάσματος ή μπαλώματα, που με τον καιρό πληθαίνουν και αντικαθίστανται σταδιακά από πολύχρωμα τρίγωνα και ρόμβους, δημιουργώντας το γνωστό σε όλους μας κοστούμι-έμβλημα του Αρλεκίνου. Φορά μαύρη μάσκα που κρύβει το μισό του πρόσωπο και ενδεχομένως αποτελεί έμμεσο υπαινιγμό της ημιπροσωπίδας των ηθοποιών της commedia dell'arte και στα χέρια του κρατά ένα ραβδί, που δεν είναι παρά η γελοιογραφική παραμόρφωση του σπαθιού των ιπποτών.

Ως χαρακτήρας είναι ο κατεξοχήν πρωταγωνιστής της αυτοσχέδιας φάρσας. Είναι πονηρός και ασυναγώνιστος χωρατατζής, ενώ, όχι σπάνια, συνδυάζει και τα χαρακτηριστικά της λαιμαργίας, της ψευτιάς και της κλοπής χρημάτων.

Απόγονοί του θεωρούνται οι τρελοί του Σαίξπηρ, οι Σγαναρέλλοι, οι Μασκαρίλοι και Σκαπίνοι του Μολιέρου, οι υπηρέτες του Μαριβώ, οι Τρουφαλντίνοι του

<sup>21</sup> Μ. Πλωρίτης, ό.π., κεφ. Ε', σσ. 60-62.

<sup>22</sup> Μ. Πλωρίτης, ό.π., σελ. 64.

Γκολντόνι, ο Φιγκαρό του Μπωμαρσαί, ο «Επιθεωρητής» του Γκόγκολ, ενώ ως στερνή του μετενάρκωση θα μπορούσαμε να αναφέρουμε κυρίως το Σαρλώ και εν μέρει τον δικό μας Καραγκιόζη, που έχει και αυτός ξυρισμένο κεφάλι, αποκτώντας έτσι δικαιολογημένα στην Περσία το προσωνύμιο “Kétchel Pehlévan” (φαλακρός ήρωας).

Στη συνέχεια θα γνωρίσουμε τον **Μπριγκέλλα (Brighella)**, τον δεύτερο σε σημασία ανάμεσα στους zanni, που προβάλλει ως το απαραίτητο συμπλήρωμα του Αρλεκίνου (ο Χατζηαβάτης του Καραγκιόζη μας).

Έχει τους ίδιους προγόνους με το «έτερον ήμισυ» του και παρουσιάζεται επί σκηνης φορώντας ένα λευκό κοστούμι που φέρει πράσινα σειρήτια σε διάφορες μεριές. Αργότερα ολόκληρο το ρούχο γίνεται ριγωτό, άσπρο και πράσινο, με οριζόντιες και κάθετες ρίγες.

Ως προς το χαρακτήρα του έχει πολλές ιδιότητες κοινές με τον Αρλεκίνο, παρουσιάζεται όμως λιγότερο πολιτισμένος, πιο ψεύτης και λιγότερο έξυπνος. Βασικότερο ‘προσόν’ του η φλυαρία, κυριότερη ειδικότητά του η κλοπή.

Απόγονοί του είναι, πάνω κάτω, οι ίδιοι με του Αρλεκίνου.

Επόμενος σταθμός μας ο **Πανταλόνε (Pantalone)**, ένας τύπος οι ρίζες του οποίου ανιχνεύονται στους στριφνούς και κυκλοθυμικούς γέρους της δωρικής φάρσας και της Αττικής Κωμωδίας, τον Στρεψιάδη, τον Φιλοκλέωνα, τον Βλέπυρο, κ.α. του Αριστοφάνη, τον Euclio του Πλαύτου, τον Πανταγόρα του Μόσχου, το σύζυγο στον *Μανδραγόρα* του Μακιαβέλλι και τα γερόντια του Κάλμο.

Φορά κόκκινη μπλούζα με κουμπιά και στενό βρακί στο ίδιο χρώμα, το οποίο μάς κληροδότησε και τη λέξη «πανταλόνι». Στενό καπέλο σαν δικαστή, ανατολίτικες παντόφλες, μακριά μύτη και άσπρο γένι, είναι οι τελευταίες πινελιές της σκηνικής παρουσίας του.

Σαν χαρακτήρας παρουσιάζεται άλλοτε ως πλούσιος έμπορος, ονόματι “il magnifico”, και άλλοτε ως φτωχός, που ακούει στο όνομα “Pantalone dei bisognosi”. Τις περισσότερες φορές παίζει το σύζυγο μιας νεαρής γυναίκας ή τον πατέρα μιας ερωτευμένης κοπέλας. Είναι υπερβολικά καχύποπτος, ζηλιάρης, οξύθυμος, τσιγκούνης, και επίδοξο θύμα ξυλοδαρμού, όταν το απαιτεί η λύση του μύθου.

Απόγονοί του είναι ο Φιλάργγυρος, ο Κατά φαντασίαν ασθενής και άλλα γερόντια του Μολιέρου, ο ομώνυμος ήρωας του Γκολντόνι και του Γκότσι, ο Πολώνιος του Σαίξπηρ και ο Βολπόνε του Μπεν Τζόνσον.

Ένας άλλος γνωστός μας θεατρικός τύπος είναι ο **Ντοττόρος (Dottore)**, το όνομα του οποίου δεν προσδιορίζει μόνο το γιατρό αλλά και κάθε λογής σοφολογιότατο.

Στους προγόνους του συγκαταλέγονται, μεταξύ των άλλων, ο Σωκράτης, ο Ευριπίδης και οι χρησολόγοι του Αριστοφάνη, καθώς και οι δάσκαλοι στις λόγιες ιταλικές κωμωδίες της Αναγέννησης. Εμφανίζεται επί σκηνής με κατάμαυρο κοστούμι και μαύρο πλατύγυρο καπέλο. Μαύρη είναι επίσης και η μάσκα που του σκεπάζει τη μύτη. Τα μάγουλά του είναι βαμμένα κόκκινα και έχει κοντό γένι.

Είναι πολυδιαβασμένος και σχολαστικός, είναι φίλος του Πανταλόνε και συχνά πατέρας κάποιου ερωτευμένου νέου. Παγιδεύεται συχνά στα δίχτυα του έρωτα και, λίγο πριν επισημοποιήσει τον έρωτά του με τα δεσμά του γάμου, να γεύεται το πικρό ποτήρι της προδοσίας.

Απόγονοί του θεωρούνται ο Ολοφέρνης του Σαίξπηρ, διάφοροι λατινομαθείς του Μπεν Τζόνσον, οι Τρισσοτέν και Vadius του Μολιέρου, ο Βάγκνερ στον *Φάουστ*, ο Δάσκαλος στον *Στάθη*, ο Λογιότατος στη *Βαβυλωνία*, κ.α.

Ένας ιδιαίτερα σημαντικός χαρακτήρας του κωμικού θεάτρου, που επιβίωσε μέχρι και τις μέρες μας μέσα από την μορφή του Σταύρακα του Θεάτρου Σκιών, είναι ο **Καπετάνιος (Capitano)**. Πρόκειται για έναν ζωντανό και ιδιαίτερα παραστατικό θεατρικό ήρωα, που σέρνει πίσω του βαριά κληρονομιά, η οποία ξεκινάει από τον Ηρακλή, τον Άρη και τον Κύκλωπα σε όλες τις μορφές του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, και φτάνει ως τον Πυργοπολυνείκη ή τον miles gloriosus του Πλάυτου και τον Ροντομόντε του Αριόστο.

Φορά μαύρο κοστούμι και ένα καπέλο πλατύγυρο και μυτερό μπροστά. Ωστόσο η αμφιέσή του δεν είναι σταθερή αλλά μεταβάλλεται με το πέρασμα των χρόνων, καθώς σατιρίζει τη στρατιωτική ή ιπποτική στολή της εκάστοτε εποχής. Απαραίτητο 'αξεσουάρ' της 'απειλητικής' του εμφάνισης είναι και μια τεράστια σπάθα, η οποία όμως τις περισσότερες φορές είναι αραχνιασμένη από την αχρηστία.

Είναι ο κορδωμένος και γελοίος "παλληκαράς της φακής". Σε όλα τον διακρίνει η υπερβολή, ένα χαρακτηριστικό του που συμβάλλει ακόμα περισσότερο στη γελοιοποίησή του. Παρουσιάζεται φαφλατάς και κομπορρήμων, μα στα βάθη της καρδιάς του είναι φοβητσιάρης και ανόητος. Έχει αδιάκοπα στο στόμα του τις λέξεις «φονικό» και «μακελειό», τρομοκρατεί τις γυναίκες και μπαίνει στη σκηνή φωνάζοντας «Κοιλιάς! Κεφάλια!...». Δυστυχώς όμως γι' αυτόν όλα αυτά είναι

αποκυήματα της φαντασίας του και συνήθως πέφτει θύμα άγριου ξυλοδαρμού από όλους.

Συγγενεύει με τον Σκαραμούτσια, ο οποίος φορά επίσης μαύρο κοστούμι, με τη διαφορά όμως πως συχνά φορά σκούφια (μπερέ) και έχει αντικαταστήσει την σπάθα με μια κιθάρα.

Οι απόγονοί του είναι οι αμέτρητοι παλληκαράδες, που ξεκινούν από τον Δον Κιχώτη του Θερβάντες, περνούν στον Σταύρακα του Καραγκιόζη και φτάνουν μέχρι τους γκάγκστερς των φίλμς του σύγχρονου κινηματογράφου.

Στη συνέχεια περνούμε στον **Πουλτσινέλλα (Pulcinella)**, που ανάγει την καταγωγή του στους δύσμορφους φαλακρούς δούλους της κωμωδίας, που μας κληροδότησαν τον ξυρισμένο, συχνά καμπούρη, μίμο του λαϊκού θεάτρου της Ελληνιστικής εποχής, που επονομάστηκε “stupidus calvus” στη Ρωμαϊκή και έμεινε γνωστός ως *καταστολάριος* στη Βυζαντινή.

Αρχικά η ενδυμασία του παραπέμπει σε κάποιον άξεστο χωριάτη, και αποτελείται από μια φαρδιά άσπρη μπλούζα με ζωνάρι και φαρδύ πανταλόνι. Στη συνέχεια μετασχηματίζεται σε κοκκινοκίτρινο κοστούμι με πράσινα σειρήτια και με έναν γιακά που καταλήγει σε γλωσσίδα. Η εμφάνισή του συμπληρώνεται από ένα ψηλό σταχτί καπέλο ή από κοκορόφτερα και ένα ξύλινο σπαθί.

Έχει μακριά και γρυπή μύτη, καμπούρα μπρος και πίσω, μακριά και λεπτά πόδια, ενώ τόσο η καμπούρα όσο και η κοιλιά του φουσκώνουν ολοένα και περισσότερο με τα χρόνια.

Είναι ένας τύπος ζωηρός, φλύαρος, χωρατατζής και κορυφαίος καπετάν φασαρίας. Μοιάζει πολύ με τους zanni της commedia dell’arte, αλλά είναι λιγότερο έξυπνος και πιο βάρβαρος από αυτούς.

Οι απόγονοί του κοσμούν με την παρουσία τους τα έργα των Όσκαρ Ουάιλντ, Ουγκώ, Ροστάν, κ.α., ενώ παράλληλα μας διασκεδάζουν ακόμα και σήμερα ως παλιάτσοι των τσίρκων και των βαριετέ.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονίσουμε πως ο τύπος αυτός ήταν τόσο δημοφιλής, που εύκολα μπόρεσε να μεταμορφωθεί στον αξιαγάπητο Φασουλή του κουκλοθεάτρου, που είτε λέγεται Polichinelle ή Guignol στη Γαλλία, Punch στην Αγγλία, Don Cristobal στην Ισπανία, ή Hanswurst στη Γερμανία, γνωρίζει την αγάπη και κερδίζει την αποδοχή του λιλιπούτειου θεατρικού κοινού, όπως ακριβώς και ο ανατολίτης ξάδερφός του, ο χαρτονένιος Καραγκιόζης.

Τέλος, θέλοντας να συμπληρώσουμε την πλούσια και πολύχρωμη παλέτα των τύπων της commedia dell'arte, αναφέρουμε και κάποιους δευτερεύοντες, και κάποτε σχεδόν υποτυπώδεις και σκιαγραφικούς, θεατρικούς χαρακτήρες, όπως τον **Πιερρότο (Pedrolino)**, τους **Ερωτευμένους (Accesi)**, την **Υπηρέτρια (Servetta)**, και την **Καραττερίστα (Caratterista)**.

Από αυτούς ιδιαίτερη σημασία για τη μελέτη μας φαίνεται να έχει η **Καραττερίστα**, ένα απαραίτητο πρόσωπο στους μύθους της λαϊκής κωμωδίας, το οποίο, δίχως να μεταβάλλεται σημαντικά είτε στο χαρακτήρα είτε στη μορφή με το πέρασμα των χρόνων, αναγνωρίζεται πότε κάτω από τον τύπο της προξενήτρας, πότε της μαστροπού πότε της φλύαρης και αθεράπευτα φιλόδοξης μητέρας πότε της ενοχλητικής ζητιάνας και πότε της κουτσομπόλας γειτόνισσας.

Το ίδιο στερεότυπα και καθορισμένα ήταν όχι μόνο τα κοστούμια, αλλά και τα εργαλεία και οι μάσκες των τύπων της Ιταλικής αυτοσχέδιας κωμωδίας.

Η θεματολογία είχε τις περισσότερες φορές ως κεντρικό πυρήνα την ερωτική περιπέτεια, η οποία εμπλουτιζόταν κάθε φορά με επιμέρους επεισόδια επίκαιρης σάτιρας, που συνήθως αφορούσε ακόμα και πραγματικά πρόσωπα.

Η μυθολογική παρωδία, μολοντί έρχεται σε δεύτερη μοίρα, δεν απουσιάζει. Συχνά ο Αρλεκίνος-Ερμής 'σκαρώνει' φάρσες στον Δία ή ο Αρλεκίνος-Δαβίδ σκοτώνει τον Γολιάθ.

Οι Ιταλοί θεατρίνοι αυτοσχεδίαζαν, βασιζόμενοι στην περίληψη μιας υπόθεσης που βρισκόταν αναρτημένη στον τοίχο των παρασκηνίων. Ωστόσο, ο αυτοσχεδιασμός δε βασιζόταν μόνο στην ετοιμότητα και την ευφράδεια των ηθοποιών, αλλά σημαντικό ρόλο έπαιζε και μια παρακαταθήκη κωμικών τεχνασμάτων, που διακρίνονταν σε λεκτικά αστεία, τα γνωστά 'congetti', και σε οπτικά κόλπα, τα επονομαζόμενα 'lazzi', που ήταν ένα είδος μιμικών κινήσεων (τα σημερινά "gags" της αμερικάνικης φάρσας).

Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειώσουμε πως εξίσου σημαντικό 'όπλο', που συμβάλλει με τη σειρά του στην επίταση της κωμικότητά τους, ήταν και η διαλογική μονομαχία, που προϋπέθετε ένα ζευγάρι θεατρίνων με αντίθετο χαρακτήρα, έναν πονηρό και έναν κουτό αφέντη και δούλο, κλέφτη και αστυνόμο, κ.α. Άλλωστε, εδώ ακριβώς εντοπίζονται και οι ρίζες των κωμικών ζευγαριών που πρωταγωνιστούν ακόμα και σήμερα στο τσίρκο, το βαριετέ ή τον κινηματογράφο, ακόμα και τον μαγικό κόσμο των Κινουμένων Σχεδίων. Θυμίζουμε ενδεικτικά το τόσο γνωστό και

αγαπητό μας κινηματογραφικό ζευγάρι του Χοντρού-Λιγνού, η αντιπαράθεση των οποίων δεν περιορίζεται απλά στην τυπολογία τους, αλλά επεκτείνεται και στα χαρακτηριστικά που συνιστούν την εξωτερική τους εμφάνιση.

## Ενότητα II

### «Οφειλές και δάνεια της *Commedia dell' arte* στο ελληνικό κωμικό θέατρο»

#### Οι 'οφειλές' της *Commedia dell' arte* στην Αρχαία Ελληνική Κωμωδία<sup>23</sup>

Η άμεση καταγωγή της *Commedia dell' arte*, που ανάγεται στην *Commedia erudita*, η οποία με τη σειρά της κατάγεται από τη λατινική κωμωδία, που είναι γνήσιο τέκνο της αρχαίας ελληνικής, σχηματίζει μια «βίβλο γενέσεως» της αυτοσχέδιας λαϊκής ιταλικής κωμωδίας, ξεφυλλίζοντας τις σελίδες της οποίας οδηγούμαστε αδιαμφισβήτητα στην ελληνική κωμική σκηνή.

Ξεκινώντας από τα θέματα της *Commedia dell' arte*, μια γρήγορη ματιά μάς επιτρέπει να διαπιστώσουμε πως κύρια πηγή προέλευσής τους είναι η σύγχρονη ζωή και βασικό δομικό στοιχείο τους αποτελεί μια σχεδόν μόνιμη εμμονή στον έρωτα και τις περίπλοκες καταστάσεις που αυτός πυροδοτεί.

Βάσει των παραπάνω, ήρωές της ήταν χαρακτηριστικοί τύποι της καθημερινής ζωής της εποχής, που τις περισσότερες φορές εκπροσωπούσαν επαγγέλματα ή ανθρώπινα ελαττώματα με τέτοιο τρόπο που μας θύμιζαν γελοιογραφικές καρικατούρες: ο τσιγκούνης, ο κομπογιαννίτης γιατρός, ο σχολαστικός δάσκαλος, ο ψευτοπαλληκάρης, ο γέρος εραστής. Τα πρόσωπα αυτά πλαισιώνονταν πάντα από μια τεράστια 'φατρία' δούλων, κατεργάρηδων, λαίμαργων, θρασύδειλων, και πιστών φρουρών του συμφέροντος του αφέντη τους και του δικού τους.

Όπως είναι φυσικό και επόμενο τα θέματα της *Commedia dell' arte* δε θα μπορούσαν να ομοιάζουν με αυτά της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας, που ως γνήσιο τέκνο της αθηναϊκής δημοκρατίας ασκούσε έντονη πολιτική κριτική στα κακώς κείμενα της εποχής, δίχως να εξαιρεί από το σκωπτικό στόχαστρό της ακόμα και τους

---

<sup>23</sup> Μάριος Πλωρίτης, «Ελληνική κωμωδία και Κομμέντια. "Δούναι και Λαβείν" των δυο Θεάτρων, *Θέατρο*, τεύχ. 22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965, σσ. 73-75.



επιφανείς πολιτικούς της. Αντίθετα η εποχή της *Commedia dell'arte*, μια εποχή διόλου δημοκρατική, απέφευγε την κριτική των αρχόντων, τα ανομήματα των οποίων καλύπτονταν από ένα πέπλο σιωπής.

Παρόλα αυτά η Αρχαία κωμωδία τής κληροδότησε τον 'κανόνα' να αντλεί τα θέματά της από την επικαιρική της πραγματικότητα και να τα παρουσιάζει γλαφυρά, εμπλουτισμένα με μια έντονη 'δόση' ερωτισμού, μια καινοτομία που φαίνεται πως «τόλμησε» να εισάγει στη θεατρική σκηνή ο Αριστοφάνης με την προτελευταία και μη σωζόμενη κωμωδία του *Κώκαλος*.

Προχωρώντας ακόμα περισσότερο διαπιστώνουμε πως το πρώτο σπέρμα των τόσο αγαπητών μας κωμικών τύπων εντοπίζεται στην Αρχαία Αττική κωμωδία. Έτσι ο Λάμαχος των *Αχαρνέων* προβάλλει ως ο προπάτορας των ψευτοπαλληκαράδων της *Commedia dell'arte*, γνωστών ως *Capitano*, *Capitan Spavento* και *Scaramuccia*.

Αλλά και οι πανούργοι υπηρέτες, οι *zanni* της αυτοσχέδιας ιταλικής κωμωδίας, δεν υστερούν σε τίποτα από τους δούλους των αριστοφανικών κωμωδιών, τον Ξανθία των *Βατράχων*, τον Καρίωνα του *Πλούτου* και αυτούς της *Ειρήνης*.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η διαμόρφωση του κωμικού θεάτρου σαν ένα μέσο διακωμώδησης της σύγχρονης ζωής και των ανθρώπινων χαρακτήρων που την πλαισιώνουν, ένα στοιχείο που λειτούργησε ως θεμελιώδης αρχή για το Ιταλικό και το ευρύτερο Ευρωπαϊκό κωμικό θέατρο, οφείλει την ύπαρξή του στη Νέα Αττική Κωμωδία. Εκεί ο καμβάς των υποθέσεων είναι σχεδόν πάντα ο ίδιος: ερωτικά τεχνάσματα και μαλώματα, απαγωγές και βιασμοί, χαμένα παιδιά και αναγνωρίσεις 'μαγειρεύονται' από τον δημιουργικό οίστρο του εκάστοτε θεατρικού τεχνίτη και συνυπάρχουν αρμονικά, δημιουργώντας έργα απaráμιλλης τεχνικής και κωμικής δυναμικής.

Ακόμα πιο έντονη είναι η ομοιότητα των τύπων, τα χαρακτηριστικά των οποίων διακρίνονται εύκολα, όσο ακρωτηριασμένος και αν έφτασε σε μας ο θησαυρός της Νέας Κωμωδίας. Κατά συνέπεια ο Θρασωνίδης του *Μισούμενου* ή ο Πολέμων της *Περικειρομένης* του Μενάνδρου είναι άμεσοι απόγονοι του Λάμαχου των *Αχαρνέων* και πρόγονοι του Πυργοπολυνεΐκη του Πλάτου και των Καπιτάνων της *Commedia dell'arte*. Ο Σμικρίνης των *Επιτροπέωντων* πλησιάζει κατά πολύ στο πορτραίτο του φιλάργυρου, όπως αυτό απεικονίζεται στην *Aulularia* και την *Mostellaria* του Πλάτου, απ' όπου περνά αργότερα και στην *Commedia dell'arte*. Επίσης, ο γέρος εραστής, που πρωταγωνιστεί στην *Cistellaria* του Πλάτου και που αποτέλεσε

αργότερα αντικείμενο σατιρικής εκμετάλλευσης της *Commedia dell'arte*, οφείλει την καταγωγή του σε κάποιον ανάλογο τύπο μιας χαμένης κωμωδίας του Μενάνδρου.

Φυσικά θα ήταν παράλειψη να μη συμπεριλάβουμε στην ομάδα αυτών των ξεχωριστών θεατρικών τύπων εκείνους που πραγματικά ξεσηκώνουν το θεατρόφιλο κοινό με τα καμώματά τους τόσο στη Νέα Κωμωδία όσο και στη Λατινική και την Ιταλική, οι οποίοι δεν είναι άλλοι από τους παμπόνηρους, φωνακλάδες και πάντα πεινασμένους δούλους, που με το νεύρο και το σκέρτσο τους συμβάλλουν στις περιπλοκές των έργων, άλλοτε επιλύνοντας και άλλοτε περιπλέκοντας ακόμα περισσότερο τα συναισθηματικής συνήθως φύσεως προβλήματα των κυρίων τους.

Αυτή η κοσμοκρατορία των δούλων δεν αφήνει αδιάφορους και τους Λατίνους μιμητές της Νέας Κωμωδίας, Πλάυτο και Τερέντιο, από τους οποίους ο πρώτος δεν διστάζει ακόμα και να δώσει σε αρκετές κωμωδίες του το όνομα του πρωταγωνιστή δούλου. Αναφέρουμε ενδεικτικά τις κωμωδίες: *Epidicus*, *Pseudolus*, *Stichus*, *Truculentus*.

Αυτά ακριβώς τα έργα των δύο παραπάνω Λατίνων θεατρικών συγγραφέων λειτούργησαν ως 'μήτρα', απ' όπου ξεπηδούν αργότερα οι μεταγενέστεροι απόγονοι της Νέας Κωμωδίας, η *commedia erudita* και η απότοκός της *Commedia dell'arte*, η οποία ουσιαστικά μετατρέπει τη θεατρική σκηνή σε μια αλάνα που αντιλαλεί από τις σκανταλιές και τα καμώματα της 'συμμορίας' των τζάννηδων.

Στη συνέχεια αυτή η αυτοσχέδια λαϊκή κωμωδία κληροδοτεί όλους αυτούς τους μπουφόνους στο Ευρωπαϊκό θέατρο, όπου τα νέα τους προσωπεία και ονόματα, όπως αυτά του Εγγλέζου punch, των clowns του Σαίξπηρ, του Γερμανού Hanswurst των Σγαναρέλλων, Σκαπίνων, και Μασκαρίλλων του Μολιέρου, των υπηρετριών του Gozzi, του Goldoni, του Marivaux και του Beaumarchais, δε μας παραπλανούν, καθώς, ακόμα και πίσω απ' αυτά, είναι ευδιάκριτοι οι λαϊκοί 'δαίμονες' του ιταλικού παλκοσένικου.

Παράλληλα, στην άλλη άκρη του κόσμου, διαμόρφωναν ανάλογους κωμικούς τύπους το ινδικό (σανσκριτικό) και το κινέζικο θέατρο – ιδιαίτερα, όμως, το γιαπωνέζικο «Νο», τα κωμικά ιντερμέδια του οποίου, τα «Κυογκέν», στρέφονται πάντα γύρω από τα κατορθώματα και τα παθήματα πονηρών υπηρετών.

## Οι 'οφειλές' του Νεοελληνικού Θεάτρου στην *Commedia dell' arte*<sup>24</sup>

Όπως είναι γνωστό, η θεατρική κίνηση στην Κρήτη πριν από την εμφάνιση των έργων του Κρητικού Θεάτρου συνίστατο στις παραστάσεις θρησκευτικών «μυστηρίων» στις εκκλησίες και πιθανόν στις αντίστοιχες της *commedia dell' arte* σε αυτοσχέδια θέατρα για τη διασκέδαση του λαού, αν και το θέμα της πραγματοποίησης παραστάσεων της *commedia dell' arte* στη μεγαλόνησο παραμένει αβέβαιο, καθώς δεν υπάρχουν πραγματικές αποδείξεις που να επιβεβαιώνουν ή να αποκλείουν αυτό το ενδεχόμενο<sup>25</sup>.

Κατά συνέπεια είναι αυτονόητο πως το Κρητικό Θέατρο, που αξιοποίησε δημιουργικά το Ιταλικό του 16<sup>ου</sup> αιώνα, επηρεάστηκε εξίσου και από την *commedia erudita* και από την *commedia dell' arte*.

Έτσι, τόσο τα θέματα όσο και οι τύποι των κρητικών κωμωδιών είναι άμεσοι απόηχοι του ιταλικού και έμμεσοι του αρχαίου ελληνικού κωμικού θεάτρου. Συγκεκριμένα: Και στις τρεις σωζόμενες κωμωδίες του Κρητικού Θεάτρου, τον *Κατζούρμπο*, τον *Φορτουνάτο* και το *Στάθη*, πυρήνας της υπόθεσης του έργου είναι κάποιες ερωτικές ιστορίες με τις ίδιες περιπλοκές και τους ίδιους τύπους που διακρίνουν τις κωμωδίες του Μενάνδρου, του Πλαύτου και του Τερέντιου, καθώς και της *commedia dell' arte*, οι οποίες αποτελούν την αφορμή για να ξεσκεπαστούν και να βγουν στο φως περασμένα, αλλά ποτέ ξεχασμένα, οικογενειακά μυστικά, όπως για παράδειγμα χαμένα παιδιά.

Με την ίδια φυσική 'αναγκαιότητα' μοιάζουν να ξεπροβάλλουν πίσω από την «κουίντα» των κρητικών κωμωδιών γνώριμα πρόσωπα, όπως ο **γέρο-εραστής**, που ξαναζωντανεύει στον Αρμένη του *Κατζούρμπου*, ο Ντοττόρος του *Στάθη* και ο Λούρας του *Φορτουνάτου*, ο **Σχολαστικός (Pedante)** στους Δασκάλους, ο **miles gloriosus** στον Κουστουλιέρη του *Κατζούρμπου*, ο Μπράβος του *Στάθη* και ο Τζαβάρλας του *Φορτουνάτου*, οι **εταίρες** και οι **μαστροποί (ruffiane)**, και φυσικά οι **κωμικοί υπηρέτες**, που ονομάζονται Κατζάραπας, Κατζούρμπος και Μούστρουχος στον *Κατζούρμπο*, Φόλας και Πετρούτσος στον *Στάθη*, και Μποζίκης και

<sup>24</sup> Μάριος Πλωρίτης, ό.π., σελ. 74-75.

<sup>25</sup> Βάλτερ Πούχγερ, *Μνείες και Μνήμες*. Δέκα Θεατρολογικά Μελετήματα. «Ιχνη της *Commedia dell' arte*». Εκδόσεις «Παπαζήση». Αθήνα 2006, σελ. 86.

Μπερναμπούτσος στον *Φορτουνάτο*, πλαισιωμένοι κάθε φορά από γοητευτικές υπηρέτριες.

Επιπλέον, τόσο στην Κρητική όσο και στην Ιταλική κωμωδία οφείλουμε να αποδώσουμε τη γένεση και του Επτανησιακού θεάτρου, βάση του οποίου αποτέλεσε η ντόπια λαϊκή παράδοση ενός αυτοσχέδιου θεάτρου που είναι γνωστό με το όνομα «Ομιλίες», το οποίο παιζόταν επίσης με ημιπροσωπίδες.

Η περίπτωση, βέβαια, των Ιόνιων Νήσων είναι διαφορετική, καθώς κάποια θεατρική δραστηριότητα μπορεί να τεκμηριωθεί κατά τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα. Αλλά έμμεσα ίχνη κάποιων παραστάσεων από επαγγελματικούς θιάσους της *commedia dell'arte* και των καθιερωμένων κωμικών τύπων της μπορούν ν' αποδειχθούν μόλις κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα<sup>26</sup>.

Μέσα από τα σπλάγχα αυτής της εγχώριας λαϊκής κωμικής παράδοσης ξεπηδά το πρώτο αξιόλογο έργο του Νέου Ελληνικού Κωμικού Θεάτρου, ο *Χάσης* του Γουζέλη (1795), ο ήρωας του οποίου, ο Θωδωρής Καταπόδης, ανήκει στην μεγάλη οικογένεια των καυχησάρηδων ψευτοπαλληκαράδων της παγκόσμιας θεατρικής κωμικής παράδοσης, η *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* του Σαβόγια Ρούσμελη (1745), καθώς και οι τελευταίες κωμικές σκηνές της *Ιφιγένειας* του Πέτρου Κατσαίτη (1720), δύο έργα των οποίων η χαλαρή δομή αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα των *canvasi* της *commedia dell'arte* και κάποιοι από τους ήρωες τους ανασύρουν στη μνήμη μας γνώριμους από το παρελθόν κωμικούς χαρακτήρες.

Έναν άλλο τύπο της ιταλικής κωμωδίας, τον Σχολαστικό, θα μας θυμίσει ο Λογιότατος της *Βαβυλωνίας* του Βυζάντιου (1836), με τους γνώριμους λατινισμούς και τις δυσνόητες εκφράσεις.

---

<sup>26</sup> Οι έμμεσες ενδείξεις για την ενδεχόμενη επαφή των Ιόνιων Νήσων με την *Commedia dell'arte* κατά χρονολογική σειρά είναι οι ακόλουθες:

1. Οι κωμικές σκηνές στο τέλος της ήλαροτραγωδίας του Πέτρου Κατσαίτη (1720).
2. Κάποιο κεφάλαιο των *Απομνημονευμάτων* (*Histoire de ma vie ή Mémoires*) του Καζανόβα, μέσα στα πλαίσια των οποίων εξιστορεί το πώς ο ίδιος οργάνωσε έναν θίασο της Cda στο Otranto και ως impresario έφερε τους ηθοποιούς για ολόκληρη σαιζόν στην Κέρκυρα περίπου γύρω στα 1745.
3. Η γραμμική δομή της *Κωμωδίας των Ψευτογιατρών* του Σαβόγια Ρούσμελη (1745), που μας θυμίζει τα σενάρια της cda.
4. Η κωμωδία *Χάσης* του Δημήτριου Γουζέλη (1795), που ουσιαστικά αποτελεί ένα συμπύλημα' από διάφορες κωμικές σκηνές, που έχουν εκδοθεί σε κάπως τυχαία σειρά, γύρω από τον κεντρικό χαρακτήρα του παπουτσή μπράβου.
5. Η ύπαρξη του λαϊκού θεάτρου των «ομιλιών» στη Ζάκυνθο και την Κεφαλονιά, που παίζεται και αυτό με ημι-προσωπίδες, και του οποίου η ύπαρξη μπορεί να τεκμηριωθεί με βεβαιότητα από το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Για περαιτέρω πληροφορίες Βάλτερ Πούχνερ, ό.π., σσ. 86-93.

Προχωρώντας συναντούμε τον *Βασιλικό* του Μάτεσι, όπου οι μορφές του Κοσμά και του Θωμά επαναφέρουν στη μνήμη μας τους *zanni* της ιταλικής κωμωδίας, καθώς και τον *Φιάκα* του Μισιτζή (1871), μια μονογραφία που μοιάζει σαν αυτοσχέδια κωμωδία που επιχειρεί να αναστήσει κάπως τον μπούφο υπηρέτη.

Στο σημείο αυτό αξίζει να παραθέσουμε την πληροφορία ότι οι «Ανήσυχοι Θεατρίνοι» είναι ο μοναδικός θίασος στην Ελλάδα που παίζει αποκλειστικά *commedia dell'arte* στην αυθεντική της μορφή. Συστάθηκε το 1996 από την ηθοποιό και σκηνοθέτη Αθηνά Κεφαλά και τη θεατρολόγο Αύρα Ξεπαπαδάκου, η οποία φρόντισε να δώσει σ' αυτή τη θεατρική 'κομπανία' ένα όνομα ανάλογο μ' αυτά που διέθεταν οι θίασοι της Αναγέννησης, όπως ήταν οι «Ζηλιάρηδες» ή οι «Τεμπέληδες» θεατρίνοι.

Όπως συμπεραίνουμε, λοιπόν, από τα παραπάνω, η γνωριμία μας με τον χώρο της *commedia dell'arte* καθίσταται απαραίτητη, αν γίνει αντιληπτή μόνο σαν ζώσα μέσα στο χρόνο δύναμη, που μπορεί να προσφέρει χρήσιμες γνώσεις και υπηρεσίες στο σύγχρονο ελληνικό κωμικό θέατρο. Είμαστε υποχρεωμένοι να τη μελετήσουμε, γιατί όχι μόνο χρωστά πολλά από τα συστατικά στοιχεία της στην αρχαία ελληνική κωμωδία, αλλά και γιατί τόσο το Κρητικό όσο και το Επτανησιακό κωμικό θέατρο, με τα οποία θ' ασχοληθούμε στη συνέχεια, είναι καλλιτεχνικές κωμικές εκφάνσεις σύγχρονες με την *commedia dell'arte* και αδιαμφισβήτητα επηρεασμένες απ' αυτή.

Βέβαια, οι ομοιότητες και οι παραλληλισμοί ανάμεσα στην προγενέστερη θεατρική κωμική παράδοση της ιταλικής κωμωδίας και του Νεότερου Ελληνικού Κωμικού Θεάτρου δε σταματούν εδώ, αλλά είναι διάσπαρτες και εμφανείς σε κάθε πτυχή της σύγχρονης μας θεατρικής παραγωγής, όπως αυτή ξεπροβάλλει όχι μόνο μέσα από τις διάφορες μορφές του θεάτρου της εποχής μας (π.χ. Επιθεώρηση, Βουλευβάρτο), αλλά και μέσω του κινηματογράφου και του παιδικού ψυχαγωγικού θεάματος (Θέατρο Σκιών, Κουκλοθέατρο και Παιδικό Θέατρο).

### **Βιβλιογραφία**

Σολομός, Α. *Θέατρο*, τεύχ. 22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965, Ρώτας, Β., *Θέατρο*, 22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965, Πλωρίτης, Μ., *Θέατρο*, 22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965.

## Κεφάλαιο Πέμπτο

### Συνοπτική Επισκόπηση της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου

Στο κεφάλαιο αυτό θ' ασχοληθούμε με τις επιδράσεις των κωμωδιών του Πλάτου στο νεότερο ελληνικό κωμικό θέατρο. Ειδικότερα, θα παραθέσουμε μια συνοπτική επισκόπηση των κυριότερων φάσεων εξέλιξης της νεότερης ελληνικής θεατρικής παράδοσης, ξεκινώντας από τη νησιωτική θεατρική δραστηριότητα.

Πρώτος σταθμός είναι το Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο, ακολουθεί το θέατρο των νησιών του Αιγαίου και αυτό της Διασποράς και τελειώνουμε με το νεότερο ελληνικό θέατρο, όπως αυτό διαμορφώνεται κυρίως στα μεγάλα αστικά κέντρα.

Στόχος μας είναι να κατανοήσουμε τις ιδιαίτερες συνθήκες που συνέβαλλαν στη διαμόρφωση του ιδιάζοντος χαρακτήρα της νεότερης και σύγχρονης ελληνικής θεατρικής πραγματικότητας.

Προτού όμως ασχοληθούμε με τη χρονολογική οριοθέτηση της έναρξης του Νεοελληνικού Θεάτρου, θα πρέπει να επισημάνουμε πως ουσιαστικά η τέχνη του θεάτρου με τη μορφή και το χαρακτήρα που τη γνωρίζουμε σήμερα, εισάγεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα κατά την περίοδο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, στις λίγες δηλαδή εκείνες δεκαετίες που μεσολαβούν ανάμεσα στη Γαλλική Επανάσταση του 1789 και στον εθνικο-απελευθερωτικό ξεσηκωμό των Ελλήνων του 1821. Πρωταρχική επιδίωξή της είναι η πραγματοποίηση μιας νέας πνευματικής και κατ' επέκταση πολιτιστικής εκκίνησης, μέσα στα πλαίσια της οποίας επιχειρείται με τρόπο συστηματικό η ολοκληρωτική εγκατάλειψη πρακτικών και νοοτροπιών που κυριαρχούσαν στις ελληνόφωνες κοινότητες της Μεσογείου επί διακόσια περίπου χρόνια.

Κατά συνέπεια, ενώ οι απαρχές του Νεοελληνικού Θεάτρου θα έπρεπε να τοποθετούνται μερικά χρόνια μετά την Άλωση, κάτι τέτοιο δε συνέβη. Έτσι δικαιολογείται γιατί το Κρητικό Θέατρο, τα κωμικά έργα του οποίου είναι πραγματικά αριστουργήματα, δεν εκλαμβάνεται ως αφετηρία της νεοελληνικής δραματουργίας, γεγονός που αποτελεί ακόμα και σήμερα επίμαχο θέμα και με το

οποίο είχε ασχοληθεί και ο Κωστής Παλαμάς<sup>1</sup>. Αξίζει να ενθυμηθεί κανείς εδώ ότι οι δυο παλιότεροι ιστορικοί του Νεοελληνικού Θεάτρου, ο Ν. Ι. Λάσκαρης και ο Γιάννης Σιδέρης, αποφάσισαν να ξεκινήσουν την αφήγησή τους από την περίοδο του Διαφωτισμού και αρνήθηκαν να συμπεριλάβουν στο έργο τους το Κρητικό (και το Επτανησιακό, στην περίπτωση του Σιδέρη) Θέατρο<sup>2</sup>.

Ως απόρροια των παραπάνω, το Κρητικό Θέατρο έχει καταχωρηθεί σαν αυτοτελής περιοχή στην ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου, με αποτέλεσμα να διακόπτεται η συνέχεια της θεατρικής μας παράδοσης, εφόσον δε λαμβάνεται υπόψη μια ιδιαίτερα σημαντική πτυχή της που είχε αρχίσει γύρω στα 1600 στην Κρήτη, και να μην αξιοποιείται αυτή η μικρή έστω, αλλά ιδιαίτερα σημαντική και αξιόλογη παράδοση του τόπου. Έτσι, είναι γεγονός ότι δημιουργείται ένα κενό, ένα χάσμα ανάμεσα στο Κρητικό Θέατρο και σ' αυτό που εκλαμβάνουμε ως απαρχή του Νεοελληνικού Θεάτρου.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι στη λέξη «κενό», «χάσμα», θα πρέπει να αποδοθεί η σημασία της απουσίας κάποιας συνέχειας ανάμεσα στο Κρητικό Θέατρο και στη θεατρική δραστηριότητα που παρατηρείται στον υπόλοιπο ελληνικό χώρο. Αυτό πιθανότατα συνέβη, γιατί το Κρητικό Θέατρο έμεινε ασύνδετο με τη μετέπειτα ζωή του Ελληνισμού από την πλευρά της δραματουργίας, τονίζοντας έτσι εναργέστερα τη διαφορά στις βιοτικές συνθήκες που επικρατούσαν ανάμεσα στα πριν του 1669 χρόνια – εποχή του Κρητικού Θεάτρου – και στα 1745 που γράφτηκε το πρώτο – το πιο παλιό – από τα έργα της νεοελληνικής δραματουργίας, το οποίο δεν είναι άλλο από την *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* του Σαβόγια Ρούσμελη.

Επιπλέον, η απουσία του Γεώργιου Χορτάση και του Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου από τον κατάλογο όσων λειτούργησαν ως πρότυπα για τους κωμωδιογράφους του 19<sup>ου</sup> αιώνα αποδίδεται μερικές φορές και στην ιδιομορφία / ιδιαιτερότητα της γλώσσας των έργων τους (κρητικό ιδίωμα) και δικαιολογείται βάσει των νέων τάσεων που διαμορφώνονται όσον αφορά στο ζήτημα της δημιουργίας και καθιέρωσης ενός νέου εθνικού οργάνου επικοινωνίας, μια

---

<sup>1</sup> Β. Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995 και Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τόμ. Α' (1794-1908), Αθήνα 1990 [1951], σελ. 14.

<sup>2</sup> Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι πρόκειται για μια επιλογή που τελικά δε φαίνονται διατεθειμένοι να συμμεριστούν οι νεότεροι μελετητές, όπως γίνεται πρόχειρα αντιληπτό ακόμη και από την περιληπτική επισκόπηση που έχει δημοσιεύσει ο Δημήτρης Σπάθης στον δέκατο τόμο της έκδοσης *Ελλάδα-Ιστορία και Πολιτισμός*, Αθήνα: Μαλλιάρης, 1983 (βλ. Θόδωρο Χατζηπανταζή, *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004, υποσημ.1, κεφάλαιο 1ο: «Η εμφάνιση της Πανελληνίας Κωμωδίας», σελ. 1).

διεκδίκηση που σηματοδοτεί τη διένεξη του Αδαμάντιου Κοραή, του Δημήτριου Καταρτζή και του Νεόφυτου Δούκα. Και, προχωρώντας το συλλογισμό μας ακόμα πιο πέρα επισημαίνουμε πως κατά την περίοδο αυτή παρατηρείται περιορισμένη χειρόγραφη διακίνηση των παλιότερων κειμένων. Ωστόσο οι εξηγήσεις αυτές παρουσιάζουν τη μια όψη του νομίσματος, παραβλέποντας τα δεδομένα εκείνα που συνθέτουν ένα ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο που σχετίζεται με τις πολιτισμικές ανακατατάξεις που συντελούνται κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 18<sup>ου</sup> αιώνα, όχι μόνο στη Βαλκανική χερσόνησο, αλλά και γενικότερα στο σύνολο της ευρωπαϊκής ηπείρου. Άλλωστε, δεν πρέπει να παραλείψουμε πως η κρητική διάλεκτος του Χορτάτση δεν είχε εμποδίσει κατά τους προηγούμενους αιώνες τον *Κατζούρμπο* να διεισδύσει σε περιοχές αρκετά μακριά από την πατρίδα του, όπου κυριαρχούσαν διαφορετικά γλωσσικά ιδιώματα<sup>3</sup>.

Έτσι, μετά τη σύντομη αυτή διευκρινιστική παρέμβαση, στην οποία κρίναμε σκόπιμο να προβούμε στο σημείο αυτό, δεν πρέπει να μας παραξενεύει το γεγονός ότι το Νεοελληνικό Θέατρο στις απαρχές του, όσο ουτοπικό και αν φαντάζει αυτό συγκρινόμενο με τη σημερινή νεοελληνική πραγματικότητα, εφόσον η πλειονότητα των δρωμένων εκτυλίσσονται στην Αττική, γνώρισε την πρώτη του αίγλη στα νησιά. Αυτό αποδεικνύει η ύπαρξη, εκτός του εν λόγω πολυμελετημένου θεάτρου της Κρητικής Αναγέννησης του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα, και του θρησκευτικού θεάτρου στις Κυκλάδες και το Αιγαίο κατά τον 17<sup>ο</sup> και το πρώτο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς και του Επτανησιακού Θεάτρου του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

Στη συνέχεια θα περάσουμε σε μια σύντομη γραμματολογική παρουσίαση εκείνων των στοιχείων που συναποτελούν το Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο, καθώς και των συνθηκών που συνιστούν τον ιδιαίτερο χαρακτήρα τους, προκειμένου να είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε ουσιαστικά την ερμηνευτική προσέγγιση των κωμωδιών τους.

Οι εγχώριες κωμωδίες του 17<sup>ου</sup> και του 18<sup>ου</sup> αιώνα - *Κατζούρμπος*, *Στάθης*, *Ψευτογιατροί* και *Χάσης*- αποτελούν ένα δείγμα από το μωσαϊκό των πριν από το Διαφωτισμό ελληνόφωνων κοινοτήτων της Ανατολικής Μεσογείου, όπως αυτό είχε διαμορφωθεί, προτού προβάλλει η νέα πανελλήνια ταυτότητα.

Πρόκειται για μια εκπροσώπηση που αρχικά διαφαίνεται από την κατ' αποκλειστικότητα χειρόγραφη μέθοδο διακίνησης των κειμένων τους, μια πρακτική

---

<sup>3</sup> Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., κεφάλαιο πρώτο, σελ. 2.



που σε γενικές γραμμές προϋποθέτει ένα είδος προσωπικής επαφής του συγγραφέα με το αναγνωστικό κοινό του. Καμιά από τις κωμωδίες που γράφτηκαν πριν από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα δεν κυκλοφόρησε με τη μορφή εντύπου σε πολλές δεκάδες ή και εκατοντάδες αντίτυπα, για να ικανοποιήσει τις ανάγκες ενός αναγνωστικού κοινού, η πλειονότητα του οποίου βρίσκεται έξω από τα σύνορα της κοιτίδας τους.

Έπειτα ο ίδιος σκοπός υπηρετείται και επιτυγχάνεται με την ιδιωματική γλώσσα τους, καθώς πρόκειται για έργα αποκλειστικά γραμμένα στην τοπική διάλεκτο της πατρίδας του συγγραφέα τους - στο κρητικό και το ζακυνθινό αντίστοιχα ιδίωμα - ένα γλωσσικό όργανο που δεν έχει επιλεγεί με ηθογραφικά κριτήρια ούτε καταδεικνύει τη διάθεση του συγγραφέα να αποδώσει με απόλυτη ακρίβεια το γλωσσικό ήθος των ηρώων του, αλλά χρησιμοποιείται ως ο μοναδικός κώδικας επικοινωνίας του συγγραφέα με το κοινό του.

Έτσι είναι χαρακτηριστικό ότι, ακόμα και πρόσωπα διαφορετικής ιθαγένειας που συμμετέχουν στην πλοκή του έργου, δε διαφοροποιούνται γλωσσικά από τα υπόλοιπα γηγενή στοιχεία του. Αντιθέτως μάλιστα, ο λόγος τους είναι απαλλαγμένος από κάθε ίχνος ξενικής προφοράς<sup>4</sup>.

Αργότερα, στο κατώφλι του 19<sup>ου</sup> αιώνα, θα δούμε το ελληνικό θέατρο να 'ανθίζει' στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες και σε άλλες πόλεις της διασποράς, την Οδησσό, τη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη, όπου μνημονεύεται ότι δόθηκαν περιστασιακά θεατρικές παραστάσεις στα προξενικά μέγαρα ή σε σπίτια πλούσιων ιδιωτών. Η καθαυτό θεατρική διάσταση, η σκηνική παρουσίαση, ήταν ανύπαρκτη ως τα προεπαναστατικά χρόνια<sup>5</sup>.

Από τα πρώτα βήματα του Νεοελληνικού Θεάτρου οι ευρωπαϊκές επιδράσεις συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών του γνωρισμάτων. Κατά συνέπεια, ενώ η δραματική τέχνη και τα αριστουργήματα του είδους είχαν ελληνική πατρότητα, οι Νεοέλληνες πλησίαζαν τις αρχαίες ελληνικές δημιουργίες μέσω των Ευρωπαίων, που καλούνται να συμβάλλουν με τα έργα τους στη σφυρηλάτηση της νέας ταυτότητας του Έλληνα, υποσκελίζοντας για πρώτη φορά τον κατά περίπτωση χαρακτηρισμό του Κρητικού, του Μωραΐτη, κτλ, και να υποστηρίξουν το αίτημα για την ίδρυση ενός αυτόνομου εθνικού κράτους.

---

<sup>4</sup> Θ. Γραμματάς, ό.π., κεφ. πρώτο, σελ. 7-8.

<sup>5</sup> Suzana Lugo Miron, « Αργύριος Καράβας: ένας άγνωστος δραματουργός του περασμένου αιώνα στη Χίο», στο *Το Αιγαίο στο Θέατρο, Μορφές-Ιδέες-Εποχές*, Κέντρο μελέτης και έρευνας του ελληνικού θεάτρου, Θεατρικό Μουσείο, Αθήνα 2001, σσ. 61-79.

Οι λόγοι που συνέβαλλαν στον επιφορτισμό του θεάτρου με το ρόλο αυτό δεν είναι δύσκολο να γίνουν αντιληπτοί και κατανοητοί. Κεντρική θέση ανάμεσά τους κατέχει η ακαταμάχητη αίγλη του ως θεσμού άγνωστου, ύποπτου και ανεπιθύμητου στο πολιτικό σύστημα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας από τη μια μεριά, και στην παραδοσιακή παιδεία της Ορθόδοξης εκκλησίας από την άλλη. Επίσης το θέατρο αποτελούσε μια από τις σημαντικότερες κατακτήσεις του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού<sup>6</sup> και ταυτόχρονα κυριαρχούσε στην κοινωνική ζωή των σύγχρονων Ευρωπαίων.

Αδιαμφισβήτητο, λοιπόν, γεγονός είναι ότι η θεατρική μας παράδοση κατά ένα μεγάλο μέρος δημιουργείται κάτω από την επίδραση της ευρωπαϊκής δραματουργίας, καθώς ήδη από το 1790 και έπειτα οι μεταφράσεις και οι εκδόσεις σύγχρονων ευρωπαϊκών κωμωδιών και τραγωδιών συγκαταλέγονται στα δημοφιλέστερα αναγνώσματα ενός κοινού που απλώνεται από το Παρίσι και την Τεργέστη ως τη Σμύρνη και την Πόλη και που πρόσφατα έχει μνηθεί στην εξωεκκλησιαστική ορθολογική παιδεία της Ευρώπης.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η αφετηρία του Νεοελληνικού Θεάτρου ως δραματικού έργου και σκηνικής παράστασης δε θα μπορούσε να τοποθετηθεί στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς η βυζαντινή χιλιετηρίδα δε φαίνεται να κληροδότησε τη θεατρική ζωή της αρχαιότητας στα νεότερα χρόνια, αν εξαιρέσει κανείς ορισμένες απλές μορφές μίμου που αυτοσχεδιάζονταν στα διαλείμματα των αρματοδρομιών στον Ιππόδρομο του Βυζαντίου και στην Αυλή του αυτοκράτορα. Ο διαλογικός «κέντρων» του *Χριστού Πάσχοντος*, που μιμείται την αρχαία τραγωδία, τεκμηριώνει την απώλεια της έννοιας της θεατρικής παράστασης, ενώ ο *Κύκλος των Παθών της Κύπρου* (τέλη 13<sup>ου</sup>/αρχές 14<sup>ου</sup> αι.), αν και δεν έχει άμεσο δυτικό πρότυπο, δεν μπορεί εντούτοις να έχει παρασταθεί στη μορφή που μας σώζεται.

Αλλά ταξιδεύοντας ακόμα πιο πίσω στο θεατρικό παρελθόν της χώρας μας και φτάνοντας στα παλαιότερα του 16<sup>ου</sup> αιώνα ‘έργα’ διαπιστώνουμε πως και αυτά δεν μπορούν να διεκδικήσουν τα πρωτεία όσον αφορά στις απαρχές του Νεοελληνικού Θεάτρου. Κατά συνέπεια, οι προσπάθειες να ταυτίσουν το πρωτόλειο έργο του Νεοελληνικού Θεάτρου με την *Τραγωδία εις την του Βασιλέως Αυτεξουσίου*

---

<sup>6</sup> Ο Αδαμάντιος Κοραής το χαρακτηρίζει ως «*εύρημα και παίγνιον τερπνόν των προγόνων μας*». Η φράση αυτή φιλοξενείται στον περίφημο διάλογο κατά της «*θεατρομανίας*» που δημοσιεύτηκε υπό τον τίτλο «*Περί των ελληνικών συμφερόντων διάλογος*» στα προλεγόμενα της έκδοσης των *Πολιτικών* του Πλουτάρχου, Παρίσι, 1824. Βλ. σήμερα συλλογή κειμένων του Αδαμάντιου Κοραή, *Προλεγόμενα*

*Αναίρεσιν* του Νικάνδρου Νουκίου (Κέρκυρα 1551), ή με τη *Νέαιρα* του Δημητρίου Μόσχου, στην οποία έχουμε ήδη αναφερθεί, δεν μπόρεσαν να ευδοκιμήσουν και γρήγορα εγκαταλείφθηκαν.

Μάλιστα, σχετικά με το δεύτερο έργο, η τοποθέτηση αυτή φαντάζει αρκετά μετέωρη και ανεδαφική, γεγονός που δικαιολογεί και την αμφισβήτησή της από πολλούς μελετητές, οι οποίοι την εκλαμβάνουν ως γλωσσική και υφολογική ‘άσκηση’ κάποιων ουμανιστικών κύκλων της Αναγέννησης. Επιπλέον αξίζει να προσθέσουμε το πόσο παράδοξη φαντάζει επίσης η σύμπτωση το πρώτο μνημείο της νεοελληνικής δραματουργικής παραγωγής όχι μόνο να «βλέπει το φως» έξω από το ελληνικό έδαφος, αλλά επιπλέον να οφείλει την ύπαρξή του σ’ έναν συγγραφέα που κατάγεται από τη Λακωνία, μια περιοχή που δε φημιζόταν για την πνευματική παραγωγή και δημιουργία της ήδη από αρχαιοτάτων χρόνων<sup>7</sup>.

Το έργο αυτό, ειδωμένο από μια ορισμένη οπτική σχέσεων, ίσως θα μπορούσαμε να πούμε ότι συγγενεύει περισσότερο με το Βυζαντινό θέατρο, γεγονός που μας επιτρέπει να το θεωρήσουμε ως την ύστατη ηχώ του ελληνικού μεσαιωνικού θεάτρου. Το θέμα, η υπόθεση, τα ήθη, οι χαρακτήρες και τα ονόματα των δραματικών προσώπων του ανακαλούν στη μνήμη μας μια εποχή της ελληνικής λογοτεχνίας που τη γνωρίσαμε μέσα από τις λατινικές μιμήσεις του Πλαύτου και του Τερέντιου, και με πολύ ελλιπή τρόπο, μέσα από μερικά σπαράγματα έργων που αποδίδονται στους ποιητές της Νέας Κωμωδίας του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα.

Η *Νέαιρα* παραμένει μια από τις πιο περιέργες απομιμήσεις και αξίζει το ότι διασώθηκε από τη λήθη. Είναι αναμφίβολα ανώτερη από τα αντίγραφα και τις άλλες λόγιες ασκήσεις ύφους πάνω σε έργα των Ελλήνων και Λατίνων κωμικών συγγραφέων κατά τη Βυζαντινή περίοδο. Εξάλλου η κυριότερη αξία της συνίσταται στο ότι λειτουργεί κατά κάποιο τρόπο ως γέφυρα ανάμεσα σε δυο λογοτεχνικές εποχές, ανάμεσα σε έναν κόσμο που σταδιακά χανόταν από το προσκήνιο της ελληνικής θεατρικής ζωής και σε μια στιγμή αναγέννησης του ελληνικού πνεύματος, σφραγίζοντας έτσι μια μακρά περίοδο παρακμής και στείρας μίμησης, εγκαινιάζοντας παράλληλα μια νέα εποχή προσπαθειών και πνευματικών αναζητήσεων, που θα αποτελέσει την κοιτίδα του νεότερου ευρωπαϊκού θεάτρου<sup>8</sup>.

---

στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς, τόμος Γ', Αθήνα: Μ. Ι. Ε. Τ., 1990, σσ. 117-287 (Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., κεφ. πρώτο, υποσημ.5, σελ. 3-4.

<sup>7</sup> M. Valsa, ό.π., σελ. 57.

<sup>8</sup> M. Valsa, ό.π., σελ. 76.

Πρόκειται για ένα έργο που, όπως ήδη επισημάναμε, βρίσκει τη σκηνική πραγμάτωσή του για πρώτη φορά μέσα στους θεατρικούς κύκλους της *commedia dell'arte* και το οποίο συγκεντρώνει το ενδιαφέρον μας, καθώς συναντούμε σ' αυτό μια αρμονική συνύπαρξη του θεάτρου της Νέας Κωμωδίας και αυτού του Πλαύτου και του Τερέντιου, η οποία είναι εφικτό να υπάρξει και να ερμηνευτεί μόνο μέσα στα πλαίσια αυτού του «μαγικού κόσμου» που ονομάζεται Θέατρο.

Βεβαίως, εξίσου αβάσιμη είναι και η παλιά άποψη του Γιάννη Σιδέρη πως το Νεοελληνικό Θέατρο αρχίζει με τα *Κορακίστικα* (1813) του Ιακώβου Ρίζου Νερουλού ή με τις φαναριώτικες θεατρικές μεταφράσεις του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Πρόκειται για μια υπόθεση που δεν ευσταθεί, καθώς με τα σημερινά κριτήρια αξιολόγησης τα κεφάλαια πριν από το Διαφωτισμό όχι μόνο αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα της ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου, αλλά και από τα πιο σημαντικά.

Ως άμεση απόρροια αυτού τα πρώτα σπέρματα του Νεοελληνικού Θεάτρου εντοπίζονται στην όψιμη φάση της Βενετοκρατίας της Μεγαλονήσου, όταν ανθίζει η Κρητική λογοτεχνία.

Καταλήγοντας, επισημαίνουμε ότι σήμερα οι περισσότεροι μελετητές φαίνεται να αποδέχονται την άποψη που εκθέσαμε παραπάνω, σύμφωνα με την οποία επίσημα η απαρχή του Νεοελληνικού Θεάτρου τοποθετείται στα 1745 με την *Κωμωδία των Ψευτογιατρών*.

Όπως, λοιπόν, μπορεί να διαπιστώσει κανείς θεματικός πυρήνας της Διατριβής μας είναι ο γοητευτικός χώρος της κωμωδίας, αυτού του τόσο ενδιαφέροντος θεατρικού είδους, που μάγεψε το θεατρικό κοινό ήδη από την εποχή της Αρχαιότητας. Τι είναι όμως «κωμωδία»;

Η Κωμωδία θεωρούνταν, από την εποχή του Κικέρωνα ακόμη, ο διαυγέστερος καθρέφτης αυτού που κατά καιρούς ονομάζουμε ανθρώπινη «πραγματικότητα», καθώς μας φέρνει σε άμεση επαφή όχι μόνο με τα νοούμενα της εκάστοτε εποχής, αλλά και με τα ίδια τα φαινόμενα, δίνοντας έμφαση τόσο στις αξίες όσο και στα ήθη, στους θεσμούς και στους κώδικες συμπεριφοράς των ανθρώπων που τη δημιούργησαν. Διαθέτει την ικανότητα να διεισδύει στους κόλπους της εκάστοτε κοινωνικής πραγματικότητας και να αποκαλύπτει τις άμεσες επιπτώσεις που έχουν στα ήθη και στις ομαδικές συμπεριφορές οι αναθεωρήσεις στο χώρο των νοοτροπιών και των ιδεών.

Επομένως το Θέατρο, σαν τέχνη του λόγου, παρουσιάζει δύο χαρακτηριστικές πλευρές, απ' όπου μπορεί κανείς να το απολαμβάνει.

Η πρώτη είναι η πλευρά του 'παιχνιδιού', όπου ο συγγραφέας θέτει ως κύριο σκοπό του να χαρίσει στο θεατή ένα ξεκούραστο διάλειμμα χαράς και χαλάρωσης.

Η δεύτερη, που είναι και η πιο ουσιαστική πλευρά του, παρουσιάζει το θέατρο στην κοινωνική υπηρεσία του ανθρώπου, στοιχείο που το καθιστά λειτουργημα. Ο συγγραφέας λειτουργεί ως 'εντολοδόχος' του ανθρώπου, καθώς διαρκώς του μεταβιβάζει ποικίλα μηνύματα ζωής. Γίνεται 'ανατόμος' της κοινωνίας του και των ανθρώπινων ψυχών. Το έργο του μεταρέπεται σ' έναν πελώριο καθρέφτη, μέσα από τον οποίο ο άνθρωπος βλέπει το είδωλό του άλλοτε απογυμνωμένο και άλλοτε φορτωμένο με τις προσδοκίες του. Παίρνει την πίκρα ενός λαού και τη μεταβάλλει σε σάτιρα. Γελοιοποιεί τις υπερβολές, επισημαίνει κινδύνους, υποδεικνύει, κατατοπίζει, διανοίγει προοπτικές, ελέγχει και καταλήγει σε συμπεράσματα, βάζοντας τη σκέψη του ανθρώπου σε κίνηση και αφήνοντας την καρδιά του να καλπάζει.

Η σάτιρα, στην περίπτωση αυτή – σάτιρα, βέβαια, που βυθίζεται σαν πυρακτωμένο σίδερο στην 'πληγή' των δραμάτων – είναι ισοδύναμη με το έργο ενός μεγάλου κοινωνικού μεταρρυθμιστή: ξυπνάει συνειδήσεις και κάνει χιλιάδες ανθρώπους να αναβλέψουν. Ρίχνει τέτοιο φως, που οι υπερβολές, οι αιτίες, οι προφάσεις και οι γελοιοότητες κονιορτοποιούνται, αφού πρώτα παρουσιαστούν ανάγλυφες στα κατάπληκτα μάτια των ανθρώπων.

Η σάτιρα, σαν ανθρώπινη εκδήλωση, συνδέεται με το άμεσο περιβάλλον, με το ρεαλισμό. Γι' αυτό και η κωμωδία, από την ίδια της τη φύση, είναι ρεαλιστική. Έχει άμεσους δεσμούς με την επικαιρότητα. Μπορεί να μην εξηγείται λογικά, αλλά πρέπει να δικαιώνεται καλλιτεχνικά. Υπάρχουν πολλά κοινά γνωρίσματα μεταξύ ενός κωμικού και ενός τραγικού χαρακτήρα. Υπάρχουν περιστατικά, όσον αφορά για παράδειγμα τις κωμωδίες του Αριστοφάνη, που πρόσωπα που αποτέλεσαν το στόχο της σάτιρας του αρχαίου ποιητή αυτοκτόνησαν παρακολουθώντας την παράσταση.

Το χιούμορ και η σατιρική διάθεση εμπεριέχονται στην ίδια τη φύση του Νεοέλληνα, ο οποίος ακόμα και στις πιο δύσκολες στιγμές της ζωής του επιδίδεται σε χιουμοριστικά σχόλια και αυτοσαρκαστικές επιθέσεις, στοχεύοντας ακόμα και τον ίδιο του τον εαυτό.

Κατά συνέπεια τον ευχαριστεί να βλέπει στη σκηνή να διακωμωδούνται οι γελοιοότητες της καθημερινής του ζωής. Καθένας όμως ξεχωριστά παρηγορείται να πιστεύει πως ο εαυτός του δεν έχει καμιά σχέση με τα γελοιοποιούμενα.

Στην πλειοψηφία τους οι πρώιμες ελληνικές κωμωδίες περιγράφουν τα ήθη που οι συγγραφείς τους θα επιθυμούσαν να διαμορφωθούν στον εγχώριο δημόσιο βίο και όχι αυτά που πραγματικά κυριαρχούν εκεί ή διακωμωδούν τα ανεπιθύμητα ήθη, αποσκοπώντας στην απαξίωσή τους στη συνείδηση των θεατών και στην ενίσχυση των επιθυμητών, επιδιώκοντας έτσι τον «εκσυγχρονισμό» ή «εξευρωπαϊσμό» της εγχώριας κοινωνίας<sup>9</sup>.

Έτσι, αναθυμούμενοι κάποιες από τις πιο γνωστές νεοελληνικές κωμωδίες, μπορούμε να παρατηρήσουμε ενδεικτικά πως ο *Χάσης* του Δ. Γουζέλη, παρ' όλες τις ατέλειές του, λογίζεται σαν ένα υπόδειγμα πηγαίας κωμικής διάθεσης. Μπορεί μάλιστα να υποστηρίξει κανείς με πεποίθηση πως η κωμική γνησιότητα του κεντρικού μας ήρωα, του Χάση, παραμένει ανεπανάληπτη στο θέατρό μας.

Η *Βαβυλωνία* του Δ. Βυζάντιου έχει και αυτή πηγαίο χιούμορ. Διαθέτει καλοσχηματισμένους θεατρικούς τύπους, οι οποίοι, όμως, αντί να εξελίσσονται, παραμένουν στάσιμοι, γιατί ο μύθος του έργου εξαντλεί το ενδιαφέρον του στη μέση της κωμωδίας.

Αναμφίβολα η ωραιότερη νεοελληνική κωμωδία, που αποτελεί υπόδειγμα τελειότητας τόσο από άποψη μορφής, όσο και από άποψη περιεχομένου είναι *Του Κουτρούλη ο Γάμος* του Αλ. Ρίζου Ραγκαβή. Πρόκειται για το μεστότερο έργο πολιτικού θεάτρου της νεοελληνικής δραματουργίας. Ένα εύλογο ερώτημα που αμέσως προκύπτει είναι γιατί το έργο αυτό έχει παραγκωνιστεί από την ελληνική θεατρική σκηνή και έχει καταδικαστεί να ζει στη σκιά της αφάνειας. Η πιθανότερη απάντηση είναι ότι η τοποθέτηση του έργου αυτού πάνω στα πολιτικά πράγματα ενοχλούσε και ενοχλεί πάντα τους κρατούντες στη χώρα αυτή.

Στη συνέχεια της θεατρικής μας ζωής ο Ξενόπουλος με τον *Πειρασμό* και τους *Φοιτητές* (1919), αλλά και με τον μεταγενέστερο από τις δυο αυτές κωμωδίες *Ποπολάρο* (1933) θέλησε να μας παρουσιάσει ένα είδος αισθηματικής κωμωδίας.

Περνώντας έπειτα στο διάστημα του Μεσοπολέμου ο Θόδωρος Συναδινός προσπάθησε να σατιρίσει τους νεόπλουτους και γενικά τους 'πιθηκισμούς' του «καλού κόσμου». Έτσι έγραψε την *Κοσμική Κίνηση* και το *Γνωρίζεται ότι...*, έργα

---

<sup>9</sup> Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., «Προλογικό σημείωμα», σσ. ix-xv.

που διασκέδασαν το κοινό σαν σύγχρονα χρονογραφήματα που παρουσιάζουν μέσα από την προσωπική χιουμοριστική και συχνά καυστική σάτιρα την επικαιρότητα.

Κοντά στα έργα αυτά θα πρέπει να αναφέρει κανείς το *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* του Σπύρου Μελά, μια ατυχή απόπειρα κοινωνικής κωμωδίας, που παρόλ' αυτά άρεσε τόσο πολύ στο κοινό, που έγινε και «λιμπρέτο» οπερέτας, και το *Φιντανάκι* του Παντελή Χορν, που ανήκει περισσότερο στο χώρο της ηθογραφικής κωμωδίας.

Τέλος, δε θα πρέπει να παραλείψουμε τις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου των δεκαετιών του 1960 και 1970, οι οποίες αξιοποιούν όλα τα τεχνάσματα και τα αποθησαυρισμένα μυστικά του λαϊκού θεάτρου, 'παντρεύοντας' γόνιμα και δημιουργικά διαφορετικές εποχές και θεατρικές παραδόσεις, καταμαρτυρώντας έτσι για άλλη μια φορά το διάχυτο και πηγαίο χιούμορ του Νεοέλληνα.

### **Η σχέση του Ελληνικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό. Το θέατρο στην Κρήτη έκφραση της όψιμης ιταλικής Αναγέννησης<sup>10</sup>.**

Η σχέση του ελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό ανάγεται στην περίοδο της Αναγέννησης και αφορά στα στοιχεία εκείνα που δέχτηκε ως αντιδάνεια από το κίνημα του Ουμανισμού, καθώς κάθε μορφή θεατρικής δραστηριότητας (πρωτότυπη συγγραφή δραματικών κειμένων και σκηνική πραγμάτωσή τους) διακόπτεται ριζικά στην Ελλάδα μετά το πέρας της Ελληνιστικής περιόδου. Μέσα στο κλίμα αυτό το ευρωπαϊκό κίνημα του Ουμανισμού θα λειτουργήσει ως διάυλος επικοινωνίας ανάμεσα στο αρχαίο και το νεότερο ελληνικό θέατρο.

Όσον αφορά στη μακρά περίοδο του Βυζαντίου, που μεσολαβεί ανάμεσα στην αρχαία και τη νεότερη ελληνική θεατρική πραγματικότητα, εντοπίζονται σ' αυτή ποικίλες θεατρικές δραστηριότητες που σχετίζονται τόσο με την απλή θεατρική έκφραση όσο και με τη δημιουργία. Ωστόσο σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να ισχυριστούμε και να υποστηρίξουμε την ύπαρξη θεάτρου με την έννοια που απέκτησε ο όρος αυτός κατά την αρχαιότητα και με τον τρόπο που χρησιμοποιείται και από μας σήμερα. Παρόλα αυτά υπάρχουν απόηχοι της δραματικής παραγωγής της αρχαιότητας και σε διάφορα λογοτεχνικά δημιουργήματα της εποχής

---

<sup>10</sup> Θόδωρος Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, «Το θέατρο στην Κρήτη. Έκφραση της όψιμης ιταλικής Αναγέννησης», τόμ. Ι, Αθήνα, «Εξάντας», 2002, σσ. 69-80.

εντοπίζονται στοιχεία θεατρικότητας ως προς την ύπαρξη πλοκής, διαλόγου, και άλλων δομικών συστατικών του δράματος, ή ως προς την αξιοποίηση μοτίβων, θεμάτων και φράσεων που ανάγονται στην αρχαία ελληνική τραγωδία και κωμωδία. Τέτοια μπορούν να θεωρηθούν, όπως έχουμε ήδη αναφέρει ο *Χριστός Πάσχων*, ο *Κυπριακός Κύκλος των Παθών του Χριστού*, καθώς και κάποιες θρησκευτικές τελετές, όπως αυτή του *Νιπτήρος*.

Ακολουθώντας τα χνάρια της θεατρικής μας παράδοσης, στο μεταίχμιο του Βυζαντινού και του Κρητικού Θεάτρου βρίσκουμε τη *Νέαιρα* του Δημ. Μόσχου, η αξία του οποίου δε συνίσταται, όπως αναφέραμε, στη λογοτεχνική αρτιότητά του, αλλά στο ότι αποτελεί μια άμεση συνέχεια του αρχαιοελληνικού θεάτρου στη νεότερη εποχή, το οποίο αξιοποιεί τη μέχρι τότε γνωστή θεατρική παράδοση (αρχαία και λατινική), ακολουθώντας το ίδιο μονοπάτι στο οποίο πορεύεται το λαϊκό πνεύμα.

Η πραγματική ιστορία του Νεότερου Θεάτρου στην Ελλάδα ξεκινά από την Κρήτη και σχετίζεται με όλες τις εκφάνσεις που έλαβε εκεί κάτω από την καταλυτική επίδραση των ευρωπαϊκών δεδομένων της όψιμης ιταλικής Αναγέννησης, με άμεση συνέπεια να διαγράφεται μια αδιάσπαστη συνέχεια και αντιστοιχία με τα γενικότερα πολιτιστικά δεδομένα δύο και πλέον αιώνων (τέλη 16<sup>ου</sup> – τέλη 18<sup>ου</sup> αι.), μέσα στα πλαίσια των οποίων εντάσσεται τόσο το Κρητικό όσο και το Επτανησιακό θέατρο.

Το Κρητικό θέατρο αποτελεί λόγιο αστικό δημιούργημα, που οφείλει τη γένεση και την ανάπτυξή του σε συγκεκριμένες ιστορικοκοινωνικές συνθήκες που δημιουργούνται στην Κρήτη μετά την απώλεια της Κύπρου για τους Βενετούς και την αναγκαστική αναδίπλωσή τους στην Κρήτη. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα μέσο, το οποίο επιλέγουν οι Κρήτες ευγενείς, για να εκφράσουν τις εμπειρίες και τις προσδοκίες τους. Οι τελευταίοι μαζί με τους βενετσιάνους ευγενείς, ένα δηλαδή πνευματικά ιδιαίτερα καλλιεργημένο κοινό, ενήμερο για τα θεατρικά τεκταινόμενα των καιρών του είτε μέσω παραστάσεων που έχει παρακολουθήσει στο εξωτερικό είτε μέσω της συμμετοχής του σε θεατρικά δρώμενα του νησιού, με αφορμή κάποιες επετειακές ή γιορταστικές μέρες διοργανώνει θεατρικές παραστάσεις σε κλειστό χώρο, όπως στο Δουκικό ανάκτορο του Χάνδακα ή στην Ακαδημία των Sterili στα Χανιά, των Stravaganti στο Ηράκλειο ή των Vini στο Ρέθυμνο, ή ακόμα και στην ύπαιθρο.

Από αυτό το κοινό άλλωστε προέρχονται και οι πιο επιφανείς θεατρικοί συγγραφείς του Κρητικού θεάτρου, οι οποίοι, έχοντας αφομοιώσει τις επιταγές της όψιμης



ιταλικής Αναγέννησης, μεταλαμπαδεύουν τα κυριότερα χαρακτηριστικά της στις προσωπικές δημιουργίες τους, οι οποίες, μολονότι κινούνται μέσα στα προδιαγεγραμμένα πλαίσια των έργων της, ωστόσο δε στερούνται καθόλου πρωτοτυπίας και δημιουργικής πνοής. Επομένως, σε καμιά περίπτωση δεν κάνουμε λόγο για μια πιστή και δουλική μιμητική σχέση προτύπου – αντιγράφου, αλλά για μια γόνιμη και δημιουργική αξιοποίηση του παραδοθέντος υλικού, γεγονός που επιτρέπει στο νέο δημιούργημα να διατηρεί την πρωτοτυπία και την ιδιαιτερότητά του. Επίσης, δε θα πρέπει να παραβλέψουμε και το ότι η κρητική λογοτεχνία στο σύνολό της, χωρίς να χάνει τη στενή εξάρτησή της από την ιταλική, δεν παύει ποτέ να είναι άμεσα συνδεδεμένη με την προγενέστερή της βυζαντινή παράδοση.

## Κεφάλαιο Έκτο

### ΤΟ ΚΡΗΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ<sup>11</sup>

Στο σημείο αυτό, αφού αναφερθούμε αρχικά στην προγενέστερη θεατρική παράδοση της Μεγαλονήσου, καθώς και στις ιδιαίτερες συνθήκες που καθόρισαν τη γένεση και τη διαμόρφωσή της (Βενετοκρατία, πολιτιστικός οργανισμός), θ' ασχοληθούμε λεπτομερειακά με την υπόθεση, τους χαρακτήρες και γενικότερα μ' εκείνα τα στοιχεία των τριών κωμωδιών του Κρητικού θεάτρου (*Κατζούρμπος, Στάθης, Φορτουνάτος*), στα οποία εντοπίζουμε επιδράσεις των έργων του Λατίνου κωμωδιογράφου.

Στόχος μας είναι να καταστήσουμε σαφές πως η νεότερη ελληνική κωμωδιογραφία εν τη γενέσει της αξιοποιεί γόνιμα και δημιουργικά κάθε προγενέστερη θεατρική παράδοση, αρχαία ελληνική και λατινική, προκειμένου να συνθέσει τη δική της θεματολογία και ν' αποκτήσει τη δική της 'παλέτα' θεατρικών ηρώων.

Το Κρητικό θέατρο είναι αυτό που δεσπόζει στον ελλαδικό χώρο για δυο περίπου αιώνες, τον 16<sup>ο</sup> και τον 17<sup>ο</sup>, και κρατάει μόνο του το δαυλό του ελληνικού πνεύματος, που μοιάζει να ασφυκτιά και να αργοπεθαίνει κάτω από τον αβάσταχτο τουρκικό ζυγό. Μακριά από τον Τούρκο κατακτητή και υπό τη σκέπη των πολιτισμένων Ενετών, η δυναστική νοοτροπία των οποίων απέχει κατά πολύ από την αντίστοιχη των Τούρκων, το Κρητικό πνεύμα βρίσκει χώρο να 'αναπνεύσει' και να μεγαλοουργήσει, πιστοποιώντας την παρουσία του ελληνικού πνεύματος και τη συνέχεια της ελληνικής πνευματικής ζωής, ακόμα και κάτω από όχι και τόσο ευνοϊκές προϋποθέσεις για πνευματική έμπνευση και δημιουργία<sup>12</sup>.

Έτσι φαντάζει με όαση μέσα στην πνευματική στείριότητα του Βυζαντινού μεσαίωνα. Είναι αλήθεια πως η Κρητική Λογοτεχνία αποτελεί το βασικό πυρήνα απ' όπου εκπορεύεται η σύγχρονη λογοτεχνική παραγωγή μας ή καλύτερα είναι ο

---

<sup>11</sup> Το κεφάλαιο αυτό ασχολείται με την αναλυτική παρουσίαση των Κωμωδιών του Κρητικού, του Επτανησιακού και του Νεότερου Θεάτρου, όπου εντοπίζονται άμεσες και έμμεσες επιδράσεις των κωμωδιών του Πλάτου.

συνδεδετικός κρίκος ανάμεσα στην πιο ζωντανή παράδοση του Βυζαντίου και στη δική μας<sup>13</sup>.

Όπως επισημάναμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, το Κρητικό Θέατρο έχει καταχωρηθεί σαν αυτοτελής περιοχή στα πλαίσια του ελληνικού θεάτρου, γεγονός που δικαιολογεί το ότι έμεινε περισσότερο ως φιλολογικό αντικείμενο και δεν απέκτησε για το σημερινό κοινό εκείνη την ιστορική οντότητα που υποθέτουμε πως είχε στην εποχή του. Παρά τις έντονες και συστηματικές προσπάθειες της ΕΘΕΚ (Ελληνικής Θεατρικής Εταιρείας Κρήτης), που παρουσιάζει τα έργα αυτά κάθε χρόνο στη σκηνή, η πολύτιμη κληρονομιά του Κρητικού Θεάτρου δεν έχει γίνει ακόμα κτήμα της συνείδησης του κρητικού λαού, τουλάχιστον στο βαθμό που θα έπρεπε.

Επιπλέον, στη μονομερή φιλολογική ενασχόληση με το Κρητικό Θέατρο συνέβαλλε ασφαλώς και το γεγονός ότι η εικόνα που έχουμε για τη θεατρική ζωή της Κρήτης στην τελευταία φάση της Βενετοκρατίας στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά σε έμμεσες πηγές και μαρτυρίες, καθώς και στο ότι από το Κρητικό Θέατρο του 17<sup>ου</sup> αιώνα μάς σώζονται μόνο δραματικά έργα, τα οποία αποτελούν αποκλειστικό αντικείμενο της φιλολογικής έρευνας και δε μας παρέχουν σχεδόν καμιά πληροφορία σχετικά με το θεατρικό βίο γενικότερα της μεγαλονήσου την εποχή εκείνη.

Παρόλα αυτά, αυτό το 'θαύμα' που συντελέστηκε στην Βενετοκρατούμενη Κρήτη μέχρι την Πτώση του Χάνδακα στους Τούρκους το 1669, το γνωστό σε όλους ως «Κρητικό θέατρο», είναι μια πολύτιμη πολιτισμική κληρονομιά όχι μόνο για την Κρήτη αλλά για ολόκληρο τον Ελληνισμό, ακόμα και για τη θεατρική ιστορία της Ευρώπης και την παγκόσμια λογοτεχνία. Αυτό ισχύει, γιατί αφενός μας παρέχει τη δυνατότητα να συλλάβουμε την ιδιαιτερότητα του πολιτισμικού χώρου της Κρήτης μέσα στο πλαίσιο της νεοελληνικής πολιτισμικής παράδοσης, καθώς εντοπίζεται εκεί μια ντόπια παράδοση κλασικίζουσας δραματουργίας, η οποία θα παραμείνει πρότυπο τουλάχιστον επί δύο αιώνες, και αφετέρου μπορούμε να γνωρίσουμε από κοντά την

---

<sup>12</sup> Mario Vitti, *Η ακμή της Κρητικής Λογοτεχνίας και το Ευρωπαϊκό Σύνολο (ΙΣΤ'-ΙΖ')*, ανάτυπον εκ του Β' Τόμου των πεπραγμένων του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, εν Ρεθύμνω, 18-23 Σεπτεμβρίου 1971, σσ. 371-377.

<sup>13</sup> Κώστας Θρακιώτης, «Η Ιταλική Αναγέννηση και το Κρητικό Θέατρο», ανάτυπο από την *Κρητική Πρωτοχρονιά*, έτ. Γ', Αθήνα 1963, σσ. 81-98.

κοιτίδα όλων των μεταγενέστερων θεατρικών ειδών, που κοσμούν τις σελίδες της λαμπρής ιστορίας του παγκόσμιου θεάτρου.<sup>14</sup>

Το θέατρο που γεννήθηκε και άκμασε στην Κρήτη περίπου από το 1590 ως το 1660, στο βαθμό των όσων γνωρίζουμε μέχρι σήμερα, έχει να επιδείξει οκτώ ολοκληρωμένα δραματικά έργα, μια δραματική μετάφραση και δυο θεατρικά έργα στα ιταλικά, καθώς και ενδείξεις για θεατρικές παραστάσεις σε κάθε καρναβάλι.

Οι συγγραφείς των οκτώ έργων που έχουν σωθεί ανήκουν είτε στην κρητική αριστοκρατία είτε είναι γαιοκτήμονες και αστοί στην υπηρεσία των βενετικών αρχών, ενώ διαθέτουν τη συνηθισμένη για την εποχή ουμανιστική μόρφωση και παρακολουθούν με άνεση την ιταλική λογοτεχνική κίνηση της εποχής τους.

Αλλά μόνο η τραγωδία και το θρησκευτικό δράμα ακολουθούν συγκεκριμένα ιταλικά πρότυπα, τα οποία ωστόσο μεταπλάθονται ελεύθερα σε τέτοιο βαθμό, ώστε αποτελούν έργα αυτοτελή, συχνά και ανώτερης αισθητικής αξίας από τα πρότυπά τους. Τα έργα αυτά, που αντιπροσωπεύουν τα τρία κλασικά δραματικά είδη (τραγωδία, κωμωδία και ποιμενικό δράμα), διαθέτουν όλα ένα πεντάπρακτο σχήμα, πρόλογο και ιντερμέδια, που παίζονταν ανάμεσα στις πράξεις (ή και στο τέλος).

Τα κρητικά θεατρικά έργα που έχουν φτάσει στα χέρια μας ακέραια είναι τα παρακάτω οκτώ:

1. *Η Θυσία του Αβραάμ*, μυστήριο. Πρόκειται για ένα δραματικό έργο με θρησκευτικό περιεχόμενο.
2. *Ο Φορτουνάτος*, κωμωδία.
3. *Ο Ζήνων*, τραγωδία.
4. *Ο Στάθης*, κωμωδία.
5. *Ο Γύπαρις*, ποιμενική κωμωδία.
6. *Η Ερωφίλη*, τραγωδία.
7. *Ο Βασιλεύς Ροδολίνος*, τραγωδία που είχε θεωρηθεί χαμένη και που πρόσφατα ανακαλύφθηκε.
8. *Ο Κατζούρμπος*, κωμωδία.

---

<sup>14</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. το άρθρο του Βάλτερ Πούχνερ, «Η σημασία του Κρητικού Θεάτρου της Αναγέννησης», όπως δημοσιεύεται στο *Κείμενα θεατρικής παιδείας. Εταιρεία θεάτρου Κρήτης, Κρητική θεατρική βιβλιοθήκη Α, 1983-1986*, Χανιά 1987, σσ. 41-46.

Όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς από μια σύντομη ματιά, το ρεπερτόριο του Κρητικού Θεάτρου ήταν από τα ποικιλότερα εκείνης της εποχής, εφόσον εμπερικλείει στους κόλπους του έργα που αντιπροσωπεύουν τα κυριότερα δραματικά είδη.

Η ιταλική επίδραση πάνω στη δραματική παραγωγή είναι αδιαμφισβήτητη, κάτι που σε ένα πρώτο στάδιο καθίσταται κατάδηλο και εύλογο λόγω της αλληλεπίδρασης των δυο λαών στο γλωσσικό τομέα, στον οποίο παρατηρείται εισροή πλήθους ιταλικών λέξεων στην ελληνική γλώσσα, αλλά και αντίστροφα στη Βενετία, όπου κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα μιλιέται και γράφεται ένα ελληνοβενετικό ιδίωμα («βενετογραφικόν ιδίωμα»)<sup>15</sup>. Έτσι η κρητική διάλεκτος εκούσια χρησιμοποιεί το λατινικό αλφάβητο.

Ωστόσο, οι μιμητές της ιταλικής δραματικής παραγωγής δε βρίσκονται κατά την περίοδο αυτή στον ιδανικό δρόμο για τη δημιουργία αριστουργημάτων, καθώς τα πρότυπα τους ήταν αρκετά αδύναμα και τα ωραία έργα σπάνιζαν.

Ειδικότερα: Η *Commedia dell'arte* στην Ιταλία, το ποιμενικό έργο, το οποίο αποτελούσε ανούσια και αποτυχημένη απομίμηση της βουκολικής αρχαιότητας, και η ιδιαίτερα φορτωμένη με φρίκες και σκοτωμούς τραγωδία, ήταν τα δραματικά είδη που καλλιεργούνταν τότε από ένα πλήθος ηθοποιών και συγγραφέων.

Η κωμωδία γειτόνευε με τη χονδροειδέστερη και χυδαιότερη φάρσα. Οι βωμολοχίες και οι χυδαίες εκφράσεις, που στόχευαν στο να προκαλέσουν το γέλιο των ελάχιστα καλλιεργημένων θεατών, έστω και αν επρόκειτο για μεγάλους άρχοντες, θεωρούνταν πνευματώδεις και ιδιαίτερα απολαυστικές. Αντίθετα, η σκιαγράφιση των ηθών και κατά συνέπεια ο παιδευτικός ρόλος της κωμωδίας συνήθως παραμελούνταν. Το περιεχόμενο αφορούσε τις περισσότερες φορές μια μπερδεμένη υπόθεση εμπλουτισμένη με κωμικά επεισόδια και 'καρυκευμένη' με 'χοντροκομμένες' λέξεις<sup>16</sup>.

Επίσης, μελετώντας τα έργα του Κρητικού θεάτρου διαπιστώνουμε πως η μίμηση του ιταλικού θεάτρου από τους Κρήτες δημιουργούς ήταν περισσότερο επιφανειακή και όχι ουσιαστική, κάτι που καταμαρτυρεί η συνεχής και αδιάκοπη προσπάθειά τους να πραγματευτούν θέματα εμπνευσμένα από την ελληνική ζωή, τα οποία τα τοποθετούν και στο χώρο της Ελλάδας. Έτσι αναφέρουμε ενδεικτικά ότι τα δυο ιντερμέδια του *Στάθη* ζωντανεύουν τους αγώνες των Ελλήνων ενάντια στον Τούρκο

---

<sup>15</sup> M. Valsa, ό.π., σελ. 136.

δυνάστη και την απαγωγή της ωραίας Ελένης, συνδέοντας έτσι αόρατα γεγονότα και μύθους που συνυπάρχουν στην μακραίωνη ιστορία του τόπου μας. Κατά συνέπεια οι ποιητές και οι θεατρικοί συγγραφείς της Κρήτης, ως γνήσια τέκνα του πολιτιστικού οργανισμού της Αναγέννησης που σμίγει όλες τις εθνότητες σε μια κοινή κατάσταση δραματικής ευφορίας, είχαν την έμπνευση να μεταφέρουν στο έργο τους με ευδιάκριτες τις δυτικές επιδράσεις τη ζωντανή παρουσία του Κρητικού λαού, και να τη 'ντύσουν' με μια δροσερή και ρομαντική χάρη που μας ξαφνιάζει, καθώς συνδυάζει την ποιητική διάθεση και τον άκρατο λυρισμό με το δυναμισμό και τον πρωτογονισμό ενός λαού που διψά να εξωτερικεύσει με κάθε τρόπο τα καταπιεσμένα όνειρα και τους καημούς του.

Τα θέματα των έργων τους είναι διασκευές φραγκικών προτύπων και υστερούν σε πρωτοτυπία και σύνθεση. Βασιλιάδες, παλατιανοί, ιππότες, πριγκιπόπουλα, βασιλοπούλες με αρχαία ονόματα, που μοιάζουν να μην ανήκουν σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο, την ίδια στιγμή που σκέφτονται και αισθάνονται σαν γνήσιοι Κρητικοί, είναι τα πρόσωπα που συνθέτουν ένα μωσαϊκό κοινών και συμβατικών σκηνών της λόγιας ιταλικής αναγεννησιακής κωμωδίας, της *commedia erudita* και των τύπων της αυτοσχέδιας *commedia dell' arte*, φορώντας το κρητικό ένδυμα και αποκτώντας εκ νέου τη θεατρική παρουσία τους αυτή τη φορά στην κρητική κοινωνία του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>17</sup>.

Εδώ ακριβώς βρίσκεται το ένα σημείο στο οποίο στηρίζονται όσοι ψέγουν τους Κρήτες δραματουργούς για παντελή έλλειψη πρωτοτυπίας και δημιουργικότητας.

Το άλλο εντοπίζεται στην αφθονία των ιταλισμών<sup>18</sup> που συναντούνται στην κρητική δραματουργική παράδοση. Για παράδειγμα, τα ξενόφερτα ονόματα που συναντούμε, όπως π.χ. Καρόντε, Έρκουλε, Μάρτες, Αλισάντρος, Πουλισένα, κ.α., δεν μπορούμε να τα αποδώσουμε σε άγνοια των ποιητών, καθώς λίγο παρακάτω συναντούμε και τον ελληνικό τύπο τους: Χάρος, Ηρακλής, Αλέξανδρος, Πολυξένη, κ.α. Αλλού πάλι είναι φανερό πως η επιλογή των ιταλικών ονομάτων οφείλεται στα λατινικά στοιχεία κάποιου χειρογράφου ή σε μετρικές ανάγκες. Ωστόσο, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως, όπως ήδη τονίσαμε, οι περισσότερες από τις ξένες λέξεις-εξαιρώντας φυσικά τις «λατινικούρες» που αποτελούν «φετίχ» των κωμικών δασκάλων - είχαν πολιτογραφηθεί στην καθημερινή διάλεκτο του λαού. Οι Κρήτες,

---

<sup>16</sup> M. Valsa, ό.π., σελ. 137-138.

<sup>17</sup> Κώστας Θρακιώτης, ό.π., σελ. 85.

λοιπόν, δε χρησιμοποιούσαν τις ξενικές φράσεις, επειδή «αντιγράφανε τα ιταλικά πρότυπα», αλλά επειδή είχαν γίνει αναπόσπαστο τμήμα της μητρικής τους γλώσσας.

Παρόλα αυτά, ακόμα και αυτό το αλλόκοτο αμάλγαμα που συνηθίζουν οι «πεδάντηδες» στις κωμωδίες δεν ήταν ολότελα ξένο και κατά συνέπεια δυσνόητο για το θεατρικό κοινό, το οποίο για να γελάσει έπρεπε να κατανοεί τις γλωσσικές παρεξηγήσεις, χωρίς να διαθέτει κάποια ιδιαίτερη παιδεία ή κάποιες εξεζητημένες γνώσεις. Μήπως όμως και η ελισαβετιανή ποίηση δεν ήταν κατάμεστη από ιταλικές λέξεις; Ο Μολιέρος, ο μεγάλος Γάλλος δραματουργός, δεν ‘μπολιάζει’ τα λόγια των ηρώων του με ιταλικές ή ακόμα και τουρκικές ή και ισπανικές λέξεις, που το γαλλικό κοινό μισοκαταλαβαίνει; Ή μήπως οι θεατές του δημοφιλούς Καραγκιόζη είναι τόσο καλλιεργημένοι, ώστε να κατανοούν τα ιταλικά του Σιόρ Νιόνου ή τα αρβανίτικα του Βεληγκέκα; Όχι, βέβαια. Απλά, για να δούμε τους Κρήτες δραματουργούς ως γνήσιους και πρωτότυπους θεατρικούς συγγραφείς, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας πως στο θέατρο της εποχής τους αποτελούσε κανόνα η αλληλεπίδραση και η αρμονική συνύπαρξη διαφορετικών εποχών και τάσεων. Επομένως δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για παντελή έλλειψη κάθε δημιουργικής πνοής από μέρους των Κρητών δραματουργών, επειδή αξιοποιούν με δεξιοτεχνία τις γνώσεις που είχαν αποκτήσει από το ιταλικό θέατρο. Μάλιστα, σε καμία περίπτωση οι κωμωδίες του Κρητικού θεάτρου δεν αποτελούν πιστή και δουλική μίμηση των ιταλικών προτύπων τους, πόσο μάλλον όταν επιτυγχάνουν να εξασφαλίσουν από την ίδια παρακαταθήκη θεμάτων και τύπων τρία έργα αρκετά διαφορετικά μεταξύ τους.

Άλλωστε και οι Ιταλοί κωμωδιογράφοι μιμούνται και συχνά δε διστάζουν να αντιγράφουν σε μετάφραση τους Ρωμαίους προπάτορές τους, Πλαύτο και Τερέντιο, που με τη σειρά τους, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, αντλούσαν τα πρότυπά τους από τη Νέα Κωμωδία.

Ενδεικτικά αναφέρουμε πως ο θεματικός πυρήνας της *Κασετίνας* του Αριόστο, της παλιότερης κωμωδίας της Αναγέννησης (1508), ενυπάρχει σε τέσσερις κωμωδίες του Πλαύτου, με πιο δημοφιλή την *Cistellaria*.

Οι δίδυμοι της *Καλάντριας* του Καρδινάλιου Μπιμπιένα αποτελούν απόηχο των *Μεναίχμων* (*Menaechmi*) και των *Βακχίδων* (*Bacchides*) του Πλαύτου, οι οποίοι στη συνέχεια εμπνέουν και τον Σαίξπηρ, που προχωρά ακόμα περισσότερο

---

<sup>18</sup> Αλέξης Σολομός, *Το Κρητικό Θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή, Α' Προλεγόμενα*, Αθήνα 1973, σελ. 13.

διπλασιάζοντας το ζευγάρι των διδύμων, δημιουργώντας έτσι στην *Κωμωδία των Παρεξηγήσεων* (*The Comedy of Errors*) μια κωμική κατάσταση δίχως προηγούμενο.

Τέλος, και ο Μολιέρος αντλεί και από την *Commedia dell'arte* (*Πανουργίες του Σκαπίνου*) και από τον Πλάυτο (*Αμφιτρύων*) και τον Μένανδρο (*Μισάνθρωπος*), καθώς, όπως ο ίδιος μας πληροφορεί, “*je prends mon bien, ou je le trouve*”<sup>19</sup>.

Κατά συνέπεια, οι κρητικές κωμωδίες, ένα περίεργο μωσαϊκό με ψηφίδες που συνδυάζουν χαρακτηριστικά της γραπτής, λόγιας κωμωδίας των δραματουργών της “*commedia sostenuta*” ή “*erudita*” και της αυτοσχέδιας κωμωδίας των θεατρίνων, της “*commedia dell'arte*”, ενσωματώνοντας σ’ αυτά και στοιχεία του κρητικού παραδοσιακού πολιτισμού (π.χ. παροιμιώδεις εκφράσεις, κοινούς τόπους, κ.α.), αποδεικνύουν τη συνεργασία δυο διαφορετικών ειδών κωμωδίας, κάτι που δεν αποτελεί πρωτοτυπία στην ιστορία του θεάτρου, καθώς κάτι ανάλογο παρατηρείται σε όλες τις περιόδους εξέλιξης του ελληνικού θεάτρου, από την εποχή του Επίχαρμου, που εκπολίτισε τη δωρική φάρσα, ως τους χριστιανικούς μίμους, που εκλαΐκευσαν το Μένανδρο.

Πριν, λοιπόν, ασχοληθούμε αποκλειστικά με τις κωμωδίες του Κρητικού Θεάτρου, κρίνουμε σκόπιμο να εστιάσουμε την προσοχή μας σε κάποια βασικά χαρακτηριστικά της *commedia erudita* αρχικά και έπειτα της *commedia dell'arte*, καθώς σ’ αυτές τις δύο εκφάνσεις του κωμικού θεάτρου φαίνεται να οφείλει πολλά τόσο το Κρητικό όσο και ολόκληρο το Νεοελληνικό Θέατρο, που σαν στερνοπαίδι της ευρωπαϊκής σκηνής όχι μόνο μαθήτευσε σ’ αυτές αλλά και εξακολουθεί να μαθητεύει<sup>20</sup>.

Η *commedia erudita*, η «λόγια» ιταλική κωμωδία, όπως συχνά αποκαλείται, έκανε την εμφάνισή της γύρω στα 1500 μέσα από τα έργα γνωστών θεατρικών συγγραφέων της εποχής, όπως οι Ariosto, Machiavelli, Aretino και Bibienna. Καλλιεργήθηκε ιδιαίτερα στις πριγκιπικές αυλές και τις Ακαδημίες και διαδραματίζεται συνήθως στο σύγχρονο αστικό της περιβάλλον. Ωστόσο αντλεί τις υποθέσεις των έργων της από την αρχαία ρωμαϊκή κωμωδία (ιδίως από τα έργα του Πλάυτου και του Τερέντιου), αναμειγνύοντας στο υλικό της ‘νότες’ των ιταλικών διηγημάτων “*novelle*”.

Στα έργα του κωμικού κρητικού θεάτρου, *Κατζούρμπο*, *Φορτουνάτο* και *Στάθη*, διακρίνονται όλες εκείνες οι βασικές της συμβάσεις που σχετίζονται με την

---

<sup>19</sup> Για περισσότερες πληροφορίες πάνω στο θέμα της γνησιότητας ή μη του Κρητικού Θεάτρου δεξ τα «Προλεγόμενα» σσ. 9-23 του παραπάνω έργου.



κατανομή της δράσης σε πέντε πράξεις, τη διαίρεσή της σε σκηνές, την κυρίαρχη παρουσία του προλόγου, τη χωρο-χρονική ενότητα, το σύγχρονο αστικό περιβάλλον και τη χρησιμοποίηση τυποποιημένων θεατρικών χαρακτήρων, οι οποίοι όμως σε αντιπαράθεση με την *Commedia dell'arte*, δε φέρουν προκαθορισμένα ονόματα και προσωπεία<sup>21</sup>.

Συγκεκριμένα, όσον αφορά στη μορφή<sup>22</sup> των τριών αυτών κωμωδιών μπορούμε να πούμε πως και τα τρία έργα έχουν συντεθεί σε στίχο, στον καθιερωμένο εθνικό δεκαπεντασύλλαβο ή ακόμα και στον ενδεκασύλλαβο, ο οποίος εμπλουτίζεται με ζευγαρωτές ρίμες. Χωρίζονται σε σκηνές και σε πράξεις, ανάμεσα στις οποίες παρεμβάλλονται τα περίφημα ιντερμέδια<sup>23</sup>, τα οποία γράφονται είτε από τον ποιητή είτε από άλλους.

Πρόκειται για σύντομα κομμάτια, που είχαν δική τους, ανεξάρτητη υπόθεση, είχαν φαντασμαγορικό χαρακτήρα, καθώς τα συνόδευαν πλούσια σκηνικά, φανταχτερά κοστούμια, οι περίφημες «μορέσκες» (χορευτικά επεισόδια σε στιλ μπαλέτου που συνήθως αναπαριστούσαν μάσκες) και ήταν ενορχηστρωμένα με περίφημα μουσικά κομμάτια.

Απέβλεπαν στην ανακούφιση του κοινού από τη συναισθηματική φόρτιση που του προκαλούσε η «μέθεξή» του σε όσα συνέβαιναν στην κύρια υπόθεση του έργου.

Όλα τα έργα αυτά δε γράφτηκαν για να διαβάζονται, αλλά για να παρασταίνονται σε κανονικές θεατρικές παραστάσεις, γεγονός που προϋποθέτει την ύπαρξη ενός καλλιεργημένου θεατρόφιλου κοινού και μιας κοινωνίας που αρέσκεται στις δημόσιες συγκεντρώσεις και σ' αυτού του είδους την ανώτερη πνευματική μέθεξη. Μάλιστα οι «διδασκαλίες» που παρεμβάλλονται στα έργα, οι ρητές μαρτυρίες, και οι σκηνοθετικές οδηγίες, για να χρησιμοποιήσουμε τη σύγχρονη ορολογία, που απευθύνονται στους ηθοποιούς συνηγορούν υπέρ της άποψης εκείνων που κάνουν λόγο για τη μεγάλη θεατρική επιτυχία των κρητικών κωμωδιών.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Β. Ρώτας, «Commedia dell'Arte. Το θαύμα της Κομμέντια Ντελλ'Αρτε», *Θέατρο*, τεύχ. 22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965, σσ. 30-32.

<sup>21</sup> David Holton, *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, μετάφρ. Ναταλία Δελιγιαννάκη. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. Ηράκλειο 2010, κεφ. 5<sup>ο</sup>: Alfred Vincent, «Κωμωδία. Διασυνδέσεις», σσ. 137-143.

<sup>22</sup> Κώστας Θρακιώτης, *ό.π.*, σελ. 86.

<sup>23</sup> Για περισσότερες πληροφορίες δες το έργο του Μπάμπη Δερμιτζάκη, *Η λαϊκότητα της Κρητικής Λογοτεχνίας*, σσ.68-70, Αθήνα 1990.

<sup>24</sup> Πρβ. Το έργο του Κώστα Θρακιώτη «Η Ιταλική Αναγέννηση και το Κρητικό Θέατρο», ανάτυπο από την *Κρητική Πρωτοχρονιά*, έτος 1963, Αθήνα 1963.

Όσον αφορά στο σκηνικό<sup>25</sup> των δραματικών έργων του Κρητικού Θεάτρου, ύστερα από τη λεπτομερειακή ανάλυσή τους εύκολα μπορούμε να συμπεράνουμε πως τα περισσότερα απ' αυτά μπορούν να παρασταθούν στη συμβατική σκηνή της Ιταλικής Αναγέννησης, όπως αυτή περιγράφεται από τον αρχιτέκτονα Sebastiano Serlio<sup>26</sup>. Πρόκειται για ένα φαρδύ και ρηχό παρασκήνιο, πίσω από το οποίο υπάρχει ζωγραφισμένη σκηνογραφία (πρβ. με τους «περίακτους» της αρχαίας τραγωδίας). Αυτή αναπαριστά μια πλατεία ή ένα δρόμο που οδηγεί στο βάθος, ενώ αριστερά και δεξιά υπάρχουν σπίτια. Το σκηνικό αυτό είναι ζωγραφισμένο σε κέντρο-αξονική προοπτική, έτσι ώστε να παρέχει στο θεατή την εντύπωση της προοπτικής του βάθους. Το πρώτο σπίτι αριστερά και δεξιά έχει πόρτες, παράθυρα και μπαλκόνια, που χρησιμοποιούνται για διάφορους λειτουργικούς σκοπούς κατά τη διάρκεια της κωμωδίας.

Ειδικότερα τα σπίτια (“case”), αραδιασμένα στη σκηνή, επέτρεπαν στο θεατή να συλλάβει το νόημα της πλοκής και τις σχέσεις μεταξύ των προσώπων (ανάλογα με τα σπίτια, απ' όπου μπαινόβγαιναν τα πρόσωπα του έργου). Από την άλλη μεριά, τα δυο σπίτια που βρίσκονταν στις δυο γωνίες και που τα παράθυρα και οι πόρτες τους έβλεπαν σε δύο δρόμους, καθιστούσαν δυνατές τις διάφορες θεατρικές καταστάσεις στις οποίες προσέφευγαν συχνά οι θεατρίνοι: κουβέντα με τον εαυτό τους (εσωτερικός μονόλογος), ξαφνική και αναπάντεχη εμφάνιση προσώπων, παρακολούθηση συζητήσεων, κ.λ.π. Στο σημείο αυτό αξίζει να κάνουμε μια σύντομη παρουσίαση της συγκεκριμένης δραματικής τεχνικής του «κρυφακούσματος<sup>27</sup>», κατά την οποία κάποιο ή κάποια πρόσωπα του έργου παρακολουθούν κρυφά κάποια συζήτηση και έτσι αντλούν σημαντικές πληροφορίες, χάρη στις οποίες επηρεάζουν συχνά τη λύση της υπόθεσης.

Η ‘κρυψώνα’ για το κρυφάκουσμα πρέπει να τοποθετηθεί στην άκρη του πρώτου σκηνικού σπιτιού αριστερά ή δεξιά προς την έξοδο από τη σκηνή, το οποίο δείχνει στην πρόσοψή του προς τη ράμπα μια πόρτα, παράθυρο ή και μπαλκόνι, και ο κρυμμένος πρέπει να είναι ορατός για το κοινό, επειδή πρέπει ν’ ακούγονται τα σχόλια του. Η γλωσσική διατύπωση για το κρυφάκουσμα είναι σχεδόν στερεότυπη:

---

<sup>25</sup> Βλ. το άρθρο του Constantin Miclachevski, «Τα μυστικά της Commedia. Η τεχνική της παράστασης» σε μετάφραση Τάκη Δράγωνα, περ. *Θέατρο* (Κ. Νίτσου), τεύχ.22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965, σσ. 40-51.

<sup>26</sup> S. Serlio, *Architettura libri decem*, Paris 1545.

<sup>27</sup> Β. Πούχγερ, «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο», στον τόμο *Μελετήματα Θεάτρου. Το Κρητικό Θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 115-160.

«εις μια μερά» (στο ιδίωμα της ανατολικής Κρήτης), «εις μια μεριά» (στο ιδίωμα της δυτικής Κρήτης), και «στη μπάντα».

Σύμφωνα με τις δραματουργικές συμβάσεις της πλοκής, το 'βασιλείο' του κρυφακούσματος είναι η κωμωδία, στην οποία πάντα, με διαφορετικούς όμως κάθε φορά τρόπους, ο κρυμμένος είτε ανακαλύπτεται κατά τη διάρκεια της τρέχουσας σκηνής<sup>28</sup>, ή αυτοανακαλύπτεται<sup>29</sup>, όταν η πορεία της πλοκής το απαιτεί<sup>30</sup>, ή δεν μπορεί πια να συγκρατηθεί και ορμάει από την κρυψώνα του<sup>31</sup>, κυρίως λόγω κάποιου σχολίου του προς το κοινό, το οποίο ακούγεται από ένα άλλο σκηνικό πρόσωπο<sup>32</sup> ή λόγω κάποιας γλωσσικής παρερμηνείας<sup>33</sup> (αυτές οι γλωσσικές παρεξηγήσεις εμφανίζονται συμβατικά στις σκηνές με το σχολαστικό δάσκαλο, γιατί κανείς δεν καταλαβαίνει τις «λατινικούρες» και «ιταλικούρες» του και δίνει μια αυθαίρετη ερμηνεία στα λεγόμενα).

Στο δρόμο, επίσης, εύκολα μπορούσε να βάζει κανείς να εμφανίζονται και να συναντιούνται τα πιο ποικίλα και ανέλπιστα πρόσωπα. Ο δρόμος έκανε ευκολοερμήνευτους τους πιο αναπάντεχους συνδυασμούς και συναντήσεις. Μπορούσαν ν' αντιλαμβάνονται από το δρόμο τι λεγόταν και τι γινόταν μέσα στα σπίτια, όπου έμπαιναν, και από τα παράθυρα, ανάλογα με την περίπτωση.

Τόσο τα θέματα όσο και οι τύποι του κωμικού Κρητικού Θεάτρου είναι άμεσοι απόηχοι της Ιταλικής Αναγεννησιακής Κωμωδίας, που μιμείται με τη σειρά της αυτές της Νέας Αττικής Κωμωδίας μέσω των έργων του Πλαύτου και του Τερέντιου.

Πρόκειται για μια υπόθεση που χαρακτηρίζεται από την απλή δομή της, η οποία δεν είναι πάντα κωμική από τη φύση της αλλά εμπλουτίζεται από μια σειρά δευτερευουσών αυτοτελών κωμικών ιστοριών με πρωταγωνιστές δευτερεύοντες χαρακτήρες, οι οποίες συνιστούν το κατεξοχήν κωμικό στοιχείο της και συμβάλλουν στη διαμόρφωση του κωμικού χαρακτήρα της. Το κωμικό στοιχείο ειδικότερα επιτυγχάνεται τόσο με την παρανόηση, την παρεξήγηση, είτε αυτή είναι συναισθηματική είτε λεκτική, όσο και με τη διακωμώδηση ανθρώπινων τύπων που ανήκουν στην πλούσια παρακαταθήκη της ιταλικής κωμωδίας και που στη συνέχεια τυποποιούνται (*tipi fissi*) από την *commedia dell'arte*.

---

<sup>28</sup> Βλ. *Φορτουνάτο*, Γ' Πράξη, δ' σκηνή.

<sup>29</sup> Βλ. *Κατζούρμπο*, Δ' Πράξη, στ' σκηνή και *Φορτουνάτος* Α' Πράξη, γ' σκηνή και Ε' Πράξη, ε' σκηνή.

<sup>30</sup> Βλ. *Φορτουνάτο*, Δ' Πράξη, δ'-ε' σκηνή.

<sup>31</sup> Βλ. *Ψευτογιατρούς*, Γ' Πράξη, α' σκηνή.

<sup>32</sup> Βλ. *Κατζούρμπο*, Δ' Πράξη, ζ' σκηνή.

<sup>33</sup> Βλ. *Φορτουνάτο*, Δ' Πράξη, β' σκηνή.

Οι ιστορίες αυτές δεν είναι εντελώς ανεξάρτητες από τον βασικό καμβά της υπόθεσης, καθώς σχετίζονται άμεσα με κάποια από τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα του έργου και με τις κωμικές καταστάσεις που προκύπτουν από τις επαφές τους με τους παραπάνω δευτερεύοντες δραματικούς τύπους. Συγκεκριμένα: Όλες οι κωμωδίες έχουν σχεδόν κοινή ή παραπλήσια υπόθεση: ένας νέος και μια νέα αγαπιούνται, αλλά η ένωσή τους εμποδίζεται από τον παράλογο έρωτα ενός πλούσιου γέρου. Στο τέλος, όμως, αποκαλύπτεται πως ο νέος (ή η νέα) είναι παιδί του γέρου αυτού, από τον οποίο το είχαν αρπάξει μικρό οι πειρατές, με αποτέλεσμα όλα να οδηγούν αβίαστα στην αίσια έκβαση της υπόθεσης<sup>34</sup>.

Κάθε ένα από τα πρόσωπα των κρητικών κωμωδιών φέρεται ως το ακριβές αντίγραφο των κοινών τύπων της *commedia erudita*: οι φλογεροί και ρομαντικοί ερωτευμένοι νέοι και στον αντίποδά τους οι πλούσιοι ηλικιωμένοι αντίζηλοί τους, ο σχολαστικός δάσκαλος, ο φαμφαρόνος στρατιωτικός, η προξενήτρα, η ρουφιάνα και φυσικά το απαραίτητο δομικό στοιχείο κάθε λατινικής κωμωδίας, οι υπηρέτες.

Οι χαρακτήρες αυτοί, το αμάλγαμα μιας αρχέγονης θεατρικής παράδοσης, ελληνικής και λατινικής, αναβιώνουν επίσης τους χαρακτηριστικούς ήρωες της ξεχασμένης πια Αρχαίας Κωμωδίας και μάλιστα τους Μίμους. Έτσι, λοιπόν, για τους τύπους<sup>35</sup> της Κρητικής κωμωδίας, ο λόγος περιττεύει. Ξαναβρίσκουμε το **Γέρο-εραστή** π.χ. στον Αρμένη του *Κατζούρμπου*, στον Ντοττόρο του *Στάθη* και στον Λούρα του *Φορτουνάτου*, το **Σχολαστικό Δάσκαλο** που μεταχειρίζεται ένα περίεργο κράμα γλωσσών (ελληνικά, ιταλικά και λατινικά), γεγονός που τον καθιστά ένα πρόσωπο δυσνόητο και γι' αυτό ιδιαίτερα κωμικό, τον **Ψευτοπαληκάρ** και γνωστό **Καυχησάρη** πολεμιστή (ο “*miles gloriosus*” του Πλαύτου) στον Κουστολιέρη του *Κατζούρμπου*, στον Μπράβο του *Στάθη* και στον Τζαβάρα του *Φορτουνάτου*. Επίσης ξανασυναντούμε τις φιλοχρήματες **Εταίρες** και τις **Μαστροπούς** και φυσικά τους κωμικούς **Υπηρέτες** με τους πρωταγωνιστικούς ρόλους τους, οι οποίοι αναγνωρίζονται εύκολα από την πανουργία και τη λαιμαργία τους κάτω από τα ονόματα των Κατζάραπα του *Κατζούρμπου*, Μούστρουχο του *Κατζούρμπου*, Φόλα και Πετρούτσο του *Στάθη* και Μποζίκη και Μπερναμπούτσο του *Φορτουνάτου*, πάντα παρέα με ‘νόστιμες’, ζωηρές και άκρως ερωτικές υπηρέτριες.

<sup>34</sup> Μ.Ι. Μανούσακας, *Κρητικά Χρονικά*, τόμ. Η' (1954), σελ. 293, σημείωση 6.

<sup>35</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. το έργο του Μ. Ι. Μανούσακα *Η Κρητική λογοτεχνία κατά την εποχή της Βενετοκρατίας* σσ. 36-40, Αριστοτέλειον Παν/μιον Θεσσαλονίκης, Θεσ/νίκη 1965, καθώς και το άρθρο του Μάριου Πλωρίτη «Ελληνική κωμωδία και Κομμέντια – Δούναι και Λαβείν των δύο Θεάτρων», σελ. 73-75, περ. *Θέατρο* (Κ. Νίτσου), τεύχ. 22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965.

Γύρω από αυτά υπάρχουν και δρουν τα στερεότυπα πρόσωπα της ιταλικής κωμωδίας, τα οποία τόσο από άποψη κατασκευής όσο και από άποψη θεατρικής ερμηνείας μάς θυμίζουν με κάποια αναλογία τις τυπικές φιγούρες που χουμε δει παλιότερα να διακωμωδούνται και στον τόπο μας στα καρναβάλια, καθώς και τους συνήθεις τύπους του Καραγκιόζη, τον Πασά, τον παλληκαρά, το μπούφο, το χωριάτη, τον ομορφονιό, το ραδιούργο, κ.α. Επίσης έχουν πολλά κοινά και με τις φιγούρες του παλιού κινέζικου θεάτρου, γεγονός που αποδεικνύει για άλλη μια φορά τους κοινούς δρόμους στους οποίους πορεύεται το λαϊκό πνεύμα, χωρίς να υπόκειται σε εθνικιστικούς και παντός είδους περιορισμούς<sup>36</sup>.

Στην πλοκή των έργων αυτών αξιοποιούνται επίσης μοτίβα που ανήκουν στην πλούσια παρακαταθήκη της *commedia erudita*, με κυρίαρχο αυτό που αφορά στην περίπτωση ενός νέου ή μιας νέας που αποκαλύπτεται ως το χαμένο παιδί ενός άλλου προσώπου του έργου, μια συγκινητική οικογενειακή ιστορία που μας επιφυλάσσει πάντα ένα «happy end», ένα αίσιο δηλαδή τέλος που επισφραγίζεται από το γάμο των ερωτευμένων νέων ή και περισσότερων προσώπων της κωμωδίας.

Ωστόσο, ανάμεσα στις κρητικές κωμωδίες και την *commedia erudita* υπάρχουν και σημαντικές διαφορές, μια από τις οποίες αφορά στο ρόλο των υπηρετών στη μια και την άλλη περίπτωση. Ειδικότερα, ενώ στα έργα της *commedia erudita* ο ρόλος τους είναι πρωταγωνιστικός, καθώς αυτοί είναι που κινούν τα νήματα της δράσης, μηχανορραφώντας υπέρ ή εναντίον των κυρίων τους, στην κρητική κωμωδία είναι συνήθως αρωγοί των προσπαθειών των αφεντικών τους να ευοδωθούν οι ερωτικές βλέψεις τους, χωρίς όμως ν' αναλαμβάνουν πρωτοβουλίες που θα τους καθιερώσουν ως τους κυρίαρχους αυτού του θεατρικού 'παιχνιδιού'. Επίσης, μια άλλη σημαντική απόκλιση της μιας κωμωδίας από την άλλη σχετίζεται με την πλοκή του έργου, η οποία, ενώ στην *commedia erudita* παρουσιάζεται ιδιαίτερα σύνθετη, εμπλουτισμένη με μεταμφιέσεις, παραγνωρίσεις, ίντριγκες και δολοπλοκίες, στην κρητική κωμωδία είναι απλή, δίχως ευρηματικά απρόοπτα, απρόσμενες αποκαλύψεις και απροσδόκητα φινάλε. Κατά συνέπεια, συγκρίνοντας τις υποθέσεις των τριών κωμωδιών του Κρητικού θεάτρου θα λέγαμε πως ο Στάθης πλησιάζει περισσότερο στην *commedia erudita*, απ' ό τι ο Κατζούρμπος και ο Φορτουνάτος<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Β. Ρώτας, ό.π., σσ. 30-32.

<sup>37</sup> D. Holton, ό.π., σελ. 138-139.

Η *commedia dell'arte*, από την άλλη, μακρινός απόγονος της Νέας Αττικής Κωμωδίας, όπως έχει πολλές φορές τονιστεί, έχει επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό το Ευρωπαϊκό θέατρο.

Όχι λίγα όμως, της χρωστά και η νεότερη ελληνική σκηνή. Είναι αυτονόητο πως το Κρητικό Θέατρο πρώτα-πρώτα, που βασικά διασκεύαζε το Ιταλικό θέατρο του 16<sup>ου</sup> αιώνα, επηρεάστηκε όχι μόνο από τη λόγια κωμωδία *commedia erudita*, αλλά και από την αυτοσχέδια *commedia dell'arte*.

Βέβαια το Κρητικό Θέατρο ούτε αυτοσχέδιο ήταν ούτε μεταχειριζόταν μάσκες κατά την παράστασή του. Όμως, υιοθετώντας ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της *commedia dell'arte*, δίνει βαρύτητα στους τύπους και όχι στην υπόθεση του έργου, τους οποίους 'οπλίζει' με την ελευθεροστομία της, και επιπλέον χρησιμοποιεί, όπως και εκείνη, ορισμένα σκηνικά ευρήματα, «δρώμενα», πράξεις (*lazzi*), όπως ξυλοκοπήματα, αδέξια παθήματα, μέθυσους, κλπ. Πρόκειται για μια διαπίστωση στην οποία οδηγείται και ο Λίνος Πολίτης στη στοχαστική Εισαγωγή της έκδοσης του *Κατζούρμπου*<sup>38</sup>, όπου χαρακτηριστικά παρατηρεί πως: «...ο Κατζούρπος (και η κρητική κωμωδία γενικότερα) πήραν...για πρότυπο τη λόγια κωμωδία της ιταλικής Αναγέννησης. Αποφασιστική όμως επίδραση στη διαμόρφωσή τους είχε ειδικότερα η βενετσιάνικη κωμωδία, (αυτή την τοποθετεί καμιά φορά ανάμεσα στην *commedia erudita* και την *commedia dell'arte*) καλύπτει το κρίσιμο σημείο που οδηγεί από την παραδομένη λόγια κωμωδία στην *Commedia dell'arte*.

Μάλιστα ο ίδιος δε διστάζει να υποστηρίξει πως γύρω στα τέλη του αιώνα (1585-1600) δεν αποκλείεται οι Κρήτες να απήλαυσαν από κοντά κάποιον θίασο της *commedia dell'arte* που είχε φτάσει ως και την Κρήτη. Αυτό όμως που δεν μπορεί ν' αμφισβητηθεί από κανέναν είναι ότι, όταν οι Κρήτες του τελευταίου αιώνα της βενετικής κατοχής ταξιδεύουν στην ιταλική μητρόπολη, αφθονούν οι κωμικές παραστάσεις. Χάρη σ' αυτές, ανακαλύπτουν έναν μαγικό κόσμο, ξέγνοιαστο και αδιάντροπο, που καθρεφτίζει απροκάλυπτα τις γελοιότητες και τα ευτράπελα της σύγχρονης, καθημερινής ζωής. Καθόλου δεν υποψιάζονται οι Έλληνες διανοούμενοι και λόγιοι πως μετά από τόσα χρόνια ξανασυναντούν έναν απόδημο Έλληνα, εφόσον ο κόσμος αυτός ξαναφέρει στο προσκήνιο την αθηναϊκή κοινωνία της Νέας Αττικής

---

<sup>38</sup> Λίνος Πολίτης, *Γεωργίου Χορτάση Κατζούρμπου*. Κωμωδία. Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο, Ηράκλειον Κρήτης 1964 (Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών. Κρητικόν Θέατρον 1), στην Εισαγωγή σσ. ξβ' - ογ'. Η Β' Πράξη με το μέρος της εισαγωγής που αναφέρεται στους τύπους και στα πρόσωπα της κωμωδίας πρωτοδημοσιεύτηκε από τον εκδότη στο *Θέατρο*, τόμ, 3, τεύχ. 17

Κωμωδίας. Βλέπουν τη θεατρική κωμωδία σαν μια ιταλική ‘σπεσιαλιτέ’, στην οποία προσθέτουν ελληνικά μπαχαρικά, για να τη ‘μαγειρέψουν’ και να τη ‘σερβίρουν’ στους Έλληνες πατριώτες τους.

Σχετικά τώρα με τη χρονολόγηση των τριών κωμωδιών του Κρητικού θεάτρου αναφέρεται ως πιθανότερη η ακόλουθη πιθανότερη χρονολογική σειρά: *Κατζούρμπος*, *Στάθης*, *Φορτουνάτος*. Συγγραφέας της πρώτης ο Χορτάτζης, της τρίτης ο Φώσκολος, της δεύτερης άγνωστος. Όσον αφορά στο συγγραφέα της δεύτερης κωμωδίας, ο Σάθας πρότεινε ο κωμικός τύπος που επιλογίζει το *Στάθη*, ο Φόλας, να’ χει την τριαδική υπόσταση ρόλου, ηθοποιού και ποιητή, κάτι που όμως δεν έγινε αποδεκτό.

Οι τρεις κρητικές κωμωδίες γράφτηκαν ανάμεσα στα 1595 και στα 1666, περίοδος κατά την οποία στα μεγαλύτερα αστικά κέντρα της Ευρώπης, κάτω από τη σκέπη της Αναγέννησης, αποκτούν σάρκα και οστά πολλά από τα αριστουργήματα της παγκόσμιας κωμικής τέχνης, όπως η *Δωδέκατη Νύχτα*, ο *Βολπόνε*, η *Γυναίκα στοιχειό* ή ο *Ταρτούφος*<sup>39</sup>.

### **Οι Κωμωδίες του Κρητικού Θεάτρου**

Οι τρεις κωμωδίες του Κρητικού Θεάτρου έχουν σχεδόν την ίδια υπόθεση. Ο δραματικός τόπος και των τριών είναι ο Χάνδακας (σημερινό Ηράκλειο) και το θέμα τους αφορά την ερωτική ιστορία δυο νέων, ο ένας από τους οποίους έχει χάσει τους γονείς του από πολύ μικρός και αυτή η ερωτική περιπέτειά του συμβάλλει στην ανεύρεσή τους.

Όπως θα διαπιστώσει κανείς στη συνέχεια, ο *Κατζούρμπος* και ο *Φορτουνάτος* ενσωματώνουν στις δραστηριότητες των ηρώων τους αρκετά ηθογραφικά στοιχεία. Ωστόσο ανήκουν στην ευρωπαϊκή παράδοση του Νεοκλασικισμού, δηλαδή σ’ εκείνη την κατηγορία των κωμωδιών που αντλούσαν το υλικό τους από την αστείρευτη πηγή της ελληνορωμαϊκής παιδείας.

Οι ‘αξιοθρήνητοι’ ερωτευμένοι γέροι των Κρητικών κωμωδιών, οι θρασύδειλοι μπράβοι, οι σχολαστικοί δάσκαλοι, οι παμπόνηροι δούλοι και οι φιλοχρήματες εταίρες μπορεί να θυμίζουν, κυρίως χάρη στην ολοζώντανη γλώσσα τους και στην

---

(Οκτ. 1964), σσ. 7-17 και το άρθρο του Μάριου Πλωρίτη, «Ελληνική Κωμωδία και Κομμέντια. “Δούναι και Λαβείν” των δυο θεάτρων, *Θέατρο*, τεύχ. 22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965, σσ. 73-75.

<sup>39</sup> Σολομός, ό.π., σελ. 120.

‘εγχάραξη’ του καλλιτεχνικού περιγράμματός τους, μορφές βγαλμένες από την επικαιρική τους πραγματικότητα, ωστόσο είναι, δίχως την παραμικρή αμφιβολία, τυποποιημένες μορφές, δανεισμένες από την πινακοθήκη της λόγιας ιταλικής κωμωδίας, της *commedia erudita*, που τις είχε αντλήσει με τη σειρά της από τον Πλάυτο και τον Τερέντιο, όπως και αυτοί με τη σειρά τους, παίρνοντας μέρος σ’ αυτή την αδιάσπαστη πνευματική σκυταλοδρομία, τις είχαν δανειστεί νωρίτερα από τον Μένανδρο και τους ομότεχούς τους της Ελληνιστικής εποχής<sup>40</sup>.

Στη συνέχεια θα περάσουμε στην αναλυτική παρουσίαση των κωμωδιών της Κρητικής Λογοτεχνίας, προκειμένου να εξακριβώσουμε και να κατανοήσουμε εις βάθος τα σημεία εκείνα που καταδεικνύουν πως το ιδανικό των συγγραφέων και των θεωρητικών από την εποχή του Οράτιου ως και την εποχή του Μολιέρου ήταν η δημιουργική αξιοποίηση και επαναζωογόνηση των επιτυχημένων συνταγών του παρελθόντος.

### **I. Κατζούρμπος<sup>41</sup>**

Πρόδρομος στην κρητική κωμωδία φαίνεται να’ ναι ο Χορτάτζης με την «κομέδια ρεδικολόζα<sup>42</sup>» του *Κατζούρμπος*, το χειρόγραφο της οποίας βρίσκεται στην Εθνική μας Βιβλιοθήκη. Πρόκειται για ένα έργο που, όπως ήδη αναφέρθηκε, πολλοί το αποδίδουν στον Χορτάτζη, γιατί βρίσκουν γλωσσικές και υφολογικές ομοιότητες με τον ποιητή της *Ερωφίλης*. Επιπλέον έχουμε και μια σπουδαία μαρτυρία του Ρεθυμνιώτη ποιητή Μαρίνου Τζάνε Μπουνιαλή, ο οποίος έγραψε ένα ιστορικό ποίημα σχετικό με τον Κρητικό πόλεμο ανάμεσα στους Βενετσιάνους και τους

---

<sup>40</sup> Θ. Χατζηπαντζής, ό.π., κεφ. πρώτο, σελ. 9.

<sup>41</sup> Ο *Κατζούρμπος* εκδίδεται για πρώτη φορά το 1964 από τον Λίνο Πολίτη.

<sup>42</sup> Σολομός, ό.π., σελ. 122 και D. Holton, ό.π., σελ. 141, όπου αναφέρεται πως ο Pecoraro είχε επιστήσει την προσοχή σ’ αυτό το σημείο του χειρογράφου, καθώς ο χαρακτηρισμός αυτός της εν λόγω κωμωδίας αποτελεί μεταγραφή σε ελληνικούς χαρακτήρες του όρου *commedia ridicolosa*, που χρησιμοποιείται για έναν ιδιαίτερο τύπο κωμωδίας, ιδιαίτερα δημοφιλούς στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αι. Επρόκειτο για γραπτή κωμωδία, η οποία όμως είχε πολλές ομοιότητες με την *commedia dell’arte*. Μάλιστα, όσον αφορά στον *Κατζούρμπος*, ισχυρίζεται πως η στοιχειώδης πλοκή του και η παρουσία τυποποιημένων κωμικών χαρακτήρων είναι στοιχεία που προέρχονται από την *commedia ridicolosa*. Ωστόσο, δεν είμαστε βέβαιοι κατά πόσο μια τέτοια εικασία μπορεί να είναι αληθής, εφόσον δε συνοδεύεται από τις προαπαιτούμενες αποδείξεις. Έτσι, καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως πιθανόν όποιος χρησιμοποίησε τον όρο αυτό για να χαρακτηρίσει τον *Κατζούρμπος* ενδέχεται να μην τον εννοούσε με τη στενότερη σημασία που του αποδίδει ο Pecoraro, αλλά να ήθελε να την αντιπαραβάλλει με τον όρο *κομέδια παστοράλ* (ποιμενική κωμωδία), όπως αυτή απαντά στην επικεφαλίδα του κειμένου της *Πανώριας*.



Τούρκους (1645-1669), μέσα στα πλαίσια του οποίου αποκαλύπτει πως ο *Κατζούρμπος* είναι έργο του ποιητή Χορτάτζη<sup>43</sup>.

Υποθέτουμε, λοιπόν, πως συνετέθη μεταξύ των ετών 1595 και 1601. Το χειρόγραφο του *Κατζούρμπου*, που, όπως φαίνεται, παιζόταν κατά τη διάρκεια της πολιορκίας του Χάνδακα, μεταφέρθηκε από τους Κρήτες πρόσφυγες στην Επτάνησο, όπως άλλωστε έγινε και μ' όλα τα έργα της Κρητικής λογοτεχνίας. Αυτό μας επιτρέπει να υποθέσουμε πως πολλά άλλα έργα θα χάθηκαν, αφού δεν μπορούσαν τόσο εύκολα να καταξιωθούν σε έντυπες εκδόσεις την εποχή εκείνη.

Κριτική έκδοση της κωμωδίας αυτής πραγματοποιήθηκε από τον Λίνο Πολίτη το 1964, ενώ νέα κριτική έκδοση έχει ετοιμάσει ο Στέφανος Κακλαμάνης.<sup>44</sup>

Ο *Κατζούρμπος* αποτελείται από έναν σύντομο Πρόλογο και από πέντε Πράξεις, μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται ιντερμέδια. Ο Πρόλογος «*καμωμένος εις έπαινον της περιφήμου νήσου Κεφαλληνίας, πατρίδος μας, και των αρετών αυτής και της των Ενετών αριστοκρατίας*», πιθανότατα συνετέθη από κάποιον ηθοποιό από την Κεφαλονιά πριν από την πτώση της Κρήτης στους Τούρκους<sup>45</sup>.

Η υπόθεση του *Κατζούρμπου* δεν είναι υποτυπώδης σε σχέση με το μήκος του έργου. Δεν έχει έναν κεντρικό θεματικό πυρήνα, με τον οποίο να συνυφαίνονται άλλα δευτερεύοντα επεισόδια, αλλά έναν εμβρυακό, θα μπορούσαμε να πούμε, που διανθίζεται με άλλα επεισόδια, τα οποία βρίσκονται σε χαλαρή σύνδεση μ' αυτό<sup>46</sup>.

Ο νεαρός «σκολίτης» Νικολός αγαπά την Κασσάντρα, ψυχοκόρη της μαστροπού ή «ρουφιάνας», όπως αποκαλείται στο κείμενο, Πουλισένα, που θέλει να την προξενέψει στο γέρο Αρμένη. Για το σκοπό αυτό παίρνει από τον πλούσιο γέρο χρήματα και πολύτιμα φορέματα. Ο Νικολός όμως βρίσκει και αυτός χρήματα, καθώς η ίδια η Κασσάντρα του πετά κάτι χρυσά βραχιόλια, που τα στέλνει στην Πουλισένα, και τότε αυτή, μαζί με τη γριά Αρκολιά, καταστρώνει ένα σχέδιο για το πώς θα ξεγελάσουν το γέρο ερωτύλο. Άλλη γριά μεσίτρα όμως, η Αννέζα «του στενού», τα εκμυστηρεύεται όλα στον πατέρα του Νικολού, το μισέρ Γιάκουμο, και στη γυναίκα του Αρμένη. Αποκαλύπτεται στο τέλος πως η Κασσάντρα

<sup>43</sup> Στο σημείο αυτό αξίζει να παραθέσουμε το απόσπασμα του ποιήματος, στο οποίο παρουσιάζεται ο Χορτάτζης ως ποιητής του *Κατζούρμπου*: «Ένα παιδί μου παλαιόν, οπού θελα γεννήσει κι' εκείνον με πολλήν τιμήν ήθελε με στολίσει, Γεώργιο Χορτάκιον εκράζαν τόνομά του κι' στίχοι του φημίζονται και τα ποιήματά του κι' έκαμε την Πανώρια του με ζαχαρένια χείλη μαζί μόν τον Κατζάραπον, την άξιαν Ερωφίλη». (βλ. Κώστα Θρακιώτη, «Η Ιταλική Αναγέννηση και το Κρητικό Θέατρο», Ανάτυπο από την *Κρητική Πρωτοχρονιά*, Αθήνα 1963, σελ. 90).

<sup>44</sup> Λίνος Πολίτης, *Γεωργίου Χορτάτση "Κατζούρμπος"*. Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο. *Κρητικόν Θέατρον 1*, Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειον Κρήτης 1964. Νέα κριτική έκδοση του Στέφανου Κακλαμάνη (βλ. *Γεωργίου Χορτάτση, Κατζούρμπος*, θεατρικό πρόγραμμα, «Η νέα σκηνή», Μάιος 1993, σσ. 145-232 το κείμενο).

<sup>45</sup> Διον. Ζακυθινός, Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, Ε.Π. Παπανούτσος, *Κρητική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1955, Εισαγωγή-Κωμωδία, σ. λγ'.

<sup>46</sup> Χριστίνα Β. Δεδούση, *Ο Κατζούρμπος και η λατινική Κωμωδία. Συμβολή στη μελέτη της κρητικής κωμωδίας*, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Παν/μιου Θεσσαλονίκης (ΕΕΦΣΠΘ) 10, 1968, σελ. 16.

είναι η χαμένη κόρη του Αρμένη και της Αρμένισσας, την οποία είχαν αρπάξει οι Τούρκοι σε μικρή ηλικία. Έτσι, αποτρέπεται η απειλούμενη αιμομιξία και ο νεαρός παντρεύεται την αγαπημένη του.

Αυτή, λοιπόν, η συμβατική υπόθεση είναι το πρόσχημα για να απολαύσουμε επί σκηνής τους δούλους με τα ανεπιτήδευτα αστεία τους, τις μεσίτρες με τις θυμοσοφίες και τις κοσμοθεωρίες τους, όπως π.χ την Πουλισένα (Πολυξένη), μια γυναίκα της αμαρτίας με αναπτυγμένο το επιχειρηματικό δαιμόνιο, τις «λατινικούρες» των δασκάλων που γίνονται αιτία σπαρταριστών παρεξηγήσεων και, τέλος, τις κομπορημοσύνες των ψευτοπαληκαράδων που στο τέλος χάνουν κάθε ίχνος ανθρώπινης αξιοπρέπειας και εξευτελίζονται.

Οι κωμικές καταστάσεις και οι κωμικοί τύποι είναι συμβατικοί, γεγονός που δε μας επιτρέπει να προσδώσουμε στους σκηνικούς χαρακτήρες του έργου σημερινή σημασία και διάσταση.

Ύστερα από μια πρώτη ανάγνωση του κειμένου μας εύκολα μπορούμε να διαπιστώσουμε αναλογίες και ομοιότητες της υποθέσεως του *Κατζούρμπο* με υποθέσεις βενετσιάνικων κωμωδιών. Ωστόσο καμιά δεν μπορεί να θεωρηθεί, ούτε στο σύνολό της ούτε εν μέρει, πρότυπο του *Κατζούρμπο*, καθώς στην κωμωδία της Αναγέννησης η υπόθεση στερούνταν πρωτοτυπίας, ήταν δηλαδή τυποποιημένη και ακολουθούσε έναν καμβά από συνδυασμένα μοτίβα και κοινούς τόπους, όπως άλλωστε συμβαίνει και στη λατινική κωμωδία, απ' όπου επηρεάζεται.

Επίδραση της βενετσιάνικης κωμωδίας διαπιστώνει και ο Λ. Πολίτης κυρίως στα κωμικά «δρώμενα» που εμπλουτίζουν την υπόθεση στον *Κατζούρμπο*, όπως είναι τα ξυλοφορτώματα στη σκηνή, η παρουσία ενός μεθυσμένου που παραπατά κ.α., τα οποία απαντούν σε μεγάλη ποικιλία και αφθονία σε κωμωδίες, όπως στους *Menaechmi* του Πλάτου. Οι ομοιότητες αυτές δεν είναι τυχαίες, καθώς οι εν λόγω κωμωδίες ανήκουν στο είδος αυτό της λατινικής κωμωδίας στο οποίο κυριαρχεί η κίνηση, στην «fabula motoria», και σ' αυτές που κυριαρχεί ο λόγος, στη «fabula stataria», όπως π.χ. στην *Cistellaria* του Πλάτου.

Μια συγκριτική μελέτη της υπόθεσης του *Κατζούρμπο* με κείμενα της λατινικής κωμωδίας μάς οδηγεί στη διαπίστωση ότι υπάρχουν πολλά κοινά σημεία ανάμεσα σ' αυτή και σε πολλές κωμωδίες του Πλάτου. Αξιοθαύμαστο είναι για μας ότι πρόκειται για ομοιότητες που εντοπίζονται όχι μόνο στην τεχνική, βάσει της οποίας χειρίζεται ο Χορτάσης το συγκεκριμένο θέμα, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο

σκιαγραφεί τους χαρακτήρες των ηρώων του και φροντίζει για τη σκηνική παρουσία τους<sup>47</sup>.

Αρχικά, λοιπόν, συναντούμε το μοτίβο της εξαγοράς της ελευθερίας μιας κοπέλας, της Κασσάντρας, από τον εραστή της, το γέρο Αρμένη ή το Νικολό αντίστοιχα (η επιλογή ανάμεσά τους θα γίνει με βάση το ποιος από τους δύο θα καταβάλλει το μεγαλύτερο χρηματικό ποσό). Πρόκειται για μια περίπτωση που απαντάται συχνά στη λατινική κωμωδία, όπου η κοπέλα βρίσκεται συνήθως στην κατοχή ενός προαγωγού (leno), όπως ακριβώς συμβαίνει στην κωμωδία του Πλαύτου *Poenulus*, όπου ο νεαρός Αγοραστοκλής είναι ερωτευμένος με την Αδελφάσιον, που, όταν ήταν μικρή, κάποιος την έκλεψε από την Καρχηδόνα και την πούλησε στον προαγωγό βοσκό Λύκο. Την ημέρα ακριβώς που πρόκειται ν' αρχίσει να αποφέρει κέρδος στον κύριό της, καθώς ο Αγοραστοκλής δεν κατορθώνει να την εξαγοράσει, αναγνωρίζεται ως η χαμένη κόρη του Καρχηδόνιου Άνωνα, με αποτέλεσμα να γλιτώσει από τα «νύχια» του πορνοβοσκού Λύκου και εν τέλει να παντρευτεί τον εκλεκτό της καρδιάς της, τον Αγοραστοκλή.

Επίσης συχνά απαντάται στη λατινική κωμωδία και η μίσθωση μιας εταίρας από τον αγαπημένο της, με κύριο στόχο να διατηρήσει την αποκλειστικότητα της για ένα ορισμένο χρονικό διάστημα, το οποίο φυσικά έχει προπληρωθεί. Έτσι, π.χ. βλέπουμε στο στίχο 229 και εξής της *Asinaria* τη Lena Κλεαρέτη να ζητά από τον Αργύριππο 20 μνας, δηλ. 2000 αττικές δραχμές, για να του παραχωρήσει το Φιλαίνιον για ένα χρόνο. Το ίδιο ισχύει και εδώ, όταν βλέπουμε τον Αρμένη (Πρ.Α',στ.317) να λέει ότι θα δώσει στην Πουλισένα 2000 πέρπερα, για να του παραχωρήσει την Κασσάντρα.

Το δεύτερο κοινό στοιχείο ανάμεσα στη συγκεκριμένη κωμωδία του Κρητικού Θεάτρου και στο λατινικό θέατρο του Πλαύτου είναι η εκμετάλλευση του έρωτα της νεαρής κοπέλας από τη μητέρα της, πραγματική ή όχι, με κύριο στόχο το χρηματικό όφελος. Όπως, λοιπόν, η Πουλισένα 'παζαρεύει' τις χάρες της ψυχοκόρης της Κασσάντρας στους επίδοξους εραστές της, έτσι και στην *Asinaria* ο Αργύριππος με τη βοήθεια δύο δούλων κατορθώνει να κλέψει τα χρήματα που η μητέρα του Αρτεμώνη προόριζε να τα δώσει σ' έναν άνθρωπό της για ν' αγοράσει ένα κοπάδι γαϊδούρια, προκειμένου να τα προσφέρει στη γριά προξενήτρα και έτσι ν' αποκτήσει την αγαπητικιά του, Φιλαίνιον.

---

<sup>47</sup> Χ. Δεδούση, ό.π., σσ. 241-279.

Όμως, στον *Κατζούρμπο* επισημαίνεται μια διαφοροποίηση, καθώς ο ήρωας Νικολός έρχεται αντιμέτωπος με ένα σημαντικό πρόβλημα, που αρχικά μοιάζει απροσπέλαστο, καθώς δεν μπορεί να εξοικονομήσει τα χρήματα που απαιτούνται για να εξασφαλίσει την είσοδό του στο σπίτι της Πουλισένας. Η κατάσταση σώζεται από την ίδια την αγαπημένη του, την Κασσάντρα, που του δίνει να πουλήσει τα χρυσά της βραχιόλια, που τα 'χε δώρο από την Πουλισένα, εξασφαλίζοντάς του έτσι τα απαιτούμενα χρήματα.

Σε καμιά λατινική κωμωδία δε συναντούμε την περίπτωση αυτή, κατά την οποία η νεαρή κοπέλα, γνωρίζοντας τη δύσκολη οικονομική κατάσταση του νεαρού εραστή της, του προσφέρει η ίδια τα χρήματα που ζητά η στρίγγλα προξενήτρα της, για να περάσει λίγες στιγμές μαζί της:

#### ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

*Ένα ζευγάρι βρίσκομαι κι' έχω χρυσά μανίνια (βραχιόλια)<sup>48</sup>,  
- θαρρώ ν' αξίζουν πλιότερο παρά' κατό τσεκίνια (χρυσό βενετσιάνικο νόμισμα) - κι'  
έπαρ'τα, κι' άμε βάλε τα ποθές (κάπου) να βρής τονρέσα,  
γιατί σαν τά' βρης, τάσσω σου σπίτι μας να' μπης μέσα,  
κι' ύστερα τα ζαγόρασε με την απομονή σου-  
με κάθε μόδο, αγάπη μου, κάμε να' μια δική σου. (Πρ. Β', σκ. 4<sup>η</sup>)*

Ένα άλλο σημείο που μας δημιουργεί προβλήματα είναι η παρουσία και δραματική σκοπιμότητα των βραχιολιών στον *Κατζούρμπο*, καθώς δεν μπορούμε να δώσουμε απάντηση σε δυο εύλογα ερωτήματα: Πώς δικαιολογείται, πρώτα-πρώτα, η αγορά από την Πουλισένα ενός τόσο ακριβού δώρου για μια κοπέλα, ο άντρας της οποίας την είχε αγοράσει για να την υπηρετεί και έπειτα, γιατί τα βραχιόλια αυτά που προορίζονταν για την Κασσάντρα εξ' αρχής, είναι τόσο μεγάλα που η συγκεκριμένη κοπέλα δεν μπορεί να τα φορέσει; Η αδυναμία μας στο σημείο αυτό να δώσουμε οποιαδήποτε απάντηση βασιζόμενοι αποκλειστικά στο κείμενό μας, μάς οδηγεί στο να υποθέσουμε πως η επινόηση των βραχιολιών δεν είναι δραματικό τέχνασμα του Χορτάτση, αλλά κάποιου Ιταλού κωμωδιογράφου, που ο δραματουργός μας χρησιμοποίησε ως πρότυπό του.

---

<sup>48</sup> Πρόκειται για κοινό τόπο με τους *Menaechmi* του Πλαύτου, ενώ μεγάλη είναι και η αντιστοιχία τους με τα *serpudia* στην *Cistellaria*.

Πάνω στο θέμα αυτό έχουν διατυπωθεί διάφορες υποθέσεις. Συγκεκριμένα: Δεν αποκλείεται τα βραχιόλια αυτά να ανήκαν στη μητέρα της Κασσάντρας, η οποία αναγκάστηκε να τα πουλήσει, και έτσι να μπορούν να λειτουργήσουν ως συνδετικός κρίκος στην ιστορία μας, παίζοντας το ρόλο των “*serpundia*” («αντικείμενα αναγνωρισμού») και συμβάλλοντας έτσι στην αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας της Κασσάντρας.

Η υπόθεση αυτή θα μπορούσε εύκολα να συνδέσει την κωμωδία μας με την *Cistellaria* του Πλάτου, όπου τα κοσμήματα που φυλάσσονται στην κασετίνα, απ’ όπου παίρνει τον τίτλο της και η συγκεκριμένη κωμωδία, αποκαλύπτουν την πραγματική καταγωγή του Σελήνιου και συμβάλλουν αποφασιστικά στην αποκατάσταση των ισορροπιών στις σχέσεις των πρωταγωνιστικών προσώπων (Δημιφώντα, Αλκεσίμαρχου και μητέρας του Σελήνιου). Τελικά ο Νικολός δίνει τα χρήματα που παίρνει από τα βραχιόλια και εξασφαλίζει το ‘γάμο’ του με την Κασσάντρα, ενώ την ίδια στιγμή η άπληστη προξενήτρα Πουλισένα αρπάζει και από τον Αρμένη ένα σημαντικό χρηματικό ποσό, έχοντας παράλληλα στο δαιμόνιο μυαλό της και ένα σχέδιο εξαπάτησής του.

Στο σημείο αυτό υπεισέρχεται και το μοτίβο της κλοπής φορεμάτων που ανήκουν στην απατημένη σύζυγο από τον ξελογιασμένο και ερωτιάρη σύζυγο, τα οποία προορίζονται για δώρο της νεαρής φιλενάδας του, ένα μοτίβο που συναντούμε σε δυο κωμωδίες του Πλάτου, στην *Asinaria* και στους *Menaechmi*. Η σκηνή αυτή του *Κατζούρμπου* αποτελεί πιστή μίμηση της ανάλογης σκηνής των *Μεναίχμων*. Ο ερωτιάρης σύζυγος Μέναιχμος, που, κατ’ εξαίρεση προς τους κοινούς τύπους της λατινικής κωμωδίας που θέλουν τους άπιστους συζύγους γερο-ξεκουτήδες, είναι νέος, κλέβει το πανωφόρι της συζύγου του, που τη βλέπει ως εχθρό, για να το προσφέρει στη νεαρή ερωμένη του, το Ερώτιον. Το ίδιο και ο Αρμένης βάζει τον υπηρέτη του Μούστρουχο να κλέψει δύο «βέστες» της συζύγου του, για να τις πάει δώρο στην Κασσάντρα.

Και στην *Asinaria* ο γέρος Δημαίνετος υπόσχεται στο Φιλαίνιον να κλέψει μια “*pala*” (ένα μακρύ και πλατύ πανωφόρι) της γυναίκας του και να της τη χαρίσει. Βέβαια, ίσως στο σημείο αυτό να μας ξενίζει το γεγονός ότι, ενώ και οι τρεις άπιστοι σύζυγοι είναι ευκατάστατοι, προτιμούν να κλέψουν το πανωφόρι από τη γυναίκα τους, παρά να αγοράσουν στην ερωμένη τους ένα νέο. Η στάση τους αυτή, όσο περίεργη και αν μας φαίνεται, ήταν μια από τις συμβατικότητες του λατινικού

κωμικού θεάτρου και δεν ήταν απόρροια της τσιγκουνιάς τους αλλά της επιθυμίας τους να εκδικηθούν μ' αυτόν τον τρόπο τη γυναίκα τους.

Η σύζυγος πληροφορείται τη κλοπή των φορεμάτων της και στις δυο περιπτώσεις, δηλ και στους *Μεναίχμους* και στον *Κατζούρμπο*, από άτομα που νομίζουν πως έχουν αδικηθεί. Στην πρώτη περίπτωση το άτομο αυτό είναι ο παράσιτος<sup>49</sup> του Μεναίχμου, ο Βούρτσας, ο οποίος, επειδή έχασε το γεύμα και δεν ικανοποίησε έτσι τη λαίμαργία του, νομίζει πως εξαπατήθηκε από τον κύριό του και γι' αυτό θέλει να τον εκδικηθεί, και στη δεύτερη περίπτωση το δήθεν αδικημένο άτομο είναι η γριά μαστροπός<sup>50</sup> Ανέζα, που αγνοήθηκε στο σχεδιασμό της εξαπάτησης του γερο-Αρμένη και κατά συνέπεια δεν έλαβε μερίδιο από την πλούσια λεία που απέσπασαν τόσο επιτήδεια η Αρκολιά και η Πουλισένα από αυτόν.

Ο Χορτάτσης ακολουθεί για άλλη μια φορά τους *Μεναίχμους* του Πλαύτου όσον αφορά στο στήσιμο της σκηνής ανάμεσα στην εξοργισμένη σύζυγο, που έχει πληροφορηθεί τις ερωτικές ατασθαλίες του άντρα της, και στον ερωτύλο σύζυγό της. Έτσι, όπως ακριβώς και ο Μέναιχμος, ο Αρμένης επιστρέφει στο σπίτι του καθυστερημένος και μονολογώντας. Όμως, για κακή του τύχη, δεν είναι ακριβώς μόνος, όπως νόμιζε.

Ο Πλαύτος αξιοποιώντας στο σημείο αυτό την περίφημη σκηνή του «κρυφακούσματος» βάζει τη γυναίκα του Μέναιχμου στο ρόλο του «κατά τύχην» μάρτυρα μιας κατάστασης που την ενδιαφέρει πολύ: ακούει με τα ίδια της τ' αυτιά την ομολογία του άντρα της που μονολογεί πως ο ίδιος ευθύνεται και για την απιστία εις βάρος της και για την κλοπή της “*palā*” της. Έτσι, δίχως να την αντιληφθεί ο σύζυγός της, εμφανίζεται ξαφνικά μπροστά του την ώρα που ετοιμάζεται να μπει στο σπίτι της ερωμένης του, δίνοντας διαφορετική εξέλιξη στην υπόθεσή μας. Απαιτεί απ' αυτόν να της φέρει πίσω την “*palā*” που της έκλεψε και το ύφος της δεν αφήνει στο σαστισμένο και οργισμένο από την ατυχία του Μέναιχμο περιθώρια να ανατρέψει το εχθρικό εναντίον του κλίμα αξιοποιώντας τις συνηθισμένες δικαιολογίες και ‘κολακειές’.

Κατά συνέπεια, μολονότι στην αρχή αρνείται τις κατηγορίες, κάνοντας ότι δεν καταλαβαίνει τους υπαινιγμούς της, στη συνέχεια, βλέποντας την άτεγκτη στάση της γυναίκας του, αναγκάζεται να παραδεχτεί ότι πράγματι της την πήρε, δήθεν για να τη δανείσει μόνο, και υπόσχεται ότι θα της την επιστρέψει αμέσως. Τότε η σύζυγός του

---

<sup>49</sup> Βλ. *Μεναίχμους*, στ. 518-521.

μπαίνει στο σπίτι τους και τον απειλεί πως, αν δεν της επιστρέψει το κλεμμένο πανωφόρι της, η πόρτα του σπιτιού τους θα μείνει οριστικά κλεισμένη γι' αυτόν. Η απειλή της απροσδόκητα αφήνει αδιάφορο τον Μέναιχο, που αποφασίζει να καταφύγει στο σπίτι της φιλενάδας του και να παραδοθεί στα χάρδια της.<sup>51</sup>

Στον *Κατζούρμπο* αντίθετα ο Αρμένης οδηγείται δια της βίας από τη γυναίκα του και την υπηρέτριά της Αννίτσα στο σπίτι του, όπου και τον κλειδώνουν, για να δραπετεύσει σε λίγο από το παράθυρο, σκοπεύοντας και αυτός με την ίδια αδιαντροπιά, όπως και ο Μέναιχος, να βρει καταφύγιο στη μελιστάλαχτη αγκαλιά της ερωμένης του Πουλισένας<sup>52</sup>.

Να όμως που και ο Χορτάσης, τη στιγμή που θεωρούμε δεδομένη την επομένη κίνηση του πρωταγωνιστή, μάς ξαφνιάζει και ενώ παρακολουθούμε τον Αρμένη να προσπαθεί να δραπετεύσει από το παράθυρο, καταφτάνει ο δούλος του, ο Μούστρουχος, και του ανακοινώνει πως βρήκε τη χαμένη του κόρη, που δεν είναι άλλη από την Κασσάντρα, τη νεαρή κόρη που λαχταρά και ποθεί.

Έτσι, χάρη σε αυτή την απρόοπτη έκβαση των γεγονότων, για άλλη μια φορά αποκαθίσταται η έννομη τάξη και τα πράγματα βαίνουν αισίως για όλους με την εξασφάλιση του αίσιου τέλους, που υπαγορεύει ο ορισμός της κωμωδίας.

Στο σημείο αυτό πρέπει να τονίσουμε πως η αναγνώριση της πραγματικής καταγωγής και ταυτότητας της νέας, που στα χέρια μαστροπού ή προαγωγού προορίζεται για το επάγγελμα της εταίρας, μια κατάσταση με την οποία κλείνει και η κωμωδία μας, όχι μόνο αποτελεί κοινό τόπο<sup>53</sup> της αρχαίας κωμωδίας, αλλά και μας θυμίζει ειδικότερα την κωμωδία του Πλάτου *Poenulus*, όπου ο ρόλος του μαστροπού σκιαγραφείται από τον κωμωδιογράφο μας με τις πιο ζωντανές πινελιές στο πρόσωπο του Λύκου. Είναι αυτός που έχει στην κατοχή του προς εκμετάλλευση το Αδελφάσιον, την αγαπημένη του ερωτευμένου νέου αυτής της κωμωδίας, του Αγοραστοκλή, μέχρις ότου αποκαλύπτεται η πραγματική της ταυτότητα και αποκαθίσταται ο ρόλος και η φήμη της στα πρόσωπα του έργου.

Τέλος, θα πρέπει να τονίσουμε πως, με εξαίρεση το Μέναιχο, όλοι οι άπιστοι σύζυγοι της λατινικής κωμωδίας, όπως π.χ. ο γερο-Δημαίνετος στην *Asinaria*, ο γερο-Λυσίδαμος στην *Casina* και ο γερο-Δημιφών στον *Mercator*, έτσι και ο γερο-

---

<sup>50</sup> Βλ. *Κατζούρμπο*, Γ' Πράξη, στ. 407-428.

<sup>51</sup> Βλ. στ. 559-663.

<sup>52</sup> Βλ. *Μενάιχους*, στ. 668-671 και *Κατζούρμπο*, Πράξη Ε', στ. 71-75.

Αρμένης στον *Κατζούρμπο*, πληρώνουν την απιστία τους με γελοιοποίηση και ασφαλώς υποχωρούν μπροστά στα νιάτα, αφήνοντας στους ερωτευμένους νέους ελεύθερο το πεδίο, για να χαρούν, ανενόχλητοι επιτέλους, τον έρωτά τους.

Ο Χορτάσης στον *Κατζούρμπο* αξιοποιεί επιπλέον δυο μοτίβα, ο συνδυασμός των οποίων δεν επιτρέπεται στη λατινική κωμωδία. Από τη μια, λοιπόν, έχουμε το μοτίβο του γέρου συζύγου που απατά τη γυναίκα του, το οποίο είναι παρμένο από τους *Μεναίχμους* του Πλάτου, όπου και ανήκει και το επεισόδιο της κλοπής των ρούχων, και από την άλλη το μοτίβο της νεαρής κοπέλας που βρίσκεται στα χέρια ενός αδίστακτου μαστροπού και που αναγνωρίζεται από τους γονείς της, γλιτώνοντας έτσι από τη μοίρα της εταίρας, η οποία τελικά παντρεύεται το νέο που την αγαπά, κάτι που ξαναβρίσκουμε στις υποθέσεις των κωμωδιών του Πλάτου *Poenulus* και *Rudens*.

Ο συνδυασμός των δυο αυτών θεματικών πυρήνων δεν επιτρεπόταν στη λατινική κωμωδία, που είναι απότοκος της καλαισθησίας της ελληνικής Νέας Κωμωδίας, καθώς ο γελοιοποιημένος γέρος εραστής δεν μπορούσε να μετατραπεί σε συγκινημένο πατέρα που βρίσκει το χαμένο του παιδί, το οποίο παύει να εκλαμβάνει ως πειρασμό και ως ένα είδος αφύπνισης του ναρκωμένου, λόγω της προχωρημένης ηλικίας του, ερωτικού του πόθου.

Εδώ ακριβώς εστιάζεται η κριτική τόσο του Α. Σολομού όσο και του Λ. Πολίτη, που μοιάζουν 'ενοχλημένοι' από τα γεροντικές ερωτοτροπίες του Αρμένη με την Κασσάντρα. Δεν τους ενοχλεί τόσο η ηλικία όσο η συγγένεια. Βέβαια, ο αντίλογος αυτής της θέσης είναι πως ο γέρος ούτε στιγμή δεν υποψιάζεται πως πρόκειται για τη χαμένη του κόρη, όπως, άλλωστε ούτε και εμείς το υποψιαζόμαστε, και γι' αυτό ακριβώς μόλις το μάθει ο άλλοτε ερωτοχτυπημένος γέρος μεταμορφώνεται αμέσως σε υπόδειγμα τρυφερού πατέρα με την ίδια ευκολία που ο άσχημος βάτραχος του παραμυθιού μεταμορφώνεται σε έναν όμορφο πρίγκιπα.

Το κατακλυσμένο από σεξουαλικά υπονοούμενα ερωτικό παιχνίδι του Κρητικού θεάτρου, που υποτιμάται από το Σολομό, γιατί δεν περιέχει την κοινωνική και πολιτική σάτιρα του Αριστοφάνη, εντάσσεται απόλυτα μέσα στο κλίμα της αναγεννησιακής κωμωδίας, που ναι μεν αποτελεί προέκταση της κληρονομιάς των αρχαίων, βάσει όμως των επιταγών της εποχής της εμπλουτίζεται με τις γενναίες

---

<sup>53</sup>Το μοτίβο αυτό στην Αρχαία Κωμωδία δεν αποτελεί θεατρική σύμβαση αλλά απαραίτητη προϋπόθεση, αν πρόκειται ν' ακολουθήσει ένας νόμιμος γάμος, που άλλωστε είναι ο συνηθισμένος τρόπος λύσης μιας κωμωδίας με ερωτικό περιεχόμενο.



εισφορές της μεσαιωνικής λογοτεχνίας και ιδιαίτερα του Βοκκάκιου. «*Ούτε ο Μακιαβέλλης, ούτε ο Αρετίνος, ούτε ο Μπιμπιένα σκοτίζονται για σεμνοτυφία, γεγονός που δίνει ένα πρόσθετο γούστο στις κωμωδίες τους. Μπορεί, λοιπόν, οι βωμολοχίες, ιδίως των δούλων, του κρητικού θεάτρου να μην έχουν τις πολιτικές αιχμές που έχουν στον Αριστοφάνη, όμως αυτό δεν τις εμποδίζει καθόλου να' ναι πολύ σπαρταριστές*», υποστηρίζει ο Μπάμπης Δερμιτζάκης<sup>54</sup>.

Άλλωστε δεν πρέπει να παραλείψουμε πως ο *Κατζούρμπο* πρέπει να ήταν μια νεανική απόπειρα του Χορτάση στο κωμικό θέατρο. Με τον ψηφοθηρικό ζήλο που χαρακτηρίζει τον νεοφώτιστο άνθρωπο προσπαθεί να ικανοποιήσει τα λαϊκά γούστα και έτσι να ενθουσιάσει τη λαϊκή μάζα που αποτελεί το κοινό του. Μάλιστα φαίνεται να ακολουθεί κατά γράμμα τα λόγια του κωμικού του τύπου, του Δασκάλου, ο οποίος πιστεύει πως στους απαίδευτους και τους αγροίκους «*είναι μου χρεία in vernacula lingua να τους μιλήσω...*».

Επιπλέον θα ήταν άτοπο να ταυτιζόμαστε με τις τάσεις της εποχής μας που υπαγορεύουν το μοντέλο της 'καλής' κωμωδίας ως μιας κωμωδίας με κοινωνικές προεκτάσεις και αιχμές, καταδικάζοντας όσες δεν τηρούν τις προδιαγραφές τους, καθώς η ίδια η πραγματικότητα μάς διδάσκει πως είναι χίλιες φορές καλύτεροι οι Χοντρός-Λιγνός και ο Μπάστερ Κήτον με το άσοφο και πολιτικά απενεργοποιημένο χιούμορ τους από ένα σωρό άλλες κωμωδίες που ξεκινούν με τις ευγενικές προθέσεις να σατιρίσουν κάποιες καταστάσεις και συνήθως ξεπέφτουν σ' ένα επιθεωρησιακό κακέκτυπο.

Και στον *Κατζούρμπο*, όπως και σε όλες τις υποθέσεις των λατινικών κωμωδιών, υπάρχει η βασική ατμόσφαιρα ρεαλισμού, που οφείλεται στις επιδράσεις της Νέας κωμωδίας, με ελάχιστες εξαιρέσεις, οι οποίες πρέπει να αποδοθούν σε επιδράσεις της Μέσης.

Κατά συνέπεια ο Χορτάσης προσαρμόζει την υπόθεσή του σ' έναν ορισμένο τόπο και χρόνο, ώστε να δημιουργεί στους θεατές του την εντύπωση μιας πιθανής ιστορίας της εποχής του. Έτσι η περιπέτεια της Κασσάντρας προβάλλει ευλοφανής, καθώς το δουλεμπόριο στο Αιγαίο και στην Κρήτη, αφού έφτασε στο απόγειο του τον 14<sup>ο</sup> και στο πρώτο μισό του 15<sup>ου</sup> αι, εξακολουθούσε να υφίσταται σε μικρότερη κλίμακα ως την εποχή συγγραφής του *Κατζούρμπο*. Πρόσφυγες από διάφορα μέρη της Ελλάδας κατέφευγαν στην Κρήτη, όταν οι πατρίδες τους υποδουλώνονταν στους Τούρκους.

---

<sup>54</sup> Μπάμπης Δερμιτζάκης, *Η λαϊκότητα της Κρητικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1990, σσ. 60-62.

Πολλοί κάτοικοι των νησιών του Αιγαίου, που έπεφταν στα χέρια των Τούρκων ή των Βενετών, πουλιόνταν ως σκλάβοι. Ειδικά η Νάξος, η πατρίδα της Κασσάντρας, είχε αρκετές φορές λεηλατηθεί από τους Τούρκους κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και οι κάτοικοι της είχαν πουληθεί ως σκλάβοι. Επομένως, το μοτίβο του χαμένου παιδιού που έπεσε θύμα κάποιας τέτοιου είδους αρπαγής, το οποίο μετά από πολλά χρόνια ξαναβρίσκει τους γονείς του, ταιριάζει απόλυτα με την εποχή του ποιητή<sup>55</sup>.

### **Τα πρόσωπα της κωμωδίας**

Περνώντας τώρα στους τύπους και τα πρόσωπα που πλαισιώνουν την κωμωδία μας, πρέπει αρχικά να τονίσουμε πως εδώ το κωμικό στοιχείο πηγάζει λιγότερο από την πλοκή της υπόθεσης, που είναι υποτυπώδης, και πολύ περισσότερο από τους κωμικούς τύπους, που είναι αρκετά τυποποιημένοι και αποτελούν δάνειο της κρητικής κωμωδίας από τη σύγχρονή της λόγια ιταλική, η οποία με τη σειρά της επηρεάζεται από τη λατινική κωμωδία του Πλαύτου και του Τερέντιου. Αυτή η αδιάσπαστη συνέχεια της παγκόσμιας λογοτεχνικής παράδοσης δε σταματά εδώ, αλλά, αντίθετα, βλέπουμε τους τύπους της λόγιας ιταλικής κωμωδίας ν' αλλάζουν κοστούμι και σκηνική συμπεριφορά και να μετασχηματίζονται σε τυποποιημένες μάσκες της *commedia dell'arte*.

**Ζευγάρι ερωτευμένων νέων:** Αρχικά, λοιπόν, συναντούμε το ζευγάρι των ερωτευμένων, που δεν ανήκει βέβαια στους κωμικούς τύπους, αποτελεί όμως απαραίτητο στοιχείο της πλοκής της υπόθεσης και της εξέλιξής της.

**Νικολός:** Ο Νικολός ή Νικολέτος παρουσιάζεται πολύ νέος, μαθητής ακόμα («σκολίτης και αγαπητικός», όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στον κατάλογο των προσώπων), 16 χρονών ή λίγο παραπάνω. Δεν έχει ούτε τη μπριλλάντινη ζωτικότητα που χαρακτηρίζει μερικούς από τους ιταλιάνους «αμορόζους» (αγαπητικούς), ακόμα και τον κρητικό Φορτουνάτο, ούτε την τυχοδιωκτική φαντασία των εραστών του Πλαύτου. Παρουσιάζεται απόλυτα συμβατικός, ένας νέος ερωτευμένος, που μάλιστα βασανίζεται εγκλωβισμένος ανάμεσα σε δυο διαφορετικά συναισθήματα, όπως συμβαίνει και με τους ήρωες των τραγωδιών. Αυτό το στοιχείο οδήγησε τον κ. Λ.

---

<sup>55</sup> Χριστίνα Δεδούση, ό.π.,σελ . 251.

Πολίτη στο να βρει πολλές αντιστοιχίες ανάμεσα στους μονολόγους του Νικολού και σ' αυτούς του Πανάρετου στην *Ερωφίλη*<sup>56</sup>.

## ΝΙΚΟΛΕΤΟΣ

*Το νου μου γληγορώτερα, κερά μου, θέλω αφήσει.*

*Τον εαυτό μου, κάτεχε, να τον ζαλησμονήση, παρά να μη θυμούμ' εσέ...*

(Πρ. Β', σκ.2<sup>1</sup>)

Βέβαια πρέπει να σημειώσουμε πως το μοτίβο αυτό του διχασμένου ανθρώπου είναι πολύ χαρακτηριστικό και κοινότυπο κατά την περίοδο της Αναγέννησης και χρησιμοποιείται για να καθορίσει τον ανθρώπινο τύπο της εποχής.

**Κασσάντρα:** Η Κασσάντρα, μολονότι εμφανίζεται πολύ λίγο στο έργο, κάνει αισθητή την παρουσία της. Είναι ιδεαλιστικά παρουσιασμένη, αν σκεφτεί κανείς σε τι είδους σπίτι μεγάλωσε και ανατράφηκε, δίχως όμως, για να χρησιμοποιήσουμε το χαρακτηρισμό του Α. Σολομού<sup>57</sup>, «να μπορεί να ξεφύγει από την αίσθηση της “ρωμαίικης χωριατιάς” που αποπνέει», η οποία όμως κάθε άλλο παρά ως μειονέκτημα εκλαμβάνεται, γιατί, μολονότι απομακρύνει την ηρωίδα μας από την τυπική “*inamorata*” της λατινικής κωμωδίας, ωστόσο την καθιστά πιο ζωντανή και πιο Ελληνίδα.

Στις λατινικές κωμωδίες του Πλαύτου και του Τερέντιου η νέα που την αγαπούν είναι πάντοτε εταίρα. Το πρόσωπο όμως αυτό αλλάζει εντελώς στην ιταλική κωμωδία, σύμφωνα με τις νέες κοινωνικές επιταγές, κι οι γυναίκες που αγαπούν, είτε είναι ελεύθερα κορίτσια είτε είναι παντρεμένες γυναίκες, έχουν αξιοσέβαστη κοινωνική υπόσταση. Έτσι η Κασσάντρα, αν και ψυχοκόρη εταίρας, είναι κοπέλα του σπιτιού, «*τιμημένη και καλά περίσσια αναπαμένη*» (Πράξη Ε', στίχος 98).

**Αρμένισσα:** Συμπαθητική παρουσιάζεται και η Αρμένισσα, επειδή υπερισχύει στα χαρακτηριστικά της το στοιχείο της πονεμένης μάνας και όχι της απατημένης συζύγου. Τις απιστίες του συζύγου της, Αρμένη, τις αντιμετωπίζει με περιφρόνηση και είναι μια αρκετά δυναμική παρουσία, όταν προκύψει ανάγκη.

Και αυτή η γυναικεία μορφή είναι δοσμένη με τρόπο ιδεαλιστικό και μας θυμίζει τη σοβαρή “*matrona*” της λατινικής κωμωδίας, ένας χαρακτηρισμός που φέρνει στο νου

---

<sup>56</sup> Λίνος Πολίτης, ό.π., «Ανακοίνωση» στον πρώτο τόμο της σειράς «Κρητικό Θέατρο», όπου εκδίδει τον *Κατζούρμπο* με την υποστήριξη της «Εταιρίας Κρητικών Ιστορικών Μελετών», Αθήνα 1964.

μας μια σειρά από γνωστές ηρωίδες του Πλαύτου, όπως τη γυναίκα του Μέναιχμου στους *Menaechmi*, την Κλεοστράτη, τη γυναίκα του Λυσιδάμου στην *Casina*, την Αρτεμώνη, τη σύζυγο του Δημαίνετου στην *Asinaria*, κ.α.

**Γιάκουμος:** Ο Γιάκουμος, ο πατέρας του Νικολού, είναι ο “*pater durus*” της λατινικής κωμωδίας, δηλ. ο αυστηρός πατέρας που ανησυχεί με τα παραστρατήματα του γιου του. Ονομάζεται «τσιταδίνος», αστός, και τον προσφωνούν με τον τίτλο «μισέρ» (κύριος). Ο ρόλος του, αν και μικρός, μας προσφέρει αρκετές πληροφορίες για να φιλοτεχνήσουμε το πορτραίτο του.

Αν και δεν είναι πάντα φιλάργυρος, είναι όμως πάντοτε απασχολημένος με τα οικονομικά του, μια κατάσταση αρκετά επίκαιρη, καθώς στις μέρες μας όλο και περισσότεροι περνούν τον ελεύθερο χρόνο τους καθηλωμένοι μπροστά σε μια τηλεοπτική οθόνη ή σ’ έναν ηλεκτρονικό υπολογιστή, για να ενημερωθούν για τις διακυμάνσεις (ανοδικές-καθοδικές) των τιμών του χρηματιστηρίου, που θα καθορίσουν την τύχη των χρημάτων τους.

Βλέπουμε επομένως πως κάθε εποχή έχει τις δικές της οικονομικές ανησυχίες και ανασφάλειες, τις οποίες δεν παραλείπουν οι εκάστοτε λογοτέχνες να συμπεριλάβουν στα έργα τους. Διαρκώς κατηγορεί αναίτια, εφόσον δεν έχει στη διάθεσή του τις προαπαιτούμενες αποδείξεις, τον Νικολό πως τάχα κλέβει πράγματα από το σπίτι, όπως λάδι, λεφτά, κρασί, για ν’ αγοράσει μ’ αυτά όπλα ή για να πληρώνει τις εταιρές, με τις οποίες περνά τον ελεύθερο χρόνο του, και παραπονιέται αδιάκοπα για την ανάρμοστη συμπεριφορά του, ένα μοτίβο που αποτελεί κοινό τόπο στην κωμωδία.

**Ερωτευμένος γέρος:** Ο ερωτευμένος γέρος, ο “*senex*” της λατινικής κωμωδίας, που πολλές φορές είναι αντίζηλος του γιου του, όπως ο Δημαίνετος στην *Asinaria* του Πλαύτου, αντιπροσωπεύεται εδώ από τον Αρμένη. Είναι καρικατούρα, ο γελοίος ερωτευμένος γέρος της λατινικής κωμωδίας, που μετασχηματίζεται εν τέλει στον συγκινημένο και μετανιωμένο πατέρα που ξαναβρίσκει το χαμένο παιδί του. Το όνομά του είναι, καθώς φαίνεται, εθνικό και υποδηλώνει την ξενική καταγωγή του, όπως και ο γιατρός Λούρας, το αντίστοιχο πρόσωπο στον *Φορτουνάτο*<sup>58</sup>.

Παρουσιάζεται άμυαλος, ολοκληρωτικά παραδομένος στα πάθη του, απόλυτα αιχμάλωτος της ψευδαίσθησης πως βιώνει μια δεύτερη περίοδο εφηβείας ή απόλυτου παλιμπαιδισμού. Δεν αισθάνεται ίχνος ντροπής για τα καμώματα του και, καταπατώντας τους ηθικούς φραγμούς που συνοδεύουν την ηλικία και την κοινωνική

---

<sup>57</sup> Α. Σολομός, ό.π., «Ζ. Οι Κωμωδίες: Κατζούρμπος – Στάθης – Φορτουνάτος», σελ. 127.

του θέσει, μετατρέπεται σε έρμαιο των άπληστων διαθέσεων κάθε νεαρής κοπέλας που θα καταλάβει τις γεροντικές επιθυμίες του και θ' αναλάβει, με το αζημίωτο βέβαια, να ικανοποιήσει τα κρυφά και καταπιεσμένα πάθη του.

Ο τύπος του ερωτευμένου γέρου είναι συνηθέστατος στις ιταλικές κωμωδίες, όπως ο Cleandro στους *Suppositi* του Αριόστο ή ο Pomponino στην *Fabrizia* του Ludovico Dolce. Τον τύπο διέπλασε περισσότερο ο Andrea Calmo, που έπαιζε, καθώς φαίνεται, και ως ηθοποιός το ρόλο αυτό, από τον οποίο προήλθε αργότερα και ο Pantalone (ή Magnifico), ο γνωστός κωμικός τύπος της commedia dell'arte.

Ο τύπος του γερο-ξεκούτη ερωτευμένου απαντά σε πολλές από τις κωμωδίες του Πλαύτου, όπως π.χ. στην *Asinaria*, στην *Casina*, στον *Mercator* και στους *Menaechmi*, καθώς ο χαρακτήρας αυτός αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της δράσης, εμπλουτισμένο με έντονη δόση κωμικότητας.

**Δάσκαλος:** Ο τύπος του σχολαστικού δασκάλου δεν απαντά στη λατινική, αλλά είναι καθαρό εύρημα της λόγιας ιταλικής κωμωδίας. Τα λατινικά του και οι παρεξηγήσεις που δημιουργούσαν άρεσαν στο μορφωμένο κοινό της κωμωδίας αυτού του είδους, γεγονός που δικαιολογεί απόλυτα το ότι ο συγκεκριμένος τύπος δεν απουσιάζει από τις περισσότερες κωμωδίες. Τις πιο πολλές φορές έχει το όνομα Pedante (Σχολαστικός) - όπως άλλωστε και στον Φορτουνάτο - είναι ανύπαντρος και γίνεται συχνά στόχος πειραγμάτων από τους δούλους, τα μεγάλα 'πειραχτήρια' της κωμωδίας. Από τις παλιότερες κωμωδίες στις οποίες συναντούμε τον τύπο αυτό αναφέρουμε το έργο του Francesco Belo (1529) *Il Pedante* και του Pietro Aretino (1492-1556) *Il Marescalo*, ο οποίος δημιούργησε τον κατεξοχήν τύπο του σχολαστικού παιδαγωγού Pedante.

Ο Δάσκαλος του *Κατζούρμπου* είναι ένας κωμικός τύπος που χρωστά ορισμένα χαρακτηριστικά του στην κλασική παράδοση. Ο παιδαγωγός της λατινικής κωμωδίας, όπως τον βλέπουμε στην κωμωδία του Πλαύτου *Bacchides*, είναι ο Lydus, δούλος που έχει αναλάβει προσωπικά την προστασία του γιου του κυρίου του, του Πιστόκληρου. Στην κωμωδία αποκαλείται συχνά "magister" και ο ρόλος του είναι αρκετά σημαντικός. Μάλιστα σε μια σκηνή, που διαδραματίζεται στους στίχους 109-169, ο Lydus μαλώνει το μαθητή του που έμπλεξε με μια εταίρα και εκφράζει τη λύπη του που οι διδασκαλίες και οι κόποι του πήγαν χαμένοι<sup>59</sup>. Ακριβώς το ίδιο

---

<sup>58</sup> Ανακοίνωση Α. Πολίτη, ό.π., σελ. 8.

<sup>59</sup> Βλ. Μ. Πασχάλη, Γ. Σαββαντίδη, *Λατινικά Λυκείου*, Μάθημα XXIX «Ο Οκταβιανός, ο παπουτσής και το κοράκι», σελ. 173, Αθήνα <sup>8</sup>1990. Εδώ παρακολουθούμε ένα ανέκδοτο που αφορά

μοτίβο συναντούμε και στον *Κατζούρμπο* (Πρ. Δ' στ.122 εξ.), όπου ο δάσκαλος του Νικολού μέσα από έναν μονόλογο που αρχικά τον ακούει μόνο ο Γιάκουμος και ύστερα συνδιαλέγεται μ' αυτόν, διαπιστώνει τη διαφθορά του μαθητή του και λυπάται που οι διδαχές και τα 'κηρύγματά' του πήγαν χαμένα.

Σε μια άλλη σκηνή των *Bacchides* ο Lydus (στ.368-384) περιγράφει τις αδελφές Βακχίδες με τα πιο μελανά χρώματα, γιατί τις θεωρεί υπεύθυνες για τη διαφθορά του μαθητή του. Το ίδιο και ο δάσκαλος του *Κατζούρμπο* (Πρ. Β' στ. 243 εξ.) φιλονικεί με την Πουλισένα, γιατί τη θεωρεί υπεύθυνη για τη διαφθορά του Νικολού, φτάνοντας μάλιστα στο σημείο να την απειλήσει ότι θα την καταγγείλει στο Δούκα, με κύριο στόχο την τιμωρία της. Η απειλή αυτή που 'εκσφενδονίζεται' από το στόμα του οργισμένου, λόγω της κατάντιας και του ηθικού ξεπεσμού του μαθητή του, δασκάλου, η οποία άλλωστε απηχεί την κοινωνική και θεσμική πραγματικότητα της εποχής, μας θυμίζει τον Αργύριππο στην κωμωδία *Asinaria* (στ. 131), στη σκηνή κατά την οποία απειλεί την προξενήτρα Κλεαρέτη και την εταίρα κόρη της ότι θα τις καταγγείλλει στους "tresviros", επειδή διαφθείρουν τους νέους. Το ίδιο ακριβώς φαίνεται να συμβαίνει και με τον Δεινίαρχο στην κωμωδία *Truculentus* (στ. 761).

Επίσης ο Δάσκαλος στις *Bacchides* καταγγέλλει τις παρεκτροπές του νεαρού μαθητή του στον πατέρα του και βρίσκεται αντιμέτωπος με την έλλειψη σεβασμού του μαθητή προς το δάσκαλό του, μια κατάσταση κοινή και για τον Δάσκαλο του *Κατζούρμπο* (Πρ. Δ', στ. 199-209)<sup>60</sup>.

Τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά του, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, το κωμικό αυτό πρόσωπο τα 'οφείλει' στην ιταλική Αναγέννηση και υπαγορεύονται από τις επιταγές του μορφωμένου κοινού της λόγιας ιταλικής κωμωδίας. Η μανία του ν' ανακατεύει στα λόγια του τα λατινικά του, που υποτίθεται πως οι αμόρφωτοι συνομιλητές του δεν τα καταλαβαίνουν, είναι το βασικό κωμικό του χαρακτηριστικό. Ο δικός μας Δάσκαλος στον *Κατζούρμπο* κοντά στα λατινικά και ιταλικά, που ήταν τότε δείγμα μόρφωσης, μπερδεύει στην ομιλία του και τα ελληνικά (τα νέα, τα κρητικά), για να πλησιάσει ακόμα περισσότερο το κοινό του, όπως ακριβώς θα έκανε και ένας σύγχρονος 'πολιτικάντης'.

---

έναν παπουτσή, ο οποίος προσπαθώντας να μάθει σ' ένα κοράκι να μιλά, για να το πουλήσει στον Οκταβιανό και να επωφεληθεί της γνωστής γενναιοδωρίας του πάνω σε τέτοια «θαύματα» της φύσης, κουρασμένος και απογοητευμένος από την απουσία προόδου του επίδοξου 'μαθητή' του είχε ξεστομίσει το περίφημο «*oleum et operam perdidit*» (: «έχασα το λάδι και τον κόπο μου»).

<sup>60</sup> Χρ. Δεδούση, ό.π., σελ. 259-260.

Κωμική εκμετάλλευση μιας ακατανόητης γλώσσας υπάρχει και στη λατινική κωμωδία. Αναφέρουμε ενδεικτικά τα φανταστικά «καρχηδονιακά» του Άνωνα, στην κωμωδία του Πλαύτου *Poenulus* (στ.930-1031), που γίνονται αντικείμενο κωμικής εκμετάλλευσης από το δούλο Φορμίωνα, ο οποίος προσποιείται πως τα καταλαβαίνει προσαρμόζοντάς τα ηχητικά στα λατινικά.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του είναι η κωμική του εμφάνιση. Τα ρούχα του είναι σε άθλια κατάσταση, φτωχικά και μπαλωμένα, γεγονός που παραπλανεί την Πουλισένα, η οποία τον παίρνει για διακονιάρη και τον στέλνει να του τα μπαλώσουν. Στο σημείο αυτό δε θα ήταν παρακινδυνευμένο να πούμε πως η σκηνική παρουσία του Δασκάλου στον *Κατζούρμπο* ξυπνά στις μνήμες μας κάτι από Καραγκιόζη, ο οποίος, δε θα πρέπει να παραλείψουμε πως, συχνά καμώνεται πως μιλάει ξένες γλώσσες και πως είναι μορφωμένος (π.χ. *Ο Καραγκιόζης Διερμηνέας*), χωρίς φυσικά, να καταλαβαίνει κανείς τι λέει εκτός από αυτόν τον ίδιο

Μια τελευταία πινελιά στο πορτραίτο του δασκάλου αποτελούν οι υπονοούμενες ομοφυλοφιλικές σχέσεις με τους μαθητές του. Στον *Φορτουνάτο* μάλιστα οι σχέσεις του αυτές με τους μαθητές του διατυπώνονται ωμά και απερίφραστα και αποτελούν το ζενίθ της βαναυσότητας και της χυδαιότητας που ενυπάρχει στο λεκτικό αυτής της κωμωδίας. Βέβαια το στοιχείο αυτό είναι ασυμβίβαστο όχι μόνο με τους κανόνες της ηθικής, αλλά και με τον ίδιο το χαρακτήρα του Δασκάλου, που ναι μεν παρουσιάζεται ως ηθικολόγος, όταν κατακρίνει το μαθητή του στην Πουλισένα, φτάνει όμως στο έσχατο σημείο ταπείνωσης, όταν ο ίδιος ζητά σε γάμο την Πουλισένα, γνωρίζοντας το βεβαρημένο παρελθόν της που ο ίδιος πριν από λίγο της καταλόγιζε.

Το χαρακτηριστικό της ομοφυλοφιλίας του δασκάλου δε φαίνεται να οφείλεται σε επίδραση της αρχαίας λογοτεχνίας, καθώς στη λατινική κωμωδία οι πολύ σπάνιες περιπτώσεις υπαινιγμών ομοφυλοφιλίας την παρουσιάζουν ως δείγμα κτηνωδίας και όχι ως ακραία μεν, συνηθισμένη δε, σεξουαλική συνήθεια της εποχής. Δεν αποκλείεται λοιπόν αυτό το χαρακτηριστικό του Δασκάλου να πηγάζει στην πριν από την Αναγέννηση ιταλική λογοτεχνία, καθώς, ήδη στη *Θεία Κωμωδία* (Κόλαση, 15<sup>ο</sup> canto), ο ποιητής βρίσκει ανάμεσα στις κολασμένες ψυχές των ομοφυλοφίλων το Δάσκαλό του Μπρουνέτο.

Είναι φανερό ότι η ιταλική κωμωδία και κατά συνέπεια και η κρητική, όταν πλάθουν τη μορφή του Δασκάλου, καθόλου δεν ενδιαφέρονται για το χαρακτήρα του

και για το λόγο αυτό δε φαίνεται να τους απασχολεί το αν υπάρχει ή όχι λογική συνέπεια ανάμεσα στα λόγια και τις πράξεις του. Αποβλέπουν μόνο στο να δημιουργήσουν έναν κωμικό τύπο που θα προκαλέσει το γέλιο των θεατών. Ωστόσο, συχνά η ποιότητα του κωμικού στοιχείου που δημιουργείται με τον τύπο του Δασκάλου είναι πολύ ευτελής, καθώς ο συγκεκριμένος θεατρικός χαρακτήρας παρουσιάζεται περισσότερο ως αποκρουστικός λόγω της ανηθικότητάς του και του αλλοπρόσαλλου χαρακτήρα του, παρά ως κωμικός.

**Κουστουλιέρης:** Περνώντας τώρα στον τύπο του Μπράβου, δηλ. του φαμφαρόνου στρατιωτικού, βρισκόμαστε για άλλη μια φορά μπροστά σ' ένα γέννημα-θρέμμα της ελληνικής Μέσης κωμωδίας, που γνώρισε όμως θερμή υποδοχή και κατ' επέκταση λαμπρή σταδιοδρομία και στη Νέα, απ' όπου άλλωστε κληροδοτήθηκε στη λατινική με χαρακτηριστικότερη φυσιογνωμία τον Πυργοπολυνεΐκη, το γνωστό «παλληκαράκι της φακής», τον ήρωα της κωμωδίας του Πλαύτου *Miles Gloriosus*. Κύριο χαρακτηριστικό του είναι η *αλαζονεία*, γι' αυτό και ο τύπος αυτός έχει και τον τίτλο *αλαζών*, που στη λατινική αποδόθηκε ως “gloriosus”.

Χωρίς αμφιβολία ο τύπος αυτός του στρατιωτικού είναι απόρροια του αντιπολεμικού πνεύματος και χρησιμοποιήθηκε από τους Αθηναίους ευγενείς κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 4ου αιώνα ως τρόπος σάτιρας των άξεστων Μακεδόνων στρατιωτικών. Βέβαια οι Ρωμαίοι, των οποίων η στρατιωτική δύναμη και δραστηριότητα ακμάζει στα χρόνια του Πλαύτου και του Τερέντιου, δεν υπήρχε περίπτωση να ταυτίσουν τον εαυτό τους με τους “*milites gloriosos*” της σκηνης, επειδή οι Λατίνοι κωμικοί της “*palliata*” παρουσιάζουν Έλληνες και άλλης εθνότητας πρόσωπα και όχι Ρωμαίους.

Και στην Κρήτη η γελοιοποίηση του συμπατριώτη τους στρατιωτικού δεν ενοχλεί καθόλου το θεατρικό κοινό, καθώς η χαμηλή κοινωνική προέλευση του κωμικού αυτού ήρωα τον ξεχωρίζει από αυτούς, που είναι συνήθως ή Βενετοί ή μέλη της Κρητικής αριστοκρατίας<sup>61</sup>.

Είναι επίσης από τους πιο συνηθισμένους και αγαπητούς τύπους της λόγιας και βενετσιάνικης κωμωδίας, συνεχίστηκε στην *commedia dell'arte* με τον *Capitano*, που είναι πότε Ιταλός και πότε Ισπανός (σάτιρα των Ισπανών κατακτητών) και ακούει σε διαφορετικά ονόματα (*Capitan Spanento*, *Capitan Matamoros*, *Scaramuccia*). Είναι

---

<sup>61</sup> Χρ. Δεδούση, ό.π., σελ. 257-258.



πρόσωπο εξαιρετικά κωμικό και στις δυο μορφές που μας παρουσιάζεται, του πολεμιστή και του ερωτύλου.

Ωστόσο στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε πως ο τύπος του καυχησιάρη στρατιωτικού δεν είναι πρωτότυπο δημιούργημα της κρητικής λογοτεχνίας ούτε της δυτικής λογοτεχνίας της Αναγέννησης, αλλά αναδύεται από την ελληνική αρχαιότητα. Έτσι γνωρίζουμε ότι ο Αρχίλοχος (γεννήθηκε γύρω στα 680 π. Χ.) είναι ο πρώτος που στο ποίημά του που φέρει τον τίτλο *Ου φιλέω μέγαν* (ο μεταγενέστερος τίτλος του είναι *Υπόδειγμα*) αποδοκίμασε τον τύπο του στρατιωτικού που έχει παράστημα αλλά του λείπει το θάρρος, δηλώνοντας παράλληλα την προτίμησή του στον αντίποδά του:

*Δε μου αρέσει ο στρατηγός που είναι ψηλός και κάνει δρασκελιές μεγάλες,  
που περηφανεύεται για τις πλεξούδες του και φιλάρεσκα ξυρίζει το γέني του.*

*Περισσότερο θα μου άρεσε ένας κοντός, ακόμη κι αν είναι στραβοπόδης, αρκεί  
να κρατιέται γερά στα πόδια του και να το λέει η καρδιά του<sup>62</sup>.*

(D60, 114W: σε μετάφραση Δ. Ιακώβ)

Κατά τα λεγόμενά του έχει κάνει εξαιρετικές ανδραγαθίες και τον έχουν ερωτευτεί πάρα πολλές γυναίκες. Με τις καυχησιολογίες του αυτές, βασικό χαρακτηριστικό του φλύαρου και υπερφύαλου χαρακτήρα του, έρχονται σε έντονη αντιπαράθεση στην πραγματικότητα η δειλία<sup>63</sup> του και η ατυχία του στον έρωτα, καθώς οι ερωτικές του επιτυχίες υπάρχουν μόνο στη φαντασία του, ενώ στη σκληρή πραγματικότητα οι γυναίκες τον αποκλείουν δια παντός από τη ζωή τους:

(Εδώ ο Κουστουλιέρης χτυπά την πόρτα της Πουλισένας και η Κασσάντρα προβαίνει από το παραθύρι...).

## ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

*Ποιος είναι ατού; Άμε 'ς καλό, δεν είν' επά κερά μου.*

---

<sup>62</sup> Βλ. Ι. Ν. Καζάζη, Α. Καραμήτρο, *Ανθολόγιο Αρχαϊκής Λυρικής Ποίησης*, Β' Λυκείου. Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων. Αθήνα 2004, «Αρχίλοχος», σελ. 38. Σημειώνεται ακόμη ότι ένα θαυμάσιο τύπο φανφαρόνου στρατιωτικού μας κληροδότησε και ο Σ. Μυριβήλης στο έργο του *Η ζωή εν τάφω* στο πρόσωπο του λοχαγού Μπαλαφάρα.

<sup>63</sup> Ο Κουστουλιέρης, πιστό αντίγραφο του, χαρακτηρίζεται στον κατάλογο των προσώπων του έργου ως «κοδάρδος», δηλ. δειλός. Επιπλέον, αυτός ο 'φοβερός' και 'ανίκητος' στρατιωτικός για να εκδικηθεί την εταίρα φέρνει ενισχύσεις και επιχειρεί συχνά παρωδία στρατιωτικής επιχείρησης κατά του σπιτιού της.

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

*Γλάκ' άνοιξε (άνοιξε γρήγορα).*

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

Ποιος εισ' εσύ;

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

*Σκιάς οχ την εμιλιά μου.*

*Πιός είμαι, την αδυνατή, μπορείς να με γνωρίσης,*

*Ν' ανοίξης το γοργότερο δίχως να με ρωτήσης,*

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

*Άγωμε (πήγαινε), αφέντη, στο καλό, γιατί έχει κλειδωμένα*

*Την πόρτα η κεράτσα μου.*

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

*Πώς; Παίζεις μετά μένα;*

*Εγώ' μαι απ' όζω του σπιτιού, κι' εκείνη αποκοτίζει, σα να μην όριζα εδεπά, την πόρτα*

*και σφαλίζει;*

*(Χτυπά. Τικ. Τοκ).*

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

*Κάτσε, την πόρτα μη χτυπάς, πήγαινε στη δουλειά σου,*

*Γιατί δε θέλει, λέγει, πλιό να' χη τη συντροφιά σου, κι' είπε μου, αν έρθης, να σου πω*

*να μη διαγείρης πλιό σου,*

*Μη βάλη και τσακίση σου κιανείς το καύκαλό σου....*

(Πράξη Β', σκ. 2<sup>η</sup>)

Η περιαιτολογία και η μεγαλομανία του 'καταπονούν' τόσο τους ακροατές του, ώστε να αντέχουν την ακατάσχετη φλυαρία του μόνο όσοι έχουν κάποιο συμφέρον απ' αυτόν, δηλ. ο παράσιτός του, ο οποίος επιδιώκει να εξασφαλίζει «παντί τρόπω» τη διατροφή του, και η εταίρα, που με τη σειρά της επιθυμεί να του αποσπάσει χρήματα και ό,τι άλλο πολύτιμο διαθέτει.

Πιστός στο παραπάνω σχήμα του "miles gloriosus" είναι ο Κουστουλιέρης της κωμωδίας μας, που συνοδεύεται πάντα από το δούλο του, τον Κατζούρμπο. Είτε μονολογώντας είτε συνομιλώντας με άλλους (με την Πουλισένα, το Δάσκαλο), καυχείται για τα πολεμικά του κατορθώματα, ενώ ο Κατζούρμπος, μονολογώντας,

παρουσιάζει την πραγματικότητα του χαρακτήρα και της ανδρείας του αφεντικού του τελείως διαφορετική.

Όμως και πάνω στη σκηνή αποκαλύπτεται αυτή η αντίθεση «έργων-λόγων» που χαρακτηρίζει τον ήρωα μας, καθώς γελοιοποιείται πότε από τον Κατζούρμπο, που τον χτυπά με το σπαθί :

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

*Πώς, έτσι; ε;*

(Του βαρεί τον πόδα με το σπαθί)

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

*Οιμένα, οιμέ! Σκύλε, στον πόδα κάτω*

*Μού βάρηκες!*

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

*Πούρι πλιά ομπρός σου' δωκα το μαντάτο,*

*πως πλιά κακό παρά καλό θες έχεις από μένα.*

*Δε σ' έκοψα, και το σπαθί δεν είχ' ακονισμένα.*

(Πρ. Β', σκ. 1<sup>η</sup>)

και πότε από τον Δάσκαλο, μαζί με τον οποίο 'κεντούν' τις πιο επιτυχημένες σκηνές του κωμικού 'καμβά' της εν λόγω κωμωδίας. Πρώτη και καλύτερη η σκηνή της μεταξύ τους αναμέτρησης, 'κομμένη και ραμμένη' πάνω στο επιτυχημένο μοντέλο της commedia dell'arte, κατά την οποία οι δυο ήρωες κομπάζουν, ο ένας για τις επιδόσεις του στα γράμματα, και ο άλλος στα άρματα, υπενθυμίζοντάς μας παράλληλα και τον καβγά των Δασκάλων στον *Αρχοντοχωριάτη*:

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

*Θέλεις την αριθμητική, θέλεις αστρονομία;*

*Logica και retorica και umanità κατέχω,*

*Ταίρι στη matematica κάτεχε πως δεν έχω!*

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

*Θες δεντομάνα, θες σπαθί, θες τάργα, θες πουνιάλο,*

*Θες μοναχό σπαθί μικρό, θες στύκο, θες μεγάλο,*

*Θέλεις σκαρτσίνα - πέ ό,τι θες - θες λάντσα, θες κοντάρι; ...*

(Πρ. Δ', σκ. 4<sup>η</sup>)

Καθώς όμως ο Δάσκαλος εξηγεί πως «*εγώ με τα γράμματα κι εσύ με τ' άρματα τη χώρα στολίζουμε*», η μεταξύ τους φιλονικία μετατρέπεται σε μια φιλικότατη κουβεντούλα, κατά την οποία και οι δυο επιδίδονται σε αμοιβαίες φιλοφρονήσεις, που ηχούν σαν ύμνοι στ' αυτιά του καθενός από τους δυο αυτούς μεγαλομανείς, νιώθοντας υπερήφανοι και καμαρώνοντας για τις επιδόσεις τους.

Όστόσο η ηρεμία στη σχέση τους γρήγορα διασαλεύεται και σαν «καζάνι που βράζει» το αποτέλεσμα της μεταξύ τους διένεξης δεν αργεί να αποκαλυφθεί, «*όταν ξαφνικά και αναπάντεχα ο Δάσκαλος, βάζοντας κατά μέρος τη "logica" και την "umanita", του 'κοπανάει' το βιβλίο στο κεφάλι και του παίρνει το σπαθί τόσο εύκολα, που είναι, θαρρείς, η Νικολέτα, η ηρωίδα του Μολιέρου, που διδάσκεται ξιφασκία από τον κ. Ζουρνταίν, για να τον 'κάνει κόσκινο' στη στιγμή*», όπως σχολαστικά και εύστοχα παρατηρεί ο Α. Σολομός<sup>64</sup>.

**Δούλοι:** Οι δούλοι, τυπικό φαινόμενο της αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής κοινωνίας, είναι φυσικό να έπαιζαν σημαντικό ρόλο τόσο στην αττική όσο και στη λατινική κωμωδία. Ως θεατρικοί χαρακτήρες διατηρήθηκαν και στη λόγια ιταλική και έφτασαν στη μεγαλύτερη ακμή τους στην *commedia dell'arte*, όπου το πολύχρωμο και πολύβουο πλήθος τους παίρνει κεντρική θέση και παίζει ρόλο πρωταγωνιστικό στη θεατρική πραγματικότητα, αποκαλύπτοντας και καυτηριάζοντας επί σκηνής όλα τα κακώς κείμενα της ανθρώπινης φύσης και κατά συνέπεια της ανθρώπινης κοινωνίας. Είναι οι περίφημοι Zanni (Γιάννηδες) της βενετσιάνικης κωμωδίας, που αποτελούν τους προπάτορες κάποιων μεταγενέστερων γνωστών τύπων της *commedia dell'arte*: Arlecchino, Scapino, Pulcinella..., απ' όπου ξεπήδησε και η μορφή του Scapin του Μολιέρου<sup>65</sup>.

Η κωμωδία μας παρουσιάζει τρεις δούλους, αποδίδοντας στον καθένα διαφορετικά χαρακτηριστικά που μας παραπέμπουν περισσότερο στη λόγια κωμωδία (*commedia erudita*). Ο Κατζούρμπος και ο Κατζάραπος είναι δυο απ' αυτούς, ο αριθμός των οποίων συμπληρώνεται με τον Μούστρουχο. Και οι τρεις τους, σύμφωνα με την παράδοση, όπως τη συναντούμε π.χ. στο θεατρικό του Σαίξπηρ *Η Στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, είναι προσκολλημένοι σε κάποιο αφεντικό και καλούνται κάθε φορά, σαν

---

<sup>64</sup> Α. Σολομός, ό.π., «Ζ. Οι Κωμωδίες: Κατζούρμπος – Στάθης – Φορτουνάτος», σελ. 124-125.

τζίνι που ξεπροβάλλει μέσα από τις περιπέτειες του Αλλαντίν, να βγάλουν τον κύριο τους από τη δύσκολη θέση στην οποία έχει περιέλθει και να υλοποιήσουν κάθε επιθυμία του.

Ο καθένας τους, ίδιος Σάντσο Πάντσα, έχει και τον Δον Κιχώτη του, που αποτελεί τον κωμικό αντίποδά του. Έτσι και στην κωμωδία μας ο λαϊκός χωρατατζής Κατζούρμπος έχει τον ψευτοπαλληκαρά Κουστουλιέρη, ο πειναλέος Κατζάραπος τον ερωτευμένο Νικολό και ο παραδόπιστος Μούστρουχος τον σπαγκοραμένο Αρμένη. Βέβαια, όπως είναι αναμενόμενο, κάθε δούλος, με την πονηριά και το πρακτικό μυαλό του ή το αγύριστο κεφάλι του, βοηθάει το αφεντικό του να ‘προσγειώνεται’, άλλοτε ομαλά και άλλοτε με αναπάντεχες συνέπειες, αντιμετωπίζοντας τη σκληρή πραγματικότητα.

**Κατζάραπος:** Ο Κατζάραπος, κατά τη γνώμη του Α. Σολομού<sup>66</sup>, είναι ο λιγότερο επιτυχημένος από τους τρεις χαρακτήρες των δούλων. Με την παρουσία του συμπληρώνει τα πρόσωπα του σπιτιού του Γιάκουμου. Στον κατάλογο των προσώπων του δράματος χαρακτηρίζεται «δούλος φαγάς», ένας χαρακτηρισμός που, χωρίς πολλές περιστροφές, μας παραπέμπει στον παράσιτο της αρχαίας κωμωδίας.

Όπως και οι άλλοι τύποι της αρχαίας κωμωδίας, ο παράσιτος γεννιέται και ανδρώνεται μέσα στα πλαίσια της ελληνικής Μέσης κωμωδίας και αντιπροσωπεύει έναν τύπο βγαλμένο από την πραγματική ζωή. Στη λατινική *palliata* αντιπροσωπεύεται από ένα τεράστιο πλήθος απογόνων του.

Ο Κατζάραπος δεν είναι βέβαια παράσιτος, είναι ένας υπηρέτης που τον τρέφει το αφεντικό του. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Δάσκαλος, που γνωρίζει την ορολογία της λατινικής κωμωδίας, τον αποκαλεί “*parassito vero*” (Πρ. Ε΄, στ. 315 κ. εξ.), «γουλάρη, *adulatore* και φαγά», επιβεβαιώνοντας τις υποψίες μας για παράλληλη επίδραση της λατινικής και ιταλικής κωμωδίας<sup>67</sup>.

Η συμμετοχή του στην υπόθεση είναι μηδαμινή και η παρουσία του στη σκηνή στοχεύει αποκλειστικά στη διασκέδαση του κοινού. Το μοναδικό του χαρακτηριστικό, η λαιμαργία του, δίνει λαβή για ακατάσχετη φλυαρία και βαρετές επαναλήψεις, που μερικές φορές αντί να μας διασκεδάσουν πετυχαίνουν τα αντίθετα αποτελέσματα.

---

<sup>65</sup> Α. Πολίτης, ό.π., σελ. 10.

<sup>66</sup> Α. Σολομός, ό.π., σελ. 123.

<sup>67</sup> Χρ. Δεδούση, ό.π., σελ. 255.

Είναι ένας τύπος που έχει διαρκώς το νου του στο φαγητό, το οποίο πρωταγωνιστεί πάντα, ακόμα και στα όνειρά του, ως ανεκπλήρωτη επιθυμία, κάτι σαν την «ονειρεμένη μακαρονάδα» του Καραγκιόζη, που και αυτός με τη σειρά του δεν προλαβαίνει να τη φάει, γιατί συνήθως κάποιος τον ξυπνά:

*Σ' ένα περβόλι ευρίσκομου, σ' μια τάβλα μαρμαρένια  
Με φαγητά πολλώ λογιών πιτήδεια ορδινιασμένα.  
Οφτά' χε και μαγειρευτά, και γάλατα και ρύζα,  
και μακαρούνες όμορφες όπου πολλά εμυρίζα...  
Και πριν το δοκιμάσω σκιάς, μ' έκανε να ξυπνήσω  
Κι απόμεινέ μου μοναχάς η όρεξη και η γλύκα...*

Συχνά μάλιστα η λαιμαργία του τον κάνει να ξεχνάει ακόμα και τις παραγγελίες του αφέντη του (Γ' Πρ. στ.4). Μεθάει τόσο συχνά, που δεν μπορεί να σταθεί στα πόδια του (Γ' Πρ. στ.10), όλα όμως όσα κάνει γίνονται χωρίς πονηριά και ιδιοτέλεια, ακόμα και όταν κλέβει από το αφεντικό του δυο «τεσσαρογάζετα» (Γ' Πρ. στ.157), ποσό ωστόσο ασήμαντο μπροστά στα χρυσά τσεκίνια που παίρνει από τον αφέντη του ο Μούστρουχος.

Περιγραφές φαγητών, επίσης, σε συνδυασμό με την παρουσία ενός πεινασμένου παράσιτου ή δούλου είναι ένα μοτίβο που κυριαρχεί στην ελληνική Μέση κωμωδία, αλλά και στη λατινική, όπως π.χ. στην *Persa* στους στίχους 87 και εξής και 404 και εξής.

Η κωμική θεωρία περί φυλάκων, που αναπτύσσει ο Κατζάραπος στην Ε' Πρ. (στ.129-132) αποτελεί δάνειο από τον παράσιτο *Peniculus* (Βούρτσα) της κωμωδίας του Πλάτου *Menaechmi*, στην οποία τον βρίσκουμε να αναπτύσσει τη προσωπική του φιλοσοφία για τα φαγητά και την απόλαυση που προσφέρουν στους ανθρώπους και να υποστηρίζει πως τα πολλά και ωραία φαγητά είναι τα πιο αποτελεσματικά 'δεσμά', για να μη δραπετεύουν οι φυλακισμένοι.

Εκτός από τους κωμικούς μονολόγους του ο Κατζάραπος αποτελεί τον πιστό και αγόριστο ακόλουθο του Νικολού, σφυρηλατώντας για άλλη μια φορά τη στενή σχέση που συνδέει τον ερωτευμένο νέο με τον κύριό του, ένα ζευγάρι αρκετά κοινό στη λατινική κωμωδία.

Μάλιστα η πρώτη σκηνή του *Κατζούρμπου*, όπου ο ερωτευμένος νέος εκφράζει τον έρωτά του και τις δυσκολίες ολοκλήρωσής του με την απόκτηση της αγαπημένης του, ενώ ο δούλος του ή τον οικτρίζει ή τον κοροϊδεύει μας θυμίζει αντίστοιχες σκηνές από κωμωδίες του Πλαύτου, όπως ο *Pseudolus*, στ.13-29 και ο *Poenulus*, στ.129-188.

Επιπλέον, η σκηνή αυτή κατά την οποία ο νεαρός ερωτευμένος αποκαλύπτει τον έρωτά του ήταν τόσο συχνή στη λατινική κωμωδία, που ο Χαρίνος στην κωμωδία του Πλαύτου *Mercator* τονίζει το διπλό ρόλο που έχει αναλάβει λέγοντας χαρακτηριστικά: “*Duas res simul nunc agere decretumst mihi; et argumentum et meos amores eloquar. Non ego item facio ut alios in comoediis<vi>vidi amoris facere, qui aut Nocti aut Dii aut Soli aut Lunae miserias narrant suas*” («Με βάλανε να κάνω δυο πράγματα μαζί: και την υπόθεση της κωμωδίας να σας πω και τους έρωτές μου. Αλλά εγώ δεν κάνω όπως οι άλλοι ερωτευμένοι είδα να κάνουν στις κωμωδίες, που ή στη Νύχτα ή στη Μέρα ή στον Ήλιο ή στη Σελήνη τα βάσανά τους κάθονται και λένε») (Actus I, στίχ. 1-5).

Όμως, ενώ στη λατινική κωμωδία ο πανούργος δούλος είναι όχι μόνο το δεξί χέρι του κυρίου του, αλλά και το πρόσωπο που με την εξυπνάδα και την πονηριά του τον βγάζει από τη δύσκολη θέση καταστρώνοντας και εκτελώντας ένα καλομελετημένο σχέδιο εξεύρεσης των απαιτούμενων χρημάτων<sup>68</sup>, εδώ ο Κατζάραπος δε βοηθά ουσιαστικά τον κύριό του, γιατί η σκέψη του είναι μονίμως απασχολημένη με το θέμα του φαγητού. Έτσι, όχι μόνο δεν απεγκλωβίζει το αφεντικό του από τη δύσκολη θέση, αλλά επιπλέον συμβάλλει στην επιδείνωσή της, ξεχνώντας συχνά ό,τι του έχει αναθέσει να κάνει, με αποτέλεσμα μάταια ο Νικολός, ακολουθώντας το παράδειγμα της λατινικής κωμωδίας, να τον προτρέπει να τον βοηθήσει λέγοντας του: «*περμάζωξε τις πονηριές κι' όλη τη φρόνεσή σου, για να μπορώ να βοηθηθώ τώρα με τη βουλή σου*» (Πρ. Α' στ. 113 εξ.), εφόσον ουσιαστικά ζητά από το δούλο του να επιστρατεύσει ικανότητες που ο ίδιος δε διαθέτει.

**Μούστρουχος:** Αντίθετα, ο Μούστρουχος αντιπροσωπεύει τον κλασικό τύπο του πανούργου και κλέφτη δούλου. Κλέβει τις «βέστες» της κυράς του, εκτελώντας βέβαια με το αζημίωτο τις διαταγές του κυρίου του, του Αρμένη, από τον οποίο για αρχή αποσπά κρυφά και επιδέξια δυο χρυσά τσεκίνια, και λογαριάζει κατά τον ίδιο

---

<sup>68</sup> Βλ. *Bacch.* στ. 640-670.

τρόπο να αποκτήσει και άλλα στη συνέχεια, όχι μόνο από αυτόν βέβαια, αλλά και από την Πουλισένα, διευρύνοντας έτσι τη λίστα των υποψήφιων θυμάτων του:

### ΜΟΥΣΤΡΟΥΧΟΣ

*Τσί βέστες είχα ριζικό κι' έκλεψα οχ την κασέλα  
δίχως να με γρικήσουσι Απάνω οχ την κουρτέλα  
τα έβγαλα, μα λίγο 'λειψε να γκρεμιστώ, να ζήσω,  
και σ' ένα ξεροτρόχαλο να δώσω να σκορπίσω.*

*Τώρα τσί πάγω 'ς τα Αρκολιάς, σα μού' χεν ορδινιάσει  
τούτος ο γέρος ο λωλός, οπόχου να του φάσι  
και στο στερνό τα ρούχα του' ζαύτου' πό δω δε βγαίνω  
κι' εγώ με δίχως πλερωμή, σα μ' έχει αρχινημένο.  
Δυό του' φαγα ως εδά χρυσά, κι' από την Πουλισένα  
δε θέλω λείψει ως το στερνό να φάγω κι' άλλον ένα.  
Μ' ας πα τον εύρω γλήγορα να τον καλοκαρδίσω,  
κι' όζ' από τούτο, χάρισμα κι' άλλο να του ζητήσω.*

(Πρ. Β', σκ. 3<sup>η</sup>)

Είναι γνήσιος απόγονος των Λατίνων προγόνων του, όταν κλέβει τον αφέντη του, που του αναθέτει να ψωνίσει τρόφιμα για την προετοιμασία του δείπνου (Πρ. Ε', στ.519), μια πράξη που μας φέρνει αμέσως στο νου τα λόγια του δούλου Cyamus στην κωμωδία *Truculentus* του Πλαύτου, ο οποίος γυρίζοντας φορτωμένος με τα ψώνια που τον έστειλε να αγοράσει ο εραστής του Φρονήσιου ομολογεί (στ. 561 και εξής): “*Nam iam de hoc obsonio de mina deminui una modo quinque nummos: mihi dextraxi partem Herculaneam*” (δηλ. «Και τώρα απ' αυτά τα ψώνια που κάνουν εκατό δραχμές έβγαλα δέκα, αφαίρεσα τη δεκάτη του Ηρακλή για τον εαυτό μου»). Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, που ο Κατζάραπος που τον ξέρει τον βρίζει αποκαλώντας τον «ρουφιάνε, κλέφτη φανερέ!» (Πρ. Γ',στ.537).

Ο ρόλος του είναι μικρός, όμως καθοριστικής σημασίας, εφόσον είναι αυτός που όχι μόνο κλέβει τις «βέστες» της κυράς του, αλλά και φέρνει στον Αρμένη και στην Αρμένισσα την καλή είδηση για τη χαμένη τους κόρη, ασφαλώς με το αζημίωτο, καταφέροντας για άλλη μια φορά να 'βγάλει' το χαρτζιλίκι του από τα χρήματα που του δίνει ο Αρμένης για να ψωνίσει (Πρ. Ε', στ.249).



**Κατζούρμπος:** Ο τρίτος δούλος, ο Κατζούρμπος αντιστοιχεί στον κόλακα-παράσιτο της λατινικής κωμωδίας. Είναι το πρόσωπο που δίνει το όνομά του στην κωμωδία, κάτι πολύ συνηθισμένο στο λατινικό κωμικό θέατρο. Αναφέρουμε ενδεικτικά κάποιες κωμωδίες του Πλάτου που τιτλοφορούνται από τα ονόματα των δούλων που παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο σ' αυτές. Τέτοιες είναι οι: *Curculio*, *Epidicus*, *Pseudolus*.

Η διαφορά των παραπάνω κωμωδιών με τη συγκεκριμένη είναι πως σ' αντίθεση μ' αυτές ο Κατζούρμπος και ο Κατζάραπος δεν έχουν ουσιαστικό ρόλο στην υπόθεση. Στον κατάλογο των προσώπων χαρακτηρίζεται ως «δούλος ριδικολόζος», ωστόσο το επίθετο «ριδικολόζος» δε δικαιολογείται όσο πρέπει από το κείμενο. Βέβαια τα λόγια του είναι πάντα κοροϊδευτικά για τον αφέντη του και αρκετά έξυπνα και το ίδιο φαίνεται να ισχύει και με τη γενικότερη σκηνική παρουσία του, ιδίως όσον αφορά στη σκηνή κατά την οποία εμφανίζεται κρατώντας μια «σούβλα με κριάς καμπόσο κ' ένα φλασκάκι με κρασί» (Πρ. Δ', στ.283) δίπλα στον βαριά αρματωμένον αφέντη του ή στο τέλος, όπου τον βρίσκουμε να κρατά «μια παλιοκάσα αρκουμπουζιού».

Αρκούν όμως αυτά για να τον χαρακτηρίσουν ειδικά «ριδικολόζος»; Το πιο πιθανό είναι πως το επίθετο αυτό αποτελεί απήχηση της λατινικής κωμωδίας, καθώς ο τυπικός παράσιτος της κωμωδίας του Πλάτου *Stichus*, ο *Gelasimus*, αποκαλεί ο ίδιος τον εαυτό του “*ridiculisissimus*“ και “*ridiculus*”(στιχ. 381 εξ. και 174 εξ.).

Επιπλέον, στη βενετσιάνικη κωμωδία των Zanni, ο ένας από το ζευγάρι των δούλων ήταν έξυπνος και ο άλλος ανόητος («μπουφόνος», όπως συχνά αποκαλείται), μια κατάσταση που συνεχίζεται και κληροδοτείται αργότερα στην *commedia dell'arte* στο ζευγάρι *Arlecchino-Pulcinella*.

Στη λατινική κωμωδία ο παράσιτος δεν είναι δούλος, αλλά ελεύθερος, άσωτος και ξεπεσμένος, που, για να εξασφαλίσει δωρεάν διατροφή, προσκολλάται σ' έναν πλούσιο και κοσμικό νέο. Ως αντάλλαγμα πρέπει να είναι ευχάριστη συντροφιά, να λέει αστεία και να εξυπηρετεί, όπως μπορεί, αυτόν που τον τρέφει. Στην περίπτωση που αυτός είναι ο στρατιωτικός, ο παράσιτός του οφείλει να τον ακούει με θαυμασμό, να τον παινεύει και να τον κολακεύει. Στην πραγματικότητα όμως δε χάνει ποτέ την ευκαιρία να τον εμπαίζει και να τον χλευάζει πίσω από την πλάτη του, ένα βασικό χαρακτηριστικό του που μας θυμίζει πολύ τον ήρωά μας Κατζούρμπο<sup>69</sup>:

---

<sup>69</sup> Δεδούση, ό.π., σελ. 258-259 και Α. Πολίτης, ό.π., σελ. 10.

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

*Σα δε μου λάχου δύο και τρεις, να τσι παραστελιάση (ακρωτηριάσει),  
σα δε ζουγλάνη εφτά κι' οχτώ, σα δεν ολοδιαβάση  
πέντ' έξε η χέρα μου κουρμιά, ετούτο τα' αντρειωμένο  
σπαθί πομένει το ζιμιό σαν παραπονεμένο.*

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

*Τούτο το λέγει απαρθινά, προχτές αργά τον πιάσα  
δύο σαν κατσίκι μοναχάς, κι' αν δεν τον εφλακιάσα,  
σκιάς τ' άρματα του πήρασι κι' απόκεις τον αφήκα  
κι' εδά τα τόσα ψόματα και καυχησές του γρίκα!*

(Πρ. Β', σκ. 1<sup>η</sup>)

**Εταίρες και μαστροποί:** Οι τύποι του υποκόσμου, είτε είναι εταίρες είτε είναι μαστροποί, που γεμίζουν σαν «κατσαρίδες»<sup>70</sup> το έργο αυτό και συναγωνίζονται με επιτυχία τους τρεις αξιαγάπητους δούλους του *Κατζούρμπου*, χρωστούν και αυτοί με τη σειρά τους την καταγωγή τους στη Νέα Αττική και τη Λατινική κωμωδία, και ελάχιστα στην Αναγέννηση, όπου η εταίρα (meretrix) και ο μαστροπός (leno) είναι πρόσωπα πάρα πολύ συνηθισμένα. Και οι δυο τύποι, η «cortigiana» και η «ruffiana», αντιπροσωπεύονται με πολλά παραδείγματα στην ιταλική λόγια κωμωδία, όπως άλλωστε συμβαίνει και στον *Φορτουνάτο*, όπου η «ρουφιάννα» Πετρού εκτελεί και χρέη προξενήτρας. Η μόνη διαφορά είναι ότι στη λατινική κωμωδία η μαστροπός και η εταίρα συγκατοικούν, είναι μητέρα και κόρη φυσική ή θετή.

Ως νεωτερισμός στην κρητική κωμωδία παρουσιάζεται η λεπτομέρεια ότι η Αρκολιά και η Ανέζα δεν εκμεταλλεύονται με άμεσο τρόπο τις 'μαθήτριάς' τους, αλλά περιορίζονται στο να εισπράττουν μόνο τα μεσιτικά. Το επάγγελμα της μεσίτρας φαίνεται πως εξυπηρετεί τις επιταγές μιας νέας, διαφορετικής από τη ρωμαϊκή, κοινωνικής πραγματικότητας. Το ίδιο, όταν περιοριστεί στα νόμιμα συννοικέσια, θα γίνει το αξιοπρεπές 'επάγγελμα' της προξενήτρας, ο ρόλος της οποίας συνίσταται απλά στο να συνδέει τις μοίρες των νέων ανθρώπων, δίχως δολοπλοκίες και παντός είδους οφέλη.

**Πουλισένα:** Στον *Κατζούρμπο* η Πουλισένα, μολονότι στον κατάλογο των προσώπων χαρακτηρίζεται ως «ρουφιάννα», αντιπροσωπεύει περισσότερο τον τύπο

της εταίρας. Έτσι χαρακτηρίζεται «πολιτική» είτε από τον Δάσκαλο, που την παρομοιάζει με τη Λαίδα (Πρ. Β', στ. 260, στ. 267-8) και συμπληρώνει το σχόλιο του χαρακτηριστικά λέγοντας: «*Non saiche Pulissena tien la bottega pubblica, στη χώρα για πασ' ένα;*» είτε από τον Κουστουλιέρη, ο οποίος, όταν θυμώσει, δεν μπορεί να συγκρατήσει την ψυχραιμία του και γι' αυτό ξεστομίζει κάθε είδους βρισιές.

Ως κύριο γνώρισμά της προβάλλεται η φιλαργυρία της, που ναι ανάλογη μ' αυτή του τύπου του *Anare* (Φιλάργυρου), τόσο του Πλάτου όσο και του Μολιέρου. Πρόκειται για ένα στοιχείο τόσο έντονο, που κάνει τους γύρω να λένε γι' αυτή:

*«Βελόνι από της θάλασσας τον πάτο θέλουν βγάλει,  
γη κριάς γουλιά από λιονταριού στόμα, με πλιά μεγάλη,  
θαρρώ ευκολία, παρ' απ' αυτή τονέσα, δάσκαλέ μου».*

(*Κατζούρμπος*, Πρ. Δ', στ. 243-245)

Αν θελήσουμε να αναπαραστήσουμε τη μορφή της θα πρέπει να τη φανταστούμε ως μια γυναίκα γοητευτική και ώριμη, γύρω στα σαράντα, οι πράξεις της οποίας δε μας αφήνουν περιθώρια να οδηγηθούμε σε λάθος σκέψεις για το «ποιόν» της, έστω και αν μερικές φορές μας μπερδεύει, καθώς εμφανίζει επιπλέον και χαρακτηριστικά μαστροπού, ιδίως όσον αφορά στη στάση της απέναντι στην ψυχοκόρη της. Τέλος, η λεπτομέρεια ότι άρχισε τη σταδιοδρομία της ως εταίρα μετά το θάνατο του συζύγου της ανήκει αποκλειστικά στην Αναγέννηση, καθώς στη λατινική κωμωδία είναι από την αρχή σαφής η διάκριση ανάμεσα στην τάξη των ευυπόληπτων γυναικών και των εταίρων.

Οι κατεξοχήν μαστροποί της κωμωδίας μας είναι δυο άλλες γυναίκες, γεροντικής ηλικίας και οι δυο, η Αρκολιά, η οποία αποκαλείται «γριά ρουφιάνα και δασκάλα» μαζί, και η Ανέζα, η «γριά ρουφιάνα», οι οποίες είναι και αντίζηλες μεταξύ τους. Και τα δυο αυτά πρόσωπα κινούνται απόλυτα μέσα στα πλαίσια του ήδη πολύ καλά διαμορφωμένου τύπου της παλαιάς και της νεότερης κωμωδίας<sup>71</sup>.

**Αρκολιά:** Η Αρκολιά, λόγω της μακροχρόνιας 'θητείας' της στον χώρο της μαστροπίας, διαθέτει τη βασική εκπαίδευση για το τωρινό 'επάγγελμά' της, αυτό της μαστροπού, το οποίο έχει ως κεντρικό του άξονα τη διδασκαλία των αρχών και των

---

<sup>70</sup> Ο χαρακτηρισμός αυτός που τόσο εύστοχα αποδίδεται στις μαστροπούς και τις εταίρες ανήκει στον Α. Σολομό (βλ. *Κρητικό Θέατρο*, σελ. 123).

<sup>71</sup> Α. Πολίτης, ό.π., σελ. 9-10 και Δεδούση, ό.π., σελ. 263.

μυστικών της επιτυχημένης εταίρας σε όλες τις επίδοξες νεαρές κυρίες που επιθυμούν να ‘σταδιοδρομήσουν’ στον τομέα αυτό, δηλαδή τις επίδοξες εταίρες. Γι’ αυτό άλλωστε η Αρκολιά, όπως είδαμε, χαρακτηρίζεται και ως «δασκάλα».

#### ΠΟΥΛΙΣΕΝΑ

*Κατέχεις το πολλά καλά, θαρρώ, κερά Αρκολιά μου,  
Το πώς σ’ εκράτου πάντα μου ως για δασκάλισσά μου,  
Κι’ ουδένα πράμα έκαμα λείποντας η βουλή σου  
Αφόντις σε εγνώρισα, κατέχεις το απατή σου...*

(Πρ. Β’, σκ. 7<sup>1</sup>)

Πρόκειται μάλιστα για έναν χαρακτηρισμό που παρερμηνεύτηκε από τον εκδότη του *Κατζούρμπος* Λ. Πολίτη, ο οποίος, θεωρώντας κυριολεκτική τόσο τη χρήση της λέξης αυτής όσο και την αναφορά στο «σχολείο» (Πρ.Α’στ.228) της Αρκολιάς, προχώρησε σε βιαστικά και ασταθή συμπεράσματα για την ελευθεριότητα των ηθών της εποχής εκείνης, δίνοντας επίσης ιδιαίτερη σημασία και βάση «και στην υπερβολή με την οποία παρουσιάζονται αυτά στην κωμωδία»<sup>72</sup>.

Αντίθετα, η μεταφορική χρήση της λέξης ‘δασκάλα’ είναι συνηθισμένη στη λατινική κωμωδία και σημαίνει αυτή που είναι έμπειρη σε κάτι. Με αυτή τη σημασία τη συναντούμε και στην κωμωδία του Πλαύτου *Stichus*, από το στίχο 105 και εξής, όπου και η αξιοποίησή της από τον κωμικό ποιητή αποβλέπει κυρίως στο να τονιστεί η εμπειρία της εκάστοτε εταίρας, όπως αυτή διαπιστώνεται από την επιτυχία που σημειώνει απέναντι στους εραστές της, τους οποίους «παίζει ουσιαστικά στα δάχτυλά της», με κύριο στόχο το «μέγιστον» της οικονομικής τους εκμετάλλευσης, όπως άλλωστε συμβαίνει και στον *Κατζούρμπο*.

Στον *Truculentus* του Πλαύτου η μεταφορά της λέξης “magistra” επεκτείνεται και στις λέξεις “disco, litterae και commentare” (στ. 735 και εξής). Μέσα στα πλαίσια της ίδιας επέκτασης το σχολείο δεν είναι άλλο από το ίδιο το σπίτι της μαστροπού ή της εταίρας, καθώς η ίδια ταύτιση συναντάται και στην *Asinaria* του Πλαύτου, όπου η “Iena” (μαστροπός) Κλεαρέτη ονομάζει ‘σχολείο’ το σπίτι της και ο εραστής της, ο Αργύριππος, ονομάζει τον εαυτό του ‘μαθητή’:

---

<sup>72</sup> Λ. Πολίτης, *Κατζούρμπος*. Εισαγωγή, σελ. νθ’.

*Clear. "Haecine te esse oblitum, in ludo qui fuisti tam diu?"*

*Argyr.: Tua ista culpa est, quae discipulum semidoctum abs te amoves."*

(- Μήπως εσύ τα ξέχασες αυτά, που στο σχολείο μου φοίτησες τόσο πολύ;

- Δικό σου είναι το φταίξιμο, απολυτήριο έδωσες σε μισοσπουδασμένο μαθητή)

(στ. 226-227.)

Η Αρκολιά κάνει την εμφάνισή της στη σκηνή στη Β΄ Πράξη από το στίχο 313 και εξής, όπου τη βρίσκουμε να δίνει συμβουλές στην Πουλισένα και την υπηρέτριά της Αννούσα, οι οποίες μας θυμίζουν τις παρόμοιες συμβουλές που στοιχειοθετούν τις θεωρίες της Κλεαρέτης και της Iena (μαστροπού) στις κωμωδίες του Πλαύτου *Asinaria* (στ.153-248) και *Cistellaria* αντίστοιχα (στ.78 και εξ.):

#### ΑΡΚΟΛΙΑ

*Στην κάμαρα ας ειν' ο εις κι' άλλος εις την αυλή σου,  
κι' άλλος απ' όζω του στενού, κι' όλη τη δύναμή σου  
βάνε τσι να ζηλεύουσι ο ένας με τον άλλο,  
γιατί σου τάσσω διάφορο να' χης πολλά μεγάλο...*

Στη δεύτερη και τελευταία εμφάνισή της στη σκηνή συμβουλεύει με γλαφυρές και 'πικάντικες' λεπτομέρειες την υπηρέτρια της Πουλισένας για την εξαπάτηση του Αρμένη, μια σκηνή που μας μεταφέρει στην ατμόσφαιρα της *Casina* του Πλαύτου, όπου η νεαρή κοπέλα αντικαθίσταται από έναν άντρα, εξαπατώντας έτσι το γερο-ξεκούτη επίδοξο εραστή της.

#### ΑΡΚΟΛΙΑ

*...Βλέπεσε μη μού την κρατής, εις την τιμήν, τα' Αρμένη,  
γιατί θα δης στο ύστερο πως μένεις κομπωμένη (απατημένη):  
Ουδέ'ς τα αρχές σου μη ζητάς τσί πληρωμές μεγάλες,  
Να μη σου φεύγουν σαν πουλιά να πηαίνουσι στις άλλες...*

(Πρ. Β΄, σκ. 7<sup>η</sup>)

Η Αρκολιά, ως θεατρικός τύπος, είναι μια γυναίκα που έχει κύρος και αυτοπεποίθηση, διατυπώνει τις συμβουλές και τις απόψεις της κατηγορηματικά,

δίχως να δέχεται αντιρρήσεις και αμφισβητήσεις, και είναι πιστό αντίγραφο της τυπικής μαστροπού της λατινικής κωμωδίας, που τόσες φορές μας έχει κάνει να ‘ξεκαρδιστούμε’ στα γέλια από τα καμώματα και τις κατεργαριές της, καθώς ‘θυσιάζει’ τα πάντα στο βωμό του χρήματος<sup>73</sup>.

**Ανέζα:** Η Ανέζα «του στενού», όπως χαρακτηριστικά αποκαλείται, είναι τύπος λαϊκός, κάτι που φαίνεται καθαρά από τον τρόπο της έκφρασης της, που χαρακτηρίζεται από μισοκακόμοιρη αφέλεια αλλά και συχνά άκομψο χιούμορ. Είναι πονηρή, εκδικητική και χρησιμοποιεί με μεγάλη τεχνική επιδεξιότητα τα μοναδικά, όπως χαρακτηριστικά λέει η ίδια, ‘όπλα’ που διαθέτει: «*τη δόλια γλώσσα και τα καημένα ψόματα*» (Πρ. Γ’ στ. 297 εξ.).

Ο μεγάλος της μονόλογος (Πρ. Γ’ στ. 281-332), ο οποίος συνάδει απόλυτα με τα κύρια στοιχεία του χαρακτήρα της, θεωρείται ως ένα από τα πιο καλογραμμένα κομμάτια του *Κατζούρμπου*. Ανάγεται στην κλασική παράδοση, καθώς έχει μια εισαγωγή με γνωμικό περιεχόμενο και στη συνέχεια έπεται η αφήγηση ενός γεγονότος, που ναι μεν δικαιολογεί το γνωμικό και είναι απόλυτα συνυφασμένη με το επάγγελμά της, είναι όμως άσχετη με την υπόθεση του *Κατζούρμπου*. Διαβάζοντάς τη κανείς διαπιστώνει ότι δε διστάζει να διεκτραγωδεί τα μειονεκτήματα του επαγγέλματός της λέγοντας χαρακτηριστικά: «*τώρα πάνε οι πολιτικές τέσσαρες στο τρνένεσι*», μια φράση που μας θυμίζει τα λόγια του Δεινίαρχου στην κωμωδία του Πλαύτου *Truculentus*: “...*nam nunc lenorum et scortorum plus est fere, quam olim muscarum est cum caletur maxime*” («*σήμερα οι πορνοβοσκοί και οι πόρνες ξεπερνούν στον αριθμό τις μύγες του καλοκαιριού*») (στ.64-65).

Ο ρόλος της στην εξέλιξη της υπόθεσης είναι σημαντικός, καθώς αυτή αποκαλύπτει στη γυναίκα του Αρμένη την κλοπή των φορεμάτων της και στον γέρο Αρμένη την πληρωμή της Πουλισένας από τον γιο του, τον Νικολό. Στόχος της είναι να πλήξει την Πουλισένα και την Αρκολιά, γιατί την αγνόησαν και δεν την συμπεριέλαβαν στο ‘μαγείρεμα’ της υπόθεσης.

Ο δεύτερος μονόλογός της (Πρ. Γ’ στ. 407-428) όχι μόνο έχει δραματική υπόσταση, αλλά και παίζει καθοριστικό ρόλο στη σκιαγράφηση του χαρακτήρα της, καθώς έτσι ξεφεύγει κάπως από τα δεσμά της παράδοσης, που υπαγορεύουν τη δημιουργία ενός απρόσωπου τύπου, δίχως ατομικότητα, που πρέπει απλώς να φέρει τα βασικά

---

<sup>73</sup> Α. Πολίτης, ό.π., σελ. 9-10 και Δεδούση, ό.π., σελ. 265, υποσημ. 1.

χαρακτηριστικά του τύπου της μαστροπού, όπως αυτός έχει γεννηθεί και ανδρωθεί πάνω στα σανίδια της Νέας Αττικής και Λατινικής Κωμωδίας.

**Άλλα πρόσωπα του έργου (υπηρέτριες):** Δίπλα στους δούλους, που συνοδεύουν τους άντρες της κωμωδίας μας, τον Νικολό, τον Αρμένη, και τον Κουστουλιέρη, υπάρχουν και οι υπηρέτριες, οι επονομαζόμενες «φαμέγιες». Αυτές είναι δύο: η Αννούσα, στο σπίτι της Πουλισένας, και η Αννίτσα, στο σπίτι της Αρμένισσας. Τύποι οικείοι σε μας και από την commedia dell'arte.

Πρόκειται για πρόσωπα άμεσα συνδεδεμένα με τις κυράδες τους, τις οποίες εξυπηρετούν με κάθε τρόπο, θυσιάζοντας συχνά κάθε ηθική αρχή και κανόνα στο βωμό του έρωτα, προκειμένου να τις βοηθήσουν όσο μπορούν στα συναισθηματικής φύσεως προβλήματά τους και να καλύψουν όσο πιο επιδέξια γίνεται τις ερωτικές ατασθαλίες τους. Παρουσιάζονται ζωηρές, έξυπνες, ομιλητικές, πονηρές και ελκυστικές, έτοιμες να πιάσουν στα δίχτυα τους κάθε ανέμελο θύμα και να το θέσουν στην υπηρεσία της κυράς τους. Ξαναβρίσκουμε τον τύπο τους στις χαριτωμένες καμαριέρες του Μολιέρου και στις συμπτρέτες της νεότερης οπερέτας<sup>74</sup>.

**Αννούσα:** Ειδικότερα, η Αννούσα, η υπηρέτρια της Πουλισένας, δέχεται και εφαρμόζει κατά γράμμα τις διδασκαλίες των έμπειρων σε ερωτικά θέματα Αρκολιάς και Ανέζας, ακολουθώντας το παράδειγμα της κυρίας της, έχοντας όμως απαλλαγεί από τον κυνισμό της. Λυπάται την Κασσάντρα για τη μοίρα που της επιφυλάσσει η Πουλισένα και για το λόγο αυτό βοηθά κατά κάποιον τρόπο το Νικολό:

#### ANNOYΣA

*Κασσάντρα κακορίζικη, κάλλιό 'ταν ογιά σένα*

*Να ' σου στα χέρια των Τουρκών, κι ' όχι στην Πουλισένα...*

Επειδή ακριβώς συμπαθεί το ερωτευμένο ζευγάρι και λυπάται την Κασσάντρα, που είναι έρμαιο στα χέρια της αδίστακτης μαστροπού Πουλισένας, αγανακτεί, όταν πληροφορείται πως ο πρώτος εραστής της Κασσάντρας θα είναι γέρος και, δίχως να υπολογίζει την ταπεινότητα της θέσης της, δε διστάζει να εκφράσει τον αποτροπιασμό της γι' αυτό της το 'συνοικέσιο', το οποίο φυσικά κανονίστηκε από την άπληστη Πουλισένα:

---

<sup>74</sup> Λ. Πολίτης, ό.π., σελ. 10.

## ANNOΥΣΑ

...Δεν είσαι θυγατέρα της, για κείνο λογαριάζει  
σα μούλα μυλωνιστική να σε συχναγωγιάζει.  
Μα τούτο μόνο μού πονεί, πως θέλει να σε δώση'  
Νους γέρου κακοπόδαρου να σε πρωτομερώση...

(Πρ. Β', σκ. 8<sup>η</sup>)

Έτσι δικαιολογείται απόλυτα και η απόφασή της να πάρει η ίδια τη θέση της Κασσάντρας και να γίνει ο αποδέκτης των ερωτικών διαθέσεων του Αρμένη.

Παρακολουθώντας την Αννούσα θα διαπιστώσουμε πως δεν είναι ο τύπος της σκανδαλιάρας δούλας, τον οποίο αντιπροσωπεύει σε όλο του το μεγαλείο μια άλλη υπηρέτρια, η Αυγουστίνα του *Φορτουνάτου*, ούτε διαθέτει την πονηριά και το χιούμορ των εταίρων της λατινικής κωμωδίας, όπως π.χ. βλέπουμε την εταίρα Αστάφιον στην κωμωδία *Truculentus* του Πλαύτου.

Ο μονόλογός της, με τον οποίο αρχίζει η Δ' Πράξη, δεν έχει μεγάλη δραματική σημασία, αλλά είναι ιδιαίτερα χρήσιμος για τη σκιαγράφηση του χαρακτήρα της. Εκεί η συμπαθής εταίρα απλά μας πληροφορεί για τις δυσκολίες που συνάντησε στην προσπάθειά της να βρει το Νικολό, καθώς χρειάστηκε να έρθει αντιμέτωπη με το ανδρικό πλήθος που συχνάζει στην αγορά και που δε χάνει την παραμικρή ευκαιρία να πειράζει με 'πιπεράτα' σχόλια και άσεμνες χειρονομίες κάθε ελκυστική κοπέλα που περνά από μπροστά τους, πόσο μάλλον όταν πρόκειται για μια χαριτωμένη και ιδιαίτερα όμορφη εταίρα.

Τα πειρακτικά σχόλια των ανδρών που έχουν στόχο τους τις χαριτωμένες εταίρες είναι κοινός τόπος της λατινικής κωμωδίας, όπως μας πληροφορεί ο Δημιφών στην κωμωδία του Πλαύτου *Mercator*, προσφέροντάς μας μια γεύση από αυτά (στ. 405-408): "*Quia illa forma matrem familias flagitium sit sei sequatur; quando incedat per vias, contemplant, conspiciant omnes, mutent, nictent, sibilent, vellicent, vocent, molesti sint.*" («Γιατί θα ήταν σκάνδαλο τέτοια καλλονή να συνοδεύει τη σοβαρή κυρία. Καθώς θα περπατούσε αυτή στους δρόμους, όλοι οι άντρες θα κοίταζαν, γλυκοκοίταζαν, έγνεφαν, έκλειναν το μάτι, σφύριζαν, θα τη τσιμπούσαν, θα της μιλούσαν, θα την ενοχλούσαν»).

**Αννίτσα:** Η Αννίτσα, η δεύτερη «φαμέγια», έχει μέσα στο έργο μας μια πολύ υποτυπώδη παρουσία. Και αυτή ανήκει ουσιαστικά στην κατηγορία των γυναικών



που χαρακτηρίζονται από κάποια ελευθεριότητα ηθών, χωρίς όμως αυτό να είναι και το επάγγελμά της. Η αφελής ξεδιαντροπιά της στις ρεαλιστικές περιγραφές επισκιάζει την κωμική χροιά του μονολόγου της, καθώς του προσδίδει μια νότα πορνογραφική, στοιχείο που μας απομακρύνει από τη λατινική κωμωδία και μας οδηγεί στην Αναγέννηση.

Ο ρόλος της στο έργο είναι πολύ μικρός, καθώς περιορίζεται σε ένα όνειρό της που αφορά στην ανεύρεση της χαμένης κόρης της Αρμένισσας και στην επανασύνδεσή της με τη μητέρα της, παρά το γεγονός ότι η Αννίτσα δεν είχε ξανακούσει τίποτα γι' αυτή. Ενώ, όμως, στον *Κατζούρμπο* το μοτίβο του ονείρου, που μας προετοιμάζει με τρόπο αινιγματικό για ό,τι πρόκειται να ακολουθήσει, είναι ένα απλό παραγέμισμα της υπόθεσης που οδηγεί απλά στην προικοδότηση της Αννίτσας από την Αρμένισσα ως ένδειξη ευγνωμοσύνης, διότι το όνειρό της πραγματοποιήθηκε, στη λατινική κωμωδία είναι βασικός παράγοντας εξέλιξης της δράσης, όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς μελετώντας τις κωμωδίες του Πλαύτου (*Mercator* στ. 225 και εξής) και *Rudens* (στ. 593 και εξής), όπου πληροφορούμαστε για τα όνειρα των Δημιφώντα και Δαιμόνη αντίστοιχα.

### **Ειδικότερα σημεία του έργου που μας θυμίζουν κοινούς τόπους της λατινικής κωμωδίας και ιδιαίτερα των κωμωδιών του Πλαύτου<sup>75</sup>.**

Μελετώντας ακόμη πιο προσεκτικά την κωμωδία του Χορτάτση και ξεφεύγοντας από τον αναπόφευκτο, λόγω των ομοιοτήτων, παραλληλισμό των θεατρικών της τύπων με αυτούς της προγενέστερης κωμικής παράδοσης, εύκολα μπορούμε να διαπιστώσουμε και πολλούς άλλους κοινούς τόπους που σχετίζονται με τα επιμέρους επεισόδια που απαρτίζουν την υπόθεση του έργου. Πρόκειται για τα χαμένα κομμάτια του 'παζλ' που συμπληρώνουν την εικόνα της εξάρτησης της κρητικής λογοτεχνίας από κλασικά πρότυπα και που μας επισημαίνουν τις επιδράσεις του Λατίνου κωμωδιογράφου Πλαύτου στη συγκεκριμένη κωμωδία.

Αρχικά, λοιπόν, το μοτίβο της προετοιμασίας του δείπνου για την υποδοχή και την καλύτερη περιποίηση του εραστή, σε συνδυασμό με την αποστολή του δούλου στην αγορά για ψώνια, απαντάται και στην κωμωδία *Menaechmi* του Πλαύτου (βλ.

---

<sup>75</sup> Δεδούση, ό.π., σσ. 269-279.

*Menaechmi*, στ.174 και 208 εξ.). Επίσης και εδώ, όπως και στην κωμωδία *Truculentus* (στ. 561 και εξής), συναντούμε την υφαρπαγή (από τον 'έμπιστο' δούλο φυσικά) ενός συγκεκριμένου χρηματικού ποσού που προοριζόταν για την προετοιμασία του δείπνου, ένα σύνηθες κωμικό μοτίβο, η αξιοποίηση του οποίου αποσκοπεί στο προσωπικό όφελος του εκάστοτε δούλου, που αποζητά διάφορους παράνομους ως επί το πλείστον τρόπους εξασφάλισης ενός γενναιόδωρου χαρτζιλικιού.

Έπειτα, μέσα στα πλαίσια των προαπαιτούμενων ετοιμασιών για τη διαμόρφωση του ιδανικού διάκοσμου για την υποδοχή του εραστή, ξαναβρίσκουμε τον αρωματισμό του χώρου με διάφορες ουσίες που εντείνουν τον ερωτισμό και συμβάλλουν στη δημιουργία μιας μεθυστικής ατμόσφαιρας, όπου τα πάντα προβάλλουν ως πιθανά και ενδεχόμενα. Έτσι βλέπουμε την Αννούσα, κατά εντολή της κυράς της Πουλίσενας, να αγοράζει «κάπνισμα να θυμιάσωμε» (Πρ. Β' στ.397 εξ.), ως απαραίτητο συμπλήρωμα ενός ρομαντικού δείπνου για αυτή και τον εραστή της, μια εικόνα που μας γυρίζει για άλλη μια φορά πίσω στην κωμωδία *Menaechmi*, όπου η εταίρα Ερώτιον διατάζει το υπηρετικό προσωπικό της να κάψει αρωματικές ουσίες, ώστε να δημιουργήσει το κατάλληλο περιβάλλον για την υποδοχή του 'καλού' της (στ. 353).

Τέλος, κοινός τόπος είναι και η κατάσταση κατά την οποία ο εραστής, μολονότι βιάζεται να πάει στο σπίτι της αγαπημένης του, διαρκώς συναντά εμπόδια που απορρέουν από τις πολιτικές υποχρεώσεις του, στις οποίες αποδίδεται και η ευθύνη της αργοπορίας του και είναι αυτές που τον κρατούν μακριά από την αγκαλιά και τα χάρδια της καλής του.

Έτσι και ο Αρμένης (Πρ. Ε' στ.1-8) παραπονιέται πως η καθυστέρησή του οφείλεται στη συνάντηση δύο φίλων του από τη Χίο, που ζήτησαν τη βοήθειά του, για να αντιμετωπίσουν ένα πρόβλημά τους που αφορούσε φιλονικίες και αντιλογίες.

Το ίδιο και ο Μέναιχος στην κωμωδία *Menaechmi* (στ. 571 εξ.) έρχεται καθυστερημένος από κάποιον που συνάντησε στο forum και του ζήτησε να τον βοηθήσει σε κάποια υπόθεσή του στα δικαστήρια. Παρόμοιες αργοπορήσεις συναντούμε και στις κωμωδίες του Πλαύτου *Casina* (στιχ. 593 και εξής) και *Poenulus* (στ. 504 και εξής).

Εξίσου συνηθισμένη είναι και η περίπτωση να εγκαταλείπει κάποιος άντρας τη σκηνή, προβάλλοντας ως δικαιολογία κάποια δουλειά που έχει στο forum. Το ίδιο

δραματικό τέχνασμα απαντάται και στις κωμωδίες του Πλαύτου *Asinaria* (στ. 563) και *Truculentus* (στ. 313).

Κατά τον ίδιο τρόπο δεν αποκλείεται, όπως υποστηρίζει ο Λ. Πολίτης, και ο Νικολός, όταν τον ρωτά η Αννούσα πού θα τον βρει για να του ανακοινώσει τα αποτελέσματα των ενεργειών της και της απαντά πως θα τον βρει στο σπίτι του «γη επά στο φόρο κάτω» (Πρ. Γ' στ. 22) να μην εννοεί το χώρο της σκηνης μπροστά από τα σπίτια που παριστάνει το σκηνικό, αλλά την αγορά της πόλεως, όπου συχνάζουν και περνούν την ώρα τους οι άντρες.<sup>76</sup>

Όσον αφορά στη δομή της εν λόγω κωμωδίας, παρατηρούμε πως ο κεντρικός πυρήνας της υπόθεσης του έργου 'μπολιάζεται' προσεχτικά και ανάλαφρα από τα ιντερμέδια, που αποτελούν αδιαμφισβήτητες προσθήκες της Αναγέννησης, καθώς στις λατινικές κωμωδίες έχει καταργηθεί ο ρόλος του Χορού. Τα ιντερμέδια του *Κατζούρμπου*, που είναι τέσσερα στον αριθμό, δημοσιεύτηκαν από τον Μανούσακα (μαζί με ένα ιντερμέδιο του *Γύπαρι*) στα *Κρητικά Χρονικά*<sup>77</sup> και σ' αυτή την έκδοση βασιζόμαστε, για να παραθέσουμε μια συντομότερη σύνοψη του περιεχομένου τους.

Το πρώτο, που έχει και τη μεγαλύτερη έκταση (224 στίχοι), προέρχεται από την *Gerusalemme liberata* του Τάσσο (Άσμα II, στ.1-53) και πραγματεύεται το επεισόδιο της Σωφρονίας και του Ολίντο, που θέλουν να θυσιαστούν ο ένας για τον άλλο, για να γλιτώσουν από τις απαιτήσεις του Τούρκου αφέντη, αλλά που τελικά σώζονται από την Τουρκάλα αμαζόνα Κλορίντα.

Τα άλλα τρία ιντερμέδια προέρχονται από την αρχαία ελληνική μυθολογία. Συγκεκριμένα: Το δεύτερο ιντερμέδιο αφηγείται σε 140 στίχους την ιστορία του Γλαύκου και της Σκύλλας, που μεταμορφώνεται σε σκύλα από τη μάγισσα Κίρκη, η οποία με τον τρόπο αυτό θέλει να εκδικηθεί τον Γλαύκο, τον οποίο αγαπά, για την περιφρόνηση που της δείχνει<sup>78</sup>.

Το τρίτο ιντερμέδιο (στ.940) εξιστορεί την αρπαγή του χρυσόμαλλου δέρατος από τον Ιάσονα και τις μαγικές πρακτικές που μεταχειρίστηκε η Μήδεια, για να βοηθήσει τον αγαπημένο της να ξεπεράσει όλες τις δυσκολίες που του παρουσιάζονται (π.χ. οι

---

<sup>76</sup> Βλ. Λ. Πολίτη, *Κατζούρμπος*, Α' Τόμος στη σειρά *Κρητικό Θέατρο*, Αθήνα 1964, σελ. 106.

<sup>77</sup> Βλ. Μ. Μανούσακα, *Κρητικά Χρονικά*, 1 (1947), σσ. 525-580, υπό τον τίτλο «Ανέκδοτα Ιντερμέδια του Κρητικού θεάτρου», Μ. Valsa, σελ. 80, υποσημ. 3, και Δ. Ζακυνθινό, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο, Ε. Π. Παπανούτσο, *Κρητική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1955, σελ. λγ'.

<sup>78</sup> Βλ. για περισσότερες πληροφορίες *Οδύσσεια*, ιβ', στ. 85 και εξής και τον *Αθήναιο*, VII 297 β, και ιδίως την ιταλική μετάφραση των *Μεταμορφώσεων* του Οβίδιου από τον Francesco Anguilara, βιβλία XIII και XIV, απ' όπου φαίνεται να εμπνεύστηκε άμεσα ο άγνωστος συγγραφέας του ιταλικού πρωτοτύπου.

φύλακες πολεμιστές και ο δράκοντας). Τέλος, το τέταρτο (200 στίχοι) παρασταίνει τη θυσία της Πολυξένης.

Φτάνοντας στον Επίλογο βρισκόμαστε μπροστά σ' έναν κόσμο ολοκληρωτικά βγαλμένο από την κλασική παράδοση, καθώς το συγκεκριμένο τμήμα του έργου αποτελεί πιστή μίμηση χαρακτηριστικών επιλόγων της λατινικής κωμωδίας.

Είναι μια δέσμευση που απορρέει από τον ίδιο τον ορισμό της κωμωδίας, η οποία θα πρέπει να τελειώνει με γάμο ή γάμους που γιορτάζονται με ευωχία, και τα πρόσωπα ν' αποχωρούν τελικά από τη σκηνή, για να λάβουν μέρος στο γλέντι που θα ακολουθήσει σε κάποιο από τα σπίτια που παριστάνει το σκηνικό.

Η ευωχία με τη σειρά της δίνει αφορμή στους ηθοποιούς, στα πλαίσια της «παράβασης», να προχωρήσουν σε μια αστεία πρόσκληση ή και δήλωση ότι δεν προσκαλούνται οι θεατές στο τραπέζι του γάμου, ή να αποχαιρετήσουν το κοινό, επισημαίνοντας πως πρόκειται για την τελευταία εμφάνισή τους επί σκηνής και για το λόγο αυτό ζητούν απ' αυτούς την άμεση επιβράβευση των προσπαθειών τους μ' ένα δυνατό και ζεστό χειροκρότημα, το γνωστό “*plausum date*” του Πλαύτου, μια παραίνεση που απαντάται στις κωμωδίες του *Cistellaria* (στ.782 εξ.), *Pseudolus* (στ.1331 εξ.) και *Rudens* (στ.1417 εξ.).

Κατά παρόμοιο τρόπο και στον πρόλογο της *Casina* ο ποιητής προτρέπει τους θεατές: “*si verum dixi, signum clarum date mihi*” («Αν είπα την αλήθεια, κάντε μου καθαρό σημάδι) (στίχ. 3), ζητώντας απ' αυτούς μια ένδειξη επιβεβαίωσης, έναν απόηχο της οποίας συναντούμε και στους δύο τελευταίους στίχους του Κατζούρμπου «*παρακαλώντας σας πολλά να κάμετ' όλοι ομάδι αν είναι και σας άρεσε κάποιο μικρό σημάδι*», ενώ την ίδια παραίνεση μεταχειρίζεται ο ποιητής και στους *Captivi* (στ.1035 και εξ.): “*Et si placuimus neque odio fuimus, signum hoc mittite: qui rudicitiae esse voltis praemium, plausum date*” («Κι αν σας ευχαριστήσαμε και δε μας βαρεθήκατε, κάντε μας αυτό το σημάδι: εσείς που θέλετε να βραβεύεται η αρετή, χειροκροτήστε μας»).

Ο Χορτάτης χρησιμοποιεί επίσης τη λατινική τεχνική στον τρόπο της αναγγελίας της εισόδου των υποκριτών στη σκηνή, βάσει της οποίας κατά την ταυτόχρονη παρουσία των προσώπων στη σκηνή το ένα πρόσωπο παρακολουθεί το άλλο, χωρίς φυσικά να γίνεται αντιληπτό, στα «κατά μέρος», που υποτίθεται ότι τα ακούν μόνο οι θεατές και όχι οι άλλοι συμπρωταγωνιστές του.

Έτσι, ακολουθώντας την κοινοτυπία της λατινικής κωμωδίας, κάποιος απ' αυτούς που βρίσκονται επί σκηνης αναγγέλλει πως ακούγεται θόρυβος στην πόρτα, ένας ήχος χαρακτηριστικός ότι κάποιος βγαίνει από το σπίτι.

Μέσα στα πλαίσια αυτής της συμβατικότητας στη Β' Πράξη του *Κατζούρμπου* (στ.155) ο Νικολός λέει: «*μα χτύπο λίγο αγρίκησα στην πόρταν αποπάνω*», αξιοποιώντας μια έκφραση που φέρει φανερά και απροκάλυπτα τα ίχνη της λατινικής επίδρασης, εφόσον έπρεπε να πει πως ο χτύπος ακούγεται από το παράθυρο, καθώς αυτό είναι που ανοίγει. Μάλιστα το σημείο αυτό μπορεί εύκολα να παραβληθεί μ' ένα ανάλογο τόσο στους *Menaechmi* (στ. 348 εξ.) "*tacedum parumper, nam concrepuit ostium: videamus qui hinc egreditur*" (:«σιωπή για λίγο, γιατί η πόρτα έτριξε: ας δούμε ποιος βγαίνει έξω»), όσο και στην *Aulularia* (στ. 665) "*attat, fori crepuit. Senex eccum aurum ecfert foras*" (:«α, η πόρτα έτριξε. Νάτος ο γέρος βγάζει έξω το χρυσάφι»), και την *Casina* (στ. 434) "*attat! concedam huc, audio aperiri fores*" (:«α, θ' αποσυρθώ εδώ, ακούω την πόρτα ν' ανοίγει»).

Επίσης στην Γ' Πράξη (στ.279) η Αννούσα παραμερίζει για να κατασκοπεύσει τη γριά Αννέζα:«*σε μια μεριά θε να συρθώ τα λέγει να γρικήσω, κι' ύστερα θέλω σπλαχνικά να τηνέ χαιρετήσω*». Τα πράγματα όμως δεν πηγαίνουν όπως τα είχε σχεδιάσει. Το ίδιο και λίγο παρακάτω, στην Δ' Πράξη (στ. 113 εξ.) «*Μα με την ώρα συντηρώ το δάσκαλό του...*» και παρακάτω (στ. 171 εξ.) «*Σώπα να ζήσης, δάσκαλε, κι' εν τον εδώ που βγαίνει. Γρήγορα, σύρσου'ς μια μεριά να ιδούμε που πηγαίνει*». Τα σημεία αυτά του *Κατζούρμπου* και άλλα πολλά παρουσιάζουν αξιοσημείωτες αναλογίες τόσο με τους *Menaechmi*, όσο και με τις *Bacchides* και τη *Mostellaria*.

Αναφέρουμε ενδεικτικά τα αντίστοιχα σημεία: για παράδειγμα στους *Μενάιχμους* (στ.158): "*concede huc a foribus*: («*τραβήξου κατά δω από την πόρτα*») και (στ. 570): "*huc concedamus: ex insidiis aucura*" (:«*Ας τραβηχτούμε εδώ. Πιάσ' τον με καρτέρι*»), στις *Bacchides* (στ. 610 ) "*sed huc concedam, nam concrepuerunt fores. Mnesilochus eccum maestus progreditur foras*" (: «*Αλλ' ας παραμερίσω εδώ, γιατί η πόρτα έτριξε. Νάτος ο Μνησίλοχος βγαίνει έξω λυπημένος*») και τέλος στη *Mostellaria* (στ. 686 εξ.) "*Euge, optime eccum aedium dominus foras Simo progreditur ipsus. Huc concessero*".

Βάσει των παραπάνω, εύκολα μπορεί να συμπεράνει κανείς πως η παρουσία και η επίδραση της κλασικής παράδοσης και, ειδικότερα του Πλαύτου, είναι διάχυτη στην κωμωδία που εξετάσαμε.

Ως βασική πηγή του έργου μπορούν να θεωρηθούν οι *Menaechmi* του Πλαύτου, η υπόθεση των οποίων συνδυάζει επιπλέον την κοινότοπη ίντριγκα, που οδηγεί στην αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας των χαμένων παιδιών, με την ευτυχή κατάληξη του έρωτά τους μέσω της κοινωνικής αποδοχής του, που επισφραγίζεται με το μυστήριο του γάμου.

Επίσης στα πρόσωπα του *Κατζούρμπο* μπορούμε να αναγνωρίσουμε τους χαρακτηριστικούς τύπους της λατινικής κωμωδίας, προσαρμοσμένους φυσικά στη νέα κοινωνική πραγματικότητα, όχι όμως τόσο παραποιημένους, ώστε να μην μπορούμε εύκολα να διακρίνουμε τα κοινότοπα χαρακτηριστικά τους. Ωστόσο, οι θεατρικοί αυτοί τύποι βρίσκονται κάτω από την επίδραση της ιταλικής Αναγέννησης, που υπαγορεύει νέες αρχές και αξίες, καθώς και νέα ανθρώπινα μοντέλα.

Εξαίρεση στον κανόνα αυτό αποτελούν, εκτός από τον τύπο του Δασκάλου, και ορισμένα γυναικεία πρόσωπα, όπως η Αννέζα, στα οποία ίσως μας ξαφνιάζει το έντονα ατομικό στοιχείο με το οποίο ο δραματικός συγγραφέας χρωματίζει τον χαρακτήρα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους.

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση και μελέτη της συγκεκριμένης κωμωδίας του Κρητικού Θεάτρου θα πρέπει να σημειώσουμε πως δεν είμαστε σε θέση ν' αποφανθούμε με βεβαιότητα για το αν ο Χορτάτσης άντλησε το θέμα του απευθείας από τη λατινική κωμωδία, χρησιμοποιώντας είτε το πρωτότυπο είτε κάποια μετάφρασή του, ή περιορίστηκε απλά στη μίμηση ιταλικών κωμωδιών που μιμούνται με τη σειρά τους τις λατινικές. Πρόκειται για ένα δυσεπίλυτο πρόβλημα, καθώς είναι γνωστό σε όλους ότι το είδος της κωμωδίας που πραγματεύτηκε ο Πλαύτος είχε τεράστια απήχηση όχι μόνο στην Αναγέννηση αλλά και σε νεότερες εποχές.<sup>79</sup>

Τέλος, θα πρέπει να τονίσουμε πως, μελετώντας τον *Κατζούρμπο*, δεν μπορούμε να αντλήσουμε καμιά πληροφορία για την προσωπικότητα και την ιδιοσυγκρασία του συγγραφέα της εν λόγω κωμωδίας, καθώς η προσωπική του σκέψη δεν εκφράζεται και ο ίδιος ποτέ δεν αφήνει να διαφανεί η υποκειμενική του στάση απέναντι στα γεγονότα και τους χαρακτήρες που πρωταγωνιστούν στο έργο του.

Μοναδικός του στόχος προβάλλει η διασκέδαση του κοινού του, που το απαρτίζουν Βενετοί και Κρήτες ευγενείς, και σε καμιά περίπτωση η εξαγωγή συμπερασμάτων παιδαγωγικού χαρακτήρα και η διατύπωση μεγάλων φιλοσοφικών στοχασμών για τον άνθρωπο και τη ζωή.

---

<sup>79</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. κεφ. Πρώτο της παρούσης εργασίας, σσ. 11-62.

## Βιβλιογραφία

Vitti, M., *Η ακμή της Κρητικής Λογοτεχνίας και το Ευρωπαϊκό Σύνολο (ΙΣΤ΄-ΙΖ΄)*, ανάπτυπον εκ του Β΄ Τόμου των πεπραγμένων του Γ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, εν Ρεθύμνω, 18-23 Σεπτεμβρίου 1971. Θρακιώτης, Κ., «Η Ιταλική Αναγέννηση και το Κρητικό Θέατρο», ανάπτυπο από την *Κρητική Πρωτοχρονιά*, έτ. Γ΄, Αθήνα 1963, Γραμματάς, Θ., *Το ελληνικό Θέατρο στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, «Το Θέατρο στην Κρήτη. Έκφραση της όψιμης ιταλικής Αναγέννησης», τόμ. Ι, Αθήνα, Εξάντας, 2002, σσ. 69-80.

## Π. Η κωμωδία *Στάθης*<sup>80</sup>

Πρόκειται για τη δεύτερη κατά σειρά κωμωδία του Κρητικού Θεάτρου, η οποία οφείλει την ονοματοθεσία της στον εκδότη της Κ. Σάθα, καθώς η ίδια μας έχει σωθεί χωρίς τίτλο, γεγονός που δικαιολογεί ίσως την απόκλιση από έναν γενικότερο κανόνα, βάσει του οποίου πιο αναμενόμενο ενδεχομένως θα ήταν να φέρει τον τίτλο *Χρύσιππος*, καθώς αυτό είναι το όνομα του πρωταγωνιστή αυτού του έργου, ή να τιτλοφορείται από το όνομα κάποιου άλλου σημαίνοντος προσώπου της.

Φαίνεται ότι γράφτηκε πριν από το 1645<sup>81</sup>, μια χρονολογική προσέγγιση που προέκυψε ύστερα από μια συγκριτική μελέτη με το κείμενο του *Γύπαρη*. Ωστόσο, αποφασιστικό για την όσο το δυνατόν εγκυρότερη χρονολόγηση του έργου υπήρξε το μελέτημα του Μ. Ι. Μανούσακα, *Ζητήματα του Κρητικού Θεάτρου*<sup>82</sup>, το οποίο ανέτρεψε την παραπάνω άποψη, καθώς ο Μανούσακας απέδειξε ότι το έργο γράφτηκε πριν από το 1648, πριν δηλαδή από την έναρξη της πολιορκίας του Χάνδακα. Μάλιστα ως *terminum post quem* δέχτηκε με επιφύλαξη το 1620, που τότε θεωρούνταν ο *terminus post quem* του *Γύπαρη* (*Πανόριος*), πιστεύοντας ότι ο

---

<sup>80</sup> Ο *Στάθης* εκδίδεται για πρώτη φορά το 1879 από τον Κωνσταντίνο Σάθα.

<sup>81</sup> Κ. Σάθας, *Κρητικόν Θέατρον*, εν Βενετία 1879, σελ. 11. (για περαιτέρω βλ. επίσης και *Θέατρο*, αρ. 4 Ιούλιος- Αύγουστος 1962).

<sup>82</sup> Μ. Ι. Μανούσακας, «Ζητήματα του Κρητικού Θεάτρου. Β΄. Η κρητική κωμωδία *Στάθης* και η χρονολόγησή της», *Κρητικά Χρονικά Ι* (1974).

ποιητής του *Στάθης* είχε πάρει το μονόλογο του Έρωτα – που είναι και ο Πρόλογος της κωμωδίας – από την Ε΄ Πράξη του *Γύπαρης*.

Αυτή η άποψη του Μανούσακα έγινε καθολικά αποδεκτή, με μια εξαίρεση, αυτή του Johannes Nourney<sup>83</sup>, που επιχείρησε να χρονολογήσει το έργο μετά το 1669, πιστεύοντας έτσι πως γράφτηκε τον καιρό της Τουρκοκρατίας στην Κρήτη. Πρόκειται, ωστόσο, για μια άποψη που δεν έπεισε κανέναν, καθώς γνωρίζουμε πολύ καλά ότι χρειάστηκε να περάσουν πάνω από εκατό χρόνια τουρκικής κυριαρχίας για να ξαναεμφανιστούν κρητικά λαϊκά ποιήματα (π.χ. το τραγούδι του Δασκαλογιάννη κ.λ.π.) και ακόμα μεγαλύτερο διάστημα για τη σύνθεση έργων καθαρά προσωπικής δημιουργίας, όπως είναι και ο *Στάθης*.

Μάλιστα, όταν αποδείχτηκε πως ο *Γύπαρης* είχε γραφτεί πολύ νωρίτερα, το έργο εξακολουθούσε να χρονολογείται πριν από το 1648, με τη διαφορά ότι δεν είχαμε πια ένα σίγουρο *terminum post quem*.<sup>84</sup> Έτσι, με αρκετή ασφάλεια μπορούμε να χρονολογήσουμε το *Στάθης* ανάμεσα στα 1585 και στα 1592. Αν πράγματι είναι έτσι, αυτή είναι η παλαιότερη σωζόμενη κρητική κωμωδία.

Επίσης, αν λάβουμε υπόψη μας ότι η περίοδος αυτή ταυτίζεται με τα χρόνια ακμής του μεγαλύτερου δραματουργού της κρητικής Αναγέννησης, του Γεωργίου Χορτάτση, τότε δεν αποκλείεται να βρίσκουμε ταυτόχρονα την απάντηση και σε ένα άλλο δυσεπίλυτο ζήτημα της κωμωδίας, αυτό της ταυτότητας του συγγραφέα της, πίσω από την οποία έχουν παρελάσει κατά καιρούς διάφορα ονόματα, όπως αυτό του Φόλα, όνομα προσώπου της κωμωδίας, ή του Μενότες, όνομα ηθοποιού που ενσάρκωνε το ρόλο του Φόλα. Ωστόσο στην πραγματικότητα παραμένει άγνωστος ο ποιητής του έργου, το οποίο, όπως φαίνεται, αντιγράφηκε και ίσως διασκευάστηκε στα Επτάνησα<sup>85</sup>.

Ο *Στάθης* αποτελείται από τον Πρόλογο, στον οποίο εμφανίζεται ο Έρωτας, και από τρεις πράξεις συνολικού αριθμού 1240 στίχων.

Η υπόθεση του έργου είναι η ακόλουθη:

Ο Στάθης, αφού αναχώρησε από την υπόδουλη Κύπρο, πέφτει σε ενέδρα πειρατών, από τους οποίους όμως κατορθώνει να ελευθερωθεί και να φτάσει στο Κάστρο, όχι όμως και ο μικρός γιος του, ο Χρύσης. Μετά από λίγο ο Ζακύνθιος έμπορος Γαβρήλης, παλιός γνωστός

---

<sup>83</sup> Johannes Nourney, *Lateinisches und Italienisches in der kretischen Komödie*, Bari 1961, σσ.16-18.

<sup>84</sup> Βλ. Α. Πολίτη, *Γεωργίου Χορτάτση, Κατζούρμπος*, Ηράκλειον Κρήτης 1964, σελ. ξβ΄, σημ. 91., Μ. Ι. Μανούσακας, *Κριτική βιβλιογραφία του Κρητικού Θεάτρου*, Αθήνα <sup>2</sup>1964, σσ. 32-34. και Στ. Αλεξίου, *Κρητική Ανθολογία*, Ηράκλειον Κρήτης <sup>2</sup>1969, σελ. 188.

<sup>85</sup> Μ. Ι. Μανούσακας, *ό.π.*, σσ. 55-73.



του Στάθη συναντά τον Χρύση στο σπίτι ενός Τούρκου φίλου του. Αναγνωρίζει αμέσως το μικρό Χρύση, τον απελευθερώνει και αναλαμβάνει την ανατροφή του, μετονομάζοντάς τον σε Χρύσιππο.

Όταν μετά από χρόνια ο Χρύσιππος έρχεται για σπουδές στο Κάστρο, τον ερωτεύεται η νεαρή Φαίδρα, κόρη του Στάθη, η οποία φυσικά αγνοεί πως πρόκειται για τον χαμένο αδελφό της. Ο Χρύσιππος, όμως, αγαπά τη Λαμπρούσα, την κόρη ενός ηλικιωμένου δικηγόρου, ο οποίος με τη σειρά του είναι ερωτευμένος με τη Φαίδρα, που δεν ανταποκρίνεται στον έρωτά του. Όμως η κατάσταση αυτή, όσο πολύπλοκη και να μας φαίνεται, περιπλέκεται ακόμα περισσότερο, καθώς την ίδια νεαρή κοπέλα αγαπά και ο Πάμφιλος, φίλος του Χρύσιππου, ο οποίος γνωρίζοντας την αγάπη της προς το φίλο του και θέλοντας να τον εξυπηρετήσει τον στέλνει στη θέση του τα βράδια στο σπίτι της Φαίδρας, με την οποία αρραβωνιάζεται μυστικά.

Ο Στάθης αποδεχόμενος την πρόταση του γέρου δικηγόρου πιέζει την κόρη του να τον δεχτεί ως σύζυγό της, γεγονός που οδηγεί στην αποκάλυψη ότι η Φαίδρα είναι αρραβωνιασμένη με τον Χρύσιππο, εξακολουθώντας βέβαια να αγνοεί πως ο νυχτερινός επισκέπτης της είναι ο Πάμφιλος. Ταυτόχρονα, όμως, διαδίδεται πως ο Χρύσιππος πρόκειται να παντρευτεί τη Λαμπρούσα. Η ανακοίνωση αυτή έχει ως αποτέλεσμα να προβεί ο Στάθης σε καταγγελία του Χρύσιππου στο Δούκα, ο οποίος προφυλακίζει το νεαρό. Στο μεταξύ φτάνει ο Γαβρήλης από τη Ζάκυνθο και αποκαλύπτει την αλήθεια, δίνοντας έτσι το επιθυμητό τέλος στην κωμωδία μας, που συνίσταται στους παράλληλους γάμους του Χρύσιππου με τη Λαμπρούσα και του Πάμφιλου με τη Φαίδρα<sup>86</sup>.

Μεταξύ των τριών πράξεων του έργου παρεμβάλλονται ιντερμέδια, από τα οποία το πρώτο αναφέρεται στη μονομαχία Χριστιανών και Τούρκων πολεμιστών και τιτλοφορείται «ιντερμέδιο της μορέσκας», ενώ το δεύτερο σ' ένα επεισόδιο του Τρωϊκού πολέμου, στην αρπαγή της ωραίας Ελένης<sup>87</sup>.

Ο *Στάθης* έχει συνταχθεί σε ιαμβικούς δεκαπεντασύλλαβους, που παρουσιάζουν και εδώ, όπως άλλωστε και στα δημοτικά μας τραγούδια, υποδειγματική πυκνότητα, πηγαίο λυρισμό και πλούσια ρίμα.<sup>88</sup>

Την πλοκή του *Στάθη*, όπως και του *Κατζούρμπου* άλλωστε, μπορούμε να τη χωρέσουμε σε μίαν ανάσα. Ωστόσο, στην κωμωδία *Στάθης* χρειαζόμαστε και τον «τεχνητό πνεύμονα» της φιλολογίας, καθώς το έργο μας παρουσιάζει πολλά χάσματα (στίχ.44-45 Α' Πράξη, όπου έχουμε το επεισόδιο της κακοποίησης του Μπράβου, μεταξύ της β' σκ. Β' Πράξης και δ' σκ. Γ' Πράξης, και μεταξύ της δ' σκ. Β' Πράξης και δ' σκ. Γ' Πράξης, όπου έχουμε την περιπέτεια του Δασκάλου), τα οποία πιθανότατα οφείλονται στο διασκευαστή του έργου, γεγονός που δικαιολογεί επίσης και την υπάρχουσα χαλαρότητα μεταξύ των σκηνών και το ότι ο *Στάθης* είναι η μόνη από τις κρητικές κωμωδίες που αποτελείται από τρεις Πράξεις, παρά το γεγονός ότι

---

<sup>86</sup> Βλ. Δ. Ζακυνθινό, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο, Ε. Π. Παπανούτσο, *Κρητική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1955, σελ. λδ'.

<sup>87</sup> Βλ. Μ. Valsa, *Le Théâtre Grec Moderne de 1453 a 1900*, Berlin 1960 (ελλ. μτφρ: Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργίου, *Το Νεοελληνικό πλάι στο Παγκόσμιο Θέατρο, από το 1453 έως το 1900*, Αθήνα 1994, σσ.140-143.

οι γενικές αρχές της ιταλικής δραματουργίας του ΙΣΤ΄ αιώνα είχαν καθιερώσει την πεντάπρακτη κωμωδία.

Ο Σάθας, που δεν είχε προλάβει να μελετήσει τον *Κατζούρμπο*, βρίσκει ομοιότητες ανάμεσα στο *Στάθη* και σε ιταλικές κωμωδίες του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ιδιαίτερα στον *Fedele* (Σταθερός = Στάθης) του Πασκουαλίγκο, που μιμείται την *Καλάντρια*, η οποία με τη σειρά της αναπλάθει το μύθο των *Μεναίχμων* του Πλάτου.

Φυσικά οι ομοιότητες και οι παραλληλισμοί δε σταματούν εδώ, καθώς, όπως είναι γνωστό, το κωμικό θέατρο της εποχής μοιάζει με μια αλυσίδα που αποτελείται από ομοιόμορφους κρίκους. Ένας από τους κρίκους αυτούς είναι και ο *Στάθης*, όπως ήταν και πρωύτερα ο *Κατζούρμπο* και όπως θα' ναι αργότερα και ο *Φορτουνάτος*. Και στις τρεις κωμωδίες διακρίνουμε τις παρεξηγήσεις που πυροδοτούν τα «χαμένα παιδιά», πάνω στις οποίες άλλωστε στηρίζεται και ο κεντρικός άξονας της υπόθεσης του έργου.

Τα ίδια πρόσωπα είναι αυτά που μπαινοβγαίνουν στη σκηνή και καθιστούν αισθητή την παρουσία τους άλλοτε στενάζοντας από έρωτα και πόθο, άλλοτε ρητορεύοντας δασκαλίστικα αναμειγνύοντας τα ιταλικά με τα κρητικά ιδιώματα, άλλοτε βροντοφωνάζοντας παλληκαρίστικα, ενώ στην πραγματικότητα φοβούνται και τον ίδιο τους τον ίσκιο, και άλλοτε πασχίζοντας φτωχοπροδρομικά να βάλουν στην τσέπη τους ένα «τορνέσι» και στην κοιλιά τους ένα λουκάνικο, χωρίς όμως ποτέ να παραβιάζουν τον όρκο της αφοσίωσής τους στον αφέντη τους.<sup>89</sup>

### Τα πρόσωπα του *Στάθη*<sup>90</sup>

Όπως ήδη αναφέραμε, η πλοκή του *Στάθη* στηρίζεται στις περιπέτειες των δύο ζευγαριών: το πρώτο από αυτά το αποτελούν ο Χρύσιππος και η Λαμπρούσα και το δεύτερο η Φαίδρα και ο Πάμφιλος.

**Χρύσιππος:** Ο Χρύσιππος είναι ένας ξένος νέος, που ήρθε στην Κρήτη για σπουδές συνοδευόμενος από το δούλο του, τον Αρέτα. Ερωτευμένος με τη Λαμπρούσα, εκμυστηρεύεται τον έρωτά του στον πιστό του δούλο και περιμένει, γεμάτος στοργή

---

<sup>88</sup> Βλ. Κώστα Θρακιώτη, « Η Ιταλική Αναγέννηση και το Κρητικό Θέατρο», ανάπτυπο από την *Κρητική Πρωτοχρονιά*, έτ. Γ΄(1963), Αθήνα 1963, σελ. 91.

<sup>89</sup> Βλ. Α Σολομό, *Το Κρητικό Θέατρο*, Αθήνα 1973 σελ. 129.

<sup>90</sup> Lidia Martini, *Βυζαντινή και νεοελληνική βιβλιοθήκη 3. Στάθης, κρητική κωμωδία*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και λεξιλόγιο, Θεσσαλονίκη 1976, σσ. 47-53.

και ανυπομονησία, να έρθει ο θετός του πατέρα, για να πάρει ίσως την ευχή του για το γάμο.

Στην κωμωδία μας δεν υπάρχει καμιά από τις συνηθισμένες συναντήσεις του ερωτευμένου μαθητή με το Δάσκαλο, κατά τις οποίες ο παιδαγωγός διατυπώνει με στόμφο τις αντιρρήσεις του για τον έρωτα, που τον θεωρεί υπεύθυνο για την απομάκρυνση των παιδιών από το σχολείο και τους στόχους τους, όπως συμβαίνει στον *Κατζούρμπο* και σε μερικές κωμωδίες του Πλαύτου<sup>91</sup>. Αντίθετα, μάλιστα, από τα λόγια του Δασκάλου προς τον Γαβρήλη, το θετό πατέρα του Χρύσιππου, μαθαίνουμε πως ο Χρύσιππος είναι καλός μαθητής, με αρκετές γνώσεις λατινικών, λογικής και στιχουργίας.

Παρόλα αυτά, το στοιχείο εκείνο που σκιαγραφεί με απόλυτη ακρίβεια την προσωπικότητά του είναι η αγάπη του για τη Λαμπρούσα. Έτσι, όχι μόνο μιλά για τη 'νεκρωμένη' του καρδιά, που θα ξαναζωντανέψει μόνο με την παρουσία της 'καλής' του, αλλά, επιπλέον, όλες του οι σκέψεις και οι ενέργειές του έχουν ως σημείο αναφοράς την αγαπημένη του ήδη από την Α΄ Πράξη, κατά την οποία στέλνει τον Αρέτα, για να μάθει, αν η Αλεξάντρα ταχτοποίησε το προξενιό, ως τη Γ΄ Πράξη όπου έχουν ξεπεραστεί όλες οι δυσκολίες και ο πολυπόθητος γάμος γίνεται πραγματικότητα.

**Λαμπρούσα:** Η Λαμπρούσα, αντίθετα, εμφανίζεται αργοπορημένα στην κωμωδία, προς το τέλος της Β΄ Πράξης, όπου τη βλέπουμε να εξομολογείται στην Αλεξάντρα τον έρωτά της και να την παρακαλεί να φροντίσει για το γάμο της. Από τη στιγμή εκείνη δεν ξαναπαρουσιάζεται παρά στο τέλος του έργου, όταν γίνεται πραγματικότητα το όνειρο και των δυο ζευγαριών, δηλαδή ο διπλός γάμος. Η σύντομη και περιορισμένη σκηνική της παρουσία δε μας επιτρέπει να αποφανθούμε με λεπτομέρειες για τον χαρακτήρα της. Ωστόσο, κάποια στοιχεία του έργου, όπως η υπόδειξη του πατέρα της να μην ντρέπεται (Γ΄ Πράξη, στ. 505), μας κάνει να υποθέσουμε πως είναι μια συνεσταλμένη και ντροπαλή κοπέλα, κάτι που επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι η επιθυμία της να παντρευτεί μοιάζει περισσότερο με προσαρμογή και πειθήνια υποταγή στα σχέδια του πατέρα της, παρά με δική της πρωτοβουλία, μια απόφαση που καθορίζεται και υπαγορεύεται από τα προσωπικά της συναισθήματα.

---

<sup>91</sup> Lidia Martini, ό.π., σελ. 116-117 της ενότητας «*Κατζούρμπος*» του ίδιου χειρογράφου.

**Φαίδρα:** Ούτε και η Φαίδρα εμφανίζεται στη σκηνή πολλές φορές, η παρουσία της, ωστόσο, είναι σχεδόν πάντα αισθητή, γεγονός που φέρνει στη μνήμη μας την αντίστοιχη περίπτωση της Κασσάντρας στον *Κατζούρμπο*. Στην αρχή ο Αρέτας την παρουσιάζει σαν «το ρόδο των άλλων ανθών και των καρδιών η γιαφέντρα» (Α΄ Πράξη στ. 34), και έπειτα βλέπουμε πως και ο Μπράβος την έχει ερωτευτεί, γεγονός που μας επιτρέπει να πλάσουμε με τη φαντασία μας το πορτραίτο μιας πολύ όμορφης και θελκτικής κοπέλας, που ενσαρκώνει τα όνειρα που κάθε άντρας κάνει για τη μέλλουσα σύζυγό του.

Η Αλεξάντρα, μάλιστα, επιβεβαιώνει την άποψή μας τονίζοντας πως ο καθένας τη ζηλεύει και πως ο Ντοτόρες τρελαίνεται γι' αυτή. Τέλος, και ο Πάμφιλος μιλά γι' αυτή με λόγια υπερβολικά, σαν να ήταν κάποια θεά.

Δεν είναι, όμως, μόνο η ομορφιά της που την καθιστά ξεχωριστή, είναι και η προσωπικότητά της. Είναι μια κοπέλα με ισχυρό χαρακτήρα, που ξεφεύγει από τα συντηρητικά γυναικεία μοντέλα της εποχής και προαναγγέλλει, κατά κάποιον τρόπο, την ελεύθερη και ανεξάρτητη γυναίκα του σήμερα, που ξέρει τι θέλει και δε διστάζει να το διεκδικεί. Έτσι, όχι μόνο ζει τον έρωτά της σαν πρωταγωνίστρια και δεν είναι καθόλου υπάκουη σαν τη Λαμπρούσα, αλλά και δε διστάζει να εναντιώνεται με πείσμα στη βούληση του πατέρα της να την παντρέψει με το γερο-Ντοτόρε. Φαντάζει λοιπόν σαν μια ηρωίδα βγαλμένη από τις σελίδες ενός μυθιστορήματος, παρά σαν μια συνηθισμένη κοπέλα της κρητικής κοινωνίας.

Κατά συνέπεια, δεν είναι τυχαίο που ο Πολίτης<sup>92</sup> έγραψε πως η Φαίδρα «είναι περισσότερο γέννημα του «παλκοσένικου» παρά αντίγραφο της πραγματικότητας». Ωστόσο, πρόκειται, κατά την προσωπική μας άποψη, για το πιο ωραίο πρόσωπο του έργου, κάτι που ήθελε και ο ίδιος ο συγγραφέας του να παρουσιάσει με τον πιο εναργή τρόπο στους θεατές, και γι' αυτό επιλέγει την προβολή του ξεχωριστού του χαρακτήρα της μέσω της άμεσης αντιπαραβολής της με τη ντροπαλή, υπάκουη και χαμηλών τόνων Λαμπρούσα.

**Πάμφιλος:** Ο Πάμφιλος, τον οποίο δέχεται κάθε νύχτα<sup>93</sup> η Φαίδρα κρυφά στο κρεβάτι της νομίζοντας πως είναι ο αγαπημένος της Χρύσιππος, είναι ένας θεατρικός χαρακτήρας που, μολονότι ο ρόλος του είναι εξίσου συμβατικός με αυτόν του

---

<sup>92</sup> Λ. Πολίτης, ό.π., *Κατζούρπος*, σελ. 09'.

<sup>93</sup> Η σκηνή αυτή της νυχτερινής επίσκεψης του εραστή, η ταυτότητα του οποίου δεν είναι γνωστή (είτε αγνοείται είτε η ερωμένη έχει εσφαλμένη εντύπωση για το ποιος είναι), μας θυμίζει το *Παραμύθι του Έρωτα και της Ψυχής* του Απουλίου, καθώς και σκηνές από το *Όνειρο Θερινής Νυκτός* του Σαίξπηρ.

Χρύσιππου, η σκηνική του παρουσία είναι περιορισμένη. Εμφανίζεται με έναν μονόλογο, μέσα στα πλαίσια του οποίου εκφράζει το παράπονό του για τη δύσκολη και ιδιαίτερα άβολη θέση στην οποία έχει περιέλθει.

Στη συνέχεια χάνεται από τη σκηνή, για να τον ξαναδούμε στο τέλος του έργου μαζί με τους άλλους νεόνυμφους. Από τα λόγια του Δασκάλου, όμως, πληροφορούμαστε πως πήγε στο δικαστή ν' αναλάβει την ευθύνη για τις νυχτερινές επισκέψεις του στη Φαίδρα, μόλις έμαθε πως ο Δούκας φυλάκισε το Χρύσιππο, θεωρώντας τον, εσφαλμένα, ως τον κύριο υπαίτιο αυτής της κατάστασης. Πρόκειται για ένα στοιχείο που μας πληροφορεί για την εντιμότητα που διέπει το χαρακτήρα του και που μας επιτρέπει να κάνουμε λόγο για έναν νέο ηθικό, τίμιο και αξιοπρεπή, που δεν ανέχεται να πληρώσει ο φίλος του για κάτι που δεν ευθύνεται.

**Ντοτόρες:** Πρόκειται για νομικό, όπως σωστά παρατηρήθηκε<sup>94</sup> από τον Μ. Ι. Μανούσακα και όχι για γιατρό. Όντας χήρος, θέλει να παντρευτεί τη Φαίδρα, παίζοντας το ρόλο του αποκρυσταλλωμένου πια θεατρικού τύπου του ερωτευμένου γέρου, που ξεχνά την ηλικία του και παριστάνει τον αντίζηλο των νέων, ένα σκηνικό που ξαναφέρνει στη μνήμη μας τον Αρμένη του *Κατζούρμπου* και, φυσικά, τον κοινό τους πρόγονο, τον Δημαίνετο της *Asinaria* του Πλαύτου.

Ανυπομονεί να βρεθεί με εκείνη που θέλει για αρραβωνιαστικιά του, φοβάται μήπως ο πεθερός του αλλάξει γνώμη για το γάμο και δεν του τη δώσει και γι' αυτό έχει χάσει τόσο το μυαλό του, που φτάνει στο σημείο όχι μόνο να ξεχνά βασικά στοιχεία της τέχνης και της επαγγελματικής του δεινότητας, την οποία δεν παραλείπει μέχρι τώρα να εξάρει σε κάθε δοθείσα ευκαιρία, αλλά και να αποκρούει τις προσπάθειες του Δασκάλου να τον συνετίσει, συμβουλεύοντάς τον να υιοθετήσει μια συμπεριφορά πιο φρόνιμη, πιο μετριοπαθή και πιο αρμόζουσα στην ηλικία και στην κοινωνική του θέση.

Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειώσουμε πως απουσιάζουν τα στοιχεία της αδιαντροπιάς και της ακολασίας που συνόδευαν τα ανάλογα πρόσωπα της ιταλικής και κυρίως της λατινικής κωμωδίας, μέσα στα πλαίσια των οποίων ο γέρος δε διστάζει να γίνει αντίζηλος του ίδιου του γιου του.<sup>95</sup> Εδώ ο Ντοτόρε, σ' αντίθεση με τα καθιερωμένα, υποχωρεί από τις διεκδικήσεις του, χωρίς πολλές αντιρρήσεις, μόλις μαθαίνει πως η Φαίδρα ενδιαφέρεται για κάποιον άλλο.

---

<sup>94</sup> Μ. Ι. Μανούσακας, «Τα χάσματα της Κρητικής κωμωδίας Στάθης», *Κρητικά Χρονικά Η'*, (1954). σελ. 294.

**Στάθης:** Πρόκειται για τον πατέρα της Φαίδρας, γέρος τώρα, που βασανίστηκε πολύ στη ζωή του με το θάνατο της γυναίκας του και την αρπαγή του γιου του και γι' αυτό ζει τώρα μόνο για την κόρη που του απέμεινε. Τα χαρακτηριστικά του περιγράφονται από το συγγραφέα μας με σαφήνεια: είναι τόσο φιλάργυρος, που και ο ίδιος του ο δούλος τον υπονιάζεται και του πετάει κατά πρόσωπο πως τον κλέβει (Α' Πράξη στ. 200 κ.ε.). Εύκολα καταριέται και απειλεί, δεν ανέχεται τις προσβολές της τιμής του και δεν τον ενδιαφέρει τίποτα άλλο, παρά μόνο η ευτυχία της κόρης του.

Είναι καλός και αυστηρός πατέρας, ένα στοιχείο, που σε συνδυασμό με τη φιλαργυρία του, μας θυμίζει το Γιάκουμο, τον πατέρα του Νικολού στον *Κατζούρμπο*. Θέλει να παντρέψει την κόρη του με το γέρο μεν, αλλά πλούσιο Ντοτόρε, για να την αποκαταστήσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Έτσι δικαιολογείται γιατί γίνεται έξω φρενών, όταν πληροφορείται πως την αποπλάνησε ο 'Χρύσιππος', και βιάζεται να αποκαταστήσει τη φήμη τη δική του και της κόρης του σπεύδοντας να μηνύσει τον ένοχο στο δικαστή.

Όμως είναι άνθρωπος με καλή ψυχή και γι' αυτό δεν μπορεί να κρατήσει κακία σε κανέναν. Έτσι, μόλις ξεκαθαρίσει η υπόθεση, είναι διατεθειμένος να τα ξεχάσει όλα και πρόθυμα, γεμάτος χαρά, να δεχτεί για γαμπρό του τον εκλεκτό της καρδιάς της κόρης του, τον Πάμφιλο, και να τον θεωρήσει αμέσως παιδί του.

**Γαβρήλης:** Παλιός φίλος του Στάθη, έμπορος, και ο θετός πατέρας του Χρύσιππου, τον οποίο εξαγόρασε από τους Τούρκους που τον είχαν αρπάξει. Φρόντισε όχι μόνο να του δώσει καλή ανατροφή, αλλά τον έστειλε και στην Κρήτη, για να ολοκληρώσει τις σπουδές του και να τελειοποιήσει τη μόρφωσή του. Φτάνει στο νησί, όταν ο Χρύσιππος είναι στη φυλακή και τον βλέπουμε να λογομαχεί με το Δάσκαλο, που τον καθυστερεί, φλυαρώντας και επιδεικνύοντας τη μάταιη πολυμάθειά του. Έρχεται σαν από μηχανής θεός, για να προσφέρει την ευτυχή λύση της υπόθεσης, αποκαλύπτοντας την πραγματική ταυτότητα του Χρύσιππου.

**Δάσκαλος:** Πρόκειται για τον συνηθισμένο και καθιερωμένο πλέον τύπο του σχολαστικού Δασκάλου (Pedante), εύρημα της ιταλικής κωμωδίας, για να σατιρίσει αυτούς που είχαν μετατρέψει τη φιλολογική μελέτη των αρχαίων συγγραφέων, που αποτελούσε αρχικά ένα από τα βασικά στοιχεία του Ουμανισμού, σε άχρηστη, ανούσια και ενοχλητική επίδειξη πολυμάθειας.

---

<sup>95</sup> Βλ. π.χ. τον γέρο Δημιάινετο στην *Asinaria* και τον Δημοφώντα στην κωμωδία *Mercator* του

Ο Pedante (Ο Σχολαστικός) προσποιείται πως τα ξέρει όλα, περιφρονεί απροκάλυπτα όσους δεν έχουν τα ίδια ενδιαφέροντα μ' αυτόν και για να καταπλήξει τους συνομιλητές του αναμειγνύει αδολεσχώς στα λεγόμενά του αρχαίους στίχους και ιστορικά γεγονότα. Φυσικά σε καμία περίπτωση δεν παραλείπει να ανακατέψει στην ομιλία του τα ιταλικά με τα λατινικά, τις επαρχιακές διαλέκτους με τα ισπανικά, δημιουργώντας έτσι ένα αμάλγαμα ασυνεννοησίας και φαναρονισμού:

(Η παρεξήγηση εδώ αφορά τις λέξεις «σομάρι» και “somaro”)

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

*Calces sunare as δέχομαι, dum ludo cum somaro.*

ΠΕΤΡΟΥΤΣΟΣ

*Και που' ναι το σομάρι σου, κι εγώ πα σου το πάρω.*

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

*a la roversa ó, τι μιλώ γροικάς, γιατί δεν έχεις γράμματα κακορίζικε.*

ΠΕΤΡΟΥΤΣΟΣ

*λίγα και συ κατέχεις*

*λίγα, καημένε τα βαστάς με πίσσα κολλημένα*

*και πότε λίγο ξεκολλού, και πέφτει σου ένα ένα.*

Ο Δάσκαλος του έργου μας ονομάζεται Ερμογένης και φροντίζει με τη συμπεριφορά του να ακολουθήσει πιστά τα χνάρια των προκατόχων του. Μιλά τα κρητικά με τη ‘συντροφιά’ ιταλικών, βενετσιάνικων και λατινικών λέξεων, γεγονός που δυσχεραίνει το λόγο του και καθιστά σχεδόν αδύνατη την περαιτέρω επικοινωνία και κατανόησή του από τους άλλους.

Η πρώτη επί σκηνής παρουσία του συνοδεύεται από ένα ασυναγώνιστο πραγματικά θεματικό ‘δίδυμο’, έναν δυσκολονόητο μονόλογο από τη μια, στον οποίο πραγματεύεται το θέμα της βασκανίας, και μια φιλάρεσκη αυτοπροβολή του από την άλλη ως του πιο σοφού και τυχερού ανθρώπου στον κόσμο. Η φαμφαρόνικη και αξιοσημείωτη αλαζονία του τρέφεται εμφανώς από την ψευδαίσθηση πως όλοι τον χρειάζονται, ενώ δε φαίνεται να περνά ούτε μια στιγμή από το μυαλό του πως έχει γίνει περιγέλος των πάντων. Ο Φόλας τον κλέβει, ο Πετρούτσος προσποιείται πως θα τον βοηθήσει, ενώ στην πραγματικότητα τον προδίδει και τον περιγελά, ο Γαβρήλης

δεν του δίνει καμιά σημασία, και ο Μπράβος κακομεταχειρίζεται και αυτόν και τη ρετόρική του. Ούτε ο Ντοτόρες δέχεται τις συμβουλές του και επιμένει ανένδοτος στο σκοπό του, αδιαφορώντας για τις ‘σοφές’ παραινέσεις ενός ‘λογίου’.

Στη Β΄ Πράξη ο Δάσκαλος, ερωτευμένος και αυτός, δωροδοκεί τον Πετρούτσο, για να διευκολύνει για λογαριασμό του μια συνάντηση με την εκλεκτή της καρδιάς του. Η στάση του αυτή μας επιτρέπει να συμπεράνουμε πως ο τύπος του Δασκάλου βρίσκεται εδώ στα πρώτα στάδια της εξέλιξής του και γι’ αυτό δεν έχει αποκτήσει ακόμα τα χαρακτηριστικά της ομοφυλοφιλίας που του αποδίδουν μεταγενέστερες ιταλικές κωμωδίες. Έτσι δικαιολογείται και το ότι αποδέχεται, ως ομοιοπαθών, το ρόλο του έρωτα στη ζωή του κάθε ανθρώπου, και πόσο μάλλον ενός νέου ανθρώπου, και δεν τον βλέπουμε να τον αντιστρατεύεται με κάθε μέσο, κρύβοντας τα πραγματικά συναισθήματά του κάτω από παράπονα και δήθεν ισχυρισμούς πως ο έρωτας βλάπτει τους νέους, καθώς τους απομακρύνει από τις σχολικές υποχρεώσεις τους και τους αποπροσανατολίζει, σαν το Δάσκαλο στον *Κατζούρμπο*.

**Μπράβος:** Πρόκειται για έναν τύπο που έχει μεγάλη και παλιά ιστορία στην κωμωδία και αντιπροσωπεύεται όχι μόνο από τον γνωστό σε όλους Πυργοπολυνείκη του Πλαύτου, αλλά και παλιότερα από τους *αλαζόνες* των αρχαίων ελληνικών κωμωδιών. Παρουσιάζεται πάλι στις ιταλικές κωμωδίες, όπου παίρνει τη μορφή των ξένων στρατιωτικών που έρχονται στην Ιταλία, για να «κάνουν την τύχη τους» εξασκώντας την πολεμική τους τέχνη.

Ο Μπράβος του *Στάθη*, επιζητώντας και αυτός τις περιπέτειες και την πολεμική δόξα και διάκριση, παραπονιέται για την ήσυχη και ειρηνική εποχή που ζει. Χαρακτηρίζεται από τέτοια φιλαντία, τονίζοντας πως είναι ο δυνατότερος στον κόσμο, που δεν αντιλαμβάνεται πως ο δούλος του, όταν επιβεβαιώνει τα λεγόμενά του ή επαναλαμβάνει παραμορφωμένα τα δικά του λόγια, δεν κάνει τίποτα άλλο, παρά να τον κοροϊδεύει κατάφωρα.

Μοναδικό θέμα των συζητήσεών του είναι, φυσικά, οι ανύπαρκτες ανδραγαθίες του, για τις οποίες καυχιέται υπερβολικά, έτσι ώστε να καταντά κουραστικός για κάθε συνομιλήτή του, γεγονός που δικαιολογεί απόλυτα τον χαρακτηρισμό του από την Αλεξάντρα και τη Φλουρού ως «μπούρδο» και «φαφλατά»:

*Καταραμένο ριζικό! Κι ογιάντα εις τον καιρό μου  
Δεν είν’ του Ξέρζε ο πόλεμος και να τον έχω οχθρό μου!*



*Γιάντα δεν είναι η ταραχή της Τρόγιας γη κι η μάχη  
Τα' Ανίμπαλε του θαυμαστού και να' μια εκεί να λάχη!  
Γιάντα δεν είναι οι παλαιοί πολέμοι οπού' σα πλήσοι  
Στον όστρο και προς το βορρά, σ' ανατολή κι εις δύση,  
Να λάχω μόνιος'ς μια μερά και τα φουσάτα εις άλλη  
Να τώσε δίδω σκότιση και ταραχή μεγάλη!  
Και μόνο ετούτο το σπαθί στα χέρια μου το φίνο,  
Σπαθιές να ρίκτω εις μια μεριά κι εις άλλη μετά κείνο,  
Πόδια και χέρια, κεφαλές και μέλη πάσα μέρα  
Κάτω στη γη να βρέχουσι να κάμω οκ τον αέρα,  
Να κάμω βρύσες αίματα, σωρούς τα σκοτωμένα  
Κορμιά, και να χαλώ τειχιά με μάτια θυμωμένα<sup>96</sup>.*

Η 'μόρφωσή' του περιορίζεται φυσικά στα πολεμικά πράγματα και στους αρχαίους ήρωες, που τους έχει στο νου του ως λαμπρά παραδείγματα και υψηλά πρότυπα, ενώ δεν εκτιμά καθόλου τη φιλολογική επιστήμη, που τη θεωρεί ανωφελή και οπωσδήποτε το «καλαμάρι» κατώτερο από τα «άρματα».

Τον βασανίζει, τέλος, ο πόθος του για τη Φαίδρα, για την οποία τρέφει την ψευδαίσθηση πως θα γοητευθεί από αυτόν αμέσως μόλις τον αντικρίσει και θα την κατακτήσει αμέσως μόλις μπει στο σπίτι της. Φυσικά κάτι τέτοιο δε συμβαίνει, αλλά, ως συνήθως, το εγχείρημά του αυτό στέφεται από αποτυχία και το 'έπαθλό' του δε θα είναι το αναμενόμενο, αλλά ένα γερό χέρι ξύλο.

**Δούλοι:** Γενικά ξεδιάντροποι, μπερμπάντηδες και απρόβλεπτοι οι δούλοι παίζουν καθοριστικό ρόλο σε όλες τις κωμωδίες του Κρητικού Θεάτρου. Τα κόλπα τους διασκεδαστικά και αναπάντεχα χαρίζουν το γέλιο, αφού εκπορεύονται από το χαρακτηριστικό τους γνώρισμα να κυνηγούν παντού και πάντοτε το δικό τους συμφέρον, παραβιάζοντας ηθικούς κανόνες και προσωπικά διλήμματα.

Τα χαρακτηριστικά τους μοιάζουν αναλλοίωτα μέσα στο πέρασμα των αιώνων, με αποτέλεσμα ο Δάσκαλος του *Στάθη* να μπορεί να παρομοιάσει το Φόλα και τον Πετρούτσο με τους δούλους των κωμωδιών του Πλαύτου και του Τερέντιου και να τονίσει την ευδιάκριτη συγγένειά τους. Στην κωμωδία μας οι δούλοι είναι τρεις.

---

<sup>96</sup> Βλ. *Bacchides*, στ. 925-978, 1053-1058, 1067-1075, όπου ο Χρύσαλος, ο δούλος του Μνησίλοχου, συγκρίνει την επιτυχία του σχεδίου του ν' αρπάξει χρήματα από τον πατέρα του νεαρού κυρίου του με την πολιορκία της Τροίας.

Ξεχωριστή θάση ανάμεσά τους κατέχει ο Αρέτας, ο οποίος διαφοροποιείται από τους δούλους της μέχρι τώρα κωμικής παράδοσης, καθώς δε διαθέτει στα ‘προσόντα’ του την πανουργία και την αδηφαγία που διακρίνει τους άλλους δυο.

**Αρέτας:** Είναι λίγο ηλικιωμένος (ο ίδιος λέει πως είναι σαρανταπεντάρης, ωστόσο η Αλεξάντρα τον θεωρεί μεγαλύτερο), και ήρθε στην Κρήτη ως συνοδός του γιου του αφεντικού του, πράγμα που λειτουργεί ως φραγμός στα αναμενόμενα ίσως κόλπα του, καθώς η συμπεριφορά του θα πρέπει να είναι σχεδόν άψογη. Είναι πολύ αφοσιωμένος στον Χρύσιππο, όπως ακριβώς και ο Κατζάραπος στον Νικολό, και γι’ αυτό γίνεται θυσία για το νεαρό αφεντικό του και κάνει τα πάντα για να τον εξυπηρετήσει, χωρίς ποτέ να λογαριάζει κόπο και χρόνο.

Ωστόσο, δε χάνει εντελώς τη φόρμα του και, πάντα μέσα στα πλαίσια των παρεκκλίσεων που δικαιολογούνται από τον αδιάντροπο χαρακτήρα των δούλων, παρασύρεται και δε διστάζει να κάνει πονηρές, ερωτικές προτάσεις στην Αλεξάντρα, όταν και όποτε το επιτρέπουν οι περιστάσεις, ‘κυνηγώντας’ και αρπάζοντας πάντα την κατάλληλη ευκαιρία.

**Φόλας και Πετρούτσος:** Πρόκειται για δυο ουσιαστικά όμοιους τύπους, που έχουν ξεπεράσει όλες τις δεσμεύσεις του περιβάλλοντος τους και γι’ αυτόν ακριβώς το λόγο παραπαίουν μεταξύ των ακόρεστων επιθυμιών τους. Και οι δυο αναπαριστούν με τα πιο ζωντανά χρώματα τον τύπο του ‘φαγά’, που σκέφτεται συνέχεια το φαγητό και μηχανεύεται τρόπους για την απόκτησή του.

Ο **Φόλας** είναι δούλος του Στάθη και ο **Πετρούτσος** είναι δούλος του Μπράβου. Ωστόσο οι συναντήσεις τους δε σπανίζουν, το αντίθετο μάλιστα, καθώς τα ενδιαφέροντά τους είναι κοινά. Έτσι, λοιπόν, βρίσκονται πολύ συχνά, όχι μόνο για να απολαύσουν ό,τι έχουν κλέψει, αλλά και για να οργανώσουν/‘στήσουν’ νέες μηχανορραφίες και να ετοιμάσουν άλλες κατεργαριές. Πιο έξυπνος και πιο τολμηρός είναι ο Φόλας, ο οποίος δε διστάζει να διατυπώνει ευθέως τις απαιτήσεις του στο Στάθη, να κλέβει τα χοιρομέρια από το Δάσκαλο και να δικαιολογεί την κλοπή του, τονίζοντας πως πρόκειται για μια μέθοδο γνωστή και ευρέως διαδεδομένη, καθώς τη χρησιμοποιούν από αρχαιοτάτων χρόνων οι έμποροι.

Τόσο ο χαρακτήρας όσο και οι πράξεις του μας θυμίζουν το δούλο Μούστρουχο, που θεωρεί επίσης κάτι φυσικό την κλοπή και γι’ αυτό δε διστάζει να κλέβει το αφεντικό του κάθε φορά που τον στέλνει να ψωνίσει τα απαραίτητα για την προετοιμασία του δείπνου. Επίσης περιγελά τον ίδιο τον Πετρούτσο και όταν εκείνος

του αποκαλύπτει εμπιστευτικά την εντολή που πήρε από το Δάσκαλο και όταν του εξιστορεί χαρακτηριστικά γεγονότα και περιστατικά από τον έγγαμο βίο του.

#### ΠΕΤΡΟΥΤΣΟΣ

*Μηδέ κι εγώ δεν το θεωρείς να παντρευτώ ποτέ μου,  
γιατί έχω δίκιαν αφορμή, Φόλα, και γρίκησέ μου.  
Χρόνοι ' ναι οπού ήμου στα Νησιά κι ήμουνε παντρεμένος,  
μα πλια καλλιιά ' χα να ' χα 'σται στους Τούρκους σκλαβωμένος·  
γυναίκα μια είχα ζηλιαρά πολλά, κακοδιαρμίστρα  
στο σπίτι και κακόπλαστη, δίμουρη και μεθύστρα, κακόβια, ανάλατη, κοχλή,  
τόψια, ψειρομασκάλα,  
λεμενταρίστρα και γλωσσού, φαγάνα και βουβάλα.*

#### ΦΟΛΑΣ

*Πετρούτσο, κατά τα πηλά θε να ' ναι και το φτυάρι....!  
Το κολοκύθι, θε να πης, όποιο έκαψε περίσσα  
στον τράφο απάνω από μακρά το ήβλεπε κι εφύσα.  
Πετρούτσο, εδώ τα αφέντετες μας θεωρείς τσι πώς γελούσι;  
στην όψη φανερώνουσι όση χαρά βαστούσι.*

Θέλει να κρατά τις γυναίκες σε απόσταση όσον αφορά στην προσωπική του ζωή και δέχεται να παντρευτεί την Αλεξάντρα, στα ψέματα φυσικά, εφόσον δε θέλει να παραβιάζει τις προσωπικές του αρχές σχεδόν ποτέ. Βέβαια, όπως συμβαίνει και στη ζωή, που η πιστή τήρηση κάποιων αρχών απαιτεί θυσίες, έτσι και εδώ ο Φόλας πληρώνει ακριβά την ανεξαρτησία του, καθώς στο τέλος του έργου μένει έξω από την πιο μεγάλη του αγάπη, το φαγοπότι.

Πιο φλύαρος και πιο ζωηρός είναι ο **Πετρούτσος**, που ουσιαστικά πέφτει διαρκώς θύμα της προσωπικής του αδυναμίας απέναντι στο καλό φαγητό. Είναι πολύ βολικός τύπος, προσαρμόζεται εύκολα και στις πιο αντίξοες συνθήκες, αρκεί να μπορέσει να εξασφαλίσει «τον άρτο τον επιούσιο». Μάλιστα, δε διστάζει να προσποιείται, παριστάνοντας τον «καλό Σαμαρείτη», πως είναι πρόθυμος να βοηθήσει όποιον τον έχει ανάγκη. Τη μεγαλύτερη ικανοποίηση την παίρνει όταν καταφέρνει να ξεγελάσει και τον Μπράβο και το Δάσκαλο, ενώ στο τέλος της κωμωδίας η τύχη του χαρίζει απλόχερα ό,τι του αρέσει περισσότερο, απεριόριστο φαγητό και ποτό:

*Και μένα η ψή μου με βαστά να μπω σε καπονέρα,  
να ρίζω μέσα τη δεξιά και τη ζερβή μου χέρα,  
να μην αφήσω κάπωνα μηδένα, χίλιοι αν είσα,  
να τους σηκώσω με χαρά και μ' ευκολιά περίσσα!....*

.....  
*Και μένα η ψή μου μα βαστά να στέκου να μιλούσι,  
να τους γελώ στ' ομμάτια τους και να μηδέ γροικούσι!...*

**Οι μεσίτρες:** Σε όλες τις κωμωδίες είναι ο απαραίτητος σύνδεσμος ανάμεσα στους ερωτευμένους νέους, για να ανταλλάσσουν τα μηνύματά τους, να ξεπερνούν τις τυχόν δυσκολίες που τους παρουσιάζονται και ν' αντιμετωπίζουν γενικά κάθε πρόβλημα. Στη μακρόχρονη πορεία και εξέλιξη της κωμωδίας η καθεμιά από τις μεσίτρες των έργων έχει και διαφορετικό χαρακτήρα.

Έτσι παρουσιάζονται φιλόδοξες και γι' αυτό άλλες ενδιαφέρονται μόνο για τα χρήματα, κανονίζοντας έτσι το γάμο βάσει του μνηστήρα που θα τους προσφέρει περισσότερα, άλλες, αντίθετα, συμπαθούν τον ένα από τους δυο ερωτευμένους, με αποτέλεσμα το μητρικό τους ενδιαφέρον και όχι το συμφέρον να καθορίζει το νυφικό ζευγάρι και, τέλος, άλλες είναι ερωτευμένες με το νέο και γι' αυτό αποφασίζουν να γίνουν μεσίτρες μόνο και μόνο για να βρίσκονται κοντά του. Στο *Στάθη* οι μεσίτρες είναι δυο, με διαφορετικό χαρακτήρα η καθεμιά.

**Φλουρού:** Είναι αδελφή του Πετρούτσου και το όνομά της (άμεσα σχετιζόμενο με τα φλουριά) καταμαρτυρεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της, τη φιλοχρηματία. Ενσαρκώνει τον πιο συνηθισμένο τύπο της προξενήτρας, που νοιάζεται μόνο για το συμφέρον της, σε σημείο που να αναθεματίζει την εποχή της, καθώς το επάγγελμά της δεν είναι τόσο προσοδοφόρο όσο ήταν άλλοτε. Είναι πονηρή και καθόλου εχέμυθος όσον αφορά στα μυστικά της δουλειάς της. Αντιθέτως μάλιστα συχνά τα αποκαλύπτει χρησιμοποιώντας αγοραία υπονοούμενα και υπαινιγμούς. Οι σχέσεις της με τον Ντοτόρε είναι σχεδόν φιλικές, και η Λαμπρούσα, που τη θεωρεί σαν παραμάνα της, της εξομολογείται συχνά τα μυστικά της.

**Μαργαρίτα:** Εμφανίζεται μόνο στην τελευταία σκηνή του έργου, για να πει τις συνηθισμένες ευχές στους νεόνυμφους:

*Το ριζικό κι η μοίρα σας ν' αθιού μαργαριτάρια  
να δένουσι βαρύτιμα ζαφείρια και λιθάρια!...*

Κατά συνέπεια, από την εμφάνισή της αυτή δεν μπορούμε να συμπεράνουμε και πολλά ούτε για το ρόλο της στη συγκεκριμένη κωμωδία, ούτε για το χαρακτήρα της. Πιθανολογείται πως ο ποιητής αποκλείεται να επινόησε το πρόσωπο αυτό γι' αυτούς τους λίγους και ασήμαντους στίχους. Άρα, φαντάζει πιθανό το ενδεχόμενο να είχε παίξει και κάποιον άλλο ρόλο πρωτύτερα, μάλλον ως σύζυγος του Μπράβου, και να είχε παρουσιαστεί στη χαμένη σήμερα σκηνή, κατά την οποία ο Δάσκαλος μάταια είχε προσπαθήσει να συναντηθεί μαζί της. Πρόκειται για μια υπόθεση, που επιβεβαιώνεται από τον Π. Βασιλείου<sup>97</sup>, ο οποίος ασχολείται με την ανάλυση του πιθανού περιεχομένου των σκηνών που έχουν εκπέσει και ειδικότερα των δυο κωμικών επεισοδίων με τα παθήματα του Μπράβου και του Δασκάλου.

### **Κριτική παρουσίαση της κωμωδίας *Στάθης***

Πρόκειται για ένα κωμικό έργο που φαίνεται να υπηρετεί απόλυτα τον στόχο του δημιουργού του, που δεν ήταν άλλος από το να ανταποκρίνεται στα γούστα και το πνεύμα του μεγάλου κρητικού κοινού.

Οι σκηνικές του ατέλειες είναι μάρτυρες της μόνιμης έγνοιας και ενασχόλησης του συγγραφέα με το να είναι αρεστό το περιεχόμενό του κυρίως σ' ένα λαϊκό κοινό, που θα του χάριζε απλόχερα το πολυπόθητο για κάθε θεατράνθρωπο "plausum date".

Αυτός ακριβώς είναι και ο λόγος, χάρη στον οποίο 'επιστρατεύονται' επί σκηνής όλα τα lazzì και αξιοποιούνται όλα εκείνα τα φραστικά ευρήματα, όπως είναι π.χ. οι υπαινιγμοί και τα λογοπαίγνια, προκειμένου το ίδιο το κείμενο ν' αποπνέει μια ιδιαίτερη 'νοστιμιά' και ένα ζωηρότατο τυπικό χρώμα και να προδίδει μια σπάνια γνώση της ψυχολογίας του ακροατηρίου, την οποία μόνο ένας έμπειρος ηθοποιός μπορεί να κατέχει.

Η υπόθεση, παιδαριωδώς απλή, χρησιμοποιείται από τον συγγραφέα ως πλαίσιο για την απεικόνιση των χαρακτήρων και των τόσο ετερόκλητων μορφών που συμβίωναν και συναποτελούσαν την κρητική κοινωνία εκείνης της εποχής.

---

<sup>97</sup> Π. Βασιλείου, «Η Μαργαρίτα της κρητικής κωμωδίας *Στάθης*», *Ελληνικά*, 27, 1974, σσ.154-160.

Το θέμα της κωμωδίας αυτής είναι τόσο κοινότοπο και αναμενόμενο, που ούτε χρειάζεται κάποια διευκρίνιση ούτε υπηρετεί την παραμικρή δραματουργική αναγκαιότητα, απλά αξιοποιείται από το συγγραφέα ως ένα πρόσχημα, προκειμένου να δικαιολογήσει στο κοινό του την παρέλαση μιας πλούσιας και ποικίλης πινακοθήκης προσωπογραφιών που αναπαριστούν επί σκηνής καθημερινούς και συνηθισμένους ανθρώπινους τύπους.

Κανένα από τα δραματικά πρόσωπα που πλαισιώνουν την υπόθεση του έργου δε διαθέτει κάποιο ιδιαίτερο γνώρισμα, κάποιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που να μας κεντρίζει την προσοχή. Αντίθετα, μάλιστα, είναι τόσο τυποποιημένα και σχηματοποιημένα, που, αν τους αποσύραμε στα παρασκήνια, εύκολα θα μπορούσαν να εκληφθούν ως απλά θεατρικά εξαρτήματα ή ξεχασμένοι φασουλήδες ενός παιδικού κουκλοθεάτρου.

Αν όμως απογυμνώσουμε το έργο από τους ενσαρκωτές του, τότε παρατηρούμε πως παύει να υπάρχει, λες και δημιουργήθηκε απλά για να μας συστήσει αυτούς τους διασκεδαστικούς και τόσο ανώφελα ενοχλητικούς φασουλήδες, μέσα από τα καμώματα και τις σκανταλιές των οποίων θα ξεπηδήσει το νεότερο ελληνικό κωμικό θέατρο.

Η γλώσσα τους, αρκετά ελεύθερη, αψηφά τους κανόνες μιας αξιοπρεπούς στάσης, προσθέτει στον διάλογο την ‘πιπεράτη’ νοστιμάδα της Νέας Κωμωδίας του παρελθόντος και της Επιθεώρησης του παρόντος. Είναι αλήθεια άλλωστε πως η αξιοποίηση ενός άσεμνου λεκτικού και εκφραστικού γλωσσικού οργάνου προκαλεί στο μεγάλο πλήθος το ακαταμάχητο αποτέλεσμα του ξεκαρδιστικού γέλιου.

Η υπόθεση λειτουργεί απλά ως πλαίσιο για τη διαδοχική τους παρουσίαση, καθώς οι σκηνές ακολουθούν κλιμακωτά η μια την άλλη, χωρίς εμφανή σύνδεσμο μεταξύ τους, σαν τα ‘νούμερα’ μιας επιθεώρησης ή μιας παράστασης τσίρκου, δίνοντας έτσι στον καθένα μας τη δυνατότητα ν’ αλλάξει τη σειρά τους και να τις φανταστεί αλλιώς.

Έτσι η αξία του έργου συνίσταται σ’ αυτά τα πρόσωπα που, μορφάζοντας διασκεδαστικά, προσελκύουν την προσοχή και διασκεδάζουν το σύγχρονο αναγνώστη, που έχει την εντύπωση πως παρακολουθεί ένα ντοκουμέντο εποχής, ένα χρονογράφημα, όπου σκιαγραφούνται γελοιογραφικά πολλοί από τους τύπους της τρέχουσας ιδιωτικής και δημόσιας ζωής της Κρήτης του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> M. Valsa, ό.π., σσ. 168-171.

Αν θελήσουμε να προχωρήσουμε περαιτέρω σε μια συγκριτική μελέτη και παρουσίαση των κωμωδιών του *Κατζούρμπο* και του *Στάθη*, η υπεροχή της δεύτερης προβάλλει ως μια διαπίστωση αναντίρρητη. Καταρχάς, η γλώσσα είναι πιο ρωμαίικη και ο στίχος πιο εξελιγμένος, απόδειξη πως πρόκειται για δημιούργημα νεότερης εποχής. Έπειτα, λείπουν οι χυδαιότητες, που στον *Κατζούρμπο* αφθονούν, και οι εραστές εκφράζονται με πιο γνήσια και άνετη ποιητικότητα, εμπλουτίζοντας συχνά τους μονολόγους τους με μεταφορές και εικόνες από το Δάσος και τη Θάλασσα, τους δυο 'ιερούς' κόσμους της υπαίθρου.

Επίσης, οι κωμικοί δούλοι δεν επιδιώκουν πάση θυσία τις αστείες καταστάσεις και τις παρεξηγήσεις, ούτε προσπαθούν, για να χρησιμοποιήσουμε και την έκφραση του Α. Σολομού<sup>99</sup>, «να βγάλουν και από την πιο άνοστη μύγα ζύγκι». Μάλιστα, ο λαίμαργος Πετρούτσος παρουσιάζεται λιγότερο πεινασμένος και πιο έξυπνος από τον αντίστοιχο του Κατζάραπο.

Τέλος, οι γλωσσικές παρεξηγήσεις - τα *quid pro quo* - ανάμεσα στο Δάσκαλο και στους αμόρφωτους συνομιλητές του είναι και πιο κωμικές και πιο πειστικές, καθώς στηρίζονται σε εμφανείς αντιθέσεις. Έτσι, ενώ ο λογιότατος της παρούσης κωμωδίας χρησιμοποιεί μόνο όσες «ξενικούρες» είναι απαραίτητες για τα μπερδέματα και τις παρεξηγήσεις, ο συνάδελφός του στον *Κατζούρμπο* καταντούσε στη φλυαρία του πιο ξενόγλωσσος και ξενοφερμένος, παρά Ρωμιός.

Βέβαια, δεν είναι λίγες και οι αρετές του ίδιου του έργου. Ο *Στάθης* διακρίνεται για την αμεσότητα και τη διαύγεια του διαλογικού του στίχου, καθώς και για το ατόφιο πεντάπραχτο σχήμα του. Η κωμωδία αυτή αποτελεί μια από τις μοναδικές εκείνες περιπτώσεις, που ο Σαίξπηρ και ο Μολιέρος συμβιώνουν και συνεργάζονται, για να χαρίσουν στον κωμικό ποιητή την πείρα και τα διδάγματά τους. Και το αποτέλεσμα είναι ένα πραγματικό 'διαμάντι' της θεατρικής τέχνης, που φωτίζει με τη λάμψη του το ευτυχέστερο φινάλε του κρητικού κωμικού θεάτρου, το οποίο μετουσιώνεται σ' ένα ξέφρενο θεατρικό πανηγύρι μ' όλο τον θίασο επί σκηνής, που μαζί με τον 'ιταλοφερμένο' Διόνυσο, 'φορά' την βράκα των κρητικών και παραδίδεται στη μαγεία της κρητικής λύρας χορεύοντας τον Πεντοζάλη.

---

<sup>99</sup> Α. Σολομός, *Το κρητικό θέατρο, από τη φιλολογία στη σκηνή*, Αθήνα 1973, σελ.129-130.

### III. Η κωμωδία *Φορτουνάτος*<sup>100</sup>

Η κωμωδία του Μάρκου Αντωνίου Φώσκολου μάς παρουσιάζεται από τον εκδότη της Στ. Ξανθουδίδη<sup>101</sup> υπό τον τίτλο *Φορτουνάτος*. Ο συγγραφέας του έργου είναι πιθανόν ιταλικής καταγωγής, αλλά, όπως φαίνεται, έζησε στην Κρήτη για μεγάλο χρονικό διάστημα, γεγονός που καταμαρτυρεί την πολύ καλή γνώση του κρητικού ιδιώματος.

Ο *Φορτουνάτος* συγκαταλέγεται στα τελευταία από χρονολογικής απόψεως έργα του κρητικού θεάτρου, καθώς προσωπικοί υπαινιγμοί του συγγραφέα αναφέρονται στον Ενετοτουρκικό πόλεμο, κατά τη διάρκεια του οποίου υποθέτουμε πως έγινε και η συγγραφή του έργου, δηλ. μεταξύ των ετών 1666-1669. Στη σωστή χρονολόγηση του *Φορτουνάτου* συμβάλλει και η αφιέρωσή του σε κάποιον ευγενή ενετικής καταγωγής, τον Nicolo Demezo (ή Da Mezzo), που πέθανε το 1669<sup>102</sup>. Ωστόσο, νεότερες έρευνες απέδειξαν πως το έργο πρέπει να γράφτηκε λίγο πριν από το Μάιο του 1666.<sup>103</sup>

Στην εξωτερική του μορφή ο *Φορτουνάτος* ακολουθεί στις γενικές του γραμμές τους κανόνες της ιταλικής «λόγιας» κωμωδίας, της *commedia erudita*. Η κυρίως κωμωδία διαιρείται σε Πέντε Πράξεις, ακολουθώντας βασικά τη συνταγή της νεοκλασικής κωμωδίας της Αναγέννησης. Η Α΄ Πράξη και το πρώτο μέρος της Β΄ παρουσιάζουν στο κοινό τον ανταγωνισμό ανάμεσα στο Λούρα και το Φορτουνάτο για το ποιος θα κερδίσει το χέρι της Πετρονέλλας, ενώ στη Γ΄ και τη Δ΄ έρχεται η κρίση, που θα τερματιστεί στο τέλος της Δ΄ Πράξης με τη λύση της υπόθεσης, όταν αναγνωρίζεται ο Φορτουνάτος ως ο χαμένος γιος του Λούρα.

Το σκηνικό του έργου παριστάνει το Κάστρο της Κρήτης<sup>104</sup> (δραματικός χώρος του εν λόγω έργου είναι ο Χάνδακας, το σημερινό Ηράκλειο) στη σύγχρονη εποχή,

---

<sup>100</sup> A. L. Vincent, «Εισαγωγικές Σημειώσεις για τον *Φορτουνάτο*», *Κείμενα Θεατρικής Παιδείας* 1983-1986. Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης. Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη Α΄, Χανιά 1987, σσ. 51-64.

<sup>101</sup> Σ. Ξανθουδίδη, *Κωμωδία Αντωνίου Φωσκόλου: Φορτουνάτος*, Αθήνα 1922.

<sup>102</sup> M. Valsa, ό.π., σελ. 179.

<sup>103</sup> Βλ. Διον. Ζακυθινό, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο, Ε. Π. Παπανούτσο, *Κρητική λογοτεχνία*, Αθήνα 1955, σελ. λε΄.

<sup>104</sup> Δε φαίνεται όμως να έχουμε μόνιμο σκηνικό. Έτσι στην Πράξη Α΄ σκ. 3 βρισκόμαστε έξω από το σπίτι του Λούρα (βλ. στ. 83 κ. εξ.) και μακριά από το σπίτι της Μηλιάς (140 κ. εξ.), ενώ στην Πράξη Β΄ σκ. 4 είμαστε έξω από την πόρτα της Μηλιάς (στ. 499). Από΄ κει και πέρα το σκηνικό δε φαίνεται να αλλάζει μέχρι την Ε΄ Πράξη, όπου έχουμε ρητές ενδείξεις ότι βρισκόμαστε έξω από το σπίτι της χήρας (αντίστοιχες ενδείξεις έχουμε και στα Γ΄ στ. 95 κ. εξ., 429 κ. εξ., 717 και 784, Δ΄ σκ. 1 και Ε΄ σκ. 1). Η τρίτη σκηνή της Ε΄ Πράξης τοποθετείται πάλι έξω από το σπίτι του γιατρού (στ. 203) και, όπως βλέπουμε από τους στ. 75-78, ο μονόλογος του Μποζίκη στη σκ. 2 γίνεται στο ίδιο μέρος. Οι σκηνές 4 και 5 γίνονται και πάλι έξω από την πόρτα της Μηλιάς (στ. 366 διδασκαλία).



(δηλαδή τον καιρό της πολιορκίας) και η δράση του παρουσιάζεται να καλύπτει τη διάρκεια μιας μέρας, από το πρωί ως το βράδυ.

Το έργο έχει κι έναν Πρόλογο σε μορφή μονολόγου, που τον εκφωνεί ένα συμβολικό πρόσωπο, η Τύχη<sup>105</sup>, η οποία εξηγεί το ηθικό δίδαγμα της κωμωδίας και παρουσιάζει στο κοινό τον βασικό πρωταγωνιστή, το νεαρό Φορτουνάτο. Μετά την Ε΄ Πράξη βρίσκουμε στο χειρόγραφο τα τέσσερα ιντερμέδια που παρεμβάλλονται ανάμεσα στις πράξεις, έχοντας ως κύριο προορισμό τους να λειτουργήσουν ως ανάλαφρα και ευχάριστα διαλείμματα για το κοινό.

Θέμα τους είναι η ιστορία του Πάρη και του Τρωικού Πολέμου, ένας μύθος ιδιαίτερα δημοφιλής μεν, χωρίς όμως καμιά θεματική σχέση με την κύρια υπόθεση του δράματος. Ωστόσο, θα ήταν, ίσως, πιο σωστό να πούμε πως τα ιντερμέδια αποτελούν μια δραματοποίηση τεσσάρων βασικών επεισοδίων από την ιστορία της Τροίας, που είναι τα ακόλουθα:

1. Η φιλονικία των θεών για το Μήλο της Έριδος.
2. Η κρίση του Πάρη.
3. Η άφιξη του Πάρη με την Ελένη στην Τροία και η αρχή του πολέμου
4. Το τέλος του πολέμου και η φυγή του Αινεία με τον Αγχίση.

Σε γενικές γραμμές η ιστορία που ξετυλίγεται στα ιντερμέδια<sup>106</sup> είναι αυτή που ξέρουμε από την αρχαία μυθολογία. Αξιοσημείωτο είναι ότι στο τελευταίο από αυτά δίνεται αρκετή έμφαση σε επεισόδια που τονίζονται από τον Βιργίλιο στην *Αινειάδα* του, όπως τα επεισόδια του άτυχου Λαοκόοντα, που μάταια προειδοποιεί τον Πρίαμο για τον κίνδυνο του Δούρειου Ίππου, και του Αινεία, που η φυγή του με τη γυναίκα, τα παιδιά του και το γέρο Αγχίση, αποτελεί και το τραγικό φινάλε των ιντερμεδίων. Τονίζεται επίσης το θέμα της Ησιόνης, της αδερφής του Πριάμου, που οι «Ρωμιοί» (όπως ονομάζονται εδώ οι Αχαιοί του Ομήρου) την κρατούν αιχμάλωτη στην Ελλάδα.

Αναπάντητο παραμένει το ερώτημα ποιος ήταν ο συγγραφέας των ιντερμεδίων. Ο Ξανθουδίδης ήταν σίγουρος πως τα έγραψε ο ίδιος ο Φώσκολος.<sup>107</sup> Δεν μπορούμε

---

<sup>105</sup> Πρόκειται για επίδραση από τη Νέα Κωμωδία που φτάνει στο Κρητικό θέατρο μέσω των κωμωδιών του Πλαύτου και του Τερέντιου. Συχνά προλογίζουν το έργο θεοποιημένες αφηρημένες θεότητες [Τύχη, Άγνοια, Auxilium ('Βοήθεια') Luxuria ('Πολυτέλεια')] ή θεϊκές μορφές (π.χ. ο Ερμής στον *Amphitruo*), προκειμένου να έχουν οι θεατές πλήρη γνώση των γεγονότων, που φυσικά αγνοούνται από τους ήρωες, για να μπορούν έτσι ν' απολαύσουν τα αποτελέσματα της δραματικής ειρωνείας ή απλά επιστρατεύονται ως επίκουροι του καθήκοντος του δραματουργού να διασκεδάσει το κοινό του.

<sup>106</sup> Λ. Πολίτης, ό.π., σσ. κδ' - λ' και ιδίως, όσον αφορά στα ιντερμέδια, σσ. μη' - νγ'.

<sup>107</sup> Ξανθουδίδης, ό.π., σελ. 16.

όμως να αποκλείσουμε εκ των προτέρων και μια άλλη εκδοχή: ότι τα βρήκε έτοιμα και τα αντέγραψε αυτούσια στο χειρόγραφο της κωμωδίας του. Παρόλα αυτά δεν πρέπει να ξεχνάμε πως βασικός σκοπός των ιντερμεδίων του κρητικού θεάτρου ήταν ο εντυπωσιασμός του θεατή ή του αναγνώστη, κάτι που επιτυγχανόταν με την εξαιρετική θεαματικότητα τους, για την εξασφάλιση της οποίας συνέδραμαν τα περίπλοκα και εντυπωσιακά σκηνικά, η μουσική, η «μορέσκα» - ένα είδος μπαλέτου, οι μεταμορφώσεις των ανθρώπων σε ζώα, οι ξιφομαχίες, κ.α.

Η βασική υπόθεση είναι πολύ απλή:

Ο Φορτουνάτος - το όνομα σημαίνει «τυχερός» - έχει ανατραφεί από τον έμπορο μισέρ Γιαννούτσο, που τον βρήκε μικρό παιδάκι σ' ένα καράβι κουρσάρων που είχε πέσει στα χέρια Ιωαννιτών Ιπποτών της Μάλτας. Ο νέος ερωτεύεται τρελά την όμορφη Πετρονέλλα, ξέρει όμως ότι ο Γιαννούτσος δε θέλει να τον παντρέψει προς το παρόν. Θέλει πρώτα να μάθει ποιοι ήταν οι γονείς του παιδιού, για να μπορέσει να κάνει ένα συνοικέσιο ανάλογο με την κοινωνική θέση της οικογένειας του Φορτουνάτου.

Ο Φορτουνάτος είναι απελπισμένος, γιατί ξέρει πως η μητέρα της Πετρονέλλας, η χήρα Μηλιά, σκοπεύει να την παντρέψει με τον πλούσιο γιατρό, το γέρο Λούρα. Παρακαλεί λοιπόν το φίλο του, το Θόδωρο, να τον βοηθήσει. Στο μεταξύ ο Γιαννούτσος αποφασίζει να μην αναβάλλει περισσότερο το γάμο του θετού του γιου και παρακαλεί το Θόδωρο να τον βοηθήσει να βρει μια κατάλληλη νύφη. Ο Θόδωρος συμβουλευεται την προξενήτρα Πετρού και μαθαίνει πως ο Λούρας είχε ένα μικρό παιδάκι που του το άρπαξαν πειρατές εδώ και δεκαέξι χρόνια, όταν ζούσε στην Κεφαλονιά. Γρήγορα αποδεικνύεται πως αυτό το παιδί είναι ο Φορτουνάτος. Έτσι ο Λούρας, γεμάτος χαρά που ξαναβρήκε το γιο του, δίνει την ευχή του για το γάμο του Φορτουνάτου με την Πετρονέλλα.

Η κωμωδία τελειώνει με γενικό ξεφάντωμα – ή, όπως λέει ο δούλος Μοζίκης ( Πρ. Ε' 399-400) στο κοινό:

*Πάμενε να δειπνήσωμε, άρχοντες, στην υγιά σας,  
Κι αν έχετε, δειπνήσετε κι εσείς, πάλι ά δε, ζά σας.*

Όπως μπορεί εύλογα να διαπιστώσει κανείς, το έργο αυτό βασίζεται σε μια αρκετά απλή και υποτυπώδη υπόθεση, που στερείται πρωτοτυπίας και είναι απαλλαγμένη από την περίπλοκη «ίντριγκα» της ιταλικής λόγιας κωμωδίας. Μελετώντας τη μπορούμε να εντοπίσουμε πολλά κοινά μοτίβα με τις δυο παλιότερες κρητικές κωμωδίες που μας διασώθηκαν, τον *Στάθη* και τον *Κατζούρμπο*, όπως επίσης και να παρατηρήσουμε πως είναι απογυμνωμένη από κάθε στοιχείο ρομαντισμού. «*Ανασαινει*, όπως χαρακτηριστικά τονίζει ο Θρακιώτης<sup>108</sup>, *στο κλίμα ενός καθαρού*

---

<sup>108</sup> Βλ. Κώστα Θρακιώτη, «Η Ιταλική Αναγέννηση και το Κρητικό Θέατρο», Ανάτυπο από την Κρητική *Πρωτοχρονιά*, έτ. Γ'(1963), σελ. 92.

και νόμιμου ρεαλισμού», παρουσιάζοντας επί σκηνής τα ήθη και τα έθιμα της κρητικής κοινωνίας εκείνης της εποχής

Γύρω απ' αυτή την υπόθεση 'στροβιλίζεται' ένας γνώριμος, ήδη από τη Νέα Ελληνική και Λατινική Κωμωδία, κόσμος από ψευτοπαλληκαράδες, σοφολογιότατους, συμφεροντολόγες μανάδες, αφοσιωμένες «φαμέγιες», σοφές μεσίτρες και χωρατατζήδες δούλους. Επομένως και γι' αυτή την κωμωδία, όπως και για τις δυο παλιότερες (*Κατζούρμπο* και *Φορτουνάτο*), δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία πως ήταν μίμηση σύγχρονων ιταλικών κωμωδιών και συγκεκριμένα έργων της *commedia erudita* του 16<sup>ου</sup> αιώνα, που απομιμείται λατινικά πρότυπα, σαν του Πλαύτου και του Τερέντιου, οι οποίοι φυσικά με τη σειρά τους είναι οι «φιλολογικοί απόγονοι» του Μενάνδρου και της Νεότερης Αττικής Κωμωδίας.

Ας δούμε, λοιπόν, την πινακοθήκη των προσώπων, που πλαισιώνουν τον θεματικό πυρήνα του έργου και αποτελούν τον κυριότερο φορέα του κωμικού στοιχείου της κωμωδίας:

**Φορτουνάτος:** Ο νεαρός Φορτουνάτος, που 'δάνεισε' το όνομά του για τίτλο στο ανεπίγραφο έργο, παρουσιάζει δυο πρωτοτυπίες σε σχέση με τους προκατόχους του. Συγκεκριμένα: Είναι ο μόνος παρορμητικός και 'ασυγκράτητος' εραστής του Κρητικού Θεάτρου και, χάρη στο έμφυτο χιούμορ του, ο μόνος μπριλλάντες. Είναι επίσης ένας από τους λίγους κρητικούς χαρακτήρες που παρουσιάζουν ψυχογραφική εξέλιξη. Μας εμφανίζεται υποκριτής με το θετό του πατέρα, το μισέρ Γιαννούτσο, και αναιδής με τον σχολαστικό παιδαγωγό του, το Δάσκαλο.

Από τη στιγμή όμως που ανταμώνει την όμορφη Πετρονέλλα, μεταμορφώνεται αμέσως σ' έναν ρομαντικό ερωτευμένο νέο, που νιώθει «*πρίκες, βάσανα, καημούς και πάθη*» - σαν να' ταν παρωδία του θλιβερού Πανάρετου, που ανησυχεί για τα προξενιά της Ερωφίλης. Πρωτότυπος είναι ακόμα και στα γλυκόλογα που επινοεί για την αγαπημένη του –«*πολυκλωνούσα ροδαρά, άσπρη τριανταφυλλιά μου*», «*θεράπειο του προσώπου μου κι ελπή τση παιδωμής μου*»-που ξεφεύγουν από τα συνηθισμένα «*ευγενική*» και «*ομορφοκαμωμένη*», που' ναι οι συνήθειες και μόνιμες φιλοφρονήσεις στο στόμα των άλλων εραστών:

*Χίλια καλώς επρόβαλες, άσπρη μου περιστέρα, χίλια καλώς επρόβαλες, ήλιε μου με τα' ακτίνες, φεγγάρι μου λαμπρότατο με τσί έλαψες αυτήνες, μα γιάντα, κορασίδα μου,*

*σε βλέπω πρικαμένη, τα δάκρυα στα ματάκια σου, την όψιν αλλαμένη, ενίκησε σε  
τάχατες η μάνα σου, κυρά μου, να παντρευτής;*

**Πετρονέλλα:** Η Πετρονέλλα έχει έναν πολύ μικρό ρόλο στην κωμωδία, καθώς εμφανίζεται μόνο στις Πράξεις Γ΄ σκηνή 5 και Ε΄ σκηνή 5. Η σκηνική παρουσία της όμως ήδη από την πρώτη φορά που εμφανίζεται, είναι αρκετά δυνατή. Η πυγμή και η ισχυρή θέληση που τη χαρακτηρίζουν, όταν διαβεβαιώνει τον Φορτουνάτο για την αγάπη που αισθάνεται γι' αυτόν, και ο τρόπος με τον οποίο την επισφραγίζει με το δαχτυλίδι, μας θυμίζουν μια άλλη γνωστή ηρωίδα του Κρητικού Θεάτρου, την Αρετούσα:

*Πλιά γλήγορα ήθελε βγει η καρδιά μου σήμερα από το στήθος μου η καταπληγωμένη  
και η ψυχή μου να διαβή στον Άδη η πρικαμένη, παρά να απαρνηθώ ποτέ τον πόθο  
σου, πουλί μου, γη μ' άλλον άντρα να σμιχτή η σάρκα η εδική μου.*

(Διάλογος Πετρονέλλας – Φορτουνάτου, στ. 107-113)

**Λούρας:** Ο Λούρας, ο πραγματικός πατέρας του Φορτουνάτου, είναι Κεφαλλονίτης από το Ληξούρι. Ήρθε πριν τέσσερα χρόνια στον Χάνδακα ψάχνοντας για το χαμένο παιδί του, εγκαταστάθηκε εκεί και έκανε μεγάλη περιουσία. Είναι ο μοναδικός γιατρός στα έργα του κρητικού θεάτρου, ένα από τα πιο ενδιαφέροντα και πετυχημένα πρόσωπα του έργου, μέσα στα πλαίσια του οποίου κατέχει εξέχουσα θέση όχι μόνο ως ένα από τα κύρια πρόσωπα της κεντρικής υπόθεσης αλλά και σαν κωμικός τύπος. Στενός συγγενής των γιατρών του Μολιέρου, ανάγει την καταγωγή του στους γιατρούς της ιταλικής κωμωδίας, όπως είναι ο Erminio του Bontivoglio.

Ο Λούρας παρουσιάζεται υπερβολικά υπερήφανος για τις ιατρικές του ικανότητες, και δε χάνει την ευκαιρία στην Πράξη Α΄ σκ. 2 να κάνει μια αυτοσχέδια 'διατριβή' στον Μποζίκη για την καταπληκτική θεραπεία με την οποία γιάτρεψε την κυρά Μηλιά. Στο σημείο αυτό η ομοιότητά του με τον μολιερικό Ιππεκουάνα είναι αδιαμφισβήτητη:

*Μηδ' εστουδιάρα Γαληνό μηδέ και Αριστοτέλη,*

*Αντρόμαχο, Εσκουλάπιο, Αβιτσένα, Μιτριντάτη, Διοσκόριδη το θαυμαστό και το σοφό Ιπποκράτη...*

(Πρ. Α', στ. 156-8)

Επίσης, συχνά αρέσκεται στο να διανθίζει το λεξιλόγιό του εδώ και εκεί με ιταλικές λέξεις, που καταμαρτυρούν το υψηλό επίπεδο της επιστημονικής του κατάρτισης. Μάλιστα, αυτό το στοιχείο του προσδίδει μια ιδιαίτερα χιουμοριστική χροιά, καθώς φαίνεται πως ο νους του δεν απομακρύνεται ούτε στιγμή από τα ιατρικά θέματα.

Η εμμονή του δε όσον αφορά στην επιστήμη του φτάνει σε τέτοιο σημείο, που, όταν ο Δάσκαλος του μιλά για τα «μορμπιά» (καπρίτσια) των κοριτσιών, αυτός νομίζει πως πρόκειται για αρρώστιες που μπορούν να θεραπευτούν με το κατάλληλο *σορόπι* και, όταν ο ίδιος πέφτει θύμα του έρωτα, νομίζει πως έχει προσβληθεί από κάποια ασθένεια και γι' αυτό τρέχει στο σπίτι του ν' αλειφθεί με ροδέλαιο.

Ο Λούρας στη συνέχεια μεταμορφώνεται στον γνώριμο θεατρικό τύπο του ερωτευμένου γέρου (*senex amator*), που το αίσθημά του είναι κωμικά αταίριαστο με την ηλικία του. Σκορπά άπλετο γέλιο στο κοινό κατά την εμφάνισή του στην αρχή της 5<sup>ης</sup> σκηνής της Δ' Πράξης, όπου ξεπροβάλλει ξυρισμένος, φορώντας φανταχτερά, νεανικά ρούχα, πασχίζοντας ίσως έτσι να βιώσει μια δεύτερη νεότητα ή να ξεγελάσει τον καθρέφτη του, που ως αμείλικτος κριτής καταμαρτυρά την πραγματική του ηλικία<sup>109</sup>.

Η προσωπικότητά του όμως έχει και μια άλλη, σοβαρή πλευρά, που όσο προχωράει το έργο τόσο περισσότερο κάνει αισθητή την επιβλητική της παρουσία. Είναι ένας στοργικός πατέρας που αναζητά το χαμένο παιδί του και που, όταν το βρίσκει, δε διστάζει ούτε στιγμή να του παραχωρήσει τη θέση του στη διεκδίκηση της νεαρής Πετρονέλλας:

*Πλιότερα θα την αγαπώ τώρα, γιατί παιδί μου*

*θε να την κάμω, σα θωρείς, και νύφην ακριβή μου.*

( Πρ. Ε', στ. 201-2)

---

<sup>109</sup> Βλ. *Φορτουνάτο*, Πρ. Γ', στ. 163-165 και Πρ. Δ', στ. 363-366. Η σκηνή αυτή μας θυμίζει αντίστοιχες σκηνές από τον *Λεπρέντη* του Χουρμούζη.

Αναμφισβήτητα, υπάρχει μια κάποια ένταση ανάμεσα στις δυο πλευρές του χαρακτήρα του, που χρειάζεται άλλοτε να τις αποκαλύπτει θεαματικά και άλλοτε να τις κρύβει επιμελημένα. Ο ξεκουτιάρης ερωτευμένος γέρος της Α΄ Πράξης δε συμβιώνει εύκολα με το σεμνό και ηλικιωμένο κύριο του τέλους της κωμωδίας. Πρόκειται για μια «ασυνέπεια» που οφείλεται στους διαφορετικούς συμβατικούς ρόλους, αυτού του ερωτευμένου γέρου και του απελπισμένου πατέρα, που καλείται να ενσαρκώσει και να υποστηρίξει επί σκηνής εξίσου πειστικά το συγκεκριμένο πρόσωπο.

Γενικά, όμως, ο χαρακτήρας του Λούρα ως κωμικού γιατρού σκιαγραφείται με πολύ κέφι και ευρηματικότητα, διατηρώντας με τα αστεία καμώματά του ζωντανό και αναλλοίωτο το ενδιαφέρον του θεατή. Η ‘σοβαρή’ πλευρά του χαρακτήρα του, ο στοργικός πατέρας που αγωνιά και απελπίζεται από τη μάταιη αναζήτηση του γιου του, «γλυκαίνει» την αυστηρή φυσιογνωμία του γέρο Λούρα, καθώς του προσθέτει μια δόση ανθρωπισμού, που τελικά μας τον καθιστά ιδιαίτερα συμπαθή και οικείο.

**Ο Δάσκαλος:** Ο Δάσκαλος αναφέρεται στον Κατάλογο των προσώπων ως *Pedantes*, ένα όνομα που τον συνδέει αμέσως με τους λατινομαθείς λογίους της ιταλικής κωμωδίας. Πρόκειται για έναν κωμικό τύπο που έχει τις ρίζες του στον παιδαγωγό Λυδό στις *Bacchides* του Πλαύτου και ίσως και στον Σωκράτη των *Νεφελών* του Αριστοφάνη. Δάσκαλοι, φυσικά, υπάρχουν και στις τρεις κρητικές κωμωδίες και η πιο άμεση καταγωγή τους είναι από τους *Pedantes* της ιταλικής λόγιας κωμωδίας. Ο τύπος αυτός πρωτοεμφανίζεται στην ιταλική σκηνή γύρω στα 1530 σε κωμωδίες, όπως τον *Pedante* του Francesco Belo και τον *Marescalo* του Pietro Aretino.<sup>110</sup> Όσον αφορά στα συγκεκριμένα πρότυπα των κρητικών κωμωδιογράφων, ξέρουμε μόνο ότι ο Χορτάτης βασίστηκε εν μέρει πάνω στο χαρακτήρα του Δασκάλου της κωμωδίας *La fanciula* του G. B. Marzi, που γράφτηκε γύρω στα 1570.

Και οι τρεις Δάσκαλοι της κρητικής κωμωδίας ακολουθούν πιστά τις γενικές γραμμές των Ιταλών συναδέλφων τους. Η γλώσσα τους είναι η κρητική διάλεκτος, η οποία όμως διανθίζεται με πάρα πολλά βενετσιάνικα δάνεια και με πολλές λέξεις και φράσεις αυτούσιες στα ιταλικά ή στα λατινικά. Όσο απίθανο και αν φαίνεται, η γλώσσα αυτή καθρεφτίζει την πραγματική πολιτιστική κατάσταση στις κρητικές πόλεις, όπου η επίσημη γλώσσα της διοίκησης ήταν η ιταλική και βασική

προϋπόθεση για μια ανώτερη μόρφωση στα ιταλικά πανεπιστήμια ήταν μια πολύ καλή γνώση της λατινικής. Δεν είναι τυχαίο και άνευ σημασίας ότι το ιταλο - ελληνικό ιδίωμα των Δασκάλων μοιάζει ως ένα βαθμό με τη γλώσσα των «νοταριακών» εγγράφων που σώζονται στα αρχεία της Βενετίας. Αξιοσημείωτο είναι ότι και οι ίδιοι οι Δάσκαλοι στις κωμωδίες είναι πρόθυμοι, όταν χρειαστεί, να κάνουν τη δουλειά του συμβολαιογράφου.

Ο Δάσκαλος στο *Φορτουνάτο* έχει και καλλιτεχνικές ανησυχίες. Όπως μας πληροφορεί ο ίδιος, όταν μας αυτοσυστήνεται:

«ποσσεντέρω γράμματα *volgare* και *latina* ρωμέϊκα και φράγγικα, σπανιόλα και φραντσόζα, κι είμαι ποέτας φυσικός *in verso et in prosa*».<sup>111</sup>

Μερικές από τις ομιλίες του μοιάζουν με φιλοσοφικές, μικρής έκτασης, διατριβές, διανθισμένες εδώ κι εκεί με παραθέματα από αρχαίους συγγραφείς<sup>112</sup>. Στην 1<sup>η</sup> σκηνή (στίχ. 362-3) έχουμε ένα λατινικό δίστιχο του ψευδο-Κάτωνα διασκευασμένο με πολύ έξυπνο τρόπο, για να γίνει πολιτικό δίστιχο, στην 4<sup>η</sup> σκηνή (στίχ. 213) χρησιμοποιεί ένα ρητό που προέρχεται από τον Τερέντιο και, τέλος, στην 5<sup>η</sup> σκηνή (στίχ. 225) βρίσκουμε μια φράση που φαίνεται να είναι παρμένη από τον *Orlando furioso* του Ariosto.

Εκτός από την ιδιάζουσα γλώσσα που μεταχειρίζεται και τη συνεχή επίδειξη της πολυμάθειάς του ο Δάσκαλός μας διακρίνεται και για τις ομοφυλοφιλικές προτιμήσεις του. Ο Φορτουνάτος δε μιλά<sup>113</sup> διακριτικά γι' αυτή την τάση του Δασκάλου, αλλά και ο ίδιος ο Δάσκαλος στη σκηνή αυτή υπαινίσσεται συχνά την ομοφυλοφιλία του. Είναι χαρακτηριστικό στο σημείο αυτό ότι οι «λατινικούς» του αποτελούν πρόσφορο έδαφος για τους δούλους, που τις εκμεταλλεύονται δημιουργώντας κωμικές παρανοήσεις που αναφέρονται στο ίδιο πράγμα<sup>114</sup>.

---

<sup>110</sup> Η κωμωδία του Belo συμπεριλαμβάνεται στο έργο: *Commedie del Cinquecento, a cura di Nino Borsellino*, Volume secondo, Foltrinelli, Milano 1967.

<sup>111</sup> Βλ. Πράξη Δ', στίχ. 262.

<sup>112</sup> Βλ. Α' Πράξη, στίχ. 362-9, Γ' Πράξη, στίχ. 139-160, Δ' Πράξη, στίχ. 213-6. Τα συμπεράσματα από τους ηθικολογικούς συλλογισμούς του τα εφαρμόζει κάθε φορά στην ειδική περίπτωση - του Φορτουνάτου ή του Λούρα.

<sup>113</sup> Βλ. Πράξη Α', στίχ. 355-8 και 413-5.

<sup>114</sup> Βλ. Πράξη Δ', στίχ. 267-8, 307-8 και Πράξη Ε' στίχ. 237, 239. Η ομοφυλοφιλία του Δασκάλου είναι ένα συμβατικό στοιχείο που απαντά στον *Κατζούρμπο* αλλά και σε πάρα πολλές ιταλικές κωμωδίες.

**Ο Τζαλάβρας:** Ο κωμικός καπετάνιος, που φέρει το όνομα Καπετάν Τζαβάρλας Ματζασέτε, ανήκει και αυτός σε μια μακρόχρονη παράδοση, που αρχίζει με το Λάμαχο του Αριστοφάνη και συνεχίζει με τον Πυργοπολυνεΐκη του Πλαύτου.

Πρόκειται και πάλι για έναν από τους βασικούς χαρακτήρες της ιταλικής κωμωδίας που εμφανίζεται και στα τρία έργα της κρητικής κωμωδίας. Είναι ο ψευτοπαλληκαράς του έργου, που καυχιέται πως τον φοβούνται:

*«και τρέμουν όλοι ωσά με δυο, σά σκύλοι το Γενάρη, οι Φράγγοι αμάδι κι οι Ρωμιοί  
κι οι λαϊκοί κι οι φράροι»!*

Βασική πηγή του χιούμορ του είναι η κωμική αντίθεση ανάμεσα στις υπερβολικές καυχσιολογίες του για τα απίθανα ανδραγαθήματα που συγκαταλέγονται στο ενεργητικό του, και στον πραγματικό του χαρακτήρα, όπως αυτός ξεδιπλώνεται μέσα στην κωμωδία μας. Κουρελής αλλά κωμικά φαντασμένος, πέφτει θύμα ξυλοδαρμού από τον Φράρο<sup>115</sup> και από το Φορτουνάτο<sup>116</sup> και, παρ' όλες τις καυχσιές του, δείχνει μια ανυποψίαστη δειλία αμέσως μόλις κάνει την εμφάνισή του ένας, ακόμα και ο πιο ασήμαντος, 'εχθρός'. Φυσικά τον ειρωνεύεται αλύπητα ο έξυπνος δούλος του ο Μπερναμπούτσος, οι παρατηρήσεις του οποίου υπογραμμίζουν ακόμη περισσότερο τον κωμικά αντιφατικό χαρακτήρα του και τη διάσταση που υφίσταται ανάμεσα στα λόγια και τα έργα του:

#### ΜΠΕΡΝΑΜΠΟΥΤΣΟΣ

*Για κείνο μου παντήζασι δύο φράροι ξεσκισμένοι*

*Απού το φόβο τον πολύ και οι δυο 'σανε χεσμένοι*

*και γεις του αλλού τως ήλεγε: «Στο μοναστήρι, φράρο,  
και φαίνεται μου οπίσω μου πως βλέπω αυτό το Χάρο».*

Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στις απίθανες ιστορίες του Τζαβάρλα είναι ότι διεκδικεί μια θέση στη σύγχρονη «κάστα» των ηρώων για το ρόλο που έπαιξε τάχα στην υπηρεσία του Don Juan II της Αυστρίας και αργότερα στον πόλεμο των

---

<sup>115</sup> Βλ. Δ' Πράξη, σκηνή 1.

<sup>116</sup> Βλ. Ε' Πράξη, σκηνή 5.



Βενετών με τους Τούρκους στην Κρήτη. Οι αναφορές αυτές σε πολύ συγκεκριμένα και σύγχρονα γεγονότα όχι μόνο προσθέτουν μια επιπλέον κωμική πινελιά στις κομπορρημοσύνες του Τζαβάρλα αλλά και δημιουργούν μια νότα πικρής ειρωνείας, γιατί, φυσικά, στον πόλεμο με τον Τούρκο κατακτητή δε χρησίμευαν σε τίποτα οι κούφιοι φαναρισμοί αυτού του είδους.

Άλλο ένα στοιχείο του χαρακτήρα του Τζαβάρλα είναι ότι προσπαθεί να περάσει στους άλλους την εικόνα ενός μορφωμένου – πρόκειται για μια τάση που απαντά και στους συναδέλφους του στο ιταλικό θέατρο. Αραδιάζει στον Μπερναμπούτσο ονόματα ηρώων της μυθολογίας και της λογοτεχνίας, με τους οποίους υποστηρίζει πως μοιάζει<sup>117</sup>, και μιλώντας με το Δάσκαλο βρίσκει την ευκαιρία να αναφέρει τα ονόματα του Βιργιλίου, του Ομήρου και του Αχιλλέα<sup>118</sup>. Στα λόγια του αναμειγνύει και κάποιους λόγιους ή αρχαϊστικούς τύπους<sup>119</sup>, όταν όμως ο Δάσκαλος του απαγγέλλει το αυτοσχέδιο εγκώμιό του, είναι φανερό πως ο κωμικός μας ήρωας δεν καταλαβαίνει τίποτα<sup>120</sup>.

Ένα από το πιο κωμικά επεισόδια της κωμωδίας είναι ο ξυλοδαρμός του Τζαβάρλα, όταν εμφανίζεται ντυμένος σαν ζητιάνος στο σπίτι της Μηλιάς.<sup>121</sup> Η μεταμφίεση αυτή έχει μια ειρωνική κωμικότητα, αφού ο Τζαβάρλας υπερηφανεύεται για το λεβέντικο παρουσιαστικό του, το οποίο, όπως νομίζει, έχει ξετρελάνει την κυρά Μηλιά.<sup>122</sup>

Ένα χαρακτηριστικό του, ωστόσο, καθιστά τον Τζαβάρλα πιο συμπαθητικό από τους συναδέλφους του, Κουστουλιέρη και Μπράβο: θεωρεί πως είναι - ή τουλάχιστον το φαντάζεται - 'τουρκοφάγος'. Το μίσος για τους Οθωμανούς, μόλις αισθητό στον *Κατζούρμπο* και ανύπαρκτο στο *Στάθη*, προβάλλει εδώ σαν κυρίαρχο μοτίβο. Το Ισλάμ που απειλεί την Κρήτη παίρνει τη θέση του 'θεριού' των ιντερμεδίων που εύκολα ο ήρωας το εξοντώνει με μια «μορέσκα». Μάλιστα δεν είναι τυχαίο το ότι ο Φώσκολος αναθέτει αυτό το τόσο σημαντικό έργο της εξόντωσης του εχθρού στον πιο κωμικό ήρωά του. Πρόκειται για ένα μοτίβο που αναβιώνει πολύ αργότερα στο Θέατρο Σκιών, όπου για άλλη μια φορά ο κωμικός ήρωας, ο Καραγκιόζης στη συγκεκριμένη περίπτωση, συνεργάζεται με γνωστούς ήρωες της

---

<sup>117</sup> Βλ. Πράξη Β', στίχ. 57-8.

<sup>118</sup> Βλ. Πράξη Δ', στίχ. 253-6.

<sup>119</sup> Π.χ. *ίτσι* Δ 269, *βέβαια* (τρισύλλαβο) Β 35, *παλαιού ς* (τρισύλλαβο) Β 65. Μάλιστα ο τύπος *ίτσι* (= έτσι) απαντά κυρίως σε παλαιότερα κείμενα.

<sup>120</sup> Βλ. Πράξη Δ', στίχ. 291-3.

<sup>121</sup> Βλ. Πράξη Δ', σκηνή 1.

<sup>122</sup> Βλ. Πράξη Γ', στίχ. 737-746.

ελληνικής μυθολογίας και ιστορίας, για να πατάξει το ίδιο ‘θεριό’( βλ.: «Ο Μέγας Αλέξανδρος και ο καταραμένος όφις»).

**Η Πετρού:** Η Πετρού αναφέρεται στον Κατάλογο των προσώπων σαν *προξενήτρα* και *ρουφιάνα*. Στη διάρκεια της κωμωδίας οι δραστηριότητες της περιορίζονται κυρίως σε διαπραγματεύσεις που θα καταλήξουν, όπως τουλάχιστον ελπίζουν οι ενδιαφερόμενοι, σε νόμιμο γάμο. Είναι όμως πρόθυμη να βοηθήσει τα δυο νέα παιδιά να κλεφτούν<sup>123</sup> και σε ορισμένα σημεία μιλά με τέτοιο τρόπο που γίνεται φανερό ότι δε θεωρεί σαν μοναδική εργασία της τη διαπραγμάτευση νόμιμων συνουκισίων<sup>124</sup>:

*Δίκιο μου φαίνεται πολύ κι εμένα να τη φτάνη,*

*γιατί του γέρο η αγκαλιά χνώτο και βρώμο εβγάνει.*

*Πολλά κακά συμβάζεται το ζίδι με το μέλι*

*Και όμοιος τον όμοιν αγαπά, και όμοιος τον όμοιο θέλει*<sup>125</sup>.

<sup>123</sup> Βλ. Πράξη Β', στίχ. 419-424.

<sup>124</sup> Βλ. Πράξη Γ', στίχ. 239-256.

<sup>125</sup> Η καταδίκη του γάμου ανάμεσα σε μια νεαρή κοπέλα και σ' ένα πλούσιο ηλικιωμένο απαντά επίσης και σ' ένα σατιρικό σύντομο ποίημα (198 ομοιοκατάληκτων πολιτικών στίχων), το *Περί γέροντος*, αγνώστου συγγραφέως, που κατατάσσεται χρονολογικά στα μετά την Άλωση. Ο δημιουργός του, ίσως Ζακυνθινός, όπως εικάζεται από ορισμένες ιδιοματικές λέξεις, απευθύνεται με τρόπο εντυπωσιακό και επιθετικό προς όλους τους ενδιαφερόμενους, πλούσιους και φτωχούς άρχοντες, πατέρες, μητέρες, συγγενείς, παντρεμένες και κυρίως ανύπαντρες, και τους καλεί να προσέξουν καλά τα λεγόμενά του, να τα ενστερνισθούν και να αποστηθίσουν το ποίημά του: «*κι αν είναι μπορεσάμενον, εκ στήθου μάθετέ το, /ετούτο το εξήγημα οπού έγγραμα σε ρήμα*» (στ. 12-13). Σ' αυτό επιμένει τα κορίτσια να μην παντρεύονται πλούσιους γέροντες για τα *φλωριά* τους και το *αντίπροικο*. Μάλιστα σ' αυτό το θέμα εμμένει απειλητικά και καταριέται τους 'προξενητάδες' που κάνουν τέτοιες 'αγοραπωλησίες'. Ολόκληρο το ποίημα είναι μια αντιπαράθεση με πολύ κυνισμό ανάμεσα στην αφύσικη και μαρτυρική ζωή που περνά μια νέα κοπέλα δίπλα σε γέρο άντρα και στη φυσιολογική και πασιχάρη συζυγική ζωή με έναν άντρα *νιούτσικον*. Πρόκειται για μια αμείλικτη κοινωνική σάτιρα που έχει ως στόχο της τον πλούσιο γέρο, που σατιρίζεται εξοντωτικά και εξευτελιστικά, θυμίζοντάς μας τους εκατό δακτυλικούς εξάμετρους για τα γηρατεία (στ. 188-288 της *Δέκατης Σάτιρας*) του μεγάλου Ρωμαίου σατιρικού Ιουβενάλη. Ενδεικτικά παραθέτουμε τους τελευταίους οκτώ στίχους που αποτελούν το αποκορύφωμα του εξευτελισμού:

*Όσοι τα' ακούωσιν καλά, θέλουσιν κάμει κάλλια  
να βλέπουν να προσέχωνται του γέροντος τα σάλια,  
να μην ζυγώνουσιν πολλά στου γέροντος το βρώμα,  
ότι όλος ο κακότυχος είναι κοπριά και χόμα  
και όταν έλθη να γενή χρονών εβδομηντάρης,  
χάνει τον νούν, τον λογισμόν, γίνεται δαιμινιάρης,  
ότι όσον γερούν οι γέροντες, όσον καιρός διαβαίνει,  
τόσον εκ το κεφάλιν τους ο μυελός φυραίνει.*

Για περαιτέρω βλ. Βάγγο Παπαϊωάννου, *Η Σάτιρα στη Βυζαντινή Λογοτεχνία. Βασικές επισημάνσεις στην πνευματική προσφορά τοπυ Βυζαντίου και ένα σχεδιάσμα της παρουσίας της σάτιρας στη Βυζαντινή λογοτεχνία*. Μέρος Δεύτερο «Λόγια και Δημώδη Σατιρικά Κείμενα. *Περί γέροντος να μην πάρη κορίτσι*». Εκδόσεις «Κώδικας», Θεσ/νίκη 2000, σσ. 139-141.

Είναι εύλογο να ρωτήσει κανείς πως είναι δυνατόν να συμβιβάζονται αυτές οι ιδιότητες της Πετρούς. Μια θεωρία που έχει διατυπωθεί από τον κ. Πολίτη είναι ότι πρόκειται βασικά για τον καθιερωμένο τύπο της ‘ρουφιάνας’, δηλαδή της μαστροπού (πρβλ. Πουλισένα στον *Κατζούρμπο*), ο οποίος στο *Φορτουνάτο* «έχει αλλάξει και έχει γίνει ο τύπος της προξενήτρας, τύπος πολύ πιο σύμφωνος με την κρητική πραγματικότητα της εποχής. Αλλά – συνεχίζει ο κ. Πολίτης - η μεταβολή δεν είναι ριζική και ο τύπος κρατά ακόμα μερικά από τα παραδομένα συμβατικά σχήματα».<sup>126</sup>

Ωστόσο, μελετώντας το κείμενό μας, βλέπουμε πως η Πετρού αποτελεί μια ολοκληρωμένη προσωπικότητα χωρίς σοβαρές εσωτερικές ασυνέπειες και αντιφάσεις. Είναι απλώς μια γρια γυναίκα που κάνει την προξενήτρα σε νόμιμα συνουκίεση αλλά, σαν προέκταση της κύριας εργασίας της, ανακατεύεται και με δουλειές που ναι μεν δεν είναι εντελώς αθώες, ωστόσο δε σχετίζονται σε καμία περίπτωση με τη σεξουαλική εκμετάλλευση που βρίσκουμε στον *Κατζούρμπο*. Όσο για το χαρακτηρισμό *ρουφιάνα*, που αναγράφεται στον Κατάλογο των προσώπων, σημειώνουμε πως η ίδια λέξη χρησιμοποιείται στο Νανιανό κώδικα της *Πανώριας* για τη γρια Φροσύνη, της οποίας οι ενέργειες είναι ακόμα πιο αθώες απ’ αυτές της Πετρούς.

Η Πετρού είναι ένας διασκεδαστικός και συμπαθητικός τύπος. Εκτός από την όμορφη φάρσα που ‘σκαρώνει’ στον Τζαβάρλα, κοροϊδεύει αλύπητα και γελοιοποιεί το γιατρό Λούρα, τον οποίο βεβαιώνει πως κάνει ‘ό,τι μπορεί’, για να προωθήσει την υπόθεσή του, και, φυσικά, παίρνει χρήματα για τον κόπο της:

*«κι από μακρά εγανάκτησα ποιος είσαι να γνωρίσω.*

*Εδά μου φαίνεται απατά κι είσαι ζανανιωμένος...»*

(Πρ. Δ΄, στ. 480-481)

Η πραγματικότητα ωστόσο είναι πολύ διαφορετική, καθώς προσπαθεί να πείσει τη Μηλιά ν’ αναβάλλει το γάμο, γιατί αισθάνεται ειλικρινή συμπάθεια για τους δυο νέους.<sup>127</sup>

<sup>126</sup> Λ. Πολίτης, ό.π., σελ. οβ’.

<sup>127</sup> Βλ. Πράξη Β΄, στιχ. 377-380, 487-494 (πρβλ. την Πράξη Δ΄, σκηνή 3).

Κάτι που μας κάνει εντύπωση στις ομιλίες της Πετρούς είναι η τάση της να εμπλουτίζει τα λεγόμενά της με παροιμίες ή παροιμιώδεις φράσεις, μια επιλογή καθόλου τυχαία, καθώς μέσω αυτών εξυπηρετούνται οι πολλαπλές σκοπιμότητες των λόγων της: για παράδειγμα, άλλοτε τις χρησιμοποιεί για να υποστηρίξει ένα επιχείρημα<sup>128</sup>, άλλοτε όταν προσπαθεί να πείσει τον Λούρα να της δώσει χρήματα.<sup>129</sup> Οι παροιμίες αυτές προσδίδουν έναν ιδιαίτερο χρωματισμό στην ομιλία της Πετρούς και στη διαγραφή του χαρακτήρα της, θυμίζοντάς μας τις θυμοσοφίες των ηλικιωμένων της κάθε εποχής, με τις οποίες επιχειρούν να κληροδοτήσουν στους νεότερους την εμπειρία τους.

**Μποζίκης, Μπερναμπούτσος και Αυγουστίνια:** Ο ρόλος του Μποζίκη και του Μπερναμπούτσου αποσκοπεί στο να τονίσει τις κωμικές αδυναμίες των αφεντάδων τους, του Λούρα και του Τζαβάρλα αντίστοιχα, με τις έξυπνες και εύστοχες κοροϊδίες τους. Είναι χαρακτηριστική η απάντηση του Μποζίκη στο αφεντικό του, τον Λούρα, όταν αυτός εμφανίζεται ενώπιόν του λουσάτος, φρεσκοξυρισμένος και «ξανανινιασμένος» και ρωτάει με καμάρι τον υπηρέτη του: *«Μποζίκη, πώς σου φαίνομαι;»*:

*«Ωσά γεροντογάιδαρος, όντε είναι στολισμένος  
με τα πιστιοκαπλόδετα καινούργια και σομάρι!»*

Ο υπηρέτης αυτός αντιπροσωπεύει επίσης τον κωμικό τύπο του φαγά, έναν τύπο γνωστό από την αρχαιότητα. Γι' αυτόν, το καλό και πλούσιο φαγοπότι είναι η μοναδική λύση για όλα τα προβλήματα είτε αυτά αφορούν τον ίδιο είτε το αφεντικό του<sup>130</sup>:

*Μα μένα λόγια νόστιμα μηδ' όμορφα, μαγάρι.  
ας είν' τα πια γλυκώτερα, δε θρέφουν την κοιλιά μου*

---

<sup>128</sup> Βλ. Πράξη Γ', στίχ. 769-770.

<sup>129</sup> Βλ. Πράξη Γ', στίχ. 336, κ.α.

<sup>130</sup> Βλ. Πράξη Δ', στίχ. 397-407.

**Η Αυγουστίνα** είναι, όπως λέει ο Σολομός<sup>131</sup>, «ένα πονηρό χαζοκόριτσο». Συμπληρώνει το μίζερο μισθό που της δίνει η Μηλιά με τα πλούσια δώρα που της φέρνουν οι «αγαφτικοί»<sup>132</sup> και στην 8<sup>η</sup> σκηνή της Γ΄ Πρ. εξιστορεί με προσποιητή αφέλεια και με πολλούς σεξουαλικούς υπαινιγμούς μια φαινομενικά αθώα περιπέτεια που της συνέβη στο δρόμο, μια ιστορία που μοιάζει αρκετά μ' αυτή που διηγείται η Αννίτσα στον *Κατζούρμπο*<sup>133</sup> (Πράξη Δ΄, σκηνή 4). Παρόλα αυτά συμπαθεί και αυτή την Πετρονέλλα και θα ήθελε να τη βοηθήσει.<sup>134</sup> Πρόκειται για μια κουτοπόνηρη κοπέλα, η οποία όμως, όταν πρόκειται για το καλό της νεαρής κυράς της, Πετρονέλλας, ξεχνά τα κόλπα και τις κατεργαριές που συνάδουν με τον χαρακτήρα και την προσωπικότητά της και, γεμάτη αυτοπεποίθηση και σιγουριά ότι γνωρίζει πολύ καλά το καλό της, προσπαθεί να τη βοηθήσει με κάθε τρόπο. Πολύ σύντομα όμως μεταμορφώνεται σε άσεμνη κοπέλα, που την παρακολουθούμε να περιγράφει με χαριτωμένη απλοϊκότητα ακόμα και τις πιο προσωπικές πτυχές των ερωτικών περιπετειών της, ξεπερνώντας με τον τρόπο αυτό και τις πιο τολμηρές εταίρες της λατινικής κωμωδίας:

*«Εισέ μια πέτρα εσκόνταψα τα πόδια μου, και βγαίνει  
το ανύχι του δακτύλου μου...».*

Τέλος, δεν παραλείπει να ειρωνεύεται το κύριο ελάττωμα της Κυρά Μηλιάς, την τσιγκουνιά της (Πρ. Ε΄, στ. 27-44). Άλλωστε, ανάλογες είναι οι κρίσεις όλων των υπηρετών για τους αφεντάδες τους: ο Μποζίκης παρασταίνει με τα πιο ζωντανά χρώματα την τσιγκουνιά και τον έρωτα του Γέρο Λούρα (Πρ. Γ΄, στ. 349-352 και στ. 531-533) και ο Μπερναμπούτσος τη δειλία του καπετάν Τζαβάρλα (Πρ. Δ΄, στ. 141-144).

**Η Κυρά Μηλιά:** Ο ρόλος της Κυρά Μηλιάς, της μητέρας της Πετρονέλλας, διαπνέεται εξ' ολοκλήρου από τον πόθο της να καλοπαντρέψει τη μοναχοκόρη της. Γι' αυτήν η προχωρημένη ηλικία του υποψήφιου γαμπρού δεν έχει καμία σημασία. Το μόνο που 'μετρά' σε μια 'σωστή' επιλογή είναι ένα βαρυφορτωμένο πορτοφόλι.

---

<sup>131</sup> Βλ. Σολομό, *Το Κρητικό θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*, Αθήνα 1964, σελ. 136.

<sup>132</sup> Βλ. Πράξη Ε΄, στίχ. 24 κ.εξ.

<sup>133</sup> Λ. Πολίτης, ό.π., σελ. οβ΄.

<sup>134</sup> Βλ. Πράξη Β΄, στίχ. 349-352.

Άλλωστε και αυτή, όπως και όλοι οι τύποι της κωμωδίας κάθε εποχής που αναλαμβάνουν το ρόλο του προξενητή, είτε είναι άντρες είτε γυναίκες, διακατέχεται από το ‘μικρόβιο’ της φιλοχρηματίας, που συχνά φτάνει και στα όρια της τσιγκουνιάς. Χαρακτηριστικότερες βέβαια περιπτώσεις είναι αυτές του Ευκλείωνα στην *Aulularia* του Πλάτου και του Αρπαγκόν στον *L' Avare* του Μολιέρου.

Όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς, πρόκειται για έναν μικρό ρόλο, τον οποίο όμως φαίνεται να γνωρίζει πολύ καλά:

*«Ετούτος είναι γέροντας κι είντα μπορεί να ζήσει;  
Ακόμη ένα χρόνο, δυό. Κι απείτις μπουμπουρίσει,  
πιάνομε τά τορνέσα του. Και τότες θέλει πάρει  
η Πετρονέλλα ένα νιό κι όμορφο κοπελλιάρη»*

### **Κριτική παρουσίαση του έργου**

Στον *Φορτουνάτο* ιδιαίτερα σημαντική θέση κατέχει το κωμικό στοιχείο. Εδώ πραγματικά αισθάνεται κανείς πως ο Φώσκολος είναι ένας πραγματικός δεξιότηχνης του κωμικού είδους. Μας κατακλύζει ένας χείμαρρος από κωμικά ‘δρώμενα’, έξυπνα πειράγματα, τολμηρά λογοπαίγνια και αριστοφάνειες αισχρολογίες. Επίσης, όσον αφορά στον χειρισμό της γλώσσας διαθέτει και επιδεικνύει καταπληκτικό λεξιλογικό πλούτο και εφευρετικότητα.

Το κωμικό στοιχείο συνδυάζεται εν μέρει με την εξέλιξη της κεντρικής υπόθεσης. Οι σκηνές λ.χ. στις οποίες εμφανίζεται ο ερωτοχτυπημένος Λούρας παίζουν συνήθως έναν κεντρικό ρόλο στην προώθηση της δραματικής πλοκής, χαρίζοντας ταυτόχρονα στους θεατές άφθονο γέλιο.

Απ’ την άλλη μεριά, μερικές κωμικές σκηνές έχουν πολύ λίγη σχέση με το κεντρικό θέμα. Ορισμένες απ’ αυτές σχηματίζουν μια δεύτερη κωμική υπόθεση με κύριο πρόσωπο τον καυχησιάρη στρατιώτη, τον Τζαβάρλα, που έχει έρθει στην Κρήτη, με σκοπό, όπως ο ίδιος ισχυρίζεται, να νικήσει και να διώξει μόνος του τον τουρκικό στρατό.

Εκμυστηρεύεται στον υπηρέτη του πως θέλει να παντρευτεί τη χήρα Μηλιά, τη μητέρα της Πετρονέλλας και ζητά από την Πετρού να τον βοηθήσει. Η Πετρού, όμως, του ‘σκάρώνει’ μια κωμικότερη φάρσα και ο Καπετάνιος, μεταμφιεσμένος με ρούχα ζητιάνου, πέφτει θύμα άγριου ξυλοδαρμού από τον αδελφό της Μηλιάς, το Φράρο.

Η σκηνή αυτή (Πράξη Δ΄, σκηνή 1) είναι ίσως το πιο πετυχημένο απ’ όλα τα lazzi του *Φορτουνάτου*, το οποίο μας θυμίζει το ρεζίλεμα του Φάλσταφ, ντυμένου γυναίκα, και ανάλογα παθήματα του Δον Κιχώτη και του Καραγκιόζη. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο Καπετάνιος θέλει να παντρευτεί την Κυρά Μηλιά, μα πέφτει θύμα της παιγνιάδου εις βάρος του διάθεσης της Αυγουστίνας και της Πετρούς, που τον συμβουλεύουν να ντυθεί ζητιάνος, για να μπορέσει να εισβάλλει απαρατήρητος στο σπίτι της ‘δουλοσινέας’ του. Ο υπερήφανος ιππότης αρχικά αρνείται. Ο πόθος του όμως νικάει τον αρχικό δισταγμό του και, φορώντας κουρέλια, για να μοιάζει με δούλος, ‘τρυπώνει’ στο σπίτι, όπου όμως τον ‘υποδέχεται’ για τα καλά ο Φράρος, που έχει ενημερωθεί έγκαιρα για το εγχείρημα του ερωτευμένου Καπετάνιου.

Το αστείο αυτό ‘δρώμενο’ συνεχίζεται και σε άλλες δύο σκηνές (Πράξη Δ΄ σκηνή 2 και Πράξη Ε΄ σκηνή 5), όπου ο ντροπιασμένος Καπετάνιος ζει και υπάρχει με μοναδικό σκοπό του να αποκαταστήσει την καταρρακωμένη τιμή του. Όμως σε κάθε νέα του εξόρμηση κάποιο αναπάντεχο περιστατικό του φράζει ξανά και ξανά το δρόμο της επιτυχίας και είτε τον στέλνει κάπου να κρυφτεί φοβισμένος είτε τον καθιστά πάλι θύμα άγριου ξυλοδαρμού.

Αντάξια του επεισοδίου Τζαβάρλα–Φράρου είναι και η περιπέτεια του γέρο Λούρα, που αποφασίζει να θυσιάσει τα σεβάσματα γένια του και τα «ντοττορίστικα» ρούχα του στο βωμό του έρωτα (Πράξη Δ΄ σκηνή 5).

Η μεταμφίεση είναι ένα από τα πιο αγαπημένα τεχνάσματα της κλασικής κωμωδίας όλων των εποχών, ιδιαίτερα μάλιστα όταν το μεταμφιεζόμενο πρόσωπο δεν είναι αυτός που επινοεί τη φάρσα αλλά το θύμα της. Θυμίζουμε ενδεικτικά στο σημείο αυτό τον Μνησίλοχο ντυμένο θεσμοφοριάζουσα, τον κύριο Ζουρνταίν τουρκαλά, τον Μολβόβιο με κίτρινες καλτσοδέτες, τον Χερουβίμ με τα ρούχα της Σουζάνας, το Μπαρμπαγιώργο νύφη κλπ. Οι δυο μεταμφιέσεις που έχουμε εδώ δεν μας προσφέρουν μόνο τις ιλαρότερες σκηνές του *Φορτουνάτου*, αλλά αναδεικνύονται μοναδικές στην Κρητική Κωμωδία, καθώς ούτε στο *Στάθη* ούτε στον *Κατζούρμπο* συναντούμε κάτι ανάλογο.

Άλλα κομμάτια πάλι δεν έχουν καμιά στενή σχέση ούτε με τη δεύτερη αυτή υπόθεση. Ένα παράδειγμα είναι η κωμική συνάντηση του Δασκάλου με τον Τζαβάρλα. Γενικά ο Φώσκολος δε φαίνεται να αισθανόταν την ανάγκη να δώσει στο έργο του μια ενιαία, συγκροτημένη και σφιχτοδεμένη πλοκή, ακολουθώντας πιθανόν τα 'γούστα' του κοινού του και τις επιταγές της εποχής του και όχι παρασυρμένος από κάποια προσωπική του αδυναμία.

Σάτιρα υπάρχει στο *Φορτουνάτο*, όχι όμως κοινωνική σάτιρα με τη σημερινή σημασία του όρου. Ο Φώσκολος ασχολείται βασικά με τη γελοιοποίηση ορισμένων τύπων, όπως ο ερωτευμένος γέρος, ο καυχησιάρης στρατιώτης, ο σχολαστικός δάσκαλος, ο λαίμαργος υπηρέτης, κλπ. Πρόκειται, φυσικά, για στερεότυπα πρόσωπα κληρονομημένα από την ιταλική κωμωδία, τα οποία ωστόσο φορούν την κρητική βράκα και προσαρμόζονται στις καθημερινές εμπειρίες του κρητικού λαού.

Βασικό χαρακτηριστικό του χιούμορ του Φώσκολου είναι η αθυροστομία του, που συχνά μας αφήνει έκπληκτους από την ωμότητά της. Εξίσου συχνά όμως τα αστεία του αποκαλύπτουν τη χαριτωμένη εξυπνάδα και την εφευρετικότητα του εμπνευστή τους.

Ένα επιπλέον στοιχείο που παρατηρούμε μελετώντας την υπόθεση του *Φορτουνάτου* είναι το ηθικο-διδακτικό μήνυμα που αποπνέει το περιεχόμενό του, κάτι για το οποίο φροντίζει να μας ενημερώσει η Τύχη ήδη από τον Πρόλογο του έργου. Πέρα όμως από το συγκεκριμένο αυτό ηθικοδιδακτικό μήνυμα, έχει παρατηρηθεί από διάφορους μελετητές ότι η γενική ατμόσφαιρα του *Φορτουνάτου* είναι πιο 'ηθική' απ' ό,τι στις δυο άλλες κωμωδίες. Ο Λ. Πολίτης υποθέτει πως αυτό συμβαίνει ίσως επειδή απευθύνεται σ'ένα κάπως λαϊκότερο κοινό και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο προχωρά στην εξής ωραία παρατήρηση:

*«Ένα κοινό λαϊκότερο χαίρεται το χοντρό χωρατό και την απερίφραστη βωμολοχία, δε δέχεται όμως ευχάριστα την ηθική εκτροπή. Είναι περίεργο, αλλά ο αθυρόστομος Καραγκιόζης είναι πολύ πιο 'ηθικός' από το συγκεκριμένο και φίνο βουλευβάρτο».*<sup>135</sup>

Βλέπουμε, λοιπόν, πως η άποψη του Β. Πούχνερ για την ποιότητα της παρούσης κωμωδίας φαίνεται να συμβαδίζει σε πολλά σημεία με την παραπάνω άποψη του κ. Πολίτη, καθώς και αυτός αποδέχεται τον ηθικοδιδακτικό χαρακτήρα μιας ευχάριστης

---

<sup>135</sup> Βλ. Γ. Χορτάση, *Κατζούρμπος*. Κωμωδία. Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Λ. Πολίτη. Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειον 1964 (*Κρητικόν Θέατρον*, Ι), σελ. σγ'.



κωμωδίας που αποσκοπούσε στην ευχαρίστηση ενός όχι ιδιαίτερα καλλιεργημένου θεατρικού κοινού.<sup>136</sup>

Αντίθετη άποψη πάνω στην ποιότητα της κωμωδίας *Φορτουνάτος* φαίνεται πως έχει ο κ. Σολομός<sup>137</sup>, ο οποίος θεωρεί την κωμωδία του Φώσκολου ως την πιο μέτρια από τις τρεις κρητικές κωμωδίες, καθώς, όπως υποστηρίζει, το έργο είναι φορτωμένο από ιταλικές λέξεις και ρίμες, από σωρεία ιστορικών ονομάτων (ο Λούρας αναφέρει όλους σχεδόν τους γιατρούς της αρχαιότητας και η Τύχη, που προλογίζει το έργο, αναφέρει τους μισούς βίους του Πλουτάρχου), από συγκεκριμένα τοπωνύμια (στη γειτονιά «του Σα Σαλβαδώρο», κλπ.), από νομισματικά είδη (τορνέσα, τσεκίγια, πέρπυρα, σολντιά), από ενδυματολογικές μόδες (μπερέττα, κολλάρο, κλπ.) και, τέλος, από καταλόγους όπλων του Τζαβάρλα και φαγητών του Μποζίκη.

Επίσης, η πεζολογία, που δεσπόζει στην κωμωδία του Φώσκολου και που εκδηλώνεται με τους άρρυθμους και άκομψους στίχους, δημιουργεί έντονα την αντίληψη πως ο δραματουργός μας σκέφτεται σε πρόζα και κατ' ανάγκη γράφει σε στίχους. Η αδυναμία αυτή σε συνδυασμό με την έντονη τάση του Φώσκολου προς τα ιταλο-κρητικά καθιστούν το διάλογο των προσώπων πολλές φορές δυσνόητο.

Ωστόσο, αυτή η πεζολογία του κωμωδιογράφου μαζί με την περιγραφική του ακριβολογία προσδίδουν στον *Φορτουνάτο* ένα ρεαλιστικό χρώμα, που ναι μεν τον απομακρύνει από την κλασική παράδοση, αλλά τον φέρνει και πιο κοντά στην ηθογραφία, προετοιμάζοντας έτσι το έδαφος αν όχι για το *Βασιλικό* του Μάτεσι που βρίσκεται ακόμα πολύ μακριά, τουλάχιστον για τη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου, που ακολουθεί μετά από λίγο χρονικό διάστημα, και τον *Λεπρέντη* του Χουρμούζη.

### Πρότυπα και πρωτοτυπία<sup>138</sup>

Για τη συγγραφή του *Φορτουνάτου* ο Φώσκολος αξιοποίησε αρκετό υλικό από παλιότερα έργα. Η κωμωδία του έχει πολλά κοινά σημεία με τις άλλες δυο κρητικές κωμωδίες και ιδίως με τον *Κατζούρμπο*. Τα κοινά αυτά στοιχεία αφορούν σε πολλά βασικά μοτίβα της πλοκής, πολλούς από τους γνωστούς τυποποιημένους χαρακτήρες,

<sup>136</sup> Βλ. Βάλτερ Πούχγερ, «Η σημασία του κρητικού θεάτρου της Αναγέννησης». *Εταιρεία θεάτρου Κρήτης, Κρητική βιβλιοθήκη Α΄, Κείμενα θεατρικής παιδείας 1983-1986*, Χανιά 1987.

<sup>137</sup> Βλ. Α. Σολομό, *Το κρητικό θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*, Αθήνα 1964, σελ. 140-141.

<sup>138</sup> Α. Πολίτης, ό.π., σσ. μα΄-μς΄.

ακόμη και σε ορισμένες λεπτομέρειες, όπως ο αυτοσχεδιασμός του ιταλικού ποιήματος από το Δάσκαλο.<sup>139</sup>

Κατά τον Μ. Ι. Μανούσακα, η αντιστοιχία αυτή είναι ακόμη μεγαλύτερη στους ρόλους που ενσαρκώνονται από τα δευτερεύοντα τυποποιημένα πρόσωπα: ο καυχησάρης και θρασύδειλος καπετάν Τζαβάρας και ο υπηρέτης του Μπερναμπούτσος (αντίστοιχοι προς το ζευγάρι Μπράβου-Πετρούτσου στον Στάθη), ο σχολαστικός Δάσκαλος (το ίδιο πρόσωπο και στις άλλες δυο κωμωδίες), ο λαίμαργος υπηρέτης Μποζίκης (ο Μούστρουχος στον *Κατζούρμπο* και ο Φόλας στον Στάθη), η πολυμήχανη προξενήτρα Πετρού (η Αρκολιά και η Ανέζα στον *Κατζούρμπο* και η Φλουρού και η Αλεξάντρα στον Στάθη) και, τέλος, η «ξεδιάντροπη» υπηρέτρια Αυγουστίνα (η αντίστοιχη της Αννούσας του *Κατζούρμπου*)<sup>140</sup>.

Βέβαια, σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να επιρρίψουμε την ευθύνη για το αδίκημα της λογοκλοπής στο Φώσκολο, αλλά θα πρέπει να αντιμετωπίσουμε τις ομοιότητες αυτές υπό το πρίσμα των επιταγών της εποχής, κατά την οποία η πρωτοτυπία δεν ήταν μια απόλυτη αξία στην τέχνη και η μίμηση μέχρι ενός σημείου θεωρούνταν θεμιτή. Έτσι δεν είναι καθόλου απίθανο πολλά από αυτά τα κοινά στοιχεία να είχαν καθιερωθεί ως σχεδόν υποχρεωτικά μοτίβα στην κρητική κωμωδία, ως άμεση συνέπεια της επιτυχούς υποδοχής τους από το κοινό της εποχής.

Πρέπει όμως να τονιστεί πως ο *Φορτουνάτος* δεν είναι πανομοιότυπο του *Κατζούρμπου*. Κάθε άλλο. Η όλη ατμόσφαιρα του *Φορτουνάτου* είναι, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, πιο ηθική και πιο σεμνή και το περιβάλλον μέσα στο οποίο κινούνται τα πρόσωπα είναι πολύ διαφορετικό. Εισάγει αρκετούς χαρακτήρες που δεν συμπεριλαμβάνονται στον κατάλογο των προσώπων του *Κατζούρμπου*, όπως ο γιατρός, ο Φράρος, η χήρα Μηλιά και ο Θόδωρος. Επίσης, η υπόθεση του *Φορτουνάτου* είναι πιο απλά και πιο λογικά και ρεαλιστικά οργανωμένη από αυτή του *Κατζούρμπου*.

Όσον αφορά στο *Στάθη* οι ομοιότητες είναι λιγότερο ευδιάκριτες. Όπως αναφέρει και ο κ. Πολίτης<sup>141</sup>, η ιστορία του μικρού Φορτουνάτου μοιάζει πολύ με την ιστορία του Χρύσιππου.

---

<sup>139</sup> Λ. Πολίτης, ό.π., υποσημείωση αρ. 29, σσ. ξστ' - οβ'.

<sup>140</sup> Μ. Ι. Μανούσακας, ό.π., σελ. 39.

<sup>141</sup> Λ. Πολίτης, ό.π., σσ. ξη' - ξθ'. Βλ. *Στάθη*: Γ' 197-224 και *Φορτουνάτο*: Δ 559-576.

Δυο άλλα έργα που έχουν δανείσει στοιχεία τους στο έργο του Φώσκολου είναι η *Ερωφίλη* και η *Πανώρια*. Έτσι, π.χ. και στον *Φορτουνάτο* και στην *Ερωφίλη* ο ερωτευμένος νέος μπαίνει μόνος στην σκηνή και αρχίζει να παραπονιέται για τα βάσανα που του προκάλεσε ο έρωτας<sup>142</sup>.

Επίσης, και στον *Φορτουνάτο* και στην *Πανώρια* οι δυο εραστές παρομοιάζονται με τους κυνηγούς που ακολουθούν, πιάνουν και μετά εγκαταλείπουν το θήραμά τους<sup>143</sup>

#### **IV. Οι τρεις κρητικές κωμωδίες, *Κατζούρμπος*, *Φορτουνάτος*, *Στάθης*, και η σχέση τους με την ιταλική κωμική παράδοση<sup>144</sup>.**

Οι τρεις κρητικές κωμωδίες ακολουθούν την παράδοση της ιταλικής κωμωδίας του 16<sup>ου</sup> αιώνα και, πιο συγκεκριμένα, αποτελούν τη συνέχεια της *commedia erudita*, της ιταλικής λόγιας κωμωδίας. Πρόκειται για ένα θεατρικό είδος που, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, πρωτοεμφανίστηκε στις αρχές του αιώνα με τα έργα του Ariosto, του Machiavelli κ.α., και καλλιεργήθηκε ιδιαίτερα από τις αυλές και τις ακαδημίες.

Βασικό πρότυπο για τους συγγραφείς που ασχολήθηκαν μ' αυτό το θεατρικό είδος ήταν πάντα η λατινική κωμωδία του Πλαύτου και του Τερέντιου. Ωστόσο, σε καμία περίπτωση δε μιλάμε για δουλική αντιγραφή και πιστή μιμική αναπαραγωγή των προτύπων τους, καθώς το υλικό που άντλησαν από τη λατινική παράδοση εμπλουτίστηκε με άφθονα στοιχεία της σύγχρονης ιταλικής ζωής, όπως επίσης και με υλικό παρμένο από την πλούσια κληρονομιά της αφηγηματικής πεζογραφίας του ιταλικού Μεσαίωνα και της Αναγέννησης.

Η ιδιαίτερη συμβολή της *commedia erudita* στην κρητική κωμωδία είναι αδιαμφισβήτητη τόσο στον τομέα της αξιοποίησης απλουστευμένων πλοκών και στη δημιουργία ρεαλιστικών λαϊκών τύπων όσο και στη συχνή χρήση κωμικών 'δρώμενων'.

Όσο για την *commedia dell'arte*, την κωμωδία δηλαδή των επαγγελματιών ηθοποιών, που βασικά της γνωρίσματα ήταν οι μάσκες και ο πλούσιος αυτοσχεδιασμός, δεν έχει βρεθεί μέχρι τώρα καμιά θετική ένδειξη ότι την ήξεραν οι

<sup>142</sup> Βλ. *Ερωφίλη*: Α 73-76 και *Φορτουνάτο*: Β' 120-124.

<sup>143</sup> Βλ. *Πανώρια*: Δ 27-34 και *Φορτουνάτο*: Γ' 451-460.

<sup>144</sup> Λ. Πολίτης, ό.π., σσ. μς'-μη'.

Κρήτες συγγραφείς. Φυσικά, δεν αποκλείεται ο Φώσκολος είτε να είχε διαβάσει ιταλικές κωμωδίες είτε να είχε παρακολουθήσει θεατρικές παραστάσεις και να μπορούσε ν' αντλήσει υλικό κατευθείαν από το πρωτότυπο.

Κατά συνέπεια, όσον αφορά στο *Φορτουνάτο*, μολονότι η υπόθεσή του βρίσκεται πολύ μακριά από την περίπλοκη ίντριγκα των ιταλικών κωμωδιών, δεν αποκλείεται ο Φώσκολος να έχει εμπνευστεί για μερικές σκηνές ή πρόσωπα του έργου του από κάποια συγκεκριμένη πηγή, όπως η κωμωδία *Il furto* του Francesco D' Ambra (πρώτη έκδοση το 1560). Έτσι εντοπίζουμε κάποιες ομοιότητες ανάμεσα στον Cornelio, έναν γερο-γιατρό του *Furto* και στον Λούρα του *Φορτουνάτου*, καθώς και ο Cornelio θέλει να παντρευτεί μια νέα κοπέλα, για να μην πεθάνει χωρίς απογόνους. Στη διάρκεια όμως της κωμωδίας αποκαλύπτεται πως η κοπέλα είναι στην πραγματικότητα η χαμένη του κόρη.

Στο σημείο αυτό κρίνουμε σκόπιμο να παρουσιάσουμε τα κυριότερα στοιχεία της παράδοσης (στοιχεία της αρχαίας ελληνικής Νέας Κωμωδίας και της *Commedia erudita* του 16<sup>ου</sup> αιώνα) την αναβίωση των οποίων διακρίνουμε εύκολα μέσα στα έργα της Κρητικής κωμωδίας<sup>145</sup>:

**A. Το μόνιμο σκηνικό:** Στον *Κατζούρμπο*, όπως μας πληροφορεί η σκηνογραφική σημείωση, «ραφιγουράρεται χώρα με πόρτες και στενά, παραθύρι της Πουλισένας». Πρόκειται για το καθιερωμένο σκηνικό της ελληνορωμαϊκής κωμωδίας σύμφωνα με τον Βιτρούβιο (1<sup>ος</sup> π.Χ. αιώνας), στην παραλλαγή του Σέρλιο (16<sup>ος</sup> μ.Χ. αιώνα), που αποτέλεσε αφετηρία για τους ιταλούς σκηνογράφους. Έτσι και οι τρεις κρητικές κωμωδίες παίζονται σε πλατεία, όπου δεσπόζουν με την παρουσία τους δυο πραγματικά σπίτια, ένα στα δεξιά και ένα στ' αριστερά, ανάμεσα σε άλλα ζωγραφισμένα, που μικραίνουν στο βάθος με συμβατική προοπτική. Αδιάκοπα οι πόρτες αυτές ανοιγοκλείνουν και, στον *Κατζούρμπο* ειδικά, οι σκηνοθετικές οδηγίες είναι τόσο λεπτομερειακές, που δεν παραλείπουν ούτε το «τικ τακ» των επισκεπτών. Συχνά, επίσης, παίζει σημαντικό ρόλο και κάποιο παράθυρο, που είτε απλώνει είτε μεταθέτει τη δράση σ' ένα άλλο επίπεδο.

**B. Η πλάνη γύρω από την ταυτότητα των νεαρών ηρώων ή ηρωίδων** αποτελεί τον βασικό άξονα της πλοκής.

**Γ. Η λαϊκότητα της γλώσσας και οι οξύμωρες παρεμβολές απίθανων λογιολογισμών** προσδίδουν ποικιλία και ζωντάνια στο λόγο.

---

<sup>145</sup> Α. Σολομός, ό.π., σσ.142-144.

**Δ. Το γιορταστικό τέλος**, με το καθιερωμένο ζευγάρι των ερωτευμένων νέων<sup>146</sup>.

**Ε. Όσον αφορά στη δράση**, η κρητική κωμωδία επιδιώκει τη φαρσική περιπέτεια και τα οπτικά αστεία (δηλ. όσα πυροδοτούνται από τη μεταμφίεση των προσώπων και τις παρεξηγήσεις που προκύπτουν απ' αυτές), όχι όμως στο βαθμό που τα συναντάμε στις ευρωπαϊκές κωμωδίες της εποχής. Υπάρχουν παντού οι ξυλοδαρμοί και στο *Φορτουνάτο* οι μεταμφιέσεις, όμως οι Κρήτες θεατρικοί συγγραφείς φαίνεται να προτιμούν πιο πολύ τα λεκτικά χωρατά (*concetti*), από τα οπτικά (*lazzi*).

**ΣΤ. Οι στερεότυποι τύποι** (δούλοι, παράσιτοι, μεσίτρες, ερωτευμένοι νέοι, γερο-ξεκούτηδες, κ.α.), οι γνωστοί ως «*tipi fissi*» εμφανίζονται με μηδαμινές παρεκκλίσεις και στις τρεις κωμωδίες.

#### **Βιβλιογραφία Κατζούρμπου, Στάθη και Φορτουνάτου.**

Στυλιανός Αλεξίου, (Αθήνα 1985), Μάρθα Αποσκήτη *Κρητικά Χρονικά*, τόμ. ΙΑ' (1957), Χριστίνα Β. Δεδούση, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Θεσ/νίκης (ΕΕΦΣΠΘ), Τόμος 10, (1968), Μπάμπης Δερμιτζάκης, (Αθήνα 1990), Διον. Ζακυθινός, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Ε. Π. Παπανούτσος, (Αθήνα 1955), Κώστας Θρακιώτης, Ανάτυπο από την *Κρητική Πρωτοχρονιά*, έτ. Γ' (1963), (Αθήνα 1963), Μ. Ι. Μανούσακας, (Θεσ/νίκη 1965) και *Κρητικά Χρονιά Η'* (1954), Lidia Martini, (Θεσ/νίκη 1976), Constantin Miclachevski, (*Θέατρο* 1965), Ν. Μ. Παναγιωτάκης, *Θέατρο* 27-28 (1966), Βάγγος Παπαϊωάννου, (Θεσ/νίκη 2000), Μάριος Πλωρίτης, *Θέατρο* (Κ. Νίτσου), τεύχ. 22, (Ιούλιος-Αύγουστος 1965), Λίνος Πολίτης, *Θέατρο*, Τόμος 3, τεύχ. 17 (Οκτ. 1964), Β. Πούχγερ, (Αθήνα 1991), Κείμενα Θεατρικής Παιδείας 1983-1986, (Χανιά 1987), Βασίλης Ρώμας, *Θέατρο* (1965), Απόστολος Σαχίνης, (Αθήνα 1995), Μ. Valsa, (Αθήνα 1994), L. Vincent, *Κρητικά Χρονικά Κ'* (1966), Mario Vitti, (Αθήνα 1974).

---

<sup>146</sup> Τα δυο αυτά στοιχεία, δηλ το Γ' και το Δ', τα βρίσκουμε και στον ορισμό του Scaliger: «Κωμωδία είναι ένα δραματικό ποίημα γεμάτο δράση, με τέλος ευτυχισμένο και γραμμένο σε λαϊκό

## Κεφάλαιο Έβδομο

### ΤΟ ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ<sup>147</sup>

Θέμα του κεφαλαίου αυτού είναι το Επτανησιακό θέατρο, όπως αυτό διαμορφώθηκε κάτω από την καταλυτική επίδραση της Ιταλικής Αναγέννησης, του Κρητικού θεάτρου και των «Ομιλιών».

Αρχικά αναφερόμαστε στις έμμεσες ενδείξεις (π.χ. μια θεατρική παράδοση του *Ζήνωνα* στις αρχές του 1683 στη Ζάκυνθο) που έχουμε στη διάθεσή μας και που μας επιτρέπουν να υποθέσουμε την ύπαρξη μιας, υποτυπώδους έστω, θεατρικής παράδοσης ήδη από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα.

Αργότερα, στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, πληροφορούμαστε πως καταφθάνουν στα Επτάνησα ιταλικοί θίασοι της *Commedia dell'arte* και δίνουν παραστάσεις στις διάφορες πόλεις, γεγονός που τεκμηριώνει απόλυτα τη διαπίστωση ότι τα 'προϊόντα' της επτανησιακής δραματουργικής παραγωγής των μέσων του 17<sup>ου</sup> αιώνα ανάλογα με το είδος τους φέρουν εμφανή άλλοτε τα ίχνη της Κρητικής θεατρικής παράδοσης, των «Ομιλιών» και της *Commedia dell'arte*, και άλλοτε της γαλλικής *tragicomedie* και των δραμάτων του Διαφωτισμού.

Οι παραπάνω, λοιπόν, επιδράσεις θ' αποτελέσουν τη βάση για τη δημιουργία έργων του έντεχνου ή ενός συνδυασμού έντεχνου και λαϊκού θεάτρου, όπως ο *Ζήνων*, η *Ιφιγένεια*, ο *Θυέστης*, ο *Χάσης* και η *Κωμωδία των Ψευτογιατρών*.

Στη συνέχεια θ' ασχοληθούμε με τις «Ομιλίες», αυτό το λαϊκό, αυτοσχεδιαστικό, σατιρικό θέατρο των Επτανήσων. Πρόκειται για ένα είδος θεάματος, οι ρίζες του οποίου ανάγονται στην Ιταλία και κυρίως στις ξέφρενες καρναβαλιστικές εκδηλώσεις της Βενετίας.

Ανθεί κυρίως στη Ζάκυνθο, όπου προσλαμβάνει έναν ιδιαίτερο, προσωπικό χαρακτήρα, απόρροια της ιδιάζουσας ιδιοσυγκρασίας του κοινού εκείνου που καλείται να εκφράσει και να ψυχαγωγήσει. Παύει να περιορίζεται στην απλή σατιρική προσέγγιση των «κακώς κειμένων» και αρχίζει ν' αποκτά ένα υποτυπώδες

---

ύφος».

<sup>147</sup> Ν. Δ. Τζουγανάτος, «Το θέατρο στα Επτάνησα και ιδιαίτερα στην Κεφαλονιά πριν από την Ένωση», *Επτανησιακό Ημερολόγιο*, 3 (1963), σελ. 177.

διάγραμμα και έναν στοιχειώδη μύθο, που αντλεί τα θέματά του τόσο από τον χώρο του Κρητικού θεάτρου όσο και του δημοτικού τραγουδιού.

Κατά συνέπεια γνωστά έργα, όπως ο *Ερωτόκριτος*, η *Ερωφίλη*, η *Θυσία του Αβραάμ*, αλλά και ο *Χάσης* παρασταίνονται ως «Ομιλίες».

Βάσει των παραπάνω καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι οι «Ομιλίες» σε συνδυασμό με τις ευρωπαϊκές επιδράσεις δημιούργησαν τις κατάλληλες προϋποθέσεις για τη σύνθεση ολοκληρωμένων θεατρικών έργων κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, όπως η *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* του Σαβόγια Ρούσμελη (1745), ο *Χάσης* του Γουζέλη (1795) και η *Ιφιγένεια* του Κατσαίτη (1720), τρία έργα, τα οποία θα παρουσιάσουμε αναλυτικότερα στη συνέχεια.

Η βαρύτητα του κεφαλαίου αυτού έγκειται στο ότι, κατά κοινή διαπίστωση πλέον, το επτανησιακό και συγκεκριμένα το ζακυνθινό θέατρο, τόσο στην έντεχνη όσο και τη λαϊκή μορφή του, αποτελεί ένα σημαντικό τμήμα της πολιτιστικής κληρονομιάς ολόκληρου του νεοελληνικού θεάτρου, συνδεδετικό κρίκο του λαϊκού μεσαιωνικού με το έντεχνο αναγεννησιακό και αυτού, με τη σειρά του, με το σύγχρονο ελληνικό θέατρο, όπως αυτό εξελίχθηκε από την Κρήτη του 17<sup>ου</sup> αι. μέχρι την Αθήνα του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αι.

Το θέατρο αυτό αξιοποιεί δημιουργικά όχι μόνο την ιταλική, αλλά και την ευρύτερη ευρωπαϊκή θεατρική κουλτούρα, μ' αποτέλεσμα τη δημιουργία πρωτότυπων εκφραστικών μορφών, μέσα στις οποίες συνυφαίνεται αρμονικά το έντεχνο και το λαϊκό στοιχείο. Τέλος, μέσα από τον πλούτο των εκφάνσεών του, η Επτανησιακή δραματουργία αποτελεί μια μορφή πολιτιστικής συνέχειας κατά τους παραγμένους καιρούς της Τουρκοκρατίας και καθ' όλη τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

### «Λαϊκό και έντεχνο θέατρο»

Με τον όρο «λαϊκό θέατρο» αναφερόμαστε σ' εκείνη την πολιτιστική δημιουργία που συντελέστηκε μέσα στα πλαίσια ενός καθορισμένου ιστορικού και κοινωνικού περιβάλλοντος, η φύση του οποίου ορίζεται και περιορίζεται από συγκεκριμένες παραμέτρους, όπως ο κλειστός 'χαρακτήρας' της κοινωνίας, οι κοινές ή παρόμοιες αντιλήψεις και προσδοκίες των μελών της, η προφορικότητα του λόγου, η αμεσότητα στην επικοινωνία και ο βιωματικός χαρακτήρας του σκηνικού θεάματος.

Με αφετηρία τα πρωτόγονα παραστατικά δρώμενα και τα καρναβαλικά έθιμα με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματά τους, τους δυο βασικούς παράγοντες που συνυφαίνονται για τη δημιουργία του, το λαϊκό θέατρο ακολουθεί διαφορετικούς ρυθμούς ανάπτυξης κατά εποχή και χώρα και αποτελεί μια κατεξοχήν έκφραση του λαϊκού πολιτισμού.

Η παραδοσιακή μορφή του λαϊκού θεάτρου είναι απαλλαγμένη από τους περιορισμούς που θέτει η στερεοτυπία του κειμένου και βασίζεται στην προφορικότητα και τις απεριόριστες αυτοσχεδιαστικές δυνατότητες που απορρέουν απ' αυτή.

Μολονότι η έμπνευση και η δημιουργία οφείλεται σ' ένα προικισμένο με καλλιτεχνικά χαρίσματα άτομο, ωστόσο σε καμία περίπτωση δεν προβάλλεται ένας προσωπικός δημιουργός, αλλά υπογραμμίζεται ο απρόσωπος χαρακτήρας μιας ομαδικής δημιουργίας.

Η θεματική των έργων αυτών περιλαμβάνει είτε κωμικά περιστατικά είτε ηρωικές πράξεις και κατορθώματα, μιας και αυτά αποτελούν τον συνήθη πόλο έλξης των λαϊκών μαζών, που επιδεικνύουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για θέματα παρμένα από την καθημερινή ζωή και την ισχύουσα πραγματικότητα. Μέσα απ' αυτά τα θεματικά μοτίβα 'αναδύονται' τυποποιημένοι θεατρικοί χαρακτήρες, οι οποίοι είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι με τον κοινωνικό περίγυρο, όπου διαδραματίζεται η υπόθεση του έργου.

Από την άλλη, όσον αφορά στην επιλογή ηρωικών θεμάτων ως υπόθεση ενός θεατρικού έργου, αυτή η προτίμηση υπαγορεύεται από την επιθυμία του λαού να διαφυλάξει και να διασώσει από τη λησμονιά στη συλλογική συνείδηση περιστατικά, πρόσωπα και γεγονότα από την ιστορία του, όπως τα διατήρησε 'ζωντανά' η προφορική παράδοση.



Μέσα σε έργα του λαϊκού θεάτρου παρακολουθούμε μια ανεστραμμένη εκδοχή προσώπων, ιεραρχιών, θεσμών, νοοτροπιών, προτύπων και καταστάσεων, μια «γελιοποιημένη», μια κωμική διαχείριση του κόσμου, όπου το ισχύον (αυτό δηλαδή της άρχουσας τάξης και της κυρίαρχης ιδεολογίας) αντικαθίσταται από τη λαϊκή επιθυμία και προσδοκία. Κύριος στόχος αυτής της ανατροπής είναι η εξασφάλιση για τους θεατές της κάθαρσης δια του κωμικού και της λύτρωσης δια του γέλιου.

Αντίθετα με το «λαϊκό», στο «έντεχνο» θέατρο θεωρείται αδιαμφισβήτητη η παρουσία ενός συγκεκριμένου, επώνυμου δημιουργού, ο οποίος, όσο κι αν είναι κοινά αποδεκτός από το ευρύ θεατρικό κοινό και όσο κι αν ταυτίζεται μ' αυτό και εκφράζει τις ανησυχίες και τις προσδοκίες του, ωστόσο το έργο του αντανακλά τον προσωπικό τρόπο ενατένισης του κόσμου γύρω του, τη δική του ξεχωριστή οπτική γωνία προσέγγισης και ερμηνείας των πραγμάτων.

Επίσης, ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας που διέπει το λαϊκό θέατρο εδώ παγιποιείται, εφόσον η σχέση ηθοποιών-θεατών στηρίζεται πλέον στη «σύμβαση» ότι όσα διαδραματίζονται στη σκηνή δεν είναι αληθινά, αλλά εκλαμβάνονται και από τις δύο πλευρές ως κατ' επίφασιν αληθινά, δημιουργώντας έτσι το παιχνίδι της ψευδαίσθησης, που συνιστά το ίδιο το θεατρικό φαινόμενο.

Από τα παραπάνω εύκολα διαπιστώνεται η διαδραματική σχέση λαϊκού και έντεχνου θεάτρου, εφόσον και τα δυο αυτά είδη αλληλοδανείζονται θέματα, περιεχόμενα και επικοινωνικούς κώδικες, τα οποία και αφομοιώνουν δημιουργικά στη συνέχεια. Άλλωστε πρόκειται για την ανταλλαγή και αλληλεπίδραση της «έντεχνης» με τη «λαϊκή» κουλτούρα, η οποία επισημαίνεται διαχρονικά από την εποχή των ιπποτικών μυθιστορημάτων και της *Commedia dell'arte* μέχρι τις μέρες μας<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> Θ. Γραμματάς, *Για το δράμα και το θέατρο*, «Πολιτισμική διάδραση και θεατρική δημιουργία. Λαϊκό και έντεχνο θέατρο στη Ζάκυνθο τον ΙΗ'αι. ii. «Λαϊκό και έντεχνο θέατρο», Αθήνα 2006, εκδ. «Εξάντας», σσ. 239-248.

## I. Η προγενέστερη δραματουργική παράδοση

Στα Επτάνησα η αγάπη για το θέατρο αναπτύχθηκε από πολύ νωρίς, λειτουργώντας έτσι ως προάγγελος της κατοπινής λογοτεχνικής άνθισης και ως προς ένα βαθμό κληρονόμος του κρητικού θεάτρου. Η αφετηρία της επτανησιακής θεατρικής παράδοσης ωστόσο δεν μπορεί να εντοπιστεί με ακρίβεια. Θα πρέπει πιθανώς να τοποθετηθεί συμβατικά μεταξύ του φθίνοντος 15<sup>ου</sup> και του αρχόμενου 16<sup>ου</sup> αιώνα με καταληκτική χρονολογία το 1864, την περίοδο εκείνη κατά την οποία τα νησιά επανενώνονται με τον κύριο Ελλαδικό κορμό. Φυσικά πρόκειται για μια αρκετά αυθαίρετη οριοθέτηση, η οποία υιοθετείται απλά, προκειμένου να προσδιοριστεί με μεγαλύτερη ακρίβεια η όψιμη φάση μιας ευρύτατης πολιτισμικής ενότητας και όχι ένα *terminus ante quem*. Αυτό ισχύει, διότι μετά το 1864 δε σταματά η θεατρική ζωή και κατά συνέπεια η θεατρική παραγωγή στον ιόνιο χώρο, αλλά αρχίζει να συντελείται μια σταδιακή συγχώνευσή της στην ευρύτερη ελληνική θεατρική ζωή, με αποτέλεσμα αρκετά έργα της επτανησιακής παραγωγής του 19<sup>ου</sup> αιώνα ν' αρχίζουν να συγκλίνουν με αντίστοιχα της υπόλοιπης Ελλάδας<sup>149</sup>.

Στα νησιά αυτά υπήρχε βέβαια ήδη μια θεατρική παράδοση, η οποία ανάγεται στον 16<sup>ο</sup> αι. ακόμα: είναι πιθανόν ο Antonio da Molino να έδωσε παραστάσεις στην Κέρκυρα μετά το 1526<sup>150</sup>. Τα ακραιφνώς θεατρικά στοιχεία απουσιάζουν από τον αιώνα αυτό, ωστόσο το κενό που διαφαίνεται καλύπτεται εν μέρει από τη δεσπόζουσα θέση που κατέχουν οι προθεατρικές εκδηλώσεις στην κοινωνική πραγματικότητα των Επτανησίων. Τέτοιες είναι διάφορα δημόσια θεάματα, επίσημα γεύματα (*Banchetti d' onore*), χοροεσπερίδες με μεταμφιεσμένους, κυρίως όμως τα διάφορα δρώμενα του καρναβαλιού και οι ιπποδρομικοί αγώνες (γκιόστρες), που λάμβαναν χώρα κατά το χρονικό διάστημα από τη δεύτερη μέρα των Θεοφανείων ως και την Κυριακή της Τυροφάγου.

Για το 17<sup>ο</sup> αιώνα μολονότι δε γνωρίζουμε τίποτα που να πιστοποιεί μια έντονη θεατρική δραστηριότητα, ωστόσο υπάρχει μια σειρά από έμμεσες ενδείξεις που υποδηλώνουν την ύπαρξή της:

---

<sup>149</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Η άμμος του κειμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*. Εκδ. «Παπαζήσης». Αθήνα 2008, σελ. 19.

<sup>150</sup> Δ. Ρώμας, «Το Επτανησιακό Θέατρο», *Νέα Εστία* 89 (Χριστούγεννα 1964), σσ. 97-167.

1) Ο Πρόλογος *καμωμένος εις έπαινον της περιφήμου νήσου Κεφαλληνίας*, για άγνωστο θεατρικό έργο γύρω στα 1650 (οι Πρόλογοι γράφονταν για συγκεκριμένες παραστάσεις). Πρόκειται για το πρώτο θεατρικό κείμενο που διασώζεται στην Κεφαλονιά, γραμμένο στα ελληνικά, αγνώστου συγγραφέως, λαϊκής καταγωγής με μέτρια μόρφωση, που γνώριζε την ιταλική γλώσσα και ήταν πιθανώς ηθοποιός ή διοργανωτής παραστάσεων<sup>151</sup>.

2) Μια θεατρική παράσταση του *Ζήνωνα* τεκμηριώνεται στις αρχές του 1683 στη Ζάκυνθο, γιατί στον Πρόλογο υπάρχει (εμβόλιμος ή όχι) έπαινος σε δύο ιστορικές προσωπικότητες που βρίσκονται στη Ζάκυνθο μόνο εκείνη την εποχή (το έργο πιθανότατα έχει συγγραφεί από Κρητικό που βρισκόταν τότε στα Επτάνησα).

3) Οι σκηνικές οδηγίες των έργων του κρητικού θεάτρου, που είναι μεταγενέστερες προσθήκες, τεκμηριώνουν ερασιτεχνικές θεατρικές παραστάσεις μετά την πτώση του Χάνδακα (π.χ. παράσταση της *Ερωφίλης*, το 1728).

4) Η ύπαρξη της *Ευγένας* του Θεόδωρου Μοντσελέζε (Βενετία 1646) από τη Ζάκυνθο, που αποτελεί θρησκευτικό δράμα για την ιστορία της Κουτσοχέρας, την οποία θεραπεύει θαύμα της Παναγίας. Πρόκειται για μια tragicommedia ή tragicommedia pastorale, που συνάδει με το αντιμεταρρυθμιστικό πνεύμα της εποχής και είναι γραμμένη σε επτανησιακή διάλεκτο με έντονη κρητική επίδραση, αλλά και ιταλικές και κυρίως βενετικές αποχρώσεις. Εγγράφεται σ' ένα ευρύτατο διακείμενο παραμυθιών (της κουτσοχέρας), μυθιστορημάτων, έμμετρων ποιητικών αφηγήσεων, συναξαριακών και θεατρικών κειμένων, που ανάγεται ήδη στα τέλη του 12<sup>ου</sup> αιώνα στη Βόρεια Αγγλία και καλύπτει σταδιακά όλη την Ευρώπη<sup>152</sup>.

5) Ο *Pastor Fido* του Giambattista Guarini, όπως αυτός μεταφράζεται και διασκευάζεται από τον Μιχαήλ Σουμάκη ( *Ο Πάστορ Φίδος*, 1658).

Επίσης, ήδη από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αι. υπάρχουν μαρτυρίες για ερασιτεχνικές θεατρικές παραστάσεις που δίνονται σε αρχοντικά της Κέρκυρας, της Κεφαλλονιάς και της Ζακύνθου ή σε διάφορα διοικητικά και στρατιωτικά κέντρα. Στα 1685-1686 για παράδειγμα πραγματοποιήθηκαν θεατρικές παραστάσεις στην Κέρκυρα προς τιμή του Φραντσέσκου Μοροζίνη, ο οποίος τότε διαχειριζόταν στο νησί. Μνεία συναντούμε ακόμα και για ερασιτεχνικές παραστάσεις Ενετών αξιωματικών στο Φρούριο της Άσσου στην Κεφαλλονιά. Έχει επίσης διατυπωθεί, βάσει στοιχείων από το ίδιο το

---

<sup>151</sup> Γ. Πεφάνης, ό.π., σελ. 21.

<sup>152</sup> Γ. Πεφάνης, ό.π., σελ. 23.

έργο, η υπόθεση ότι ο Φορτουνάτος πιθανότατα είχε παιχτεί στην Κεφαλλονιά μετά το 1669 και τη μετανάστευση των Κρητών στο νησί<sup>153</sup>.

Τα έργα αυτά που δημιουργήθηκαν στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα και κάτω από τη διττή καταλυτική επίδραση της Ιταλικής Αναγέννησης<sup>154</sup> και του Κρητικού Θεάτρου, όχι μόνο καταμαρτυρούν, έστω και με κάποιες επιφυλάξεις, την ύπαρξη δραματουργικής παραγωγής στα Επτάνησα στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά και δικαιολογούν το ενδιαφέρον των Επτανησίων για το Κρητικό Θέατρο, με το οποίο ήρθαν σε επαφή μέσω των Κρητών προσφύγων που κατέφυγαν στα Επτάνησα μετά την πτώση του Χάνδακα.

Επιπλέον ο Σπυρίδων Δε-Βιάζης, ένας πολυμαθής αυτού του χώρου, περιγράφει μια παράσταση που δόθηκε στην Κέρκυρα, στην πλατεία του Αγίου Μάρκου, κατά τη διάρκεια του καρναβαλιού του 1532. Μερικές κωμωδίες του Πλάτου, μερικά θεατρικά έργα του Σενέκα και μια ή δυο τραγωδίες του Ευριπίδη αποτελούσαν τα αποθέματα του αρχαίου ρεπερτορίου. Η ιταλική κωμωδία κάλυπτε τις απαιτήσεις του συρμού της εποχής ως προς το σύγχρονο ρεπερτόριο. Ντόπια δραματική παραγωγή δεν υπήρχε ακόμη. Ωστόσο αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι το ενδιαφέρον των διοργανωτών αυτών των επίσημων, ιδιωτικών δραματικών εκδηλώσεων εστιάζεται σε έργα που αντλούν τη θεματολογία τους από την ελληνική μυθολογία<sup>155</sup>.

Τα έργα αυτά, μολονότι λόγω της έλλειψης δημοσίου θεάτρου δεν παραστάθηκαν ενώπιον του λαού των Επτανήσων, είναι βέβαιο πως γνώρισαν ευρεία διάδοση στο εγγράμματο κοινό και στην καλλιεργημένη επτανησιακή κοινότητα.

Είναι γραμμένα σε «λαϊκή γλώσσα», δηλ. στα ιταλικά της εποχής, τα οποία χρησιμοποιούσε και κατ' επέκταση κατανοούσε ένας μεγάλος αριθμός Ελλήνων κατά τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα στα Επτάνησα, γεγονός που δικαιολογεί όχι απλά την παρακολούθηση της Ιταλικής Αναγέννησης, αλλά και την ενεργό συμμετοχή τους σ' αυτή. Βέβαια αυτή η έντονη ενασχόληση και η μέθεξή τους στα ιταλικά δρώμενα δε συνεπάγεται σε καμιά περίπτωση την απομάκρυνσή τους από τη συνείδηση της εθνικότητάς τους και από το όραμά τους για την απελευθέρωση της Ελλάδας και την ένταξή τους σ' αυτή<sup>156</sup>.

---

<sup>153</sup> Γ. Πεφάνης, ό.π., σελ. 21.

<sup>154</sup> Βάλτερ Πούχγερ, *Ελληνική Θεατρολογία, Δώδεκα Μελετήματα*, Κεφάλαιο 9: «Μίμηση και Παράδοση στο Νεοελληνικό Θέατρο-Το πρόβλημα της κοινωνικής λειτουργικότητας του «ξένου προτύπου», σσ. 331-349, Αθήνα 1988.

<sup>155</sup> Μ. Valsa, «Το Ιόνιο Θέατρο», *Ιόνιος Ανθολογία* 3-4, 1929-30, σελ. 14-15.

<sup>156</sup> Μ. Valsa, ό.π., σελ. 244 και Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, Αθήνα 1970, σελ. 22-23.

Στα Επτάνησα όχι μόνο θα διατηρηθεί η κρητική θεατρική παράδοση, αλλά επιπλέον θα 'μπολιαστεί' με νέες επιδράσεις από την *Commedia dell'arte*, τη γαλλική *tragicomédie* και τα δράματα του Διαφωτισμού. Μετά την πτώση του Χάνδακα στους Τούρκους (1669) οι Κρητικοί πρόσφυγες στα Επτάνησα έφεραν μαζί τους και χειρόγραφα του Κρητικού Θεάτρου και συνέβαλαν σημαντικά στην αναζωογόνηση της θεατρικής δραστηριότητας σε αυτά τα νησιά.

Επίσης θα διαπιστώσουμε αμέσως παρακάτω πως τα Επτάνησα επισκέπτονται ήδη από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα ιταλικοί θίασοι της *Commedia dell'arte* και δίνουν παραστάσεις στις πόλεις, όπως ακριβώς έκαναν και στην κεντρική και δυτική Ευρώπη<sup>157</sup>. Δεν υπάρχουν ωστόσο άμεσες μαρτυρίες επ' αυτού, εκτός απ' αυτή των *Mémoires* του Jean- Jacques Casanova ότι ως μπρεσάριος είχε φέρει έναν τέτοιο θίασο στην Κέρκυρα, στο καρναβάλι του 1745<sup>158</sup>.

Οι θίασοι αυτοί απαρτίζονται από μια ομάδα, «συνεχνία», επαγγελματιών ηθοποιών που απαγγέλλουν αυτοσχεδιαζόμενους διαλόγους, τους οποίους παριστάνουν με μάσκα και συνοδεύουν με τυποποιημένες χειρονομίες (*lazzi*) και ακροβατική κινητικότητα, αναπλάθοντας στερεότυπα θέματα και μοτίβα της ιταλικής κωμωδίας, όπως αυτά μας είναι γνωστά και από την κρητική κωμωδία. Εδώ ο αυτοσχέδιος λόγος οδηγεί σε μια γραμμική παρατακτική δομή των σεναρίων αυτών, σε μια αλυσίδα μικρών σκηνών, των οποίων δεν καταγράφονται τα λόγια, αλλά μόνο το γενικό τους περιεχόμενο.

Οι τύποι της *Commedia dell'arte* είναι αρκετά γνωστοί στην κωμική παράδοση: ο πλούσιος ερωτευμένος γέρος, οι πονηροί υπηρέτες, οι μεσίτρες, ο δάσκαλος, ο ψευτοπαλληκαράς και το ερωτευμένο ζευγάρι.

Οι παραπάνω επιδράσεις από το έντεχνο επαγγελματικό θέατρο σε συνδυασμό με αυτές από τις δραματοποιημένες φάρσες του εθιμικού υποστρώματος των αποκριάτικων εκδηλώσεων της ελληνικής υπαίθρου, τις «Ομιλίες», μέρος των οποίων είναι η «γαϊδουροκαβάλα», το «προικοσύμφωνο», κ.α., θα αποτελέσουν τη βάση για τη δημιουργία έργων, όπως είναι ο *Ζήνων*, η *Ιφιγένεια* (1720) και ο *Θυέστης* (1721) του Πέτρου Κατσαΐτη, κ.α.

---

<sup>157</sup> Ν. Μ. Παναγιωτάκης, «Ερευναι εν Βενετία», *Θησαυρίσματα* 5 (1968), σσ. 45-118, ιδίως σελ. 62, καθώς και την Ανακοίνωση του Βάλτερ Πούχγερ «Θεατρολογικά Προβλήματα στο Κρητικό και Εφτανησιακό Θέατρο. Αναλογίες με τη Νοτιοσλαβική Δραματοουργία της Εποχής», *Θέατρο*, Τόμοι 61-63 (1978), σσ. 77-89, ιδίως σελ. 77.

<sup>158</sup> Γ. Πεφάνης, ό.π., σελ. 21.

Η παρουσία έργων, όπως η *Ιφιγένεια* του Κατσαΐτη, η *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* του Ρούσμελη και ο *Χάσης* του Γουζέλη, μας επιτρέπει να υποθέσουμε με σχετική βεβαιότητα ότι στον αιώνα αυτό (18<sup>ο</sup> αι.) δεν είναι άγνωστο το λαϊκό θέατρο των «Ομιλιών», κυρίως στη Ζάκυνθο και την Κεφαλονιά, μολονότι τα κείμενα που έχουμε στη διάθεσή μας ανάγονται στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Η θεματολογία τους αντλείται από τέσσερις κατηγορίες: την κρητική λογοτεχνία, την αισθηματική λογοτεχνία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, τη δραματοουργία (κωμειδύλλιο, δραματικό ειδύλλιο και πατριωτικά δράματα) και τις παντομιμικές σκηνές του καρναβαλιού, οι οποίες ανάγουν την προέλευσή τους στην *Commedia dell'arte* και στα ποικίλα ευετηριακά δρώμενα.

### Οι Ομιλίες

Τι εννοούμε όμως με τον όρο «Ομιλίες»<sup>159</sup>; Έτσι ονομάζονται οι νέες αισθητικές μορφές στην τέχνη που παρουσιάζονται ως απότοκοι της πολιτιστικής ζωής των Επτανήσων κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Η «Ομιλία» ήταν ένα είδος θεάματος που οι ρίζες του πρέπει να αναζητηθούν στην Ιταλία και κυρίως στη Βενετία με τα ξέφρενα καρναβάλια της.

Ίσως θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως βρισκόμαστε μπροστά σε μια μακρινή απήχηση των αρχαίων ελληνικών βακχικών γιορτών. Σ' ένα πατάρι, στη μέση της πλατείας, και προπαντός στην κεντρική *Πλατέα* του Αγίου Μάρκου, τη λεγόμενη *Φόρος* (όπως το Ρωμαϊκό και το Βυζαντινό *forum*), αυτοσχέδιοι ερασιτέχνες ηθοποιοί, τις μέρες του καρναβαλιού κυρίως, σατίριζαν και κορόιδευαν γνωστά πρόσωπα της γειτονιάς. Ήταν λοιπόν η «Ομιλία» ένα είδος λαϊκού, αυτοσχεδιαστικού, σατιρικού θεάτρου και η βασική της διαφορά από την *commedia dell'arte* είναι ότι τη δεύτερη την υπηρετούσαν επαγγελματίες λαϊκοί ηθοποιοί, ενώ την πρώτη ερασιτέχνες γλεντζέδες και νυχτοκόποι, που όμως δεν προέρχονταν από τα κατώτερα λαϊκά στρώματα, όπως οι πρώτοι.

---

<sup>159</sup> Για περαιτέρω βλέπε: Γ. Πρωτόπαπα-Μπουμπουλίδου, *Το θέατρο εν Ζακύνθω*, σσ. 18-34, Μαρ. Μινώτου, «Ομιλίες», περ. *Ιόνιος Ανθολογία*, έτος Η', αρ. 87-89 (Αύγουστος 1934), σελ. 139-140, Λάκη Παπαϊωάννου, «*Το Τσάκωμα και το Φτιάσιμον*», ο Δημήτριος Γουζέλης και τα κωμικά του Χάση, περ. *Θέατρο*, Τόμοι 61-63, 1978, σσ. 90-93, Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, «Το Επτανησιακό Θέατρο σήμερα ο Χάσης και ο Θυέστης», *Θέατρο* 1964, σελ. 61-62, Διονύσιο Ρώμα, «Το θέατρο στη Ζάκυνθο από άρχοντες και ποπολάρους», *Θέατρο* 1964, σσ. 32-36, και Κ. Πορφύρη, «Ζακυνθινές Ομιλίες», *Θέατρο* 14 (1964), σελ. 26B, και Γ. Πεφάνη, ό.π. υποσημ. 27 και 28 της σελ. 24.

«Ομιλίες» σώζονται στην Κεφαλλονιά και στη Ζάκυνθο, όπου λάμβαναν χώρα σε πόλεις και χωριά κατά τη διάρκεια του καρναβαλιού. Ειδικά στη Ζάκυνθο, όταν πρωτοφάνηκε, παρουσιάστηκε σαν μια απομίμηση των βενετσιάνικων *momaria*, που παίζονταν πρώτα σε συμπόσια και γάμους και έπειτα στην πλατεία του Αγίου Μάρκου, όπως προαναφέρθηκε. Αργότερα το ξενικό αυτό έθιμο αφομοιώθηκε από την προηγμένη και δημιουργική ανάπτυξη της αστικής τάξης, αποβάλλοντας όλα τα ξενικά στοιχεία και παίρνοντας την ιδιότυπη σατιρική θεατρική φόρμα των υπαίθριων λαϊκών παραστάσεων.

Ήρθαν στη Ζάκυνθο μαζί με το βενετσιάνικο καρναβάλι και ρίζωσαν από τότε στο σατιρικό 'υπόστρωμα' του νησιού. Η σατιρική μορφή και το κοινωνικό περιεχόμενο της «Ομιλίας» καθορίστηκε ανάλογα με την εποχή και το οικονομικό – πολιτικό βαρόμετρο της κοινωνίας. Η «Ομιλία» περιέσωσε απόφια τη λαϊκή ψυχή του κάθε ζακυνθινού. Προσαρμοσμένη στην εύθυμη και χαρούμενη ατμόσφαιρα του καρναβαλιού στάθηκε η γιορτή του δρόμου, το λαϊκό ξεφάντωμα.

Ραφτάδικα, παπουτσάδικα, κουρεία, ταβέρνες, μαγειρεία, μανάβικα, κ.λπ. ήταν ο χώρος των θεατρικών 'συζητήσεων' και των 'δοκιμών'. Έτσι πρωτοεμφανίστηκαν τα πρώτα έργα, οι περίφημες «Ομιλίες» του Αλέξη και της Χρυσανγής, του Κρίνου και της Ανθίας, του Μυρτίλου και της Δάφνης, της Γαϊδουροκαβάλας, κ.λπ.

Ήταν μοναδικό το θέαμα της υπαίθριας παράστασης των «Ομιλιών». Οι ηθοποιοί φορούσαν τα πιο απίθανα και φανταχτερά φορέματα. Οι μεταμφιεσμένοι άντρες στους γυναικείους ρόλους έδιναν την πιο κωμική εντύπωση. Παράξενα, πρωτοφανέρωτα και εξωτικά κοστούμια στόλιζαν τους ερασιτέχνες ηθοποιούς με την ωραία μελωδική φωνή, η οποία συνδύαζε την ιδιότυπη άρθρωση με την ιδιόρρυθμη ορθοφωνία. Οι «Ομιλίες» παρασταίνονται μόνο από άνδρες. Τους ρόλους των γυναικών υποδύονται οι κομψότεροι, φορώντας φανταχτερά γυναικεία φορέματα και προσωπίδες κατασκευασμένες όχι από πανί, αλλά τέτοιου είδους που παριστάνουν γυναικείο πρόσωπο. Έτσι πολλές φορές, αν δεν τους κοιτάξεις προσεκτικά, για να διακρίνεις τα ανδρικά χαρακτηριστικά τους, έχεις την εντύπωση πως πρόκειται για πραγματικές γυναίκες και μάλιστα αρκετά θελκτικές, ώσπου να ακούσεις να απευθύνονται στην Αφροδίτη φωνάζοντάς τον Νικόλα, ή βλέπεις την Ανθία να καπνίζει ξέγνοιαστα.

Ο όρος «Ομιλία» μάς ξενίζει, γιατί είναι ένας λόγιος τύπος, που κανονικά στην καθομιλουμένη θα ήταν «μιλιά».

Φαίνεται πως υπογραμμίζει το διαλογικό χαρακτήρα της σκηνής και υποδηλώνει έμμεσα πως παλιότερα υπήρχαν και αποκριάτικες παραστάσεις βουβές, καθαρά παντομimικές. Πράγματι στην λαϊκή μας παράδοση εμπεριέχονται και τέτοια θεάματα, όπως ο κινέζικος γάμος, οι δράκοι, οι μήνες, η τράτα, η γιορτή του Αγίου Λύπιου, η φάβα, οι Κεφαλλονίτες, η μεγάλη Σαρακοστή, η προίκα και άλλα τέτοια. Παραμένει όμως άγνωστος ο λόγος για τον οποίο επικράτησε ο λόγιος τύπος. Σε ένα θρησκευτικό δράμα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, την *Ευγένια* του Θεόδωρου Μοντσελέζε, το οποίο τυπώθηκε στη Βενετία, αποκαλούνται μερικές σκηνές του δράματος «μιλήματα». Δεν αποκλείεται, λοιπόν, εδώ να έχουμε τον αρχικό τύπο των «Ομιλιών», αλλά ίσως και μια νύξη για την ‘ηλικία’ και κατά συνέπεια για μια ακριβέστερη χρονολογική προσέγγιση αυτού του θεατρικού είδους.

Το λαϊκό αυτό ‘θέατρο’ χρονολογείται περίπου από την εποχή του ερχομού των Κρητών προσφύγων στη Ζάκυνθο, ύστερα από την πτώση του Χάνδακα στους Τούρκους (1669)<sup>160</sup>. Δεν μπορούμε ωστόσο ν’ αποφανθούμε μετά βεβαιότητας για το αν οι «Ομιλίες» άρχισαν στη Ζάκυνθο με τον ερχομό των Κρητών προσφύγων ή αν είχε έρθει στη Ζάκυνθο το Κρητικό θέατρο και πριν ακόμη από την πτώση της Κρήτης. Πάντως επί Ενετοκρατίας ακόμη υπήρχαν οι «Ομιλίες». Αναφορές στις υπαίθριες αυτές παραστάσεις έχουν γίνει από τον Μαρίνο Σιγούρο στα *Παναθήναια* του 1904 και τον Δεβιάζη στο *Νέο Αιώνα* (Ζακύνθου) χρονιά Α΄, 1892, αριθ. 18-20, και στην Πλειάδα [Αθηνών], Α΄, 1896, αριθ. 5-6, καθώς και από τον ιστορικό του Νεοελληνικού Θεάτρου Ν. Λάσκαρη.

Στην Κεφαλονιά, αντίθετα, το λαϊκό θέατρο που διαμορφώθηκε εκεί από τις παραπάνω επιδράσεις λάμβανε χώρα σε ανοικτές παραστάσεις, δηλ. γινόταν «δια περιδιάβασης», και περιελάμβανε απλά παρουσιάσεις έργων της Κρητικής σχολής. Σημειώνουμε εδώ πως αυτό το «δια περιδιάβαση» σημαίνει ότι οι πλανόδιοι θίασοι πήγαιναν και έπαιζαν όπου βρισκόταν πανηγύρι, τα λεγόμενα «Φεστίνια».

Στη Ζάκυνθο όμως, περισσότερο από όλα τα Επτάνησα, άνθισε η «Ομιλία». Εκεί πήρε και έναν προσωπικό, ξεχωριστό χαρακτήρα. Η απλή «Ομιλία» που σατίριζε στην τύχη τα διάφορα «κακώς κείμενα» άρχισε να αποκτά ένα σκιώδες διάγραμμα και έναν στοιχειώδη μύθο, ενώ παράλληλα τα θέματα άρχισαν να πληθαίνουν, με αποτέλεσμα τόσο το δημοτικό τραγούδι όσο και το Κρητικό θέατρο να

---

<sup>160</sup> Ζήσιμος Χ. Συνοδινός, *Δημήτριος Γουζέλης, Ο Χάσης (Το Τζάκωμα και το Φτιάσιμον)*. Κριτική έκδοση. Εκδόσεις «Ωκεανίδα» - «Οι Επτανήσιοι - 4». Αθήνα 2000 (1<sup>η</sup> έκδοση Σεπτέμβριος 1997),



λειτουργήσουν ως πηγές «Ομιλιών». Κατά συνέπεια ο *Πανάρετος* δεν είναι άλλο από την *Ερωφίλη*, η ιστορία της οποίας έχει πλέον μετατραπεί σε θέμα «Ομιλίας». Αλλά πάνω απ' όλα, το είδος αυτό του λαϊκού θεάτρου ήταν για τη Ζάκυνθο της εποχής ένα αληθινό βίωμα, μέσα από το οποίο κάνει δειλά την εμφάνισή του το πραγματικό Ζακυνθινό κωμικό Θέατρο, οι γυναικείοι ρόλοι του οποίου παίζονταν φυσικά από εφήβους, το ίδιο δηλαδή που συνέβαινε και σε όλη την Ευρώπη ως τις αρχές του 17<sup>ου</sup> και στο Κράτος του Βατικανού ως το τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

Πρόκειται για ένα θέαμα βγαλμένο από το λαό με φοβερή απήχηση σε όλα τα κοινωνικά στρώματα. Τις 'παραστάσεις' αυτές θα πρέπει - μόνο φυσικά από πλευράς συμμετοχής κόσμου, ενθουσιασμού και ψυχικού δεσίματος - να τις παραλληλίσουμε με τις σημερινές, μεγάλου ενδιαφέροντος, συναντήσεις ποδοσφαιρικών ομάδων. Το θέατρο έχει χάσει σήμερα σαν θέαμα το στοιχείο της άμεσης συμμετοχής. Αντίθετα στις «Ομιλίες» οι θεατές επενέβαιναν, περιγελούσαν τους δειλούς και καυχησάρηδες, προειδοποιούσαν τους «νέους» ότι οι «κακοί» κάτι τους ετοιμάζουν, ενώ πολλές φορές δε δίσταζαν να ανέβουν οι ίδιοι πάνω στο πατάρι, για να δώσουν στο μύθο την τροπή που αυτοί ήθελαν.

Ξεκινούσαν από την **Τσουχοπέφτη** (Τσικνοπέμπτη), δηλαδή την Πέμπτη της Αποκριάς, και διαρκούσαν μέχρι την Κυριακή των Αποκρεών. Κατά τις ημέρες εκείνες, αν αυτές ήταν ηλιόλουστες, οι «Ομιλίες» άρχιζαν από τις δύο το μεσημέρι κάτω από τα πιο πλούσια σπίτια, στα κεντρικά μέρη της πόλεως και στις πλατείες των χωριών. Δεν είναι μόνο μια συντροφιά που τις παρασταίνει, αλλά, κυρίως αν οι καιρικές συνθήκες είναι ευνοϊκές, πολλές, τρεις και τέσσερις μαζί. Τις Κυριακές ξεκινούν από το πρωί, έχοντας φυσικά ως κύριο σκοπό τους το κέρδος. Συχνά ως «Ομιλίες» παρασταίνονταν και γνωστά έργα του Κρητικού θεάτρου, όπως ο *Ερωτόκριτος*, η *Ερωφίλη*, η *Θυσία του Αβραάμ*, αλλά και ο *Χάσης* του Γουζέλη, «γέννημα-θρέμμα» της ζακυνθινής λογοτεχνικής κωμικής παράδοσης, πάντα παραλλαγμένα κατά το ζακυνθινό ιδίωμα και τροποποιημένα ανάλογα με τις εκάστοτε επιθυμίες και διαθέσεις του κοινού.

Μεταξύ των πρώτων «Ομιλιών» που οργανώθηκαν υπαίθρια συγκαταλέγεται η «Γαϊδουροκαβάλα», την οποία ήδη αναφέραμε, που αποτελεί μια σάτιρα του γάμου των χωρικών. Οι «Ομιλίες» δημιούργησαν προϋποθέσεις για να γραφούν

---

κεφ. 4 «Το Επτανησιακό θέατρο και ο *Χάσης*. Ο Ντίνος Κονόμος για το ζακυνθινό λαϊκό θέατρο και τον *Χάση*», σσ. 71-75.

ολοκληρωμένα θεατρικά έργα. Έτσι έχουμε τις πρώτες κωμωδίες που γράφτηκαν στα Επτάνησα το 18<sup>ο</sup> αιώνα και τους πρώτους συγγραφείς κωμωδιών.

Ο Σαβόγιας Ρούσμελης έγραψε την «Ομιλία» *Κυρά Λιά*, όπου είναι εμφανής η επίδραση του Διαφωτισμού, καθώς η μεσίτρα που θέλει να πείσει την κόρη να δεχτεί το νέο (κλασική σκηνή της κρητικής κωμωδίας) ξυλοφορτώνεται στο τέλος, γεγονός που μας παραπέμπει στις «ηθικές» κωμωδίες του Γκολντόνι, όπου παρατηρείται αλλαγή των στερεότυπων κωμικών στοιχείων της κωμικής παράδοσης, και την *Κωμωδία των ψευτογιατρών* (1745), που είναι μια ανελέητη σάτιρα της ευπιστίας και της κουταμάρας της κοινωνίας της Ζακύνθου, που γίνεται εύκολο θύμα τεσσάρων κομπογιαννιτών, ώσπου ο «σγόμπος» Βιττόρος από την Κεφαλονιά να τους πάρει τα χρήματα που συνέλεξαν με τις «κούρες» και τις θεραπείες τους.

Το έργο είναι αντιπροσωπευτικό της καυστικής σάτιρας της επτανησιακής λαϊκής μούσας. Και εδώ η αλυσιδοειδής δομή των σκηνών, που μπορούν να αλλάξουν κιάλας σειρά, η κατάργηση και η διαστρέβλωση δραματουργικών τεχνικών, καθιερωμένων από την κλασικίζουσα δραματουργία του Κρητικού Θεάτρου, καθιστούν πλέον έκδηλες τις επιδράσεις της *Commedia dell'arte* και των «Ομιλιών».

Επίσης, ο Δημήτριος Γουζέλης έγραψε την κωμωδία *Ο Χάσης* (1795), συνεχίζοντας έτσι με επιτυχία τη ζακυνθινή κωμωδία του Ρούσμελη και των «Ομιλιών». Είναι το σημαντικότερο και ίσως το μόνο 'έργο' της εποχής αυτής που μπορεί και σήμερα να συγκεντρώνει θεατρικό ενδιαφέρον. Πρόκειται για ένα «'έργο' ζωντανό, σφριγηλό, με μια δημοτική που πάλλει μπλεγμένη με ιταλιάνικα, μια χυμώδη αθυροστομία και ένα άρωμα ξέφρενου διονυσιακού κεφιοῦ», για να χρησιμοποιήσουμε τον χαρακτηρισμό του Σπ. Ευαγγελάτου<sup>161</sup>. Πρόκειται για άλλο ένα έργο του νεοελληνικού δραματολογίου που μπορεί να θεωρηθεί ως αμάλγαμα δυο ή τριών ομιλιών. Είναι άλλωστε γνωστό ότι η κωμωδία αυτή παραστάνεται στα πλαίσια των «Ομιλιών» ως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. *Ο Χάσης* κυκλοφόρησε για πολύ καιρό χειρόγραφα μέχρι την πρώτη του έκδοση στα 1851. Με την κωμωδία αυτή θα ασχοληθούμε περισσότερο στη συνέχεια του έργου μας, καθώς τόσο το περιεχόμενό της όσο και ο πρωταγωνιστής της εμφανίζονται ως μακρινοί απόγονοι των κωμωδιών του Πλάτου.

Εβδομήντα χρόνια νωρίτερα μέσα στον ίδιο αιώνα εμφανίζεται μια μεμονωμένη περίπτωση του ελληνικού θεάτρου: πρόκειται για τον Πέτρο Κατσαίτη, στα σημαντικότερα έργα του οποίου αναφερθήκαμε ήδη, καθώς αποτελούν γνήσια τέκνα

---

<sup>161</sup> Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, ό.π., σελ. 62.

των διαφορετικών, αλλά καθόλου αντιφατικών θεατρικών παραδόσεων που διασταυρώνονται στα Επτάνησα. Γεννήθηκε στην Κεφαλονιά λίγο πριν από το 1700. Αντίθετα με το *Χάση* τα έργα του Κατσαΐτη ήταν εντελώς άγνωστα (μόνο ένας πολύ μικρός κύκλος επιστημόνων ήξερε το μοναδικό χειρόγραφο του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης ως το 1950 που το εξέδωσε ο καθηγητής Μανώλης Κριαράς).

Η σημασία των έργων αυτών και ιδιαίτερα του *Θυέστη*, που μας παραδίδεται ολοκληρωμένο από άποψη μορφής, είναι ξεχωριστή. Αυτό ισχύει, γιατί σε μια εποχή άγωνα για την υπόλοιπη Ελλάδα, στην Κεφαλονιά γεννιούνται τα εκτενέστερα έργα του 18<sup>ου</sup> αιώνα από έναν ποιητή μόνο, χωρίς να προϋπάρχει κάποια τοπική παράδοση.

Βέβαια οι ρίζες του δραματουργού αυτού θα πρέπει να αναζητηθούν αλλού. Συγκεκριμένα: Όπως και το Κρητικό θέατρο, έτσι και αυτός αξιοποιεί δημιουργικά στο έργο του ιταλικά πρότυπα. Ο χειρισμός των θεμάτων του όμως καταδεικνύει πάνω από όλα την πρωτότυπη σκέψη του δημιουργού του και την καθόλου ευκαταφρόνητη ποιητική του δύναμη. Επίσης, η όλη ιδεολογία των έργων του διαφοροποιείται κατά πολύ από την προϋπάρχουσα κλασικίζουσα, καθώς αυτά λειτουργούν ως πρεσβευτές μιας χριστιανικής πλέον κοσμοθεωρίας και εκπέμπουν ένα αίσθημα απόλυτα πατριωτικό: οι «Ασιάτες» Τρώες ταυτίζονται με τους Τούρκους (σημειώνουμε εδώ ενδεικτικά πως ο Κατσαΐτης ήταν αιχμάλωτος των Τούρκων στην Κρήτη για χρόνια, όταν πιάστηκε το 1715 στην πολιορκία του Ναυπλίου).

Επιπλέον το γλωσσικό του όργανο είναι ένα κράμα κρητικών και κεφαλονίτικων στοιχείων, απ' όπου 'αναπηδά' μια ωραία και κρουστή δημοτική γλώσσα. Ο Κατσαΐτης κατά τη διάρκεια της περιοδείας του στην Κρήτη είχε δει και είχε ζήσει από κοντά το Κρητικό θέατρο, γεγονός που δικαιολογεί την ανάμειξη κρητικών και ιταλικών στοιχείων μέσα στα έργα του, από τα οποία το ενδιαφέρον μας εστιάζεται στην τραγωδία του *Ιφιγένεια εν Ληζουρίω*.

Στα 1829-1830 ο Ζακυνθινός Αντώνιος Μάτεσις θα γράψει το *Βασιλικό*, που αποτελεί έργο σταθμό για τη νεοελληνική δραματουργία και μοναδικό, χωρίς απογόνους, γραμμένο στη γλώσσα της επτανησιακής λογοτεχνικής παράδοσης, όπως αυτή διαμορφώθηκε από τον κύκλο του Δ. Σολωμού, στον οποίο άλλωστε ανήκε και ο συγγραφέας μας. Ο *Βασιλικός* είναι ένα θεατρικό έργο, στο οποίο ο Μάτεσις

αξιοποιεί τόσο την ελληνική λαϊκή θεατρική παράδοση, όσο και τις ιταλικές ρομαντικές επιδράσεις που δέχεται.

Είναι ένα έργο στο οποίο συναντούνται και αξιοποιούνται ισοδύναμα δύο θεματικοί κύκλοι: αυτός του οικογενειακού δράματος και εκείνος των κοινωνικών και ιδεολογικών αντιπαραθέσεων και συγκρούσεων. Χαρακτηρίζεται από τη γοργή και άρτια από τεχνικής άποψης εναλλαγή των δραματικών εντάσεων με τις πιο χαλαρές κωμικές σκηνές, τον πλούτο των πληροφοριών που μας παρέχεται, τους έντονους ρυθμούς εξέλιξης της υπόθεσης, στοιχεία δηλαδή που πιστοποιούν την ύπαρξη ενός προσεκτικά δομημένου δραματουργικού ‘καμβά’, μέσα στα πλαίσια του οποίου προωθείται η συναισθηματική συμμετοχή των θεατών και διατηρείται αμείωτο το ενδιαφέρον τους. Πηγές της έμπνευσής του στάθηκαν *Η Πενθερά* του Τερέντιου, την οποία είχε μεταφράσει ο Μάτεσις, η *Σελεστίνα* του Fernando de Rojas, ο *Δον Κάρλος* και το *Έρωτας και Ραδιουργία* (Λουίζα Μίλλερ) του Schiller και ο *Οικογενειάρχης* (*Le Père de famille*) του Denis Diderot, γεγονός που υπογραμμίζει τον διακειμενικό χαρακτήρα του<sup>162</sup>.

---

<sup>162</sup> Γ. Πεφάνης, ό.π., σελ. 29.

## II. Σχέση Κρητικού και Επτανησιακού Θεάτρου<sup>163</sup>

Είναι αδιαμφισβήτητο ότι οι κάτοικοι των Επτανήσων γνώριζαν το Κρητικό θέατρο. Ωστόσο ίσως μας φανεί αξιοπερίεργο το ότι η επίδραση του ήταν μηδαμινή, αν όχι ελάχιστη. Στο ιονικό δραματικό ρεπερτόριο υπάρχουν μόνο κωμωδίες και μάλιστα με φυσιογνωμία εντελώς διαφορετική από αυτή του Κρητικού. Αυτό μας οδηγεί στο σημείο να ισχυριστούμε πως το Επτανησιακό θέατρο κλείνει στους κόλπους του μόνο ένα είδος, το σατιρικό θέατρο. Εννοείται πως δε συζητάμε για μερικές σκηνές, όπου βλέπουμε να γελοιοποιούνται πρόσωπα, όπως ο Μπράβος και ο Δάσκαλος, που κατάγονται μάλλον από την *commedia dell'arte* και τη λατινική κωμωδία του Πλαύτου και του Τερέντιου, παρά από τη σάτιρα.

Κατά συνέπεια, το κωμικό μέσα στο Επτανησιακό θέατρο είναι σπανιότερης και πολύ ανώτερης υφής από το επιφανειακό κωμικό του Κρητικού θεάτρου, με αποτέλεσμα, σε ό,τι αφορά στο κωμικό στοιχείο, να προτιμούμε τον *Χάση* από τον *Στάθη* και τον *Φορτουνάτο*, όχι μόνο για την ποιότητα του κωμικού στοιχείου, αλλά και για τη πρωτοτυπία του. Αν το κρητικό θέατρο, όσο πρωτότυπο κι αν φαίνεται, πηγάζει από τη ιταλική κωμωδία, από τη δική τους πλευρά τα σατιρικά έργα, όπως ο *Χάσης*, αντλούν την αξία τους από την πλήρη πρωτοτυπία τους.

Από την άλλη πλευρά, στις κρητικές κωμωδίες μπορούμε να εντοπίσουμε λαμπρές αρετές, όπως ποικιλία, συγκρατημένο διάλογο, ενδιαφέρουσα πλοκή, καταστάσεις εντελώς 'θεατρικές'. Μάταια όμως θα αναζητήσουμε εδώ το κύριο στοιχείο, το κωμικό, που αναδύεται ζωντανό και αυθόρμητο από τον χαρακτήρα και από την ψυχή των προσώπων, το κωμικό ακριβώς που ξεπροβάλλει και μας ξαφνιάζει σε κάθε σκηνή του *Χάση*. Οι αρετές των έργων που περιλαμβάνονται στο κρητικό κωμικό ρεπερτόριο είναι καθαρά συμβατικής τάξης, ενώ ο *Χάσης* από μόνος του συνοψίζει και αντικαθρεφτίζει ένα τμήμα της ζακυνθινής κοινωνίας σε μια ορισμένη εποχή.

Ολοκληρώνοντας πρέπει να τονίσουμε πως οι διαφορές που επισημίναμε μεταξύ των δύο θεάτρων είναι η έκφραση δύο διαφορετικών ιδιοσυγκρασιών, καθώς κάθε ομάδα δημιούργησε τον τύπο της ψυχαγωγίας που της προσιδιάζει και που την εκφράζει. Έτσι θα λέγαμε ότι στο Κρητικό θέατρο κυριαρχεί το πνεύμα, ενώ στο Επτανησιακό η καρδιά.

---

<sup>163</sup> M. Valsa, ό.π., σσ. 261-263.

### III. Επτανησιακό Κωμικό Θέατρο

Η σχέση του Επτανησιακού Θεάτρου με το Κρητικό Θέατρο είναι πλέον ένα αδιαμφισβήτητο γεγονός. Έτσι θα προβούμε στην παρουσίαση της κωμωδίας στα Επτάνησα, αφού αναφερθούμε στην προγενέστερη θεατρική παράδοση της κάθε νήσου, όπου έχουν συντελεστεί λαμπρά θεατρικά δημιουργήματα.

Στα Επτάνησα το έντεχνο θέατρο τόσο ως πρωτότυπη συγγραφική παραγωγή, όσο και ως κοινωνική δραστηριότητα εμφανίζεται σχετικά νωρίς και αναπτύσσεται με ταχύτατους ρυθμούς. Είτε θεωρήσουμε το *Ζήνωνα*<sup>164</sup> δημιούργημα του Επτανησιακού δραματολογίου, είτε όχι<sup>165</sup>, η αρχή της θεατρικής δημιουργίας στα νησιά του Ιονίου μπορεί μετά βεβαιότητας ν' αναχθεί στον ΙΖ' αι. (σίγουρα πριν από την άλωση του Χάνδακα) και να θεωρηθεί ως μια επιμέρους παράλληλη εκδήλωση του ίδιου φαινομένου που λαμβάνει χώρα μέσα στα πλαίσια της Βενετικής κυριαρχίας στην Αδριατική και την Ανατολική λεκάνη της Μεσογείου<sup>166</sup>.

Κατά συνέπεια, η θεματική, το ύφος, το ιδεολογικό φορτίο και η θεατρικότητα των έργων του Επτανησιακού δραματολογίου δεν μπορούν να νοηθούν ανεξάρτητα από τα δεδομένα της όψιμης ιταλικής Αναγέννησης και του Μπαρόκ, στα οποία θα πρέπει να ανατρέχουμε κάθε φορά που επιθυμούμε να κρίνουμε και να αξιολογούμε τα έργα των Επτανήσιων δραματουργών.

Ο Θ. Μοντσελέζε, λοιπόν, σε μια πρόιμη φάση της συγγραφικής δημιουργίας του, με το έργο του λειτουργεί ως σύνδεσμος με την παλιότερη ευρωπαϊκή παράδοση των "sacre rappresentazione"<sup>167</sup>, ενώ ο Π. Κατσαίτης με τον *Θυέστη* ανάγεται αφενός στον L. Dolce<sup>168</sup> και αφετέρου, όσον αφορά στην *Ιφιγένεια*, εκτός από την μπαρόκ τραγωδία, στην *Commedia dell'Arte*.<sup>169</sup>

---

<sup>164</sup> Σπ. Ευαγγελάτος, « Χρονολόγηση, τόπος συγγραφής του *Ζήωνα* και έρευνα για τον ποιητή του», *Θησαυρίσματα* 5 (1968) σσ. 177-203.

<sup>165</sup> Β. Πούχγερ, «Θεατρολογικές έρευνες για το πρότυπο του *Ζήωνα*», *Θησαυρίσματα* 17 (1980) σσ. 304-369.

<sup>166</sup> Β. Πούχγερ, «Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο. Αναλογίες με τη νοτιοσλαβική δραματολογία της εποχής» στο *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα, εκδ. Ιδρύματος Γουλανδρή – Χορν, 1984 [α], σσ. 139-157.

<sup>167</sup> Μ. Vitti: «Προεισαγωγικά εις την *Ευβιένα* τραγωδία ποιηθείσα υπό του Κύρου Θεοδώρου Μοντσελέζε», *Κρητικά Χρονικά* 14 (1960) σελ.448, του ίδιου, «Προλεγόμενα στην *Ευγένια*», *Θέατρο* 14 (1964) σελ. 8.

<sup>168</sup> Εμ. Κριαράς, «Τα βασικά ιταλικά πρότυπα των τραγωδιών του Πέτρου Κατσαίτη», *N.E.* 69 (1961) σσ. 169-171.

<sup>169</sup> Θ. Γραμματάς, «Η παρουσία της *Commedia dell'Arte* στο Επτανησιώτικο θέατρο. Η περίπτωση της *Ιφιγένειας* του Πέτρου Κατσαίτη», *Δρώμενα* 5-6 (1984) [α] σσ. 20-26.

Τελευταίος κρίκος της αναμφίβολης αλληλεπίδρασης που συντελέστηκε ανάμεσα στο Ιταλικό και το Επτανησιακό Θέατρο είναι ο ζακυνθινός Σαβόγιας Ρούσμελης, ο οποίος με την *Κωμωδία των Ψευτογιατρών*<sup>170</sup> αναπτύσσει επίσης τα κωμικά στοιχεία της Commedia dell'Arte και γίνεται ο εισηγητής της νεότερης κωμωδίας στο ελληνικό θέατρο<sup>171</sup>.

Καμιά, ωστόσο, από τις παραπάνω περιπτώσεις, παρ' όλη την αξία τους για την εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου και τις μορφολογικές, ειδολογικές και ιδεολογικές ιδιαιτερότητες που τη διέπουν, δεν μπορεί να συγκριθεί με τον *Χάση*<sup>172</sup>. Αυτό ισχύει, γιατί, ενώ τα προηγούμενα έργα, ανεξάρτητα από τα λαϊκά ή λαϊκότροπα στοιχεία τους, είναι δημιουργήματα του έντεχνου θεάτρου, ο *Χάσης*, αν και χρονικά είναι μεταγενέστερο, αποτελεί μια ιδιάζουσα ενδιάμεση περίπτωση που το τοποθετεί στο μεταίχμιο ανάμεσα στο λαϊκό και το λόγιο θέατρο.

Στο σημείο αυτό κρίνουμε σκόπιμο, πριν αναφερθούμε στα στοιχεία εκείνα του *Χάση* που υπογραμμίζουν τον ιδιότυπο χαρακτήρα του έναντι των άλλων έργων, να κάνουμε μια σύντομη αναφορά στο Ζακυνθινό θέατρο.

#### IV. Το θέατρο στη Ζάκυνθο

Όπως είναι γνωστό, πυρήνας του Επτανησιακού θεάτρου υπήρξε η Ζάκυνθος. Δεν είναι τυχαίο το ότι οι Έλληνες από μόνοι τους έδιναν τη «δάφνη της ποίησης»<sup>173</sup> στη Ζάκυνθο και της μουσικής στην Κέρκυρα. Αυτό, φυσικά, δε σημαίνει ότι η Ιόνια θεατρική παραγωγή περιορίζεται αποκλειστικά και μόνο στο συγκεκριμένο νησί, αλλά ότι η Ζάκυνθος περισσότερο απ' όλα τα νησιά του Επτανησιακού χώρου είχε δημιουργήσει τις κατάλληλες προϋποθέσεις, παραδοσιακές κυρίως, για την καλλιέργεια και την ανάπτυξη του θεάτρου.

---

<sup>170</sup> Γλ. Πρωτοπαπά – Μπουμπουλίδου, *Σαβόγιας Ρούσμελης*, Αθήνα 1971

<sup>171</sup> Θ. Γραμματάς, «*Η Κωμωδία των Ψευτογιατρών του Σαβόγια Ρούσμελη*. Από την Κρητική στην Ελληνική κωμωδία του ΙΘ' αι.». Πρακτικά Συμποσίου: *Το Ιόνιο. Περιβάλλον – Κοινωνία - Πολιτισμός*. Αθήνα 1984 [β], σσ. 63-70.

<sup>172</sup> Θ. Γραμματάς, *Νεοελληνικό Θέατρο. Ιστορία-Δραματουργία. Δώδεκα μελετήματα*. Κεφ. Δ' «*Ο Χάσης του Δημητρίου Γουζέλη και το Επτανησιακό Θέατρο*». Συμβολή στη μελέτη του Λαϊκού Θεάτρου, Αθήνα 1987, σσ. 60-80.

<sup>173</sup> Μ. Valsa, «*Το Ιόνιο θέατρο, Ο Χάσης*», *Ιόνιος Ανθολογία*, Τόμος Γ' (1929), σε μτφρ. Μαρ. Μινώτου, σσ. 14-16.

Το θέατρο στη Ζάκυνθο ήταν στο ξεκίνημά του ιταλόφωνο<sup>174</sup>, κάτι που παρουσιάζεται ίσως ως αναπόφευκτο για δυο λόγους: ο πρώτος είναι εξαιτίας της βενετοκρατίας και ο δεύτερος απορρέει από το ότι τα Επτάνησα ήταν πιο κοντά στην Ευρώπη και γι' αυτό πιο δεκτικά στην πολιτιστική και ειδικότερα στην καλλιτεχνική παραγωγή της.

Οι μαρτυρίες που υπάρχουν αναφέρουν ότι πολύ πριν δημιουργηθεί ζακυνθινή θεατρική παραγωγή λειτουργούσε ιταλόφωνο θέατρο. Εκφραστές αυτής της θεατρικής ζωής, η οποία προερχόταν κυρίως από την Ιταλία, ήταν οι άρχοντες, οι ευγενείς του νησιού. Το θέατρο αυτό παρακμάζει τον ΙΗ' αιώνα και σιγά-σιγά 'μαραζώνει', ώσπου 'σβήνει' και χάνεται ολοκληρωτικά τις πρώτες δεκαετίες του επόμενου αιώνα<sup>175</sup>.

Όμως η επισημότερη θεατρική παραγωγή, που είχε ξενική προέλευση, συνυπάρχει με το ζακυνθινό λαϊκό θέατρο, το οποίο βρίσκει την κυριότερη έκφρασή του στις υπαίθριες παραστάσεις, τις λεγόμενες «Ομιλίες», που παίζονταν κατά τη διάρκεια της Αποκριάς. Αυτή η σύζευξη που επιτυγχάνεται ανάμεσα στη λαϊκή παράσταση και το καρναβάλι δεν είναι καθόλου τυχαία και αποτελεί κοινό φαινόμενο σ' ολόκληρο το Επτανησιακό θέατρο, καθώς, κατά τον Διον. Ρώμα: «Ο συγχρονισμός αυτός με όλο που φυσικά κληρονομήθηκε από τη Βενετία είναι ουσιαστικά βυζαντινός»<sup>176</sup>.

Οι «Ομιλίες», γνήσια πνευματικά δημιουργήματα του ζακυνθινού λαού, γραμμένες σε δεκαπεντασύλλαβους στίχους, στηρίχτηκαν στο ξεκίνημά τους στο βενετικό θέατρο, δηλαδή σε παραστάσεις γιορταστικές, ψυχαγωγικές και εθιμικές<sup>177</sup>. Γρήγορα, όμως, τη μίμηση αντικατέστησε η πρωτοτυπία, που δεν περιορίστηκε μόνο στα θέματα, αλλά επηρέασε και τη μορφή των έργων. Έτσι στη Ζάκυνθο γεννήθηκε ένα νέο λαϊκό θέατρο που συνδύαζε τη σατιρική διάθεση με την εντονότατη κοινωνική κριτική.

Στο σημείο αυτό θα ήταν σοβαρή παράλειψή μας, αν δεν ξανατονίζαμε την αδιαμφίσβητη επίδραση που δέχτηκε το ζακυνθινό λαϊκό θέατρο από το Κρητικό, η

---

<sup>174</sup> Διον. Ρώμας, «Το θέατρο στη Ζάκυνθο από άρχοντες και ποπολάρους», *Θέατρο* 14, 1964, σσ. 32-33.

<sup>175</sup> Κ. Καιροφύλλας, *Η Ζάκυνθος όπως την είδαν οι Περιηγηταί*, «Ημερολόγιον Μεγάλης Ελλάδος», Αθήνα 1932, σσ. 176-177 – Κυριάκος Σιμόπουλος, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, τόμ. Γ 2, (1818-1820), Αθήνα 1975, σσ. 289-290.

<sup>176</sup> Διον. Ρώμας, «Το Επτανησιακό θέατρο», *Θέατρο* 14, 1964, σελ. 99.

<sup>177</sup> Ντίνος Οικονόμου, «Το λαϊκό θέατρο στη Ζάκυνθο», *Επτανησιακά Φύλλα*, αριθ. φύλλ. 4, Ζάκυνθος 1946, σελ. 45.



οποία εκφράζεται με τη διασκευή και την προσαρμογή των έργων του κρητικού θεάτρου στο ζακυνθινό γλωσσικό ιδίωμα.<sup>178</sup>

Συγκεκριμένα ο Κ. Πορφύρης στο μελέτημά του, που φέρει τον τίτλο «Ζακυνθινές Ομιλίες» και που δημοσιεύτηκε στο *Θέατρο*, τεύχος 14, αναφέρει μεταξύ των άλλων και τα εξής: «*Το ζακυνθινό λαϊκό θέατρο ξεκίνησε με τα έργα του Κρητικού θεάτρου. Αργότερα άρχισαν να δημιουργούνται και πρωτότυπα. Μα οι πρώτες καθαυτό ζακυνθινές «Ομιλίες» ήταν μια απλή μίμηση του Κρητικού Θεάτρου (...). Υποστηρίζουν πως οι «Ομιλίες» γίνονται από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά κανένας δεν τεκμηριώνει τον ισχυρισμό του (...). Η Γαϊδουροκαβάλλα και οι Κεφαλονίτες μ' όλη τους την απλοϊκότητα αποτελούν...ένα σταθμό στην ανάπτυξη του Επτανησιακού Θεάτρου: Οι ήρωές του δεν είναι πια βασιλιάδες του παραμυθιού...Είναι καθημερινοί, απλοί άνθρωποι, χωριάτες και τεχνίτες, συμβολαιογράφοι και γιατροί – μ' ένα λόγο άνθρωποι της αστικής κοινωνίας που πάει να εκφράσει το Επτανησιακό Θέατρο (...)*».

Εκείνος που θεωρείται ως ο σημαντικότερος «ομιλιογράφος» είναι ο ζακυνθινός Δημήτριος Γουζέλης (1774-1843). Το έργο του *Χάσης*, πολύ γνωστό στους ζακυνθινούς, αγαπήθηκε και παραστάθηκε πολλές φορές. Πρόκειται «για τη φυσική απόληξη της μακράς πορείας του ζακυνθινού λαϊκού θεάτρου. Είναι απλούστατα μια «Ομιλία» με υποτυπώδη σκηνική οικονομία, με ανυπαρξία ενότητας ή καλύτερα με ρευστότητα τόπου και χρόνου, με ολόκληρες σκηνές, που αποτελούν τη λαϊκή θεατρική δημιουργία. Παράδειγμα η σκηνή όπου ο Θωδωρής Καταπόδης απαριθμεί τα πλούτια του – που θυμίζει το προικοσύμφωνο της «Ομιλίας» Γαϊδουροκαβάλλας (...).

Η ίδια άποψη, ότι δηλαδή ο *Χάσης* είναι ένα έργο του λαϊκού θεάτρου μαρτυρείται και από τον Γαϊτά (...) που ήταν πιο κοντά στην παράδοση...λέει ρητά ο Γαϊτάς: «*Αι Ομιλίες δε αυταί ήσαν υπαίθριοι παραστάσεις της Ερωφίλης, της Θυσίας του Αβραάμ και άλλων ως και της κωμωδίας του Γουζέλη κατά τον παρόντα αιώνα ο Χάσης (...)*»<sup>179</sup>.

Παρόλ' αυτά πρέπει να επισημάνουμε πως η φιλολογική έρευνα το έχει ουσιαστικά παραμελήσει, μολονότι το θεώρησε ιδιαίτερα σημαντικό.

---

<sup>178</sup> Γλυκερία Πρωτοπαπά – Μπουμπουλίδου, *Το Θέατρον εν Ζακύνθω από του ΙΖ' μέχρι του ΙΘ' αιώνα*, Αθήνα 1958, σελ. 21.

<sup>179</sup> Μ. Λυγίζος, ό.π., *Το Νεοελληνικό πάι στο Παγκόσμιο Θέατρο*, Αθήνα 1958, σελ. 36-37.

## 1. Ο Χάσης του Γουζέλη<sup>180</sup>

Ο Χάσης, η κωμωδία του Δ. Γουζέλη, είναι το μόνο 'έργο' της περιόδου αυτής που μπορεί να έχει στις μέρες μας θεατρικό ενδιαφέρον. Επιπλέον αποκτά για μας ιδιαίτερη σημασία, αν λάβουμε υπόψη μας τη θέση που έχει προτείνει ο Μιχάλης Μερακλής<sup>181</sup> για την προέλευση των «Ομιλιών», σύμφωνα με την οποία οι ρίζες τους ανάγονται σε παλαιότατες εθιμικές παραδόσεις και ευετηριακά δρώμενα και παρουσιάζονται ως μονοκύτταρα δραματικά παιχνίδια. Υπό το πρίσμα αυτό ο Χάσης με τα έντονα καρναβαλικά στοιχεία του θα μπορούσε να εκληφθεί ως η πλέον αξιόπιστη εικόνα που μπορούμε να έχουμε στη διάθεσή μας για τις «Ομιλίες»<sup>182</sup>. Αυτό συμβαίνει, γιατί ο συγγραφέας φαίνεται πως λόγω του νεαρού της ηλικίας του διατηρεί εναργείς στη μνήμη του τις εντυπώσεις που του προκάλεσαν κάποιες πιθανές «Ομιλίες» που έτυχε να παρακολουθήσει. Κατά συνέπεια, κάτω από την καταλυτική επίδραση του ενθουσιασμού που του προκάλεσαν, δεν καταγράφει απλώς με ακρίβεια τα χαρακτηριστικά τους, αλλά τα αξιοποιεί άμεσα και στο δικό του έργο, δίχως να επηρεάζεται από τους δεοντολογικούς κώδικες που διέπουν τη δική του κοινωνική πραγματικότητα.

Ο τίτλος του αντανακλά τη συνήθεια των Ελλήνων ν' αποκαλούν τους συνανθρώπους τους όχι με τα ονόματά τους, αλλά με προσωνύμια ενδεικτικά κάποιων ιδιαίτερων φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών τους ή κάποιων συγκεκριμένων πτυχών της ιδιοσυγκρασίας τους που τους διαφοροποιούν από τους υπόλοιπους. Για παράδειγμα το προσωνύμιο «Χάσης» χαρακτηρίζει το πρόσωπο «που χάνει».

Αποτελεί ένα μνημείο γλωσσικού και λαογραφικού πλούτου του νεότερου ελληνισμού, όμως ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του απορρέει από την εσωτερική δυναμική του, η οποία με τη σειρά της εκπορεύεται από την ευφρόσυνη διάθεση του καρναβαλιού. Η δραματική του φόρμα είναι εντελώς αποδιάρθρωμένη. Οι χαρακτήρες ομοιάζουν καρναβαλικά ζευγάρια, ενώ όλο το κείμενο διέπεται από το

---

<sup>180</sup> Λεωνίδας Ζώης, «Η οικογένεια Καταπόδη», *ο Χάσης*, κωμωδία ή σκηναί ζακυνθίου βίου εις πράξεις τέσσαρας τη βάσει παλαιών χειρογράφων, μετά εισαγωγής, βιογραφιών Γουζέλη και Καταπόδη, κριτικών του Χάση και πολλών σημειώσεων, τη συνεργασία πολλών λογίων, έκδοσις νεωτάτη και πλήρης υπό εφημερίδος «Ελπίς» Ζακύνθου. Εν Αθήναις, 1927.

<sup>181</sup> Μ.Γ. Μερακλής, «Το πρόβλημα της προελεύσεως των Ομιλιών», *Φιλολογικά* 5, 1981 (σσ. 34-38), σελ. 36. Πρβλ. του ιδίου, *Ελληνική λαογραφία, Γ'. Λαϊκή τέχνη*, Οδυσσέας, Αθήνα 1992, σελ. 141.

<sup>182</sup> Γ. Πεφάνης, *ό.π.*, σελ. 30.

στοιχείο του απρογραμματίστου, του αιφνιδιαστικού, των ανατροπών και των παρεξηγήσεων.

Είναι μια λαϊκή και παραδοσιακή κωμωδία που αναπαριστά επί σκηνής με τρόπο σατιρικό και 'ηθογραφικό' τη ζακυνθινή κοινωνία της εποχής. Κεντρικός της πρωταγωνιστής είναι ένας γνώριμος από παλιά τύπος του κωμικού κόσμου, αυτός του φαμφαρόνου ψευτοπαλληκαρά (*miles gloriosus*), με τον οποίο θα ασχοληθούμε αναλυτικά στη συνέχεια της εργασίας μας.

Ανάμεσα, λοιπόν, στην αναγεννησιακή *commedia erudita* και στην *commedia dell'arte* αφενός και αφετέρου στην κωμωδία χαρακτήρων, ο Γουζέλης παίζει έναν αντίστοιχο με τον πρώιμο Goldoni ρόλο: προβαίνει σ' έναν συγκερασμό της παράδοσης, προετοιμάζοντας παράλληλα τον ελληνικό θεατρικό χώρο για την ανανέωση που πρόκειται να επέλθει, τουλάχιστον προς τη σατιρική ηθογραφία, προς το κωμειδύλλιο και ακόμα περισσότερο προς την γκροτέσκα κωμωδία του 20<sup>ου</sup> αιώνα<sup>183</sup>.

Ο κεντρικός ήρωας πλαισιώνεται και 'ακομπανιάρεται' σε κάθε κίνησή του από μια εξίσου ενδιαφέρουσα 'παλέτα' οικείων μας θεατρικών χαρακτήρων, όπως αυτόν του πεινασμένου και αχόρταγου δούλου, της εταίρας, κ.α., οι οποίοι δεν υστερούν σε ζωντάνια και δημιουργικότητα από τον βασικό μας ήρωα, τον Χάση.

Η δομή του έργου είναι παρατακτική και η δράση των προσώπων ξεδιπλώνεται με τρόπο σχηματικό, γεγονός που επιτρέπει στους ηθοποιούς ν' αυτοσχεδιάσουν κατά τη διεξαγωγή της παράστασης, χωρίς ωστόσο αυτή η 'ελευθερία' να παραβιάσει την τυπολογία των προσώπων που συμμετέχουν, η οποία είναι συγκεκριμένη και αυστηρά καθορισμένη εξ' αρχής, στοιχείο χαρακτηριστικό της *commedia dell'arte*.

Όπως, λοιπόν, εύλογα συνάγεται από τα παραπάνω, ο *Χάσης* του Γουζέλη αποτελεί έναν ακόμα συνδετικό κρίκο που αποδεικνύει τη συνέχεια της θεατρικής μας παράδοσης, η οποία ξεκινάει με το αρχαίο ελληνικό και λατινικό κωμικό θέατρο, περνά από το ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και καταλήγει στο νεότερο ελληνικό κωμικό θέατρο, το οποίο αξιοποιεί όλη την παραπάνω πλούσια παρακαταθήκη.

Ο *Χάσης*, που γράφτηκε το 1790 και τυπώθηκε το 1794 από τον δεκαεφτάχρονο τότε Δημήτριο Γουζέλη είναι το σημαντικότερο και ίσως το μόνο 'έργο' της εποχής αυτής, που μπορεί και σήμερα να' χει θεατρικό ενδιαφέρον. Ο ποιητής του, αργότερα

---

<sup>183</sup> Γ. Πεφάνης, ό.π., σελ. 30.

ήρωας της ελληνικής επανάστασης, από μισοαρχοντική γενιά, γνήσιο τέκνο των ημερών της ακμής του Τζάντε, μας άφησε ένα ‘έργο’ σφριγηλό, με μια δημοτική που πάλλει, μπλεγμένη με πολλές ιταλικές λέξεις, απελευθερώνοντας παράλληλα μια χυμώδη αθυροστομία, που αφήνει διάχυτο το άρωμα του ξέφρενου διονυσιακού κεφιού<sup>184</sup>.

Η κωμωδία αυτή του Δημητρίου Γουζέλη κυκλοφόρησε για πρώτη φορά τυπωμένη στα 1860 στη Ζάκυνθο από την εφημερίδα *Ελπίς* με τον τίτλο *Χάσης*, ένα όνομα που είναι απλώς ένα προσωνύμιο.

Επίσης, όσον αφορά στη φιλολογία φαίνεται πως άφησε ακάλυπτο τον χώρο αυτό, καθώς πληροφορούμαστε από τον Λ. Πολίτη πως πρώτος ο Φώτος Πολίτης μίλησε για τον *Χάση* στον *Παρνασσό* στα 1911. Πρόκειται όμως για μια διάλεξη, το περιεχόμενο της οποίας πιθανότατα δεν έχει σωθεί, πέρα από κάποιες βιβλιογραφικές αναφορές. Τέλος, επισημαίνουμε την αναφορά του Γιάννη Σιδέρη («Βασική Βιβλιοθήκη») και μια χρηστική, χωρίς γλωσσάρι, παρουσίασή της από το *Μέλλον Ζακύνθου*<sup>185</sup>.

Είναι γνωστή και παροιμιώδης η συνήθεια των Ελλήνων να αποκαλούν τους συνανθρώπους τους με προσωνύμια ενδεικτικά των ιδιαίτερων εξωτερικών ή εσωτερικών χαρακτηριστικών τους αντί να κάνουν χρήση των ονομάτων τους. Σ’ αυτό οι Ζακυνθιοί και οι Κερκυραίοι θεωρούνται μοναδικοί. Μερικές φορές, μάλιστα, αυτά τα προσωνύμια είναι τόσο επιτυχημένα, ώστε περιγράφουν όχι μόνο ηθικά τον άνθρωπο, αλλά τονίζουν και τα βασικά χαρακτηριστικά της μορφής του προσώπου του. Ας σημειωθεί πιο συγκεκριμένα ότι το προσωνύμιο *Χάσης* βρίσκεται στις παροιμίες ως προσωποποιΐα εκείνου που «χάνει». Ο Ν. Πολίτης παραθέτει την παροιμία:

«ο Χάσης κι’ ο Νάβρης ήταν αδέρφια».

Σχετικό με το ζήτημα της προέλευσης και της σημασίας του ονόματος «Χάσης» ο Δ. Λουκάτος λέει: «Είναι πιθανό και το παρωνύμιο «Χάσης» στην ομώνυμη ζακυνθινή κωμωδία του Δ. Γουζέλη, να είχε πλαστεί με τέτοια σατιρική διάθεση για κάποιον που όλο έχανε ή που έλεγε «έχασα». Μπορεί όμως και από το ρήμα ‘χάνομαι’».<sup>186</sup>

<sup>184</sup> Λάκης Παπαϊωάννου, «Το τσάκωμα και το φτιάσιμον, ο Δημήτριος Γουζέλης και τα κωμικά του *Χάση*». Ανακοίνωση στο *Θέατρο*, Τόμ. 61-63, 1978, σελ. 92.

<sup>185</sup> Κ. Γεωργουσόπουλος, ‘*Ο Χάσης*’. Πατέρας της νεοελληνικής κωμωδίας, εφημ. *Το Βήμα*, Τετάρτη 6 Ιουλίου 1977, σελ. 6.

<sup>186</sup> Μ Valsa, ό.π., σελ. 251-252 (στο κριτικό υπόμνημα), υποσημ. 19.

Ωστόσο, η επιγραφή της κωμωδίας αυτής βρίσκεται στη διαθήκη του ποιητή, η οποία είχε συνταχθεί στα 1839. Ο Δημήτριος Γουζέλης είχε πρώτα επιγράψει το έργο του *Μπακιακούκια* και αργότερα του έδωσε τον τίτλο *Το τσάκωμα και το φτιάσιμον*, με τον οποίο πιθανότατα θα επιθυμούσε να δει τυπωμένο το βιβλίο του. Η σχετική παράγραφος της διαθήκης του είναι η ακόλουθη:

*«Όλα τα ατύπώτά μου συγγράμματα, αν δεν προφθάσω να επιδιορθώσω και να καλλωπίσω ως έχω κατά νουν, επεθύμουν να μένωσι αφανή έως ου τα αυξήση και προκόψη ο υιός μου εις τα γράμματα να τα τακτοποιήση αυτός, ως απαιτούσι πολλήν διόρθωσιν και αν τα κρίνη άξια τύπου τότε μόνον να τα εκδώση εις φως αν ίδη ότι συμφέρει και αν βούλεται. Τα του Χάση όμως, ήτοι την μόνην κωμωδίαν επονομαζομένην *Το τσάκωμα και το φτιάσιμον* και όλα τα παροιμιακά μου, ως απαιτουσιν αυτά ολίγην μόνον διόρθωσιν, αυτά δύναται ο επίτροπός μου αν θέλη να κάμη να τυπωθωσιν εις όφελος της ανατροφής του παιδίου μου και εις εκτέλεσιν της υποσχέσεώς μου προς το κοινόν της Ζακύνθου να εκδώσω τα κωμικά μου...».*<sup>187</sup>

Ο Χάσης του Δ. Γουζέλη, αν επιζεί σήμερα και αποτελεί αντικείμενο ερευνών, οφείλεται στο ότι αυτό το νεανικό θεατρικό έργο απέχει πολύ από τον λογοτατισμό, τη μίμηση και τη λογοτεχνική εκζήτηση. Πρόκειται για ένα έργο που χαρακτηρίζεται ως κωμωδία λαϊκή και παραδοσιακή, το οποίο ζωντανεύει τη ζακυνθινή κοινωνία της εποχής εκείνης, καθώς ο δημιουργός του προβάλλει τον τύπο του ψευτοπαλληκαρά σ' όλο του το μεγαλείο, δοσμένο μ' έναν αυθεντικότερο λαϊκό τρόπο.

Από δομικής απόψεως η κωμωδία *Το τσάκωμα και το φτιάσιμον* αποτελείται από πολλές εναλλασσόμενες σκηνές, οι οποίες παρουσιάζουν ανάμεσά τους χάσματα, που τις χωρίζουν. Αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό του έργου μπορεί να εξηγήσει το ότι η κωμωδία αυτή παιζόταν πολλές φορές αποσπασματικά.

Επιπλέον, η γλώσσα παρουσιάζει πολλά προβλήματα, καθώς ιταλικές λέξεις και τοπικοί ιδιοματισμοί καθιστούν δύσκολη την κατανόησή του. Πρόκειται για μια κωμική σύνθεση που οφείλει πολλά από τα χαρακτηριστικά της στην ιταλική *Commedia dell'arte*, χωρίς αυτό σε καμία περίπτωση να σημαίνει πως σταθμεύει στο ιταλικό θέατρο. *Το τσάκωμα και το φτιάσιμον* έχει δημιουργηθεί από συγκεκριμένα περιστατικά και όλα τα πρόσωπα του έργου δεν είναι φανταστικά. Σατιρίζει μια γειτονική οικογένεια της συνοικίας του Αγίου Παύλου, πολύ γνωστή για την

---

<sup>187</sup> Λεωνίδας Χ. Ζώης, *Η διαθήκη του Γουζέλη*, εφημ. *Ελπίς Ζακύνθου*, φυλλ. 1604, 2 Ιουλίου 1906.

καθημερινή λογομαχία της και την αστεία εγωκεντρική της διάθεση και συμπεριφορά.

Εξετάζοντας, λοιπόν, στη συνέχεια ένα προς ένα τα βασικά χαρακτηριστικά του έργου αυτού, που 'ευθύνονται' για τον ιδιότυπο χαρακτήρα του, θα αναφερθούμε κατά σειρά στο μύθο<sup>188</sup>, γύρω από τον οποίο στήνεται όλη η υπόθεση του έργου, στην ιδιάζουσα δομή του<sup>189</sup>, στους χαρακτήρες του<sup>190</sup>, στα γλωσσικά προβλήματα<sup>191</sup> που παρουσιάζει, και θα ολοκληρώσουμε τη μελέτη μας πάνω σ' αυτό με μια κριτική αποτίμηση του περιεχομένου του, καταγράφοντας τις εντυπώσεις<sup>192</sup> που προκάλεσε σε σημαντικές προσωπικότητες του χώρου της λογοτεχνίας.

Κατ' αρχάς πυρήνας της κωμωδίας αυτής είναι ένας μύθος εντελώς σχηματικός. Το ίδιο άλλωστε ισχύει και για τα πρόσωπα που τον πλαισιώνουν, καθώς και για τη δράση τους, η οποία αναπτύσσεται γύρω από τον κεντρικό ήρωα, το Θοδωρή Καταπόδη (επονομαζόμενο *Χάση*), αποσκοπώντας στην καταγραφή της ψυχολογίας, της προσωπικότητας και της συμπεριφοράς του. Στηριγμένο, όπως ήδη αναφέραμε, σε υπαρκτά και συγκεκριμένα για την εποχή και την κοινωνία στην οποία ζούσε ο Γουζέλης πρόσωπα, το έργο έχει έναν άμεσα επικαιρικό χαρακτήρα, καθώς εντοπίζεται δεσμευτικά σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, που δεν είναι άλλος από τη ζακυνθινή κοινωνία του ΙΗ' αιώνα.

Ο νεαρός Γουζέλης έλαβε την αφορμή για τη συγγραφή του έργου του από την καθημερινή λογομαχία και την υπερβολική κομπορημοσύνη μιας γειτονικής του λαϊκής οικογένειας, που κατοικούσε στην Επισκοπιανή.

Ο πατέρας της οικογένειας αυτής, ο Θοδωρής Καταπόδης, είναι υποδηματοποιός και έχει το εργαστήρι του στη συνοικία του Αγίου Παύλου. Σύζυγός του είναι η Κατερίνα, μια γυναίκα που διαρκώς δέχεται τις ακατάπαυστες υβριστικές επιθέσεις του γιου της και πέφτει συχνά θύμα ξυλοδαρμού από τον άνδρα της.

---

<sup>188</sup> Γρ. Ξενόπουλος, *Άπαντα*. «Ο Χάσης του Γουζέλη», τόμος 11<sup>ος</sup>, σσ. 355-358, Αθήνα 1892.

<sup>189</sup> Θ. Γραμματάς, *ό.π.*, σελ. 68 και Μ. Βάλσα, «Το Ιόνιο Θέατρο, Ο Χάσης», *Ιόνιος Ανθολογία*, Τόμ. Γ' (1929) σσ. 51-54.

<sup>190</sup> Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, «Το Επτανησιακό Θέατρο, σήμερα ο Χάσης και ο Θυέστης», *Θέατρο* 1964, σελ. 62 και Γρ. Ξενόπουλος, *ό.π.*, σσ. 355-358.

<sup>191</sup> Θ. Γραμματάς, *ό.π.*, σελ. 69.

<sup>192</sup> Γλυκερία Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, *ό.π.*, σελ. 87.

## Πράξη Α΄, σκηνή 1<sup>η</sup>

(Εις την οικίαν του Θεοδώρου Καταπόδη. Κατερίνα και Γερόλυμος κοιμώμενος)

**ΚΑΤΕΡΙΝΑ:** *Ξύπνησε μαντρογάιδαρε, 'ς το μαγαζί*

*Είνε καιρός Γερόλυμε την τέχνη σου να πιάσης.*

*Ασήκω από τα στρώματα, ως πότε θα κοιμάσαι;*

*Έπρεπε, αν είχες προκοπή, εις την δουλειά σου να 'σαι.*

*Ο ήλιος είν' τρεις κονταριαίς! Ξύπνησε σιόρ Κομούτο.*

**ΓΕΡΟΛΥΜΟΣ:** *Γιαμά (κατόπιν, ύστερα) σαν είναι, έλα δα, σύρε χαιρέτα μου τον.*

**ΚΑΤΕΡΙΝΑ:** *Τα μάτια σου εκαρφώσανε! Ω βίτσιο, ω ντεμπέλης.*

*Καλά 'καμε και σου 'βγαλε σονέτα ο Γουζέλης.*

**ΓΕΡΟΛΥΜΟΣ:** *Καλέ, κυράτσα άσε με, κόπιασε γνέσ' τη ρόκα.*

*Μας ήρθε αμπονόρα εδώ μία παλιοκολόκα.*

**ΚΑΤΕΡΙΝΑ:** *Τη γνέθω 'γω τη χάρι σου δουλεύω για χαρά μου.*

*Αν μπάσω νύφη να μου πη – να μες την πεθερά μου.*

*Μα πάλι αποκοιμήθηκε, μπα και τι πράμμα τούτο;*

*Μωρ' σήκω λέω διάολε.....*

Το 'αξιολάτρευτο' αυτό ζεύγος είχε αποκτήσει τέσσερις γιους και μια κόρη. Από τους γιους, οι δυο, «δύο φωστήρες ζωντανοί που όνομα αφήκαν», κατά τη φράση και τη γνώμη του πατέρα τους, είχαν πεθάνει. Ο τρίτος, ο Σπύρος, «άνδρας φοβερότατος», βρισκόταν στη φυλακή εκτίοντας την ποινή του για φόνο. Ο τέταρτος, ο Γερόλυμος, που συγκαταλέγεται στα πρόσωπα της κωμωδίας, η «μόμολα», υποτίθεται πως εργαζόταν στο πλευρό του πατέρα του, αν και τις περισσότερες φορές τον βρίσκουμε είτε να λογομαχεί είτε να κοιμάται

Η μοναχοκόρη είχε παντρευτεί στα Κύθηρα με κάποιον, τον οποίο ο Καταπόδης, σύμφωνα πάλι με την προσωπική του άποψη, «επροίκισε χοντρά». Δυστυχώς, όμως, ο γαμπρός στοιχημάτισε όλα τα χρήματα στα χαρτιά και τα έχασε, με αποτέλεσμα να στείλει το γιο τους Γιάννη στον παππού του για τα «λειψοπροίκια»<sup>193</sup>, ένα γεγονός που στάθηκε η αφετηρία για νέους 'ομηρικούς' οικογενειακούς καβγάδες.

---

<sup>193</sup> Βλ. Πρ. Α΄, σκ. 9<sup>η</sup>.

**Πράξη Δ', σκηνή 5<sup>η</sup>**  
(Θοδωρής και Κατερίνα)

**ΘΟΔΩΡΗΣ:** *Μα λέω τον εξετρούπωσες, τέτοιο γαμπρό φομόζο (σπουδαίο).*

*Μα νέσκε, μου τον έφερες τέτοιο γαλαντομόζο.*

*Όλα τα βίτσια τα κακά, όλα αυτούνος έχει.*

*Που δεν του λείπει τίποτα, κακό που να μην έχει,*

*Είναι καλός μεθύστακας, είναι και τζογαδόρος,*

*Είναι φαλτσούνι (ψεύτης) τέλειο, που τον γνωρίζει ο φόρος.*

*Είναι ακαμάτης και φαγάς, που τον γνωρίζει η πόλι,*

*Είναι ινφάμες τέλειος, μού τότε λένε όλοι.....*

**ΚΑΤΕΡΙΝΑ:** *Πλιό δεν τα βαρέθηκες, δεν ημπορώ να σ' εύρω.*

*Τι πράμμα είναι με λόγου σου, πάντα τη φαιομάρα,*

*Όντας τη βόλης χερικό.....*

Ο Θοδωρής Γιωργόπουλος, ο παπουτσή, ήταν σύντροφος του μαγαζιού. Ο Στάθης Ποντήλιος, ο Αντώνης Μπαρζός, αρχοντόπουλο, ο Μαρής Καταιβάτης, φίλοι εκεί γύρω και γείτονες, έπαιρναν μέρος και συχνά υποδαύλιζαν τις κωμικές σκηνές που εκτυλίσσονταν στο μαγαζί, για να γελούν. Τέλος, η Αγγέλω της Λασκαρούς, η πονηρή ζακυνθινοπούλα, ήταν ερωμένη του Γερόλυμου και ταυτόχρονα ερωμένη και του πατέρα του, μια σύμπτωση που αποτελεί κοινό τόπο της ρωμαϊκής κωμωδίας του Πλαύτου και του Τερέντιου, όπου πατέρας και γιος είναι συχνά οι ίδιοι πρωταγωνιστές και ταυτόχρονα ανταγωνιστές στο ίδιο ερωτικό γαϊτανάκι.

Αυτά είναι τα κύρια πρόσωπα της κωμωδίας, που με την παρουσία και τα προσωπικά τους σχόλια πυροδοτούν τους οικογενειακούς καβγάδες.

Από τις σκηνές της λογομαχίας, άλλες εκτυλίσσονται στο σπίτι του Χάση, άλλες στο σπίτι της Αγγέλως, ενώ οι περισσότερες λαμβάνουν χώρα στο μαγαζί. Αυτές, ως ανεξάρτητα επεισόδια, αποτελούν την υπόθεση του έργου, που μπορεί ουσιαστικά να θεωρηθεί ως μια προέκταση και συνέχεια αποσπασματικών εικόνων της οικογενειακής ζωής των ζακυνθινών, γελοιοποιημένη όμως σε μεγάλο βαθμό. Τους βλέπουμε στο σπίτι τους, στο δρόμο, στα μαγαζιά τους, συζητώντας, διασκεδάζοντας, ανταλλάσσοντας υβριστικά λόγια και πίνοντας. Μάλιστα δεν είναι τυχαίες και οι αναφορές του ομώνυμου ήρωα στον κοινωνικό περίγυρο και στον τρόπο που σπεύδει να «κουτσομπολέψει» τα διάφορα οικογενειακά ευτράπελα:



**Πράξη Δ΄, σκηνή 4<sup>η</sup>**  
(Θοδωρής και Κατερίνα)

**ΘΟΔΩΡΗΣ:** ....*Πάρε μια βέργα δύρετο, ωσάν παιδί οπούναι.*

*Κοίταξε οι γειτόνοι μας, ο κόσμος τι θα πούνε,*

*Έτ'ζι αδελφούλα μου να ζης και κοίταξε να ζούμε,*

*Με γνώσι και με φρόνησι και άλλοι να μην ακούνε.*

*Τι κάνουμε στο σπίτι μας, γιατί αφορμή γυρεύει*

*Ο κόσμος και όλοι γνοιάζεται, άλλος τι μαγειρεύει.....*

Τις συζυγικές σκηνές διαδέχονται οι καυχησιολογίες του κυριότερου ήρωα, του Χάση, και οι περιπέτειες του Γερόλυμου με τους αχθοφόρους, οι οποίες προηγούνται των ερωτικών 'παιχνιδιών' του με την ερωμένη του<sup>194</sup>.

Τα ήθη και οι τρόποι μιας μικρής κοινωνίας και μιας ολόκληρης εποχής περνούν στα μάτια μας σαν φωτογραφίες ενός φιλμ που τα αναπαριστά, παρουσιάζοντάς τα όχι όπως ήταν στην πραγματικότητα, αλλά διασκεδαστικά, υπερβολικά και παραμορφωμένα από τη δημοτική σάτιρα και τους καυστικούς οίστρους του Γουζέλη.

Μπορεί εύλογα να πει κανείς πως αναπαριστάται η ζωή της Ζακύνθου στον ΙΗ΄ αιώνα, όπως ακριβώς τη βλέπει κανείς μέσα από ένα καλειδοσκόπιο, που τα γυαλιά του είναι έτσι φτιαγμένα, που να μη δείχνουν παρά εικόνες αλλόκοτες και γελοίες, σαν ανθρώπινες καρικατούρες, γεγονός που μας υποχρεώνει να θεωρήσουμε ότι το κείμενο βρίσκεται πιο κοντά στο λαϊκό από ότι στο έντεχνο δημιούργημα, σε αντιστοιχία με άλλα έργα του επτανησιακού δραματολογίου που ακολουθούν (η ανέκδοτη *Κωμωδία* του Δημ. Λουκίσα και η *Κακάβα* του Ν. Καρατζά)<sup>195</sup>.

Η δομή του είναι σπονδυλωτή και περιλαμβάνει αυτόνομα δραματικά επεισόδια ανεξάρτητα μεταξύ τους, που μπορούν να αντικατασταθούν αμοιβαία χωρίς να διαφοροποιηθεί ή να ανατραπεί η κύρια υπόθεση του έργου. Έχει δηλαδή παρατακτική δόμηση και σχηματική δράση, που επιτρέπει τον αυτοσχεδιασμό κατά τη παράσταση, μένοντας παράλληλα πιστό ως προς την τυποποίηση των προσώπων που παρουσιάζονται, στοιχείο χαρακτηριστικό της *Commedia dell'arte*.

---

<sup>194</sup> M. Valsa, ό.π., σελ. 259.

Θα ήταν πραγματικά ανώφελο να αναζητήσουμε στο *Χάση* πράξεις αρχιτεκτονικά φτιαγμένες, σκηνές έντεχνα δουλεμένες, την κανονική εξέλιξη του κωμικού επεισοδίου, θεατρικά κόλπα και γενικά κάθε τι που εντάσσεται στα στοιχεία που αφορούν στην τεχνοτροπία ενός θεατρικού έργου. Ο νεαρός Γουζέλης δε σκόπευε να γράψει ένα έργο προς παράσταση, ήθελε απλά να παρουσιάσει με τον προσωπικό, καυστικό του τρόπο τους ανθρώπους του κύκλου του.

Αναφέρεται σε γνωστά και υπαρκτά πρότυπα, τα οποία μεταπλάθει στηριζόμενος σ' ένα υπόβαθρο τύπων γνωστών και δεδομένων από την παράδοση της Κωμωδίας (έντεχνης και λαϊκής), το οποίο εμπλουτίζει και τροποποιεί.

Έχει παρατηρηθεί από παλιά πως ο κεντρικός ήρωας του ζακυνθινού κωμωδιογράφου είναι απ' ευθείας απόγονος των Αριστοφάνειων τύπων (λίγο Στρεψιάδης, λίγο Λάμαχος), των τύπων – χαρακτήρων του Μενάνδρου (π.χ. Δημέας της *Σαμίας*), του Πλαύτου (*Miles Gloriosus*), της *Commedia dell'arte* (σύνθεση Καπιτάνο και Πανταλόνε - με έμφαση στον πρώτο), ενώ συνεχίζοντας διαπιστώνουμε πως παρουσιάζει ευδιάκριτες ομοιότητες με άλλες εκφάνσεις της μορφής του Καπιτάνο, όπως τον Κουστουλιέρη και τον Τζαβάρλα της Κρητικής κωμωδίας, τον Αστυνόμο της *Βαβυλωνίας*, τον Κωνσταντή στην *Τύχη της Μαρούλας*, τον Γόλιο της *Γενοβέφας* καθώς και τον βασιλιά Ουμπού του Ζαρρύ και τον Πιστόλα του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ<sup>196</sup>.

Από την άλλη, όμως, ήταν ο συμπατριώτης και γείτονάς του Θοδωρής Καταπόδης, τσαγκάρης στο επάγγελμα. Είναι τύπος που του αρέσει να διηγείται φανταστικούς άθλους για τον εαυτό του, όμως στην πραγματικότητα είναι ένας δειλός, που τρέμει ακόμα και τον ίσκιο του. Τα νιάτα του αποτελούν πια παρελθόν και κάθε τόσο βρίσκεται αντιμέτωπος με γεγονότα που τον γελοιοποιούν. Αναθυμάται τους φανταστικούς 'άθλους' του και τότε αρχίζει να εξάπτεται και να πονάει. Φαντάζεται τον εαυτό του σεβάσμιο προύχοντα, ενώ είναι υπόδειγμα του γελοίου. Είναι ένας τύπος αθεράπευτα φαντασιόπληκτος, ένας φανφαρόνος νταής, πασίγνωστος στη μικρή κοινωνία της εποχής για τους παλληκαρισμούς και τις καυχησιολογίες του<sup>197</sup>:

---

<sup>195</sup> M. Valsa, « Το Ιόνιο θέατρο. *Ο Χάσης*», σσ. 51-54.

<sup>196</sup> Θ. Χατζαπανταζής, ό.π., κεφ. πρώτο, σελ. 13 και Κ. Γεωργουσόπουλος, *Στα ίχνη ενός κώδικα ερμηνευτικού*, εφημ. *Το Βήμα*, Τετάρτη 2 Φεβρουαρίου 1977, σελ. 4.

<sup>197</sup> Λεωνίδας Χ. Ζώης, «Η οικογένεια Καταπόδη», *Ο Χάσης*, κωμωδία ή σκηναί ζακυνθίου βίου εις πράξεις τέσσαρας τη βάσει παλαιών χειρογράφων, μετά εισαγωγής, βιογραφιών Γουζέλη και Καταπόδη, κριτικών του *Χάση* και πολλών σημειώσεων, τη συνεργασία πολλών λογίων, έκδοσις νεωτάτη και πλήρης υπό εφημερίδος *Ελπίς Ζακύνθου*, εν Αθήναις, 1927.

### Πράξη Γ', σκηνή 3<sup>η</sup>

(Θοδωρής αρματωμένος μοναχός)

**ΘΟΔΩΡΗΣ:** *Μανάδες δεν εκλάψανε, πατέρες τους υιούς τους,*

*Τσή άνδρες οι γυναίκες τους, τα' αδέλφια τα' αδελφούς τους,*

*Ο μπάρμπας τα' ανηψίδι του, κι ο φιότσος το νουνό του.....*

*Σαν αφ' τον Άδη δαίμονας, που δράκους τεταρτιάζει, που κάνει πράματα φριχτά, κ' η φύσι τον τρομάζει;*

*Κάστρα ακαταπάτητα, με το μηδέν γκρημνίζει.*

*Πύργους ψηλούς, ως τσή θεούς, που ρίχνει που σκορπίζει,*

*όθε σταθή κ' όθε βρεθή σπέρνει σπαβέντα ιντιέρα (μεγάλες τρομάρες),*

*που σκιάζει γη και ουρανούς, και θάλασσαν κι' αέρα;....*

Σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί ο αντιπροσωπευτικός τύπος του Ζακυνθινού, αλλά η προσωπικότητά του αποτελεί μια ιδιαίζουσα σύνθεση από κωμικά γνωρίσματα που η νεότερη κωμωδία αντλεί από την προγενέστερη κωμική παράδοση. Η άποψή μας αυτή φαίνεται πως επιβεβαιώνεται και από τον ιστορικό Γιάννη Σιδέρη, ο οποίος στην Εισαγωγή του τόμου Νεοελληνικό Θέατρο - Βασική Βιβλιοθήκη Νο 40 – σημειώνει χαρακτηριστικά ότι «ο Θοδωρής Καταπόδης είναι κομμένος επάνω σε παλιότατα καλούπια, καυχησιολόγος, γνωστός από τον *Miles Gloriosus* του Πλαύτου, τον ξέρουμε στα ελληνικά και από του Μ.Α. Φώσκολου την κωμωδία *Φορτουνάτος* (...) Ο τύπος αυτός ξαναπαρουσιάζεται στο Θέατρό μας με το *Τζιώτικο Ραβαϊσι* (1911) – ο Λιονταρής (...) Ο Ξενόπουλος τον μεγάλο μονόλογο του Θοδωρή Καταπόδη – Γ' Πράξη, 3<sup>η</sup> σκηνή – τον θεωρεί «αληθινά αριστουργηματικό» και πιστεύει πως «θα τον εξήλενε ο μεγαλύτερος κωμωδιογράφος και θα μπορούσε να αναδειχθεί με αυτόν ο μεγαλύτερος ηθοποιός»<sup>198</sup>.

Κάτι σχετικό με τον Χάση γράφει και ο Γαήτας, ο οποίος προχωρά ακόμα πιο πέρα και μας πληροφορεί πως ο κύριος ήρωας της κωμωδίας του Γουζέλι «έχει μεγάλη συγγένεια με τον ψευτοπαλληκαρά καπετάν-Κουβέλιο της *Ιφιγένειας του Κατσαϊτη* (...)» και συνεχίζοντας υποστηρίζει ότι «ο Χάσης που δε γράφτηκε 'δι' άλλο πάρεξ διά ξεφάντωσιν των φίλων', είναι ένας μικρός αδελφός των μεγάλων λαϊκών ηρώων της παγκόσμιας τέχνης, ξεκινώντας από τον Καπιτάνο της *Commedia dell'arte* και

---

<sup>198</sup> Μ. Λυγίζος, ό.π., σελ. 37.

φτάνοντας ως τον Σάντσο Πάντσα, τον Πουλτσινέλλα, τον Σκαπίνο, τον Καραγκιόζη και τον Σβέϊκ<sup>199</sup>. Διαθέτει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με όλους τους παραπάνω γνωστούς και αγαπημένους ήρωες, με κυριότερο όμως την ακατάσχετη περιαιτολογία και την ανύπαρκτη τόλμη, που συχνά αποδεικνύεται ότι είναι μόνο 'κούφια' λόγια».

Δεν είναι όμως λίγες και οι φορές που με άλλα στοιχεία του χαρακτήρα του, όπως με την επιφανειακή και διαρκώς επιδεικνυόμενη λογιολογία και τον ασυγκράτητο ερωτισμό του ξαναζωντανεύει και άλλους ήρωες, πρωταγωνιστές του θεάτρου της Commedia dell'arte, όπως τον Ντοτόρε και τον Πανταλόνε.

Έτσι, λοιπόν, ο Θοδωρής Καταπόδης, γνήσιο τέκνο των προγόνων του, ένας από τους τελευταίους άμεσους βλαστούς αυτής της μακραίωνης τυπολογικής οικογένειας, αγαπά τα μεγάλα λόγια, υστερεί όμως στα έργα, όπου αποδεικνύεται νωθρός και δειλός. Η οικογενειακή έριδα είναι η καθημερινή του 'τροφή'. Μόνο στο σπίτι του, διαθέτοντας την ισχύ του κυρίου και του αφέντη, προχωρεί σε επίδειξη της δύναμής του ξυλοκοπώντας το γιο και τη σύζυγό του.

Στον κίνδυνο κρύβεται και, όταν αυτός περάσει, βγαίνει από την κρυψώνα του και καυχείται για τα ανύπαρκτα ανδραγαθήματά του, αποκυήματα της αχαλίνωτης φαντασίας του, που τα πιστεύει και ο ίδιος και τα διηγείται στους άλλους ως αληθινά, ξαναζωντανεύοντας επί σκηνής τον ονειροπόλο ιππότη Δον Κιχώτη. Ενώ νομίζει πως τα ξέρει όλα, γίνεται πάντα περίγελος των άλλων με την αμάθειά του και την εναγώνια προσπάθειά του να πείσει τον περίγυρό του για τη λογιότητα και τη στοχαστική του διάθεση απέναντι σε ό,τι αφορά τον κόσμο γύρω του:

### Πράξη Β', σκηνή 9<sup>η</sup>

(Πήνηφeros και Φραντζέσκης σολντάδοι – Γερόλυμος και έπειτα ο Θοδωρής)

(Το παρακάτω απόσπασμα δίνεται σε μετάφραση)

**ΠΗΝΦΕΡΟΣ:** Χαίρετε κύριε μάστορα τσαγκάρη, έχετε καλά παπούτσια;

**ΓΕΡΟΛΥΜΟΣ:** Όχι....(θέλουν τον καλόγερο) κατά την άλλην γωνίαν....

**ΘΟΔΩΡΗΣ:** Άσε με μένα να μιλήσω.....

**ΠΗΝΦΕΡΟΣ:** Παπούτσια καπησέλα.

**ΘΟΔΩΡΗΣ:** Για γυναίκα, για παιδιά ποιας ηλικίας; Ανοιχτά ή κλειστά;....

<sup>199</sup> Μ. Λυγίζος, ό.π., σελ. 36-37 και Δ. Ρώμας, «Το Επτανησιακό Θέατρο», Ν.Ε. 76 (Χριστ. 1964),

**ΠΗΝΦΕΡΟΣ:** *Για μας, για μας κύριε πολέτο (ανόητε).*

**ΘΟΔΩΡΗΣ:** *Όχι, δε με λένε Πολέτο.Τ' όνομά μου είναι πιο όμορφο. Τοντορέτος, δούλος σας.....*

Η σκηνή, μέρος της οποίας παραθέσαμε μόλις παραπάνω, βασίζεται στις παρεξηγήσεις που ξεκινούν απ' την ενετική διάλεκτο και διακρίνεται για την ιδιαίτερη κωμικότητά της: Οι Ενετοί στρατιώτες ζητούν ν' αγοράσουν παπούτσια και γίνεται παρανόηση με τη λέξη «καλλιγιέρ» που σημαίνει παπουτσή. Ο Γερόλυμος νομίζει ότι ζητάει τον καλόγερο που κατοικεί στο επόμενο στενό. Ο στρατιώτης που δεν ξέρει ελληνικά, ρωτά τι σημαίνει «καλόκιερο» και ο Γερόλυμος νομίζει ότι ρωτάει για τον καιρό και του απαντάει ότι δε βρέχει. Επεμβαίνει ο Θωδωρής, που πιστεύει πως τα ξέρει όλα, και του λέει πως δε ζητά τον καλόγηρο. Τελικά καταλαβαίνει ότι ζητάει παπούτσια, αλλά ο διάλογος των παρανοήσεων μαίνεται.....!

Τα καλύτερα πράγματα είναι δικά του: έχει τα καλύτερα παιδιά, τα καλύτερα κτήματα, τα καλύτερα προικιά και τα καλύτερα κρασιά. Μοιάζει κακός και εκδικητικός, αλλά έχει χάσει την τόλμη και το θράσος να δρα υπόγεια και να εκδικείται τους εχθρούς του με δόλο. Είναι ο αντιπροσωπευτικός τύπος του φαγά, του τσιγκούνη και κατά βάθος του καλοκάγαθου λαϊκού ανθρώπου.

Μάλιστα, επειδή ο Γουζέλης ήθελε, παίρνοντας ως στόχο της σάτιράς του έναν ζωντανό συντοπίτη του, να τον περιγράψει θεατρικά, το έργο του παρουσιάζει ιδιομορφία ως προς τη δομή, με αποτέλεσμα πολλοί να κάνουν λόγο για ένα έργο πρωτόλειο. Η χαλαρή δομή, η σύνδεση των σκηνών γύρω από ένα βασικό θέμα ή ένα βασικό πρόσωπο με κενά στο μύθο και με άλματα στην πλοκή μάς οδηγεί στα ίχνη της λαϊκής παράδοσης των Ζακυνθινών «ομιλιών», ή στο μεσαιωνικό λαϊκό και θρησκευτικό θέατρο του κάρρου, καθώς και στα μυστήρια, στα ισπανικά «άουτος» και στα γαλλικά «παιχνίδια».

Η περιγραφή, λοιπόν, του κεντρικού ήρωα δεν ακολουθεί τον γραμμικό τρόπο της ορθόδοξης κωμωδίας, γιατί δεν έχει σκοπό να μας παρουσιάσει την ανάπτυξη ενός χαρακτήρα μέσα από την πλοκή, αλλά να μας δείξει τη δράση ενός ολοκληρωμένου χαρακτήρα μέσα στο οικογενειακό και κοινωνικό του περιβάλλον. Από αυτή την άποψη το έργο του Γουζέλη είναι αυθεντικά λαϊκό, όπως η *commedia dell'arte* και ο Καραγκιόζης.

Καθόλου δεν υστερούν και τα άλλα πρόσωπα. Ο γιος του ο Γερόλυμος δειλός, καυχησιάρης και ερωτιάρης, γνήσιο ‘χασόπουλο’<sup>200</sup>, όπως τον χαρακτηρίζει ο κ. Σπύρος Ευαγγελάτος, παρουσιάζει στοιχεία τόσο του Καπιτάνου, όσο και του τεμπέλη και λαίμαργου δούλου, η ‘φωνακλού’ γυναίκα του, η Κατερίνα<sup>201</sup>, ο μεθύστακας ‘κολλέγας’ Παπουτσής<sup>202</sup>, ο συκοφάντης γείτονας Ποντήλιος<sup>203</sup> και η Αγγέλω, μια ‘αγνή’ «κοπελλούδα»<sup>204</sup>, που αναβιώνει τον τύπο της σουμπρέτας και έχει συνάψει ερωτικό δεσμό και με τον πατέρα και με το γιο Καταπόδη, θυμίζοντας κατά πολύ τον τύπο της γυναίκας έτσι όπως εμφανίζεται στην αναγεννησιακή *commedia erudita* και πλησιάζοντας κατά πολύ με τις ηρωίδες που μας περιγράφει ο Σαβόγιας Ρούσμελης στην *Κωμωδία των Ψευτογιατρών*. Τέλος, το ‘πάνελ’ των τύπων που συμμετέχουν στο έργο αυτό συμπληρώνεται από έναν απόγονο των πεινασμένων δούλων της ελληνικής και λατινικής κωμωδίας, το μαθητή του Χάση, τον Γιάννη, ο οποίος είναι το παιδί για όλες τις δουλειές, ένας Μπακαλόγατος, που μονίμως τρέχει, για να ικανοποιήσει όλες τις επιθυμίες των αφεντικών του, και μονίμως πεινά<sup>205</sup>.

Σε γενικές γραμμές οι τύποι αυτοί δεν επαναλαμβάνονται αυτούσιοι, αλλά δέχονται ποικίλες επιδράσεις, ευνοώντας έτσι τις αυτοσχεδιαστικές δυνατότητες του εκάστοτε δημιουργού, γεγονός που υπογραμμίζει για άλλη μια φορά την κοινωνική και ιστορική ιδιαιτερότητα του έργου<sup>206</sup>.

Πάνω σ’ ένα πατάρι όλα αυτά τα πρόσωπα παρελαύνουν από το μαγαζί, το σπίτι του Χάση, τους δρόμους και τις πλατείες του Τζάντε, με την ίδια ευκολία που η ελισαβετιανή σκηνή ‘φιλοξενεί’ κάμπους, δάση και κάστρα φανταστικά.

Ο Γουζέλης χρησιμοποιεί λόγιο ύφος, όταν στο τέλος κάθε σκηνής σχεδόν αλλάζει το μέτρο και από ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο γράφει σε νόθο ιαμβικό δεκασύλλαβο με εναλλαγές στο ημιστίχιο. Αξιοποιεί λέξεις αρχαϊζουσας από τη *Γραφή* και αναπτύσσει το κωμικό στοιχείο που στηρίζεται στην καθαρά γλωσσική παρανόηση,

---

<sup>200</sup> Βλ. Πρ. Δ’, σκ. 1<sup>η</sup>, Πρ. Γ’, σκ. 2<sup>η</sup>.

<sup>201</sup> Βλ. Πρ. Α’, σκ. 1<sup>η</sup>, 2<sup>η</sup>, Πρ. Δ’, σκ. 1<sup>η</sup>, 3<sup>η</sup>, 4<sup>η</sup>, 5<sup>η</sup>.

<sup>202</sup> Βλ. Πρ. Γ’, σκ. 5<sup>η</sup>.

<sup>203</sup> Βλ. Πρ. Γ’, σκ. 13<sup>η</sup>.

<sup>204</sup> Βλ. Πρ. Γ’, σκ. 2<sup>η</sup> και σκ. 12<sup>η</sup>.

<sup>205</sup> Βλ. Πρ. Α’, σκ. 3<sup>η</sup>, Πρ. Γ’, σκ. 5<sup>η</sup>.

<sup>206</sup> Κ. Γεωργουσόπουλος, «Ο Χάσης: Πατέρας της νεοελληνικής κωμωδίας», στο *Κλειδιά και κώδικες του θεάτρου II. Ελληνικό θέατρο*. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1984, (σσ. 204-209), σελ. 206-207 και Γ. Πεφάνης, ό.π., σελ. 84.

έτσι όπως εμφανίζεται στη βενετική *Commedia dialettale*, με τη συχνή παρεμβολή ιταλικών λέξεων και φράσεων<sup>207</sup>.

Ωστόσο κύριο χαρακτηριστικό αυτού του έργου είναι ότι αποτελεί έναν γλωσσικό καθρέφτη της εποχής του, κατά την οποία η ζακυνθινή ντοπιολαλιά αναμειγνύεται με πομπώδεις ιταλισμούς, απρόσιτους σήμερα ακόμα και στους Ζακυνθινούς λογίους.

Γι' αυτό άλλωστε ο *Χάσης* παραμένει ένα γλωσσικό και λαογραφικό μνημείο του νεότερου ελληνισμού, όπως άλλωστε ισχύει και με τις συγγενικές προς αυτόν «Ομιλίες».

Αυτή ακριβώς η γλωσσική του ιδιομορφία καθιστά το κείμενο του *Χάσης* δυσανάγνωστο και πολλές φορές κουραστικό ακόμα και για κάποιον που του είναι οικείο το ιόνιο ιδίωμα. Έτσι μπορεί να αμφιβάλλει κανείς, αν η διαμαρτυρία των Ζακυνθινών, πριν από χρόνια, σ' έναν θιασάρχη, που σχεδίαζε να παρουσιάσει τον *Χάση* στην αθηναϊκή θεατρική σκηνή, είχε κάποια πρακτική σκοπιμότητα. Οι λαμπροί αυτοί νησιώτες, που ήξεραν πως σατιρίζονταν μέσω του πρωταγωνιστικού προσώπου του *Χάσης*, δεν ήθελαν με κανένα τρόπο να γελοιοποιηθούν και στο κοινό της πρωτεύουσας. Άδικα όμως. Υπήρχαν πολλές πιθανότητες πως οι Αθηναίοι πολύ λίγο ή και καθόλου θα καταλάβαιναν τους υπαινιγμούς του Γουζέλη.

Έτσι, λοιπόν, δικαιολογείται που ένα έργο πολύ γνωστό τόσο στους λάτρεις των ζακυνθινών γραμμάτων και στους φιλόλογους όσο και στους ανθρώπους του θεάτρου, δεν ευτύχησε να παρασταθεί ολόκληρο μέχρι σήμερα στη σκηνή. Βασικός λόγος: η δυσχέρεια αντιμετώπισης του κειμένου.

Για να φτάσει το κείμενο που έχουμε να γίνει κείμενο παράστασης απαιτεί πολύ μεγάλη προεργασία: αλλαγή σειράς σκηνών, αλλαγή προσώπων σε σκηνές, να υπογραμμιστεί μια κάποια δραματική πορεία, να κοπούν ατέλειωτες σελίδες χωρίς ενδιαφέρον και να πυκνωθεί το κείμενο, καθώς το έργο αποτελείται από πολλές σκηνές, που η καθεμιά εμπερικλείει σχεδόν και μια ξεχωριστή υπόθεση. Τίποτα όμως από αυτά δεν πρέπει να γίνει σε βάρος του κειμένου, εγκυμονώντας τον κίνδυνο να χαθεί το άρωμα της πρωτοτυπίας που αποπνέει.

Επιπλέον, η γλώσσα θα πρέπει να απαλύνει τόσο, που χωρίς να χάσει τον ιδιοματικό χαρακτήρα της, να καταστεί προσιτή και αντιληπτή από τον σημερινό θεατή. Οι βωμολοχίες να διατηρηθούν, απομακρύνοντας ίσως μόνο μερικές που επαναλαμβάνονται συχνά και φορτίζουν πληκτικά το κείμενο.

---

<sup>207</sup> Ο.π. Πρ. Β', σκ. 9<sup>η</sup>.

Πάνω απ' όλα, όμως, το έργο θα πρέπει να παρασταθεί πάνω σε πατάρι με ελάχιστα σκηνικά στοιχεία, ο ρυθμός του να παρουσιάζεται σαν ένα ξέφρενο ξέσπασμα χαράς και ο τόνος του να αποπνέει μια νότα αποκριάτικη.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί πως ο *Χάσης* ανεβίστηκε πολλές φορές στη Ζάκυνθο από αυτοσχέδιους θιάσους, αλλά δεν εκτιμήθηκε η αξία του όσο θα έπρεπε από τους ανθρώπους του θεάτρου. Φωτεινές εξαιρέσεις οι περιπτώσεις του Φώτου Πολίτη, του Σπύρου Ευαγγελάτου, που τον διασκεύασε και τον ανέβασε με τη «Νεοελληνική Σκηνή» στις 23 Φεβρουαρίου του 1964 και του θιάσου των «Ελεύθερων Καλλιτεχνών» του Φοίβου Ταξιάρχη που το παρουσίασαν το καλοκαίρι του 1977, σε διασκευή του Κ. Πορφύρη.

Φυσικά πραγματοποιήθηκαν και άλλες παραστάσεις του *Χάση* στο «Φεστιβάλ Ιθάκης» (9 Αυγούστου 1979)<sup>208</sup>, από το «Εθνικό Θέατρο» (ειδικότερα από την «Τρίτη σκηνή» και το «Θερινό Θέατρο», 1980)<sup>209</sup>, από το «Κ.Θ.Β.Ε.»<sup>210</sup> (ο θίασος «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες» παρουσιάζει τον *Χάση* στις προφεστιβαλικές εκδηλώσεις του Φεστιβάλ Αθηνών από τις αρχές Μαΐου μέχρι τα μέσα Ιουνίου 1977. Η ίδια θεατρική ομάδα αναλαμβάνει μέσα στα πλαίσια του πολιτιστικού προγράμματος του θεατρικού τμήματος του Παν/μιου Αθηνών να παρουσιάσει τον *Χάση* τόσο στην Αθήνα όσο και στους γύρω Δήμους)<sup>211</sup>. Επίσης με την ευκαιρία του εορτασμού για την επέτειο της ιστορικής μάχης του Μαραθώνα ο Μορφωτικός Σύλλογος Μαραθώνα οργανώνει τα Μαραθώνια '77 (από 31 Αυγούστου έως 4 Σεπτεμβρίου), όπου οι «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες» παρασταίνουν τον *Χάση*<sup>212</sup>. Το ίδιο έργο ανεβάζει ο ίδιος θίασος στο «Θέατρο Τέχνης» το 1977<sup>213</sup>, στα πλαίσια των καθιερωμένων «Γιορτών Λόγου και Τέχνης» της Λευκάδας<sup>214</sup> (1977), της «Δ' Συνάντησης Μεσαιωνικού και Λαϊκού Θεάτρου» που έλαβε χώρα στη Ζάκυνθο<sup>215</sup> (από τις 6-14 Αυγούστου 1977), καθώς και σε εκδηλώσεις των Δήμων Σικυώνας, Καισαριανής και Μοσχάτου<sup>216</sup>.

---

<sup>208</sup> Βλ. *Το Βήμα*, Τετάρτη 8 Αυγούστου 1979, σελ. 5.

<sup>209</sup> Ο.π., *Το Βήμα*, Τρίτη 21 Οκτωβρίου 1980, σελ. 5.

<sup>210</sup> Ο.π., *Το Βήμα*, Σάββατο 12 Φεβρουαρίου 1977, σελ. 4.

<sup>211</sup> Ο.π., *Το Βήμα*, Σάββατο 5 Φεβρουαρίου 1977, σελ. 4.

<sup>212</sup> Ο.π., *Το Βήμα*, Τρίτη 30 Αυγούστου 1977, σελ. 4.

<sup>213</sup> Ο.π., *το Βήμα*, Τετάρτη 31 Αυγούστου 1977.

<sup>214</sup> Ο.π., *Το Βήμα*, Σάββατο 6 Αυγούστου 1977.

<sup>215</sup> Ο.π., *Το Βήμα*, Τετάρτη 27 Ιουλίου 1977

<sup>216</sup> Ο.π., *Το Βήμα*, Σάββατο 16 Ιουλίου 1977, Τρίτη 26 Ιουλίου 1977 και Τετάρτη 3 Αυγούστου 1977 αντίστοιχα.



Ο Γρ. Ξενόπουλος<sup>217</sup>, συμπατριώτης του ποιητή, στον πρόλογό του στον *Κόντε Σπουργίτη* του Γιάννη Τσακασιάνου<sup>218</sup> (Αθήνα 1888) εκφράζεται για τον *Χάση* του Γουζέλη με άκρατο ενθουσιασμό, γράφοντας χαρακτηριστικά: «είναι αμίμητον καλλιτέχνημα, μόνη επαρκέσασα να εξασφαλίσει [εις τον συγγραφέα της] αιωνίαν δόξαν...Είναι έργον πλήρες σατυρικής αληθείας, γνήσιον, φυσικόν, χυτόν, δός ειπείν, σπαίρον ακόμη εν τη ζωή, ως όταν εξηλθε του εγκεφάλου του ποιητού του. Δεν υπάρχει σχεδόν Ζακύνθιος, όστις να μην τον ενθυμήται εκ στήθους, να μην τον απαγγέλλη εν στιγμαίς γενικής φαιδρότητος και ευθυμίας...».

Επίσης, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος θεωρεί τον *Χάση* ‘πατέρα’ της νεοελληνικής κωμωδίας<sup>219</sup>.

Αλλά και ο Διον. Ρώμας θεωρεί την κωμωδία αυτή αριστούργημα της θεατρικής σατιρογραφίας και κρίκο συνδετικό ανάμεσα στο αρχοντικό και στο λαϊκό θέατρο του νησιού. Κατά τον ίδιο, το έργο αυτό αποτελεί για τους ζακυνθινούς ένα πραγματικό ‘βίωμα’<sup>220</sup>. Για τη νεοελληνική σκηνή είναι απλά ένα έργο που ανήκει στο παράδοξο θεατρικό “no mans land”, όπου ‘φυτρώνουν’ τα δοξασμένα εκείνα έργα, που θαυμάζονται από όλους και δεν παίζονται από κανένα!<sup>221</sup>

Το *τσάκωμα* και το *φτιάσιμον* άρχισε να τυπώνεται από τα 1851 με την επιγραφή *Ο Χάσης*. Μέχρι τότε κυκλοφορούσε σε χειρόγραφα. Ήταν μεγάλη η διάδοση και η απήχηση που είχε το έργο του Γουζέλη, γεγονός που αποδεικνύεται από το ότι ο Διονύσιος Λουκίσας, ζακυνθινός, επηρεάστηκε απ’ αυτό και έγραψε κωμωδία μιμούμενος το πρότυπό του<sup>222</sup>. Ωστόσο χειρόγραφα αυτοτελή της κωμωδίας αυτής, που θα βοηθούσαν στην κριτική αποκατάσταση του κειμένου, δε μας έχουν σωθεί. Σώζεται μόνο ένα ακέφαλο και δίχως τέλος χειρόγραφο από δωρεά του Μαρίνου Σιγούρου στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Αθήνας<sup>223</sup>.

Όπως, λοιπόν, καθίσταται σαφές, ο *Χάσης* αποτελεί τη γέφυρα που ενώνει το λαϊκό και έντεχνο Επτανησιακό θέατρο. Από τη στιγμή δηλαδή που οι «Ομιλίες» με τον

---

<sup>217</sup> Κ. Μπίρης, *Γρηγορίου Ξενόπουλου Άπαντα*. Τόμ. ΙΙ: «Ο Χάσης του Γουζέλη», Αθήνα 1892, σσ. 355-358 και Γρ. Ξενόπουλος, «Ζακυνθινά ηθογραφήματα Β’. Ο Χάσης (Μελέτη), *Παρνασσός*, Τόμ. ΙΔ’(1891), σσ. 357-364.

<sup>218</sup> Μ. Valsa, ό.π., *Ιόνιος Ανθολογία*, σελ. 53.

<sup>219</sup> Κ. Γεωργουσόπουλος, *Ο Χάσης: πατέρας της νεοελληνικής κωμωδίας*, εφημ *Το Βήμα*, Αθήνα, 6 Ιουλίου 1977, σελ. 4.

<sup>220</sup> Διον. Ρώμας, ό.π., «Το Επτανησιακό Θέατρο», σελ. 114.

<sup>221</sup> Διον. Ρώμας, ό.π., «Το Θέατρο στη Ζάκυνθο από άρχοντες και ποπολάρους», σσ. 32-36.

<sup>222</sup> Γλ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, *Ανέκδοτος Ζακυνθινή κωμωδία του Διον. Λουκίσας*, Αθήνα 1965.

<sup>223</sup> Το εν λόγω χειρόγραφο δεν περιγράφεται με βεβαιότητα από τον Ιω. Σακκελίωνα και Αλκ. Σακκελίωνα, Κατάλογος των χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης.

παραμυθιακό χαρακτήρα τους, αναγόμενες σε κάποιο φανταστικό κόσμο, αποτελούν μια λόγια παρέμβαση στη λαϊκή δημιουργία, ο Χάσης 'προϊόν' επώνυμου δημιουργού ξαναγυρνά στις αληθινές ρίζες του λαϊκού θεάτρου, καθώς απομακρύνεται από την πλασματική θεματική και την έκφραση γνήσιων λαϊκών μοτίβων, όπως αυτό της διακωμώδησης κάποιου ανθρώπινου τύπου.

Επομένως, ο Γουζέλης στο συγκεκριμένο έργο ακολουθεί την αντίστροφη πορεία, καθώς το λαϊκό στοιχείο επενεργεί στην έντεχνη δημιουργία σχηματίζοντας ένα πρωτότυπο αυθεντικό θεατρικό έργο, που έχει αφομοιώσει δημιουργικά στοιχεία τόσο της λαϊκής όσο και της λόγιας παράδοσης. Κατά συνέπεια, η αξία του για τη θεωρία του θεάτρου δεν έγκειται τόσο στην ποιότητα ή στην ιδιαιτερότητα του κωμικού στοιχείου, ούτε στη γνησιότητα και πρωτοτυπία του θέματός του, αλλά στην παρουσία των δομικών εκείνων στοιχείων που το καθιστούν ένα επιτυχημένο 'πάντρεμα' του ντόπιου λαϊκού και του έντεχνου θεάτρου, ενώ για τον ιστορικό της νεοελληνικής δραματουργίας στην οριοθέτηση της περιόδου του Επτανησιακού θεάτρου και στην σπερματική εμφάνιση κάποιων στοιχείων, που θα γονιμοποιηθούν και θα εκδηλωθούν στην ελληνική κωμωδία του ΙΘ' αιώνα, ως πρόδρομος της οποίας μπορεί να θεωρηθεί το έργο του Γουζέλη.

Ανακεφαλαιώνοντας, ας κρατήσουμε ως ελάχιστη 'γεύση' του σύντομου αυτού ταξιδιού στο ζακυνθινό θέατρο όλους εκείνους τους λόγους για τους οποίους ο Χάσης πρέπει να πάρει τη θέση που του ταιριάζει στην ιστορία της νεότερης Ελλάδας και των νεοελληνικών γραμμάτων.

Το έργο του Γουζέλη είναι γνωστό από τις εκδόσεις που κυκλοφόρησαν<sup>224</sup>: Αυτές είναι:

1. *Τζάκομα του Αϊ Ρόκου και του Αϊ Θωμά. Για να ανοίξη το ουράνιο παλάτι να έμψη η αρχοντοπούλα Σαμεροα*. Εισ το Παρίγγι... (του 1800 η έκδοση).

2. *Η Ιερουσαλήμ ελευθερωμένη*. Ποίημα ηρωικόν του Τορκουάτου Τάσσου. Μεταφρασθέν εκ της Ιταλικής εποποιίας εις την απλήν ελληνικήν διάλεκτον κατά στιχουργίαν μετά τινών υποσημειώσεων, και καλλωπισθέν μεθ' όλων των χαλκογραφιών του. Παρά του Δημητρίου Γουζέλη Ζακυνθίου. Πρώτη έκδοσις. Εισ Βενετίας, και τύπους Πάνου Θεοδοσίου του εξ Ιωαννίνων. 1807. Θεριστίου...

3. *Η κρίσις του Πάριδος*, ποίημα Μυθολογικόν, Ερωτικόν και Ηθικόν του Δημητρίου Γουζέλη του εκ Ζακύνθου. Έκδοσις πρώτη μετά διαφόρων

---

<sup>224</sup> Α. Παπαϊωάννου, ό.π., σελ. 92-93.

υποσημειώσεων, εν αις περιέχονται ιστορικός συν τοις άλλοις και βίοι αξιολόγων ανδρών ουκ ευάριθμοι. Εν Τεργέστη. 1817. Παρά τω Αντωνίω Μαλδίνη τυπογράφω, δαπάνη του ιδίου συγγραφέως.

4. *Προς τους Επτανησίους και λοιπούς Πατριώτας. Φίλοι Πατριώται!...* Εν Ναυπλίω Α΄ Σεπτεμβρίου 1826. Η Επιτροπή του Επτανησιακού Σώματος Δημήτριος Γουζέλης... Ο Γραμματεὺς Νικόλαος Φλογαΐτης.

5. *Σάλπισμα πολεμιστήριον. Περιέχον τα της Ελλάδος.* Ποίημα νεοφανές Δημητρίου Γουζέλη. Εν Ναυπλίω 1827.

6. «Ερμηνεία πρακτική του Δημητρίου Γουζέλη περί κατασκευής των κρασίων», σε στίχους, περ. *Η Ηώς*, αριθ. 12, έτος Α΄, εν Ναυλία 1830, σσ.31-32.

7. *Η Σίφνιος Μούσα. Ιστορικά των παλαιών και νέων Ελλήνων.* Προκήρυξις. [στο τέλος:] Ο συγγραφεὺς Δ. Γουζέλης. *Γενική Εφημερίς της Ελλάδος*, αριθ. 54, έτους ΣΤ΄, εν Ναυπλίω 18 Ιουλίου 1831. (Παράρτημα, σσ.321-322.).

8. *Προς την Αυτού Μεγαλιότητα τον Βασιλέα της Ελλάδος Όθωνα. Άνα τα κατά τους Έλληνας* (εκδόθηκε και σε ξεχωριστό φυλλάδιο: Τα κατά τους Έλληνας, διαιρούμενον εις δύο μέρη ελεγκτικών και παραιναιτικών. Ποιημάτιον Δημητρίου Γουζέλη. Έγγραφον εν Μηνί Ιανουαρίου 1833. Εν Αιγίνη 1833...).

9. *Η Αρχοντιά και η φτώχεια*, κωμωδία εις δύο πράξεις, υπό Δημητρίου Γουζέλη. Εν Αιγίνη εκ του τυπογραφείου Ανδρέου Κορομηλά 1834.

10. *Η μεγαλοφιλία Φιντίου και Δάμωνος, ή Διονύσιος ο τύραννος των Συρακουσών*, δράμα πατριωτικόν παρά Δημητρίου Γουζέλη. Εν Ναυπλίω 1835.

11. *Γνωμικά* παρά Δημητρίου Γουζέλη του εκ Ζακύνθου, Εν Ναυπλίω 1836.

12. *Ο Χάσης* κωμωδία ποιηθείσα τω 1786 υπό Δημητρίου Γουζέλη Ζακυνθίου κατά τον τότε ζακύνθιον ιδιωματισμόν. Εκδίδεται νυν δαπάνη των συνδρομητών και Περικλέους Καλοφώνου. Εν Ζακύνθω...1851.

13. *Ο Χάσης*, κωμωδία ποιηθείσα τω 1786 υπό Δημητρίου Γουζέλη Ζακυνθίου κατά τον τότε ζακύνθιον ιδιωματισμόν. Εν Ζακύνθω...1860.

14. *Κωμωδία ο Χάσης* υπό Δημητρίου Γουζέλη Ζακυνθίου. Έκδοσις νέα βελτιωθείσα και μετά συντόμου βιογραφίας του συγγραφέως πλουτισθείσα, δια δαπάνης Σεργίου Χ. Ραφτάνη. Εν Ζακύνθω 1861.

15. Δημητρίου Γουζέλη, *Χάσης*, κωμωδία εις πράξεις τέσσαρας. Έκδοσις νεωτάτη επιδιορθωμένη. Εν Ζακύνθω, τυπογραφείον Φώσκολος Νικ. Σ. Καγοκεφάλου, 1890.

16. Δημητρίου Γουζέλη, *Ο Χάσης*, κωμωδία ή σκηναί ζακυνθίου βίου εις πράξεις τέσσαρας τη βάσει παλαιών χειρογράφων, μετά εισαγωγής, βιογραφιών Γουζέλη και Καταπόδη, κριτικών του Χάση και πολλών σημειώσεων τη συνεργασία πολλών λογίων. Έκδοσις νεωτάτη και πλήρης υπό εφημερίδος *Ελπίς Ζακύνθου*. Εν Αθήναις...1927.

17. Δημητρίου Γουζέλη, *Ο Χάσης*, εισαγωγή-βιογραφικό σημείωμα Γιάννη Χρυσικόπουλου, εκδόσεις «Μέλλον», Ζάκυνθος 1969.

18. *Ανέκδοτος επιμνημόσυνος λόγος του Δημήτρη Γουζέλη στο Λόρδο Μπάϋρον*, εκδότης Ντίνος Κονόμος, Ζακυνθινά, 1, Αθήνα, 1974 σσ.3-16.

19. Δημητρίου Γουζέλη, *Το τσάκωμα του Αϊ Ρόκου και του Αϊ Θωμά*, προλεγόμενα Γιάννη Χρυσικόπουλου, εκδόσεις «Μέλλον», Ζάκυνθος 1976.

## 2. Η Κωμωδία των Ψευτογιατρών του Σαβόγια Ρούσμελη<sup>225</sup>

Ο Σαβόγιας Ρούσμελης (ή και Σουμερλής) είναι ο πρώτος γνωστός συγγραφέας θεατρικών έργων στη Ζάκυνθο. Τα έργα του όμως δεν είδαν μέχρι σήμερα το φως της δημοσιότητας, με αποτέλεσμα η πατρότητά τους να αποδοθεί σε άλλους συγγραφείς.

Για την οικογένεια του Ρούσμελη έχουμε ελάχιστες πληροφορίες. Κατά τον Λ. Χ. Ζώη<sup>226</sup> η οικογένεια Σαβόγια έρχεται από την Κρήτη και εγκαθίσταται στη Ζάκυνθο το 1632. Ο Σαβόγιας Ρούσμελης γεννήθηκε μάλλον στις αρχές του ΙΗ΄ αιώνα.

Ο Π. Χιώτης<sup>227</sup> μας πληροφορεί για τη συγγραφική παραγωγή του Σαβόγια Ρούσμελη, μέσα από τα έργα του οποίου γνωρίζουμε έναν από τους πρώτους Έλληνες κωμωδιογράφους που θέλησαν να σατιρίσουν την κοινωνία και τα ελαττώματα των συγχρόνων τους και ταυτόχρονα να απεικονίσουν τα ήθη και τα έθιμα του λαού τους. Τα έργα του είναι τα ακόλουθα:

1. *Συμβουλή πατρός προς υιόν*.
2. *Το τσάκωμα των κηπουρών*.
3. *Κυρά-Λιά*.

---

<sup>225</sup> Η κωμωδία των ψευτογιατρών πρωτοδημοσιεύεται αποσπασματικά το 1923 από τον Λεωνίδα Χ. Ζώη και στο σύνολό της το 1971 από τη Γλυκερία Πρωτόπαπα – Μπουμπουλίδου.

<sup>226</sup> Λ.Χ. Ζώης, *Λεξικόν φιλολογικόν και ιστορικόν Ζακύνθου*, Ζάκυνθος 1898, σελ. 976 και του ίδιου «Η κωμωδία των ψευτογιατρών», *Αι Μούσαι*, Τόμ. ΛΑ΄, φυλλ. 723 (1 Ιουνίου 1923), σελ. 1.

<sup>227</sup> Π. Χιώτης, «Σαβόγιας Σουμερλής», περ. *Αι Μούσαι*, Τόμ. Α΄, φύλλ. 1 (1 Σεπτεμβρίου 1892), σελ. 3. Του ίδιου, «Επιφανείς Επτανήσιοι-Σαβόγιας Σουμερλής», περ. *Αι Μούσαι*, Τόμ. ΚΑ΄, φύλλ. 470 (1 Νοεμβρίου 1912), σελ. 3.

#### 4. Φιορέντσα.

#### **Το θέμα της κωμωδίας: *Οι Κομπογιαννίτες γιατροί*<sup>228</sup>**

Η κωμωδία των *ψευτογιατρών* του Ζακυνθινού Σαβόγια Ρούσμελη, με τη γραμμικότητα των επεισοδίων που τη διακρίνει, θυμίζει μεν έντονα τη χαλαρή διάρθρωση των *canvasi* της *commedia dell'arte*, αλλά παραπέμπει και σε κάποια στοιχεία από την κριτική διάθεση του πρώιμου Διαφωτισμού, καθώς στηλιτεύει την αμάθεια και την ανηθικότητα, σατιρίζοντας παράλληλα τις λαϊκές δεισιδαιμονίες και την αβασάνιστη εμπιστοσύνη των απλών ανθρώπων στους τσαρλατάνους και τους κομπογιαννίτες γιατρούς. Από την άλλη, ο σκηνικός πληθυσμός του έργου αντλείται από τα τυπικά πορτραίτα της κρητικής και της ιταλικής αυτοσχέδιας κωμωδίας: ο πονηρός Κεφαλονίτης, οι άπιστες σύζυγοι, οι ραδιούργες γυναίκες, οι απατεώνες γιατροί.

Η *Κωμωδία των ψευτογιατρών* αποτελείται από 1478 δεκαπεντασύλλαβους στίχους, οι οποίοι κατανέμονται σε πέντε σκηνές και παρουσιάζει το θέμα των εμπειρικών γιατρών, οι οποίοι καταγόμενοι από την Ήπειρο, και μάλιστα από τα Ιωάννινα και την περιοχή του Ζαγορίου, λυμαίνονταν την Ελλάδα.

Ονομάζονταν «Κομπογιαννίται» και αποτελούσαν μια ιδιαίτερη επαγγελματική τάξη. Ήταν εύκολα αναγνωρίσιμοι από την ειδική αμφίεσή τους, της οποίας χαρακτηριστικό γνώρισμα ήταν η μαύρη μαλλιαρή σεγούνα. Έδεναν την πλούσια κόμη τους με πράσινη ταινία και μιλούσαν την ακατανόητη 'κορακίστικη' γλώσσα<sup>229</sup> τους, που δεν ήταν τίποτε άλλο παρά ένα συνθηματικό γλωσσικό ιδίωμα. Είχαν πάντα μαζί τους ένα ραβδί, για να προστατεύονται από τα σκυλιά που συναντούσαν στο δρόμο τους και για να αντιμετωπίζουν τις επιθέσεις όσων πελατών τους δεν είχαν θεραπευτεί και τους κατεδίωκαν. Τα φάρμακα και τα γιατροσόφιά τους τα φύλαγαν μέσα σε σάκους, στους οποίους οφειλόταν άλλωστε και η επονομασία τους «σακκουλιαραίοι».

Ανάλογα με τις επιδόσεις τους στην άσκηση του ιατρικού επαγγέλματος και τις επιτυχείς ιατρικές παρεμβάσεις τους διαιρούνταν σε «εξοχωτάτους» και σε «παρακατιανούς».

<sup>228</sup> Γ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, *Το θέατρο εν Ζακύνθω*, Αθήνα 1958, σελ. 67-75.

<sup>229</sup> Κ. Ν. Σάθας, «Η ιατρική εν Ελλάδι», εφ. *Κλειώ* (Τεργέστης), έτος ΚΒ', αρ. 1146 (4/16 Ιουνίου 1883), σελ. 1-2 και Δ. Σάρρος, «Περί των εν Ηπείρω, Μακεδονία και Θράκη συνθηματικών γλωσσών», περ. *Λαογραφία*, τόμ. Ζ' (1923), σσ. 523-530.

Κατά τον καθηγητή Εμμ. Εμμανουήλ<sup>230</sup> ο κομπογιαννίτης εκτός από τα απαραίτητα 'εφόδια' της τέχνης του, που τη χαρακτηρίζει η ασυνειδησία, η αμάθεια και η κρυψίνοια, διαθέτει επίσης, ως επιπρόσθετα 'προσόντα', την απληστία, τη σωματική ακαμψία, το πονηρό βλέμμα, την υπομονή και τους επιτηδευμένους (κομψευομένους) και λεπτούς τρόπους. Είναι τερατολόγος, φαντασιόπληκτος και ψεύτης, έτοιμος να θυσιάσει τα πάντα στον βωμό του συμφέροντός του, τολμηρός όσον αφορά στη διαβεβαίωση που παρέχει σε κάθε ενδιαφερόμενο για την ικανότητά του να θεραπεύσει κάθε ασθένεια και ακαταγώνιστος εμβالωτής κάθε αποτυχίας του.

Παρουσιάζεται ολιγόλογος, καθώς αποφεύγει τις μεγάλες συζητήσεις, για να μην αποκαλυφτούν οι ελλειπείς όσο και ανύπαρκτες γνώσεις του, τις οποίες μοιράζει απλόχερα συνήθως στους αμαθείς, δεισιδαίμονες και άμυαλους συνδιαλεγόμενους του, στα μάτια των οποίων φαντάζει ως ένας σοφός που θα τους λυτρώσει από τα προβλήματά τους. Αποστηθίζει συχνά ολόκληρα κεφάλαια από ιατρικά βιβλία και τα 'εκτοξεύει' εκεί που πιστεύει πως θα προκαλέσουν εντύπωση.

Απώτερος σκοπός αυτού του χαρακτήρα, που μας θυμίζει τους σημερινούς μικροαπατεώνες, είναι να αποσπάσει τα χρήματα των πελατών του με κάθε δυνατό τρόπο.

Είναι επόμενο, λοιπόν, αυτός ο χαρακτηριστικός τύπος να γίνει αντικείμενο σάτιρας των λογίων της νεότερης Ελλάδας. Έτσι, η ηθογραφική περιγραφή του εμπειρικού αυτού 'γιατρού' έχει απασχολήσει τον Ιω. Βηλαρά<sup>231</sup> στον *Ματσούκα*, τον Αλ. Σούτσο<sup>232</sup> στον *Άσωτο* και τον Δ. Βυζάντιο στη *Βαβυλωνία*.

Ειδικότερα ο Βηλαράς στον *Ματσούκα* του σατιρίζει έναν βοσκό, που εντελώς ξαφνικά μεταβάλλεται σε γιατρό, αποδίδοντάς του τις παρακάτω ικανότητες:

*«Τα παχιά κορμιά αχαμναίνει,  
τα' αχαμνά σου τα παχαίνει  
δίνει μάτια των στραβών,  
τους ψηλούς ευθύς χαμλώνει,*

<sup>230</sup> Εμμ. Εμμανουήλ, *Ιατροσόφια και τσαρλατάνοι*, Αθήνα 1938, σσ. 6-9.

<sup>231</sup> Γ. Α. Βαβαρέτος, *Ιω. Βηλαράς. Άπαντα*, Αθήνα 1935, σσ. 50-55.

<sup>232</sup> Αλ. Σούτσος, *Ο Άσωτος, κωμωδία εις πέντε πράξεις*, εν Ναυπλίω 1830, σελ. 50.

τους κοντούς κι αυτούς ψηλώνει,  
βάνει γλώσσα των βουβών».

Το ίδιο και ο Σούτσος στον *Άσωτο*, μέσω του Ιπεκουάνα, μας παρουσιάζει μια πιστότατη εικόνα των γιατρών κατά τα χρόνια της Επανάστασης:

«Δεν είμαι εγώ Ζαγοριανός να περπατώ 'ς τον δρόμο  
με αλοιφές, μ' εμπλάστρια, με βότανα 'ς τον ώμο,  
και με δοντάγρων, συριγγών και νυστεριών χαρχάρι,  
με το σαμουροκάλπακο να τρέχω 'ς το κεφάλι  
να σκούζω από το κουτσό και ψόφιο μου μουλάρι:  
«Καλός γιατρός! Πουλώ ζωή! Ποιος θέλει; Ποιος θα πάρει;»

Τέλος, ο Βυζάντιος στη *Βαβυλωνία* του διακωμωδεί την ίδια επαγγελματική τάξη μέσω του «ντεττόρ Τζαλάπα», ο οποίος, κατά τον Κ. Μπίρη<sup>233</sup>, δεν είναι ακριβώς κομπογιαννίτης αλλά μάλλον πρόκειται για «καλογιατρό», έναν τύπο παράλληλο με τον κομπογιαννίτη, αλλά μεταγενέστερο.

Στο σημείο αυτό, βέβαια, αξίζει να υπενθυμίσουμε πως ο τύπος του γιατρού αναφέρεται και παλαιότερα στις κωμωδίες του Κρητικού θεάτρου, όπως στον *Φορτουνάτο*, αλλά και κατά τη νεότερη περίοδο στις σάτιρες του Σολωμού, όπως το *Ιατροσυμβούλιο*, όπου, όμως, διακωμωδείται ο σχολαστικός και όχι ο κομπογιαννίτης γιατρός<sup>234</sup>. Επίσης, το θέμα του κομπογιαννίτη γιατρού απαντάται και σ' έναν από τους μύθους του Αισώπου υπό τον τίτλο *Το πάθημα του κομπογιαννίτη γιατρού*.<sup>235</sup>

<sup>233</sup> Κ. Μπίρης, *Η Βαβυλωνία του Δ. Κ. Βυζαντίου*. Ιστορική και σκηνική ανάλυση, αναμόρφωσις του κειμένου, Αθήναι 1948, σσ. 63-65.

<sup>234</sup> Η γελοιοποίηση των γιατρών ήταν, όπως γνωρίζουμε, κοινοτοπικός στόχος των σατιρικών. Ο Χριστόφορος Μυτιληναίος (πρώτο μισό του 11<sup>ου</sup> αι.) σατιρίζει αναλήτα τον ψηλομύτη γιατρό:

#### *Εις ιατρόν κενόδοξον*

«*Ιατρέ, μη δίωκε τον τύφον μάτην  
ει γαρ σκοπήσας ακριβώς ανακρίνης,  
όθεν πορίζη τας αφορμάς του βίου,  
αυτός σεαυτόν και μυσαχθήση τάχα, τροφής χορηγούς ούρα και κόπρους έχων.  
Χρήν ουν οφρύν ρίψαντα την επηρμένην  
κόπρων σκάφας βλέπειν σε και τας αμίδας,*

## Ανάλυση της υπόθεσης του έργου

Η κωμωδία μας ξεκινά μ' έναν Πρόλογο, που αποτελείται από 66στίχους και απαγγέλλεται από τη Φτώχεια, που είναι μεταμφιεσμένη σε καλόγρια. Συγκεκριμένα

Η Φτώχεια εμφανίζεται ενώπιον των θεατών, αποκαλύπτει την ταυτότητά της, ζητά συγγνώμη από τους παριστάμενους άρχοντες για την ατημέλητη εμφάνισή της και επεξηγεί την επίδραση που ασκεί στους ανθρώπους, μετατρέποντας τη ζωή τους σ' έναν δύσκολο και αδιάκοπο αγώνα για την εξασφάλιση των «προς το ζην». Στη συνέχεια δίνει συμβουλές προς τους ακροατές της, διαχωρίζοντάς τους σε φτωχούς και πλούσιους, τονίζοντάς τους, απευθυνόμενη προς τους δεύτερους, πόσο σημαντικό είναι να είναι ελεήμονες και να βοηθούν όσους έχουν ανάγκη, ενώ παράλληλα υπαινίσσεται με λίγα λόγια την υπόθεση της κωμωδίας που έχει ως εξής:

Ακολουθεί η Α΄ Πράξη (Σκηνές 4, στίχοι 214), κατά την έναρξη της οποίας εμφανίζονται τέσσερις ιατροί, ο Κώστας, ο Γιάννος, ο Δήμος και ο Στάμος, που συζητούν για το ταξίδι τους στη Ζάκυνθο. Πρώτος ο Κώστας εκφράζει το φόβο του για την απόφασή τους να εγκατασταθούν και να εξασκήσουν την ιατρική στη Ζάκυνθο, όπου βρίσκονται πάρα πολλοί γιατροί, ρήτορες και ξακουστοί παιδαγωγοί, άτομα δηλαδή που μπορούν ν' αντιληφθούν εύκολα την αμάθειά τους, να ξεσκεπάσουν την απάτη τους και να τους καταδιώξουν. Κατά συνέπεια, συμβουλεύει τους φίλους του να φύγουν από το νησί και να μεταβούν σε μια άλλη περιοχή, όπου ο κίνδυνος αυτός θα είναι μικρότερος.

Δύο από τους συνάδελφους του, ο Γιάννος και ο Δήμος, προτείνουν ως επόμενη υποψήφια περιοχή ο μὲν πρώτος την Κεφαλονιά, ο δε δεύτερος την Κέρκυρα. Όμως η πονηριά των Κεφαλληνίων απ' τη μια και η ζηλοφθονία και ο αφιλόξενος χαρακτήρας των Κερκυραίων από την άλλη τους καθιστούν διστακτικούς και λειτουργούν ανασταλτικά στα φιλόδοξα σχέδιά τους. Τελικά οι 'γιατροί' πείθονται από τα λόγια του Γιάννου, ο οποίος ισχυρίζεται πως οι Ζακύνθιοι συνηθίζουν να εκτιμούν και να υπολογίζουν τους ξένους και όχι τους ντόπιους, ως οπαδοί του «ουδείς προφήτης εν τη εαυτού πατρίδι», και αποφασίζουν να παραμείνουν στη Ζάκυνθο.

Στη συνέχεια εμφανίζεται η Μπάρμπαρα, η οποία εκθέτει σ' έναν μονόλογο τα σχετικά με την ασθένεια του φυματικού συζύγου της, τον οποίο δεν μπορεί πια να πλησιάσει λόγω της φοβερής ασθένειάς του και αναζητά απεγνωσμένα τους νεοαφιχθέντες 'γιατρούς', για να της δώσουν ένα βότανο, που θα προκαλέσει το θάνατο του συζύγου της, για να μπορέσει έτσι αυτή να παντρευτεί, ελεύθερη πλέον από τα δεσμά του γάμου, τον εραστή της.

Τους 'γιατρούς' ζητά να βρει και ο ανάπηρος Σπήλιος, που στο μονόλογό του μας παρουσιάζει τη δική του ασθένεια. Βλέποντάς τον οι φιλοχρήματοι κομπογιαννίτες πιστεύουν πως είναι η κατάλληλη ευκαιρία, για να συγκεντρώσουν όλους τους κατοίκους της Ζακύνθου γύρω τους και να τους εκθέσουν τη θαυμαστή τους τέχνη, που μπορεί να θεραπεύσει οποιαδήποτε ασθένεια και οποιοδήποτε νόσημα.

Στη συνέχεια της κωμωδίας μας (Πράξη Β΄, σκηνές 6, στίχοι 382) συναντούμε την Καλή, την υπηρέτρια της Μπάρμπαρα, η οποία βρίσκει μετά από μακρά αναζήτηση τους Γιαννιώτες γιατρούς και τους εκθέτει την επιθυμία της κυρίας της, που δεν είναι άλλη από τη συντόμευση του βίου του φυματικού συζύγου έναντι αδρής αμοιβής. Οι 'γιατροί' υπόσχονται να κάνουν ό,τι απαιτείται, αρκεί να πληρωθούν δεόντως.

---

*όθεν τραφήση και πόρους έξεις βίου».*

Για περαιτέρω βλ. Βάγγο Παπαϊωάννου, ό.π., Μέρος Δεύτερο. «Λόγια και Δημόδη Σατιρικά Κείμενα. Χριστόφορος Μυτιληναίος», σελ. 76-77.

<sup>235</sup> Βλ. το βιβλίο της *Ελληνικής γλώσσας, κείμενα αρχαία, βυζαντινά και λόγια*, της Α΄ Γυμνασίου, Οργανισμός εκδόσεων διδακτικών βιβλίων, Αθήνα 1994, Ενότητα 11<sup>η</sup>, σελ. 77.



Έπειτα εμφανίζεται ο Βιττόρος, κάποιος ‘σγόμπος’(καμπούρης) Κεφαλονίτης, ο οποίος, αφού εκθέσει στους θεατές τον τρόπο με τον οποίο εξοικονομεί τα προς το ζην, μεταχειριζόμενος την πονηριά και την απάτη, μιλά για την άφιξη των νέων ‘γιατρών’, από τους οποίους σχεδιάζει να αρπάξει τα ενδεχόμενα μελλοντικά τους κέρδη στο νησί καιροφυλακτώντας και αναμένοντας την κατάλληλη ευκαιρία.

Στο μεταξύ παρουσιάζεται ενώπιον των ‘γιατρών’ και ο ανάπηρος Σπήλιος, που τους ζητά να τον θεραπεύσουν. Φυσικά, η απάντησή τους είναι η ίδια με αυτή που έδωσαν προηγουμένως και στην Καλή, μην ξεχνώντας, φυσικά, να τονίσουν το θέμα της αδρής αμοιβής.

Για τον ίδιο σκοπό ψάχνει τους νεοφερμένους ‘γιατρούς’ και η Λουτζία, που θέλει να θεραπεύσει τον τυφλό σύζυγό της. Ωστόσο, η ανήθικη Εργίνα τη συμβουλεύει να παρουσιάσει στο σύζυγό της ως γιατρό τον εραστή της. Με τη συμβουλή αυτή συμφωνεί απόλυτα και η Λουτζία και παραγγέλλει στην Εργίνα να καταστήσει γνωστό το κοινό τους σχέδιο και στον εραστή της Διατζέντο.

Καθώς μπορεί να συμπεράνει κανείς η Εργίνα κατέχει μια εξέχουσα θέση μεταξύ των γυναικών. Είναι ο σύμβουλός τους και η πρακτική «διδασκάλισσά» τους, στην οποία απευθύνονται πολλές, για να βρουν λύση στα προβλήματά τους. Έτσι, έρχεται σ’ αυτή και η Ροζάνα, για να της εξομολογηθεί την αδιαφορία του εραστή της Μαρκέζου απέναντί της και να ζητήσει τη βοήθειά της για την ανανέωση της αγάπης τους. Η συμβουλή που της δίνει η Εργίνα είναι να μεταχειριστεί κάποιον μαγικό τρόπο, για να ξανακερδίσει τον εραστή της. Η συμβουλή της, όμως, δεν «πιάνει τόπο», καθώς η Ροζάνα όχι μόνο αποτυγχάνει να πείσει τον εραστή της να παραμείνει μαζί της, αλλά και ανταλλάσσει μαζί του βαριά λόγια και βρισιές.

Περνώντας έπειτα στην Γ’ Πράξη (Σκηνές 4, στίχοι 278) έχουμε την παρουσία του συζύγου της Εργίνας, Λουκά, ο οποίος αναζητά με τη σειρά του τους ‘γιατρούς’ για προσωπική του υπόθεση. Στο μονόλογό του εκφράζει εκτός από την οδύνη του για την ασθένειά του και τη σκληρότητα της συζύγου του. Ακολουθεί μια σκηνή έντονης φιλονικίας ανάμεσα στους δύο συζύγους, κατά την οποία ανταλλάσσουν βαριά λόγια μεταξύ τους.

Στη συνέχεια η Μπάρμπαρα εκθέτει στο μονόλογό της τα παράπονα κατά της υπηρέτριάς της, της Καλής, η οποία, ενώ έχει σταλεί να βρει τους γιατρούς εδώ και πολλή ώρα, δεν έχει επιστρέψει ακόμη. Τέλος, όμως, η Καλή έρχεται και, έχοντας υιοθετήσει μια άσχημη συμπεριφορά απέναντι στην κυρία της, τής ανακοινώνει πως ειδοποίησε τους ‘γιατρούς’, οι οποίοι σύντομα πρόκειται να την επισκεφτούν.

Στο μεταξύ ο εραστής της Λουτζία, ο Διατζέντος, σύμφωνα με το σχέδιο της Εργίνας και της Ροζάνας, εμφανίζεται στο σπίτι της ερωμένης του ως γιατρός, προκειμένου να θεραπεύσει τον τυφλό της σύζυγο Βασίλη. Εκεί του υποδεικνύει μια κάποια ‘θεραπεία’, για την οποία λαμβάνει αδρή αμοιβή, και φεύγει συνοδευόμενος από την οικοδέσποινα και ερωμένη του Ροζάνα.

Έπειτα οι ‘γιατροί’, παρακολουθούμενοι και από τον Βιττόρο, επισκέπτονται την Μπάρμπαρα και της δίνουν στην υπέρογκη τιμή των πεντακοσίων φλουριών ένα βοτάνι, με το οποίο υπόσχονται ότι θα την απαλλάξουν μια για πάντα από τον φυματικό σύζυγό της.

Στην Δ’ Πράξη (Σκηνές 5, στίχοι 306) οι τέσσερις ‘γιατροί’ κάτω από το άγρυπνο βλέμμα του Βιττόρου, συζητούν, με αφορμή την πρόταση της Μπάρμπαρας, σχετικά με την αμαρτωλή κοινωνία της Ζακύνθου και ο Κώστας τους αποκαλύπτει εμπιστευτικά ότι δεν έδωσε στην κακή σύζυγο ένα δηλητηριώδες βοτάνι, αλλά κάποιο αντίθετο φάρμακο. Η είδηση αυτή χαροποιεί τους συναδέλφους του, καθώς ελπίζουν πως τώρα το κέρδος τους θα’ ναι διπλό.

Στο μεταξύ επισκέπτεται τους ‘γιατρούς’ ο Λουκάς, που τους εκθέτει πάνω απ’ όλα την ασθένειά του. Οι ‘γιατροί’ του υπόσχονται θεραπεία, φροντίζοντας φυσικά να γεμίσουν το πουγκί τους, και ο Λουκάς, αφού αναχωρήσει, τους αφήνει κάποια προκαταβολή, πέφτοντας και αυτός θύμα τους. Αμέσως μετά εμφανίζεται η Ροζάνα, που στο μονόλογό της εκφράζει τη δυστυχία της, διότι την εγκατέλειψε ο εραστής της, και ανακοινώνει την απόφασή της να ξαναγυρίσει στο σύζυγό της, το Ζέπο.

Όμως, να που ο Ζέπος εμφανίζεται μπροστά της, ως καλός σύζυγος τη συγχωρεί και αποφασίζουν από κοινού να επισκεφτούν τους ‘γιατρούς’, για να βρουν θεραπεία για την ασθένειά του. Πραγματοποιούν την επίσκεψή τους οι γιατροί, οι οποίοι τους υπόσχονται σίγουρη θεραπεία, για την εφαρμογή της οποίας όμως απαιτούνται πάρα πολλά χρήματα. Μάλιστα, όταν πληροφορούνται πως το ζευγάρι είναι φτωχό, αρνούνται να τους προσφέρουν

βοήθεια και αλλάζουν γνώμη μόνο όταν η Ροζάνα τους προσφέρει ως αμοιβή τα κοσμήματά της αντί των προαπαιτούμενων χρημάτων.

Καθώς το έργο προχωρά (Πράξη Ε΄, σκηνές 5, στίχοι 322), Ο σύζυγος της Μπάρμπαρα, ο Μένεγος, που βρήκε μεγάλη ανακούφιση από το φάρμακο που έδωσαν οι 'γιατροί' στη σύζυγό του Μπάρμπαρα, ζητά να μάθει περισσότερα για την ασθένειά του και έτσι επισκέπτεται ο ίδιος τους 'γιατρούς'. Οι 'γιατροί' του υπόσχονται ως συνήθως βέβαιη θεραπεία, που όμως είναι πολυδάπανη και γι' αυτό του ζητούν προκαταβολή για την παρασκευή των απαιτούμενων φαρμάκων. Αυτός, ελπίζοντας στην άμεση γιατρεία του, τους δίνει ένα μέρος από το ποσό που του ζήτησαν.

Στη συνέχεια επισκέπτεται τους 'γιατρούς' και ο Βιτόρος, που ζητά τη γνώμη τους και για τη δική του πάθηση. Οι 'γιατροί' του υπόσχονται θεραπεία και του ζητούν πάλι προκαταβολικά τα χρήματα για την παρασκευή φαρμάκων. Ο πονηρός, όμως, Κεφαλονίτης αρνείται την προκαταβολική πληρωμή και τους υπόσχεται να τους δώσει τα χρήματα μετά τη θεραπεία του. Έτσι οι 'γιατροί' αποφασίζουν να φύγουν και να μην ασχοληθούν πλέον μαζί του.

Ο Βιτόρος, όμως, έχει άλλο στο νου του. Αποφασίζει να τους παρακολουθήσει, για να μάθει τα σχέδια τους. Μόλις, λοιπόν, πληροφορείται πως σχεδιάζουν να αναχωρήσουν για την πατρίδα τους, πριν γίνει αντιληπτή η απάτη τους και αφού διαμοιράσουν τα κέρδη, σκέφτεται να εμφανιστεί ένοπλος μπροστά τους μαζί με τους συντρόφους του κατά την ώρα της μοιρασιάς και να τους τα αρπάξει. Πράγματι το σχέδιό του στέφεται από πλήρη επιτυχία, ενώ οι 'γιατροί' αναχωρούν έντρομοι. Ο αδίστακτος, όμως, Βιτόρος δε σταματάει εδώ. Κλέβει τα χρήματα και από τους συντρόφους του εξαπατώντας τους και αποφασίζει να γυρίσει γρήγορα στην Κεφαλονιά, για να απολαύσει «με την ησυχία του» τους καρπούς των 'κόπων' του.

### **Κριτική αποτίμηση της Κωμωδίας των Ψευτογιατρών του Σ. Ρούσμελη<sup>236</sup>**

Η Κωμωδία των Ψευτογιατρών, παρεξηγημένη από την κριτική, έφτασε στο σημείο να αποκτήσει διαφορετικό τίτλο, ν' αποδίδεται ακόμα και σε άλλον συγγραφέα. Έτσι, για καιρό ήταν γνωστή ως *Γιαννιώτες* του Ιωάννη Καντούνη ή Καντούδη. Αφετηρία γι' αυτή την παρανόηση στάθηκε το άρθρο του Σπ. Δε Βιάζη<sup>237</sup>, από το οποίο επηρεαζόμενος και ο Λ. Χ. Ζώης<sup>238</sup> απέδωσε επίσης εσφαλμένα το έργο στον Ι. Καντούδη και, παρόλο που στη συνέχεια, σε επόμενο δημοσίευσμά του<sup>239</sup> αποκατέστησε την αλήθεια, μεταβίβασε στους μεταγενέστερους μελετητές<sup>240</sup> τη λαθεμένη πληροφορία για τον συγγραφέα και το έργο του.

Ακόμα, όμως, και στην περίπτωση που αποδιδόταν στον πραγματικό συγγραφέα, παρατηρείται το φαινόμενο να διατυπώνεται παραφθαρμένα το επώνυμό του, με

<sup>236</sup> Θ. Γραμματάς, *Νεοελληνικό Θέατρο. Ιστορία-Δραματολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Κεφ. Γ' «Η κωμωδία των ψευτογιατρών του Σαβόγια Ρούσμελη», Αθήνα 1987, σσ. 42-59.

<sup>237</sup> Σπ. Δε Βιάζης, «Ιωάννης Καντούνης», περ. *Ποιητικός Ανθών Ζακύνθου*, Τόμ. 26 (13 Σεπτεμβρίου 1887), σελ. 831.

<sup>238</sup> Λ. Χ. Ζώης, ό.π., *Λεξικόν φιλολογικόν και ιστορικόν Ζακύνθου*, σελ. 373.

<sup>239</sup> Λ. Χ. Ζώης, ό.π., «Η Κωμωδία των Ψευτογιατρών», περ. *Αι Μούσαι*, Τόμ. 31 (1 Ιουνίου 1923).

<sup>240</sup> Βλ. Η. Βουτιερίδη, *Σύντομη Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1937, σελ. 420.

τρόπο που το Σουρμελής ή Σουμερλής να είναι περισσότερο γνωστά από το Ρούσμελης.

Κατά την άποψή μας το έργο δεν αποτελεί μόνο το παλαιότερο γνωστό κείμενο αρτίου θεατρικού έργου στη Ζάκυνθο, εφόσον γράφτηκε γύρω στα 1745, γεγονός που και μόνο θα αρκούσε να προσδώσει ενδιαφέρον στη μελέτη του, αφού η πρωτότυπη ελληνική δραματουργική παραγωγή της εποχής είναι ιδιαίτερα φτωχή, αλλά, επιπλέον, διαθέτει και αξιόλογη θεατρική και ιδεολογική βαρύτητα, από τη στιγμή που τοποθετείται χρονολογικά σ' ένα οριακό σημείο εξέλιξης και μετασχηματισμού της ελληνικής κωμωδίας.

Όπως ήδη παρατηρήσαμε, ο μύθος είναι υποτυπώδης: η περιδιάβαση τεσσάρων ψευτογιατρών από τα Γιάννενα, τα επιμέρους ιατρικά περιστατικά που συναντούν και η δια της βίας 'οικειοποίηση' των χρημάτων που είχαν μαζέψει από κάποιον πονηρό κεφαλονίτη, το Βιττόρο.

Το έργο είναι χωρισμένο σε σκηνές και Πράξεις (πέντε στον αριθμό), που ξεχωρίζουν η μια από τον άλλο με την παρεμβολή τεσσάρων ιντερμεδίων, εκ των οποίων κανένα δεν έχει διασωθεί ως τις μέρες μας.

Η δράση είναι σχεδόν ομοιόμορφα κατανεμημένη στις επιμέρους σκηνές και δε συνίσταται παρά σε αυτοτελή σχεδόν κωμικά επεισόδια, κατά τα οποία οι ψευτογιατροί εξετάζουν αρρώστους και τους συστήνουν φάρμακα και θεραπεία έναντι σημαντικής και διόλου ευκαταφρόνητης χρηματικής αμοιβής.

Η πλοκή είναι ασυνεχής, αφού ολοκληρώνεται σχεδόν σε κάθε σκηνή, η οποία αυτονομείται από τις υπόλοιπες και μόνο σε λίγες περιπτώσεις επεκτείνεται και σε κάποια από τις επόμενες<sup>241</sup>.

Ο χώρος παραμένει σταθερά ο ίδιος από την αρχή μέχρι και το τέλος και η σκηνογραφία θα πρέπει ν' αναπαριστά το κλασικό τρίστυλο, στο οποίο αναπτύσσεται η υπόθεση. Εδώ, όμως, οι πρωταγωνιστές, οι ψευτογιατροί, δε μένουν στατικά στη σκηνή αλλά πηγαινοέρχονται, αφού υποτίθεται ότι τριγυρίζουν στους δρόμους της πόλης αναζητώντας 'πελάτες'.

Κατά συνέπεια, οι σκηνές αρχίζουν κάθε φορά με διαφορετικά πρόσωπα, τα οποία παραδοσιακά παρουσιασμένα ήδη από πριν μέσω κάποιων γνωστών τους έρχονται

---

<sup>241</sup> Βλ. την 5η και 6η σκηνή της Β' Πράξης, όπου η Εργίνα εξακολουθεί να μετέχει στη δράση, την 3η και 4η σκηνή της Γ' Πράξης, όπου ο Διατζένος παίζει 'θέατρο' προσποιούμενος τον ψευτογιατρό στο Βασίλη, τυφλό σύζυγο της ερωμένης του Λουτζίας, την 3η, 4η και 5η σκηνή της Δ' Πράξης, όπου η Ροζάνα, που εμφανίζεται αρχικά, εξακολουθεί να παρευρίσκεται και να μετέχει στη δράση των

τάρα να μας συστήσουν τα καινούργια πρόσωπα, που με τη σειρά τους εντάσσονται μέσα στο γενικότερο μοτίβο της αναζήτησης των ψευτογιατρών και της επίκλησης για βοήθεια, προκειμένου να βρουν θεραπεία σε κάποια πάθηση δική τους ή κάποιου οικείου τους.

Η χρονική διάρκεια, κατά την οποία αναπτύσσεται η υπόθεση, αν και τοποθετείται σε κάποιον παροντικό χρόνο («σήμερα») για τους ήρωες, δε διαφοροποιείται από κάποιο άλλο σταθερό αφετηριακό σημείο μέτρησης του θεατρικού χρόνου. Κατά συνέπεια, αν και φαίνεται ότι η δράση ξετυλίγεται σ' ένα εικοσιτετράωρο σύμφωνα με τα θεατρικά δεδομένα της εποχής και με τις συμβατικές αναφορές στον θεατρικό χρόνο, αυτό τελικά δεν μπορεί να θεωρηθεί απόλυτα δεσμευτικό για τη συγκεκριμένη περίπτωση. Αυτό ισχύει, καθώς η συνεχής κινητικότητα των 'γιατρών' και η σωρεία των περιστατικών που αντιμετωπίζουν, προϋποθέτουν, αλλά χωρίς να υποχρεώνουν, την προέκταση του χρόνου σε περισσότερο από μία μέρα.

Το δραματικό στοιχείο έχει σταθερά εκτοπίσει το αφηγηματικό, με τέτοιο τρόπο που το έργο με τη συνεχή κινητικότητα των πρωταγωνιστών του αποκτά έντονη θεατρικότητα. Φορείς της δράσης είναι οι ψευτογιατροί, γύρω από τους οποίους στρέφεται και εξελίσσεται η πλοκή του έργου.

Τα πρόσωπα των υποτιθέμενων αρρώστων, που είναι όλα ανδρικά, δεν έχουν σκηνική αυτοτέλεια, ούτε παρουσιάζουν ενδιαφέρον ως προς την ανάπτυξη του μύθου, παρά μόνο στο βαθμό που το προσωπικό τους πρόβλημα γίνεται αφορμή για την περιγραφή ενός ακόμα κωμικού επεισοδίου. Οι χαρακτήρες τους, όμως, μένουν απυχογράφητοι και η σκηνική τους παρουσία αδικαίωτη, καθώς το ίδιο καλά θα μπορούσε να υπάρχει στη θέση τους κάποιος άλλος τύπος και κάποιο άλλο ιατρικό περιστατικό.

Αντίθετα οι γυναικείες μορφές διαγράφονται παραστατικά, αφού αυτές είναι που μεσολαβούν στους ψευτογιατρούς για τη 'θεραπεία' του άρρωστου συζύγου τους. Πρόκειται για αδιάντροπα άτομα, που έχουν μόνιμη έγνοια τους την εξεύρεση του κατάλληλου τρόπου εξαπάτησης του συζύγου τους ή ακόμα και την οριστική απαλλαγή τους απ' αυτόν, προκειμένου να 'χορτάσουν' (να πληρώσουν) την ερωτική τους διάθεση, που, κατά τα λεγόμενά τους, μένει πλέον ανικανοποίητη από τη συζυγική σχέση και συμβίωση.

---

επόμενων σκηνών, όπως γίνεται και στη 2η, 3η, 4η και 5η σκηνή της Ε' Πράξης, στις οποίες παρευρίσκεται ο Βιττόρος, που αποτελεί το συνεκτικό τους κρίκο.

Ωστόσο, μολονότι η δράση διακρίνεται για την αποσπασματικότητά της, υπάρχει κατ' ουσία μια ενοποιός αρχή, ένα σχέδιο σκηνικής ανάπτυξης του έργου, που μορφοποιείται θεατρικά από την παρουσία μια δευτερεύουσας μορφής, που, αν και περιθωριοποιημένη και σκηνικά αθέατη υποτίθεται από μέρους των ψευτογιατρών, αποτελεί τον κύριο φορέα της ανάπτυξης του έργου. Είναι ο κεφαλονίτης Βιττόρος, που από την αρχή σχεδόν μέχρι το τέλος παρακολουθεί τις ενέργειες των ψευτογιατρών, караδοκώντας την κατάλληλη ευκαιρία να τους αρπάξει τα λεφτά, πράγμα που καταφέρνει τελικά στην τελευταία σκηνή της Ε΄ Πράξης.

Η παρουσία του στο έργο, αν και επιφανειακά απρόσωπη, ουσιαστικά είναι καθοριστική, αφού αυτός είναι που αποτελεί το συνδετικό κρίκο ανάμεσα στους ήρωες του έργου και στο κοινό, εφόσον, όντας στην σκηνή αλλά αθέατος υποτίθεται απ' αυτούς που εμφανίζονται, παρουσιάζει, επεξηγεί και σχολιάζει στο κοινό τις σκέψεις και τις προθέσεις των ψευτογιατρών<sup>242</sup>. Αυτός είναι που με τη βοήθεια τριών συμπατριωτών του «σγόμπων» (καμπούρηδων) καταφέρνει επίσης να κοροϊδέψει στο τέλος τους ψευτογιατρούς και να τους αποσπάσει τα λεφτά που είχαν συγκεντρώσει από τους αφελείς ζακυνθινούς, ολοκληρώνοντας έτσι το κωμικό περιεχόμενο του έργου.

Ενώ, λοιπόν, φαινομενικά η σάτιρα φαίνεται ότι στρέφεται ενάντια στους γιαννιώτες τσαρλατάνους, στην πραγματικότητα αποδεικνύεται πως στόχος της είναι η ζακυνθινή κοινωνία, η διαφθορά, η ανηθικότητα και η αφέλεια των μελών της, κακέκτυπα, τα οποία ο αθέατος ήρωας φέρνει στο φως. Άλλωστε, αν ο Ρούσμελης ήθελε να διακωμώδησει τους ψευτογιατρούς, θα μπορούσε κάλλιστα να επιτύχει το στόχο του τονίζοντας απλά τη γκροτέσκα εμφάνισή τους και εμμένοντας στην υποβάθμιση των χαρακτήρων τους. Η πρόθεσή του, όμως, δεν είναι αυτή, γι' αυτό και οι ψευτογιατροί όχι μόνο δεν εμφανίζονται με κάποιο ιδιαίτερα κωμικό ή γελοίο φυσιογνωμικό γνώρισμα, αλλά και παρουσιάζονται μάλλον με συμπάθεια από το συγγραφέα, εφόσον, μέχρι ένα βαθμό, εκφράζουν τις προσωπικές του απόψεις για τη ζακυνθινή κοινωνία.<sup>243</sup>

Αντίθετα, στόχος της διακωμώδησης και της σάτιράς του είναι η διαφθορά των συμπατριωτών του και ιδιαίτερα των γυναικών της Ζακύνθου, οι οποίες επιδέχονται την έντονη κριτική του. Χαρακτηριστική είναι η έκπληξη και η απορία του 'γιατρού'

---

<sup>242</sup> Βλ. Β' 3<sup>η</sup> σκ., στ. 107-108, 11-112, 149, 151, Γ' 4<sup>η</sup> σκ., στ. 258-259, Δ' 1<sup>η</sup> σκ., στ. 11-12, Δ' 2<sup>η</sup> σκ., 87-88, 113-114, Δ' 5<sup>η</sup> σκ., στ. 229-230, 279-280, 295-298.

Κώστα για την τόσο μεγάλη έκταση που έχει πάρει η ανηθικότητα των γυναικών και για το πώς ο Θεός ανέχεται την αμαρτωλή κοινωνία της Ζακύνθου, όπως αυτή εκφράζεται στην πρώτη σκηνή της Δ΄ Πράξης:

*«Θαυμάζομαι τη Ζάκυνθο ο Θεός πως τη βασταίνει.  
Δε σώνει π' όλες οι αμαρτίες είναι πεπληθυσμένες,  
φόννοι, πορνείες κι αρπαγές εις όλους διεσπαρμένες,  
μοιχείες κι αρσενοκοιτιές κι απάνου' ς όλα ο φθόνος  
τόσο πολλά εκυρίεψε και βασιλεύει αυτόνος.  
Κι ουδέ στοχάζονται καλά μην πάσι άνω κάτω  
καμμίαν ώρα έξαφνα κ' ιδή η κορφή τον πάτο.  
Μα ετούτο και τους άνδρες τους ζητού να θανατώσου,  
τέτοιο φρικτό παράδειγμα' ς τον κόσμο θε να δώσου».*

(Πράξη Δ΄, στ. 1-10).

Δείχνει, βέβαια, τους ψευτογιατρούς ως απατεώνες, αλλ' αυτό το αποδίδει σε λόγους ανάγκης - όπως, άλλωστε, ομολογεί και ένας απ' αυτούς<sup>244</sup> - τους οποίους υπαγορεύουν συγκεκριμένες αντικειμενικές αιτίες. Τους περιγράφει ως «κομπογιαννίτες», αλλά οι συνταγές που χορηγούν στους ασθενείς τους είναι τουλάχιστον ανώδυνες, ακίνδυνες και, πράγμα παράδοξο, μερικές φορές αποτελεσματικές<sup>245</sup>.

Αδιαμφισβήτητα η παρουσία των ψευτογιατρών προξενεί το γέλιο, αλλά το κωμικό εκπορεύεται κυρίως από τον συγκεκριμένο τρόπο άσκησης του επαγγέλματός τους. Με την παρωδία, φτάνοντας στην υπερβολή όσον αφορά στην εξέταση των ασθενών και τη χορήγηση ιατρικών συνταγών, ο συγγραφέας εμπλουτίζει την κωμωδία του σε βάρος όχι αυτών αλλά των αρρώστων τους. Γιατί, ενώ οι ήρωες έχουν από την αρχή δηλώσει ότι διάλεξαν τη Ζάκυνθο, επειδή πίστευαν ότι εκεί μπορούσαν να βγάλουν πιο εύκολα χρήματα και επομένως οι ενέργειές τους πρέπει να εξεταστούν κάτω από αυτήν την προοπτική του εύκολου πλουτισμού, τα θύματά τους αποδεικνύονται

---

<sup>243</sup> Βλ. π.χ. Γιάννο: «Αυτό κρατεί η Ζάκυνθος: τους ξένους να επαινάη / τους τοπικούς να κατηγή κι όλους να τους μισάη» Α΄ 1<sup>η</sup> σκ., στ. 71-72.

<sup>244</sup> Βλ. τα λόγια του Δήμου στην πέμπτη σκηνή της Δ΄ Πράξης, στ. 267-272.

<sup>245</sup> Βλ. την περίπτωση του Μένεγου, που όχι μόνο δεν του έδωσαν δηλητήριο, όπως τους είχε ζητήσει η γυναίκα του, αλλά του έδωσαν κάποιο φάρμακο «οπού ποτέ καλύτερον δεν ειδ' εγώ' ς την ψή μου, / τόσο γλυκό και νόστιμο, τόσο καλό εκαμέ μου / κ το βήχα, που περισσότερο δεν έγνωσα ποτέ μου», όπως ομολογεί ο ίδιος ο άρρωστος στην πρώτη σκηνή της Ε΄ Πράξης, στ. 2-4.

αφελή, αφού πιστεύουν στις τερατολογίες των ψευτογιατρών και προσφέρουν τόσο εύκολα τα χρήματά τους.

Επομένως, με την επαγγελία για θεραπεία κάθε αρρώστιας, οι ψευτογιατροί χαρακτηρίζονται ως απαραίτητοι φορείς των απόψεων του συγγραφέα, αφού αποδεικνύουν, εκτός από τα προηγούμενα, και την ανηθικότητα των γυναικών, οι οποίες κατατρύχονται από τη μοναδική έγνοιά τους να ικανοποιήσουν τις ακόρεστες ερωτικές τους επιθυμίες, για χάρη των οποίων δε διστάζουν να φτάσουν ακόμα και στο έγκλημα.

Το εύλογο ερώτημα που προκύπτει στο σημείο αυτό είναι αυτό ακριβώς: γιατί ο Ρούσμελης αναφέρεται τόσο επίμονα στη συζυγική απιστία και τη διαφθορά της κοινωνίας στη Ζάκυνθο; Είχε πραγματικά πάρει τέτοιες διαστάσεις η έκκλιση ηθών, ώστε αναγκάστηκε ν' ασχοληθεί μ' αυτό το θέμα, προσπαθώντας να εκφράσει μια «πουριτανική» αντίθεση, ή μήπως εκτός από αυτό συνέβαινε και κάτι άλλο; Γιατί, αν πραγματικά η πρόθεση του συγγραφέα ήταν μόνο τέτοια, σαν φυσική κατάληξη θα περιμέναμε να έρχεται η κατά κάποιο τρόπο τιμωρία της ανηθικότητας και η επιβράβευση της υπεροχής της ηθικής με την προβολή κάποιων παλαιότερων ή καινούργιων αξιών της ηθικής δεοντολογίας.

Όπως, όμως, μπορεί να διαπιστώσει κανείς, στο τέλος του έργου η μόνη ηθική αποκατάσταση που έρχεται είναι η 'τιμωρία' της ανηθικότητας με μια εξίσου αξιόποινη πράξη και από ένα κατεξοχήν ακατάλληλο πρόσωπο, με τέτοιο τρόπο που η καινούργια πράξη με τη σειρά της να χαρακτηρίζεται διπλά ανήθικη. Η μόνη 'κύρωση' δηλαδή που δέχονται οι 'γιατροί' δεν προέρχεται από κάποιο άτομο τιμητή της ισχύουσας ηθικής τάξης, μορφή άλλωστε που απουσιάζει εντελώς από το έργο, αλλά από κάποιον που ανήκει και ο ίδιος στο περιθώριο, αφού από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του αυτοσυστηνόμενος καυχιέται για την τεμπελιά και τη μικροαπατεωνιά που τον διακρίνουν<sup>246</sup>. Εξοικονομώντας, λοιπόν, με ανήθικο τρόπο ο Βιττόρος τα χρήματα που εξίσου ανήθικα κέρδισαν οι ψευτογιατροί από την εκμετάλλευση της ανθρώπινης δυστυχίας, αναδεικνύεται σε διπλά ανήθικη φυσιογνωμία και σαν τέτοια έπρεπε να μένει αδικαίωτη στη συνείδηση του κοινού.

Όμως η ηθικοποίηση της κοινωνίας δεν ήταν τουλάχιστον η άμεση πρόθεση του συγγραφέα, όταν έγραφε το έργο του. Στόχος του ήταν, όπως θα δούμε και παρακάτω στην εξέταση της φυσιογνωμίας του κωμικού στα Επτάνησα, να διακωμωδήσει

---

<sup>246</sup> Βλ. Πράξη Β', σκηνή 2, στίχοι 63-68.

κάποιες κοινωνικές καταστάσεις και θεσμούς που δεν είναι κωμικές «φύσει» αλλά «θέσει», θέλοντας έτσι να ευαισθητοποιήσει και να ηθικοποιήσει το κοινό του, το οποίο με τον τρόπο αυτό πιστεύει πως το καθιστά πιο ευσυνείδητο.

Σε επίπεδο θεατρικής αρχιτεκτονικής η *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* διατηρεί αρκετά από τα γνωρίσματα της κρητικής κωμωδίας, ενώ απομακρύνεται αισθητά από άλλα. Έτσι, λοιπόν, εξακολουθεί να διαθέτει πρόλογο, να χωρίζεται σε πράξεις και σκηνές και να έχει ιντερμέδια, τα οποία όμως δε μας σώζονται.

Ο σκηνικός χώρος διαγράφεται όμοια με αυτόν στα έργα του κρητικού θεάτρου. Η εναλλαγή στη δράση, η τεχνική στην παρουσίαση, στην είσοδο και την έξοδο των προσώπων είναι η ίδια. Η δομή του έργου όμως είναι διαφορετική. Συγκεκριμένα: ενώ στην κρητική κωμωδία διαπιστώνεται ένα πλέγμα σχέσεων που λειτουργεί και στηρίζεται ταυτόχρονα σ' έναν διπλό άξονα κάθετης και οριζόντιας σαφώς διαχωρισμένης δράσης των ηρώων, στην *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* υπάρχει ένα ευθύγραμμο σπονδυλωτό σχήμα αποσπασματικής ανάπτυξης του έργου σε σχεδόν αυτοτελείς μεταξύ τους σκηνές.

Επιπλέον, απουσιάζει ο συμβατικός χαρακτήρας του μύθου και η «παρεξήγηση» ως βάση για την πλοκή, αφού το θέμα της αναφέρεται σε ένα κοινωνικό φαινόμενο της εποχής, το οποίο ο θεατρικός συγγραφέας επικρίνει και διακωμωδεί.

Ο ρόλος του ερωτευμένου γέρου ως εμπόδιο στην ένωση των δύο νέων έχει αντιστραφεί και μαζί του έχει ανατραπεί το περιεχόμενο των σχέσεων, γύρω από τις οποίες 'υφαίνεται' η υπόθεση του έργου. Όπως, λοιπόν, είδαμε, στην κρητική κωμωδία η ένωση του ερωτευμένου ζευγαριού, που χαρακτηρίζεται φυσικά και ηθικά ως δίκαιο αίτημα, εμποδίζεται αντίθετα με κάθε λογική και ηθική δεοντολογία από τη μεσολάβηση του γέρου αντεραστή. Στην *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* το ζευγάρι των ερωτευμένων νέων έχει μετατραπεί σε παράνομους εραστές και ο γέρος, ο μέχρι τώρα αντίμαχος του νέου, σε άρρωστο σύζυγο, που αποτελεί, αν όχι εμπόδιο, τουλάχιστον ενόχληση για τους δύο εραστές.

Διαπιστώνεται, επομένως, μια ουσιαστική αλλαγή όχι μόνο ως προς την ιδεολογική αλλά και την ηθική διάσταση του κωμικού στοιχείου στην Κρήτη από τα Επτάνησα. Ενώ δηλαδή στην κρητική κωμωδία το θέμα της ανηθικότητας των γυναικών, αν και κοινό, αφού οι περισσότερες δευτερεύουσες γυναικείες μορφές άμεσα ή έμμεσα χαρακτηρίζονται ως εταίρες ή μαστροποί, περνά απαρατήρητα, δε σχολιάζεται



αρνητικά και δε θεωρείται κοινωνικά επιλήψιμο, στην *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* η συμπεριφορά των γυναικών επιδέχεται την έντονη κριτική και σάτιρα του Ρούσμελη.

Αξιοπρόσεχτη είναι, επίσης, και η προέλευση του κωμικού και οι φορείς του στο έργο του ζακυνθινού συγγραφέα σ' αντιδιαστολή με την κρητική κωμωδία. Ενώ δηλ. στην Κρήτη το γέλιο κατά βάση προέρχεται από τη συμπεριφορά των δούλων, του μπράβου και του δασκάλου και κατά δεύτερο λόγο από τα υπόλοιπα πρόσωπα, στην κωμωδία του Ρούσμελη στηρίζεται, εκτός από την περίπτωση των ψευτογιατρών, στα φυσιογνωμικά κυρίως γνωρίσματα των ατόμων που μετέχουν στο έργο (καμπούρηδες κεφαλονίτες, φθισικός και «σπασμένος» σύζυγος κ.α.).

Διαπιστώνεται δηλ. μια διαφοροποίηση ως προς τα πρόσωπα που μετέχουν στη δράση. Ενώ στην κρητική κωμωδία ξεχωρίζουν τα δύο επίπεδα ανάπτυξης του έργου και η αντίστοιχη συμμετοχή κύριων ή δευτερευόντων προσώπων σ' αυτά, στην *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* η διάκριση αυτή δεν υπάρχει πια. Όλα τα άτομα κινούνται στην ίδια διάσταση, αν και απουσιάζουν εντελώς οι δούλοι, ο μπράβος και ο δάσκαλος, που κατά κάποιο τρόπο έχουν αντικατασταθεί από τον Βιτόρο και τους κεφαλονίτες «σγόμπους». Σε επίπεδο γυναικείων μορφών υπάρχει σύνθεση από περισσότερα γνωρίσματα, κατά βάση αρνητικά, των γυναικών του περιθωρίου που συναντούμε στην κρητική κωμωδία και σε δύο συγκεκριμένες περιπτώσεις επιβίωσης απ' αυτή<sup>247</sup>.

Οι μονόλογοι με τις φλύαρες εκμυστηρεύσεις των συναισθημάτων, των ενδόμυχων σκέψεων και του ψυχικού κόσμου των ηρώων έχουν εκμηδενιστεί. Τα άτομα δεν καταφεύγουν σε μακροσκελείς αφηγήσεις αλλά δρουν αφήνοντας κάποιον άλλο να σχολιάσει, να επεξηγήσει και τελικά να αξιολογήσει τη συμπεριφορά τους, έναν ρόλο που εδώ τον έχει επιφορτιστεί ο Βιτόρος. Κατ' αυτόν τον τρόπο αναπτύσσεται ο διάλογος σε βάρος του μονολόγου, προσδίδοντας έτσι ζωντάνια και παραστατικότητα στο μύθο, και επιφορτίζοντας το κωμικό στοιχείο του έργου με κοινωνικό χαρακτήρα, ένα στοιχείο που μας απομακρύνει πολύ από την κρητική κωμωδία.

---

<sup>247</sup> Πρόκειται για την Εργίνα και την Καλή. Η πρώτη είναι ο τύπος της παντρεμένης που απατά τον άντρα της, το «γλεμπονιάρη» Λουκά και αντιπροσωπεύει τη «μαυλίστρα» των άλλων γυναικών, αφού προτείνει στη Λουτζία να βρει εραστή και να αφήσει τυφλό τον άντρα της (Β' 4<sup>η</sup> σκ., στ. 183-197). Είναι το ίδιο πρόσωπο που κάνει τη «μεσίτρα» στις ερωτικές υποθέσεις της Λουτζία και του Διατζένου και αποκαλείται «δασκάλα» από τη Ροζάνα (Β' 5<sup>η</sup> σκ., στ. 243). Η δεύτερη αντιπροσωπεύει την έμπιστη δούλα που βοηθά την κυρά της σε 'ύποπτες' δουλειές, στις οποίες μέχρι ένα βαθμό συμμετέχει και η ίδια. Η παρουσία της είναι ισχνή και περιστασιακή όσον αφορά στη δράση του έργου.

Στην *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* το κωμικό από όργανο εφησυχασμού στα χέρια της κυρίαρχης ιδεολογίας (Κρήτη) μετατρέπεται σε μέσο κριτικής και έντονης πολεμικής ενάντια στο κατεστημένο.

Στη συγκεκριμένη κωμωδία το κωμικό στοιχείο, ενώ πηγάζει από τη δράση των ψευτογιατρών σε βάρος των ζακυνθινών αρρώστων τους, σε τελευταία ανάλυση οφείλεται στη συμπεριφορά των δεύτερων και όχι στις πράξεις των πρώτων. Ο Ρούσμελης δηλ. δίνει την ευκαιρία για γέλιο, που έντεχνα στρέφει σε βάρος των θεατών και όχι σε βάρος των ψευτογιατρών, προσπαθώντας να ευαισθητοποιήσει και να κοινωνικοποιήσει το κοινό του. Φερέφωνο και μέχρι ένα βαθμό σκηνική πραγμάτωση της πρόθεσής του αποτελεί ο Βιττόρος.

Ήδη από την καταγωγή του έχει το «άλλοθι» για τη σατιρική διάθεση και επομένως προδιαθέτει το κοινό ευμενώς απέναντί του. Στο σημείο που με την προσφώνηση στους θεατές και τη διακοπή της συνέχειας της θεατρικής ψευδαίσθησης εκφράζει τις προσωπικές του σκέψεις, εκεί ακριβώς έχουμε και την προβολή των απόψεων του ίδιου του συγγραφέα για τη δράση του έργου και για το κοινό του. Και όταν στο τέλος της Ε΄ Πράξης οι ψευτογιατροί αναγκάζονται απ' αυτόν να εγκαταλείψουν οριστικά τη Ζάκυνθο, χωρίς να τιμωρηθούν για την απάτη τους εκτός από την απώλεια των 'παράνομων' χρημάτων τους, αυτό είναι το σημείο που προβάλλεται η επιθυμία του συγγραφέα, η οποία υλοποιείται από το θεατρικό προσωπίο του, το Βιττόρο. Οι άρρωστοι μένουν με τις αρρώστιες τους, αν και μερικοί θεραπεύονται, και άλλοι περιμένουν τα αποτελέσματα της θεραπείας που τους έδωσαν οι ψευτογιατροί. Μόνος κερδισμένος είναι ο Βιττόρος.

Το κοινό, όμως, τι κερδίζει από αυτή την ιστορία και με τίνος τα παθήματα γελά; Μόνο στο τέλος συνειδητοποιεί ότι γελά με τα δικά του, αφού ο τυφλός ή ο φυματικός απατημένος σύζυγος είναι ο ίδιος ο θεατής και επομένως το κωμικό παύει να λειτουργεί σε βάρος του άλλου και γίνεται σχόλιο προς «εαυτόν», που οδηγεί τελικά στην αυτοκριτική και την αυτογνωσία που αυτή συνεπάγεται και γιατί όχι και στη βελτίωση.

## V. Το θέατρο στην Κεφαλονιά

Απότατοι πρόδρομοι των λαϊκών θεάτρων και των θεατρικών παραστάσεων στην Κεφαλονιά υπήρξαν οι ευγενείς, οι οποίοι κατά τις ελεύθερες ώρες τους συγκεντρώνονταν στο σπίτι κάποιου εταίρου τους και διασκέδαζαν συνομιλώντας ή διηγούμενοι ιστορίες, κάνοντας συχνά χρήση της ιταλικής γλώσσας. Οι συναντήσεις αυτές λειτούργησαν ως προάγγελοι των θεατρικών παραστάσεων που δίνονταν μεταγενέστερα στα σπίτια των ευγενών.

Παράλληλα οι άνθρωποι του λαού, που συγκεντρώνονταν τις νύχτες στα καπηλειά ή κάτω από το παράθυρο κάποιας όμορφης κοπέλας τραγουδώντας τον έρωτά τους, αποτέλεσαν τους παλαιούς προδρόμους των λαϊκών αυτοσχέδιων ηθοποιών που διαμόρφωσαν το λαϊκό θέατρο.

Ένας βασικός λόγος που συνέβαλλε στην καθυστέρηση της θεατρικής ανάπτυξης και της έγκαιρης ανοικοδόμησης ενός θεάτρου είναι η φιλονικία που είχε ξεσπάσει ανάμεσα στις δυο πιο σημαντικές πόλεις του νησιού, το Ληξούρι και το Αργοστόλι, μια κατάσταση μοναδική στα Ιόνια νησιά.<sup>248</sup>

Οι προ-θεατρικές εκδηλώσεις, δηλαδή οι γιορτές και τα δημόσια θεάματα, που λάμβαναν χώρα στο νησί ήδη από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα ήταν οι «Γκιόστρες» και τα «Καρναβάλια» (Απόκρεω).

«Γκιόστρες» (giostra ή torneio) ονομάζονταν οι ιπποδρομικοί αγώνες που αποτελούσαν επιβίωση των «κονταροκτυπημάτων» (tournois), ενός θεάματος που πραγματοποιούνταν κατά το Μεσαίωνα και που ήδη από το 13<sup>ο</sup> αιώνα ήταν ιδιαίτερα αγαπητό στη Δύση και ειδικότερα στη Βενετία. Σκοπός του αγωνίσματος αυτού ήταν η καλλιέργεια της ευγενούς άμιλλας και η τόνωση του φιλοπόλεμου αισθήματος των αγωνιζομένων. Οι «γκιόστρες» στα Επτάνησα λάμβαναν χώρα την τελευταία εβδομάδα των Αποκριών και ήταν δυο ειδών: ο «δρόμος του δακτυλίου» (corse all' anello) και ο «δρόμος της Κουϊντάνας» (corse alla quintana). Οι νικητές έπαιρναν δώρα πολεμικού χαρακτήρα (ασημένια ξίφη, πτερινιστήρες κλπ.) και τα ονόματά τους - τουλάχιστον στη Ζάκυνθο είναι εξακριβωμένο αυτό - γράφονταν στα Πρακτικά του Συμβουλίου (Atti di Consiglio).<sup>249</sup> Η πρώτη μνεία «γκιόστρας» στην Κεφαλονιά

---

<sup>248</sup> Ν. Δ. Τζουγανάτος, «Το Θέατρο στα Επτάνησα και ιδιαίτερα στην Κεφαλονιά πριν από την ένωση» *Επτανησιακό Ημερολόγιο*, τεύχος 3 (1963), σελ. 177 κ.ε.

<sup>249</sup> Γλυκ. Πρωτοπαπά- Μπουμπουλίδου, *Το Θέατρον εν Ζακύνθω από του ΙΖ' μέχρι του ΙΘ' αιώνας* (Επί τη βάσει ανεκδότων κειμένων). Εναίσιμος επί διδακτορία διατριβή. Αθήναι 1968, σελ. 17.

εμπεριέχεται σε διάταγμα του Ενετού Συνδίκου και Αβογαδόρου της Ανατολής Βικεντίου Κάλβου, στις 22 Απριλίου του 1548.

Παράλληλα με τους ιπποδρομικούς αγώνες, ίσως και λίγο νωρίτερα, εμφανίζονται στο νησί τα «Καρναβάλια» (Απόκρεω), που ήταν εορταστικές εκδηλώσεις λατρευτικής προέλευσης, η διάρκεια των οποίων εκτεινόταν από τη δεύτερη μέρα των Θεοφανίων μέχρι την Κυριακή της Τυροφάγου. Τα «Καρναβάλια» ήταν παλαιότατο έθιμο, που χρονολογείται το 1094, το οποίο μεταφέρθηκε από τους Ενετούς στα Επτάνησα κατά την περίοδο της κυριαρχίας τους. Ωστόσο, δεν είναι καθόλου παράτολμο να φανταστούμε πως στοιχεία που θυμίζουν τα «Καρναβάλια», όπως οι μεταμφιέσεις και η ελευθεροστομία, προϋπήρχαν στα Ιόνια νησιά πολύ πιο παλιά ως κατάλοιπα των διονυσιακών εθίμων και τελετουργιών.

Κατά συνέπεια, λοιπόν, τα στοιχεία που ευνόησαν τη γέννηση της θεατρικής ζωής ήταν: α) για το **λαϊκό** θέατρο, τα «Καρναβάλια» και γενικά τα δημόσια θεάματα, όπως π.χ. οι δημόσιες αναγνώσεις ιπποτικών μυθιστορημάτων που παραπέμπουν σε παλιότερες εποχές, και β) για το **λόγιο** θέατρο, οι ιταλικές επιδράσεις, που οφείλονταν είτε σε πιθανές ιταλόφωνες ερασιτεχνικές παραστάσεις, κάτι που όμως δεν έχει τεκμηριωθεί, είτε στη μεταφορά θεατρικών εντυπώσεων και γνώσεων από την Ιταλία στην Κεφαλονιά μέσω εκείνων των Κεφαλληνίων που είχαν ζήσει εκεί.

Επιπλέον, ήδη κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα εμφανίζεται το Κρητικό θέατρο, που καθορίζει σε σημαντικό βαθμό τη θεατρική ζωή της Κεφαλονιάς και προκαλεί ένα σημαντικότατο φαινόμενο, καθώς, όπως παρατηρεί ο Δ. Ρώμας, «*βλέπουμε μια αναπάντεχη περιπλοκή, να καθοδηγούνε οι Κρητικοί το πρώτο ιταλικό θέατρο και να το τροφοδοτούν με ηθοποιούς και κείμενα! Έτσι η περίφημη παραδεγμένη 'αντιγραφή' του Κρητικού θεάτρου από το Ιταλικό χάνει τη μονομέρειά της και μεταβάλλεται σε μια ανταλλαγή. Πράγμα βέβαια πολύ διαφορετικό*».<sup>250</sup>

Αναφέρουμε ενδεικτικά ένα από τα σημαντικότερα προδρομικά έργα του Ιταλικού θεάτρου, την *Calandr(i)a* του καρδινάλιου Bibbienna, που παραστάθηκε το 1508 στη Βενετία και το 1513 στην αυλή του δούκα Urbino, η οποία όχι μόνο αποτελεί άμεση μίμηση της κωμωδίας του Πλάτου *Menaechmi*, αλλά είναι και το πρώτο έργο της ιταλικής δραματουργίας που έχει ελληνική υπόθεση. Συγκεκριμένα, στην κωμωδία αυτή περιγράφονται οι περιπέτειες δυο αδελφών από τη Μεθώνη, οι οποίοι, μετά την

---

<sup>250</sup> Δ. Ρώμας, «Το Επτανησιακό Θέατρο», *Νέα Εστία*, τεύχος 76, <Χριστούγεννα 1964 >, σσ. 97-167.

κατάκτηση της πατρίδας τους, συναντώνται στη Ρώμη συνοδευόμενοι από τους υπηρέτες τους, ένας από τους οποίους ονομάζεται Calandra.

Το φαινόμενο αυτό μπορεί εύκολα να εξηγηθεί, αν λάβουμε υπόψη μας τις ιστορικές συνθήκες. Ήδη πριν από την Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως πάρα πολλοί Έλληνες μετανάστευσαν στη Βενετία. Το φαινόμενο αυτό μετά την Πτώση έλαβε τεράστιες διαστάσεις, με αποτέλεσμα η Δύση να βρεθεί ξαφνικά μπροστά σε ένα κύμα προσφύγων με έντονη προσωπικότητα και άγνωστα χαρακτηριστικά. Παράλληλα τα λαϊκά στρώματα συνήψαν επαγγελματικές και οικογενειακές σχέσεις μεταξύ τους, με άμεση συνέπεια την εξοικείωση των Ενετών με την ελληνική γλώσσα. Αυτή ακριβώς η κατάσταση επέτρεψε στους Ενετούς δραματουργούς όχι μόνο την εισαγωγή ελληνικών προσώπων στις κωμωδίες αλλά και τη χρήση του «ενετογραφικού ιδιώματος», που ήταν κατανοητό τόσο από τους Ενετούς όσο και από τους Έλληνες.

Κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα απαντούμε τρία είδη παραστάσεων στην Κεφαλονιά, το κάθε ένα από τα οποία είναι αποτέλεσμα διαφορετικής θεατρικής τάσεως. Τα τρία υπό διαμόρφωση θεατρικά είδη είναι: το **ερασιτεχνικό**, το **‘επαγγελματικό’** και το **λαϊκό** θέατρο. Το πρώτο είναι και το μόνο που αποτελεί ίσως κληρονομιά του προηγούμενου αιώνα, ενώ τα άλλα δύο είδη θεάτρου είναι ‘τέκνα’ της 17<sup>ης</sup> εκατονταετηρίδας.

Κατά την περίοδο αυτή, εξετάζοντας την πορεία των τριών αυτών θεατρικών μορφών, παρακολουθούμε και το είδος των θεατρικών παραστάσεων που τις συνοδεύει ως άμεση απόρροια και έκφρασή τους.

Καταρχάς, αναφέρουμε τις **ερασιτεχνικές** παραστάσεις, που δίνονταν από Ιταλούς ευγενείς και από νεαρούς Κεφαλονίτες, γόνους αρχοντικών οικογενειών, χρησιμοποιώντας πάντα ως μέσο έκφρασης την ιταλική γλώσσα. Αφορμή για την πραγματοποίησή τους θα αποτελούσαν είτε κάποιες γιορτές είτε άλλες πανηγυρικές εκδηλώσεις, όπως π.χ. επισκέψεις επιφανών προσώπων από την Ενετία. Δεν αποκλείεται επίσης ερασιτεχνικές θεατρικές παραστάσεις να δίνονταν και από Ενετούς αξιωματούχους, οι οποίοι με τον τρόπο αυτό θα επιθυμούσαν να δώσουν ‘θεατρικό παρόν’ στο νησί. Μάλιστα, ο Ζακυνθινός θεατρικός συγγραφέας και λόγιος Διον. Ρώμας στο έργο του *Το Επτανησιακό θέατρο*, αναπτύσσοντας το θέμα της θεατρικής ζωής στα Επτάνησα κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, αναφέρει τα εξής: «*Κάποια μνεία για ερασιτεχνικές παραστάσεις βενετσιάνων Αξιωματικών στο Φρούριο της*

*Άσσου (Κεφαλληνία) δεν μπορεί παρά να αφορά τον επόμενο, τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*». Όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς, ο κ. Ρώμας συνάντησε σε κάποια πηγή, που δεν την ενθυμήθηκε, τη μνεία αυτή, η οποία αναφερόταν στη θεατρική ζωή του 17<sup>ου</sup> αιώνα και, επειδή θεώρησε το γεγονός αυτό απίθανο, τη μετέφερε στον 18<sup>ο</sup> αιώνα.

Οι παραστάσεις αυτές πραγματοποιούνταν πάντα σε στεγασμένους χώρους, σε σπίτια ευγενών ή σε ανάκτορα. Το δραματολόγιο περιελάμβανε αποκλειστικά ιταλικά έργα, τα οποία αποδίδονταν στην ιταλική γλώσσα είτε οι ερμηνευτές ήταν Ενετοί είτε Κεφαλονίτες. Τραγωδίες, κωμωδίες και ποιμενικά δράματα ήταν τα έργα που διασκέδαζαν τους ευγενείς της Κεφαλονιάς κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα.

Έπειτα ακολουθούν οι *‘επαγγελματικές’*<sup>251</sup> παραστάσεις, χάρη στις οποίες δόθηκε η αποφασιστική ώθηση στην ανάπτυξη του θεάτρου στο νησί. Παρασταίνονταν από Κρητικούς και Κεφαλονίτες ηθοποιούς και το δραματολόγιό τους το αποτελούσαν, σχεδόν αποκλειστικά, έργα του Κρητικού θεάτρου, χωρίς βέβαια να αποκλείονται και κάποιες μεταφράσεις ή ίσως και προδρομικές θεατρικές δοκιμές Κεφαλληνίων συγγραφέων. Ως χώροι τελέσεως των θεατρικών αυτών εκδηλώσεων ήταν κυρίως οι πλατείες, οι αυλές ή οι στοές δημόσιων οικοδομημάτων, που μπορούσαν να δεχτούν πλήθος κόσμου. Φυσικά ο τόπος των παραστάσεων διαμορφωνόταν κατάλληλα, στοιχειωδώς βέβαια, για να εξυπηρετήσει τις βασικές σκηνικές ανάγκες. Επιπλέον είναι βέβαιο πως κάποιες από τις παραστάσεις αυτές πραγματοποιούνταν και στα σπίτια ευγενών, όπου, όμως, δεν είχαμε τόση αθρόα συγκέντρωση απλών πολιτών.

Ολοκληρώνοντας τη σύντομη αναφορά μας στα πρώτα θεατρικά *‘σπαράγματα’* που αποτέλεσαν την εστία της μετέπειτα θεατρικής ζωής του νησιού, πρέπει να τονίσουμε πως οι παραστάσεις των έργων του Κρητικού θεάτρου αποτέλεσαν τον κορμό του θεάτρου στην Κεφαλονιά για πολλά χρόνια. Η απήχηση στο λαό υπήρξε μεγάλη. Οι παραστάσεις αυτές δίνονταν στις πόλεις (Κάστρο Αγίου Γεωργίου, Αργοστόλι, Ληξούρι) και οι διάφοροι θεατές τους, που προέρχονταν από διάφορα μέρη του νησιού, μετέφεραν τις εντυπώσεις τους στον τόπο τους, με αποτέλεσμα τα έργα αυτά να γίνονται γνωστά με ταχύτατους ρυθμούς ακόμα και στα πιο απομακρυσμένα χωριά, οι κάτοικοι των οποίων επιδίδονταν με τη σειρά τους σε συνεχείς παραστάσεις τους, που τις προσάρμοζαν φυσικά στις δυνατότητές τους.

---

<sup>251</sup> Ονομάσαμε αυτές τις παραστάσεις «επαγγελματικές», κυρίως προς αντιδιαστολή τους με τις ερασιτεχνικές και λαϊκές παραστάσεις και όχι λόγω του ότι οι δημιουργοί τους ασκούσαν ως επάγγελμα την παρουσίαση τους στο κοινό.

## Το θέατρο στην Κεφαλονιά κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα

### 1. Ο Πέτρος Κατσαΐτης και η τραγωδία του *Ιφιγένεια*

Απ' όσο γνωρίζουμε, πρώτος μνημονεύει την ύπαρξη των έργων του Πέτρου Κατσαΐτη ο Φώτος Πολίτης σε ένα άρθρο του με τον τίτλο «Μία ελληνική ιλαροτραγωδία» το 1920.<sup>252</sup>

Ο πρωτεργάτης του ελληνικού θεάτρου γνώριζε το χειρόγραφο των έργων του Κατσαΐτη, καθώς αυτό ανήκε στη βιβλιοθήκη του πατέρα του καθηγητή Ν. Πολίτη, μέχρις ότου πουλήθηκε στη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κατά τα έτη 1925-1926.<sup>253</sup>

Ο Φώτος Πολίτης ήταν και ο πρώτος που ασχολήθηκε με τον Πέτρο Κατσαΐτη και κυρίως με την *Ιφιγένεια*. Ακολούθησε ο Ηλ. Βουτερίδης στην *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας του*<sup>254</sup>, ενώ αναλυτικότερα αναφέρθηκε στον Κατσαΐτη ο ίδιος λόγιος σε μια διάλεξή του στο θέατρο «Ολύμπια» στις 21/10/1931<sup>255</sup>. Οκτώ χρόνια αργότερα έχουμε την πρώτη περιγραφή του χειρογράφου του από τον Αντώνιο Σιγάλα<sup>256</sup>. Όμως την πρώτη ουσιαστική παρουσίαση των έργων του πραγματοποίησε ο καθηγητής Εμμ. Κριαράς, με το άρθρο του «Ανέκδοτα λογοτεχνικά έργα των αρχών του ΙΗ' αιώνα» το 1949<sup>257</sup>.

Ο Πέτρος Κατσαΐτης<sup>258</sup> καταγόταν από το Ληξούρι της Κεφαλονιάς, όπου και γεννήθηκε περίπου στις αρχές του τελευταίου τετάρτου του 17ου αιώνα και είναι ένας λόγιος που χαρακτηρίζεται «πολυγραφότατος». Ανάμεσα στα έργα του ανήκουν:

---

<sup>252</sup> Φ. Πολίτης, «Μία ελληνική ιλαροτραγωδία», εφημ. *Πολιτεία* 19/4/1920.

<sup>253</sup> Εμμ. Κριαράς, Κατσαΐτης: *Ιφιγένεια-Θυέστης-Κλαυθμός Πελοποννήσου (Ανέκδοτα έργα) Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο*, Αθήνα 1950.

<sup>254</sup> Ηλ. Βουτερίδης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, τ. Β', Αθηναι 1927, σελ. 83.

<sup>255</sup> Ηλ. Βουτερίδης, « Η Κεφαλονίτικη παράδοση και οι παλιότεροι Κεφαλονίτες λόγιοι» (βλ. δημοσίευση του ανέκδοτου αυτού κειμένου στο περ. *Νέα Εστία*, τ. 70 < Χριστούγεννα 1961>, σσ. 153-158).

<sup>256</sup> Α. Σιγάλας, *Από την πνευματική ζωή των Ελληνικών κοινοτήτων της Μακεδονίας, Α' Αρχαία και βιβλιοθήκη Δυτικής Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1939, σελ. 164-166. Το χφ βρίσκεται ακόμα στη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης υπ. αριθ. 28 και χρονολογείται στις αρχές ή στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αι., αλλά δεν αποτελεί αυτόγραφο του ποιητή.

10 Εμμ. Κριαράς, « Ανέκδοτα λογοτεχνικά έργα των αρχών του ΙΗ' αιώνα», στο περ. *Νέα εστία*, τ. 69 (1961), σσ. 1283-87.

<sup>258</sup> Για περισσότερες πληροφορίες για τη ζωή του Πέτρου Κατσαΐτη βλ. τη Διδακτορική διατριβή του κ. Σπύρου Ευαγγελάτου, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, Αθήνα 1970, σελ. 52-53.

- Η ποιητική σύνθεση *Κλαθμός Πελοποννήσου προς Ελλάδα* (2994 στίχοι), (10/7/1716), όπου περιγράφεται η κατάληψη της Πελοποννήσου και η πολιορκία και η άλωση του Ναυπλίου.
- Η τραγωδία *Ιφιγένεια* (3858 στίχοι), (25/5/1720).
- Η τραγωδία *Θυέστης* (2476 στίχοι), (Ιούλιος του 1721).
- Έργα εκκλησιαστικού χαρακτήρα σε ποιητική μορφή: *Περί της Αγίας Τριάδος, Εις την υπεραγίαν Θεοτόκον*.
- *Χρονολογικόν απάνθισμα περί της νήσου Κεφαλληνίας* (1738): πρόκειται για ένα έργο γραμμένο στην ελληνική, σε ομοιοκατάληκτους στίχους, ανέκδοτο, που οι κκ. Μ. και Ν. Pignatorre<sup>259</sup> και ο κ. Ηλ. Τσιτσέλης<sup>260</sup> το αποδίδουν στον Πέτρο Κατσαΐτη.

Ο *Θυέστης* και η *Ιφιγένεια* του Κατσαΐτη, καθώς και ο *Χάσης* του Δημ. Γουζέλη, είναι τα πιο αξιόλογα ελληνικά θεατρικά έργα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, τουλάχιστον απ' όσο γνωρίζουμε μέχρι στιγμής.

Και οι δύο τραγωδίες του Κατσαΐτη γράφτηκαν με σκοπό να παρουσιαστεί επί σκηνής κάτι που συνέβη. Το στοιχείο αυτό σε συνδυασμό με το γεγονός ότι ο ποιητής, μόλις έφτασε στην Κεφαλονιά, έγραψε δυο τραγωδίες σε ελάχιστο χρονικό διάστημα, αποδεικνύει πως υπήρχε έντονη θεατρική ζωή στο νησί, το ρυθμό της οποίας ήταν υποχρεωμένος να τον ακολουθήσει.

Η γλώσσα των δραμάτων του είναι η δημοτική εμπλουτισμένη με κρητικούς και κεφαλληνιακούς ιδιοματισμούς και το μέτρο τους ο λαϊκός δεκαπεντασύλλαβος.

Η επίδραση που έχουν δεχτεί τα έργα του Πέτρου Κατσαΐτη είναι διπλή: κρητική και ιταλική. Τα θέματα, όμως, των έργων του διαφέρουν από τα θέματα των κρητικών δραμάτων. Οι Κρήτες ποιητές χρησιμοποιούσαν τους αρχαίους μύθους μόνο στα ιντερμέδια των έργων τους, σ' αντίθεση με τον ποιητή μας, του οποίου τα έργα έχουν ως κεντρικό πυρήνα δράσης γνωστούς αρχαίους μύθους.

Ειδικότερα, ο Κατσαΐτης, κατά τις υποδείξεις του καθηγητή Εμμ. Κριαρά, είχε ως πρότυπα τις δυο ομώνυμες τραγωδίες του ιταλού δραματουργού Lodovico Dolce *Thieste* και *Ifigenia*.

---

<sup>259</sup> Μ. και Ν. Pignatorre, *Memorie storice e critiche dell' isola di Cefalonia*, ενθ. αν., σελ. 297. Οι Πινιατόρροι, γράφοντας στην ιταλική γλώσσα, αναφέρουν τον τίτλο του έργου ως εξής: *Sfioramento cronologico intorno l' isola di Cefalonia*.

<sup>260</sup> Ηλ. Τσιτσέλης, *Κεφαλληνιακά Σύμμικτα*, ενθ. αν., τ. Α', σελ. 231, όπου και εκ παραδρομής αναφέρεται η χρονολογία 1718 αντί 1738, την οποία μας παραδίδουν οι Πινιατόρροι.



Ο Lodovico Dolce ήταν ένας πολυγράφος συγγραφέας, που γεννήθηκε στα 1508 και πέθανε στα 1568. Στη λογοτεχνική δημιουργία του, σύμφωνα με την παρατήρηση του G.Toffanin, ούτε ο ίδιος γνώριζε που αρχίζει η μετάφραση και που η πρωτότυπη δημιουργία. Έργα του θεωρούνται τα ακόλουθα: Οι **τραγωδίες**: *Θυέστης*, *Μήδεια*, *Ιφιγένεια*, *Εκάβη*, που αποτελούν είτε μεταφράσεις είτε διασκευές παλιότερων έργων, και οι **κωμωδίες**: *Capitano*, που θεωρείται μετάφραση του *Miles Gloriosus* του Πλαύτου, στην οποία, όμως, έχουν γίνει κάποιες αναγκαίες προσαρμογές, και ο *Il Marito (Ο Σύζυγος)*, που προέρχεται από τον *Amphitruo* ή *Amphitryon (Αμφιτρώνα)* του Πλαύτου και θεωρείται η πιο ανεξάρτητη δημιουργία του Ιταλού συγγραφέα.

Πρόκειται, λοιπόν, για μια έντονη και αδιαμφισβήτητη μεταξύ των δυο δραματουργών αλληλεπίδραση. Το ότι ο Κατσαΐτης γνώριζε τα έργα του Ludovico Dolce δεν είναι παράδοξο, καθώς θεατρικά έργα των Ιταλών της Αναγέννησης δεν ήταν άγνωστα στα Επτάνησα, ιδίως όταν επρόκειτο για έργα με θέματα παρμένα από την ελληνική μυθολογία. Μόνο στην Ε΄ Πράξη της *Ιφιγένειας* του Κατσαΐτη δεν υφίσταται αντιστοιχία προς την Ε΄ Πράξη της *Ιφιγένειας* του Dolce, γιατί, ενώ ο Ιταλός δραματουργός ακολουθεί τη λύση που δίνει στο δράμα ο Ευριπίδης, ο Κατσαΐτης δίνει ευφρόσυνο τέλος στην υπόθεση με το γάμο του Αχιλλέα με την Ιφιγένεια, προσθέτοντας έτσι στο έργο του ένα κωμικό παραγέμισμα που θυμίζει πολύ τα κοινότοπα μοτίβα της *Commedia dell'arte*<sup>261</sup>.

Στην ενότητα αυτή που αφορά στον ποιητή Πέτρο Κατσαΐτη θα ασχοληθούμε με την τραγωδία του *Ιφιγένεια*, στην οποία ο απόηχος των κωμωδιών του Πλαύτου είναι ευδιάκριτος λόγω της κωμικής υφής της Ε΄ Πράξης της, για την οποία ο Κ. Πορφύρης υποστήριξε πως μοιάζει σε κάποια σημεία με μερικές σκηνές του Χάση<sup>262</sup>. Ειδικότερα, ο κ. Πορφύρης παραβάλλει το μονόλογο του Καπιτάν-Κουβιέλλου (*Ιφιγένεια*) προς το μονόλογο του Θεοδωρή (*Χάσης*). Στο σημείο αυτό θα πρέπει να συμπληρώσουμε πως η ομοιότητα *Ιφιγένειας* (κωμικό μέρος) και *Χάση* δεν περιορίζεται μόνο σ' αυτό το σημείο αλλά επεκτείνεται και σε άλλα, όπως η αποσπασματικότητα των σκηνών, η άμεση σκιαγράφηση των προσώπων και ο ωραίος 'ρυθμός' των δύο έργων.

*Η Ιφιγένεια* συγκεντρώνει το ενδιαφέρον μας για πολλούς και ποικίλους λόγους. Αρχικά, αποτελεί ουσιαστικά το πρώτο από χρονολογικής απόψεως και το πιο

---

<sup>261</sup> Εμμ. Κριαράς, «Τα βασικά Ιταλικά πρότυπα των τραγωδιών του Πέτρου Κατσαΐτη», *Νέα Εστία*, τεύχος 69 (1961), σσ. 169-171.

<sup>262</sup> Κ. Πορφύρης, «Ζακυνθινές Ομιλίες», *Θέατρο*, αρ. 14 (1964), σελ. 26B.

αντιπροσωπευτικό έργο με το οποίο η *Commedia dell'arte* κάνει αισθητή την παρουσία της στο Επτανησιακό θέατρο.

Το σημείο όμως στο οποίο εστιάζεται η προσοχή μας είναι το κωμικό 'παραγέμισμα' του έργου, η Ε' Πράξη του, όπου ο απόηχος των κωμωδιών του Πλαύτου είναι ευδιάκριτος. Επιπλέον αυτό ακριβώς είναι και το στοιχείο εκείνο που συνδέει το ιδιότυπο αυτό κεφαλονίτικο έργο (είναι το μόνο που χαρακτηρίζεται ως ιλαροτραγωδία) με τον *Χάση* του Γουζέλη και τους *Κομπογιαννίτες γιατρούς* του Ρούσμελη.

Η υπόθεση της Πράξης αυτής είναι ουσιαστικά υποτυπώδης, καθώς στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά στη διακωμώδηση συγκεκριμένων καταστάσεων και τύπων που κοσμούν αδιάλειπτα με την παρουσία τους τις σελίδες των κωμωδιών του Πλαύτου και του Τερέντιου, όπως και της ιταλικής *Commedia dell' arte*. Έτσι ξανασυναντούμε τον φαντασιόπληκτο και φαμφαρόνο ψευτοπαλληκαρά, τον παμπόνηρο και άπληστο δούλο, τον ερωτευμένο γέρο, κ.α.

### ***Η Ιφιγένεια (1720)***

Αποτελεί ουσιαστικά το πρώτο από χρονολογικής απόψεως και επίσης το πιο αντιπροσωπευτικό έργο, με το οποίο η *Commedia dell'arte* κάνει εμφανή την παρουσία της στο Επτανησιακό θέατρο. Η δράση της πεντάπρακτης αυτής 'τραγωδίας' εκτυλίσσεται στην Αυλίδα και είναι σε γενικές γραμμές η ακόλουθη:

Ο Αγαμέμνονας, μετανιωμένος για την απόφαση να θυσιάσει την κόρη του, στέλνει αγγελιαφόρο στο Άργος με μυστική εντολή να ακυρωθεί το πρώτο του μήνυμα για ετοιμασία της Ιφιγένειας για γάμο με τον Αχιλλέα, πράγμα που αντιλαμβάνεται ο μάντης Χαλκίας (Κάλχας), που τον αποδοκιμάζει για αυτή του τη στάση (Α' Πράξη). Είναι όμως αργά, γιατί η Κλυταιμνήστρα με την κόρη της έχουν ήδη φτάσει στο ναύσταθμο του ελληνικού στόλου και οι φόβοι του μάντη Χαλκία, του Μενελάου και του Οδυσσέα για υπαναχώρηση του Αγαμέμνονα διασκεδάζονται (Β' Πράξη). Ο μόνος που θεωρεί τον εαυτό του προσβεβλημένο από την τροπή των γεγονότων είναι ο Αχιλλέας, ο οποίος διαμαρτύρεται για την αθέλητη συμμετοχή του στην πλεκτάνη που στήθηκε σε βάρος της Ιφιγένειας και ορκίζεται με κάθε τρόπο να αποτρέψει τη θυσία (Γ' Πράξη). Στο τέλος όμως η νεαρή κόρη του Αρχιστράτηγου δέχεται με τη θέλησή της να θυσιαστεί για χάρη του γενικότερου συμφέροντος των Ελλήνων και για τη δόξα του πατέρα της (Δ' Πράξη). Πριν όμως συντελεστεί η θυσία, εμφανίζεται ο «θεοτικός» Φενίσκος, που αποκαλύπτει την άγνοια και τη δολιότητα του Χαλκία, ο οποίος είχε ερμηνεύσει λανθασμένα την εντολή της θεάς Άρτεμης. Η υπόθεση ολοκληρώνεται με τη θυσία ενός ελαφιού προς τιμήν της θεάς και το γάμο της Ιφιγένειας με τον Αχιλλέα (Ε' Πράξη).

Αν και ουσιαστικά στο σημείο αυτό η δράση έχει συντελεστεί και κάθε περίπτωση προέκτασής της λογικά δεν ευσταθεί, το έργο παράδοξα δεν τελειώνει εδώ αλλά συνεχίζεται με τρεις ακόμα σκηνές, που μπορεί βέβαια να είναι πλεοναστικές, αφού κατά κανέναν τρόπο δεν ενσωματώνονται σε ό,τι προηγήθηκε, αλλά που συνιστούν το κατεξοχήν στοιχείο της *Commedia dell'arte*.

Στην 4<sup>η</sup> λοιπόν σκηνή της Ε΄ Πράξης εμφανίζεται έντρομος ο μάντης Χαλκίας, ο οποίος, προκειμένου να σωθεί από την οργή του Αγαμέμνονα που είχε αναθέσει στον καπιτάν Κουβιέλλο και δύο μπράβους να τον τιωρήσουν, δέχεται να γελοιοποιηθεί από δύο δούλους, τον Μπαρλάκια και τον Σκαπίνο, και να παραστήσει γουρούνι σε σακί που υποτίθεται ότι το πηγαίνουν σε σφαγή για το γαμήλιο τραπέζι.

Στην επόμενη σκηνή οι δυο προαναφερόμενοι δούλοι, ο Μπαρλάκιας με τον Σκαπίνο, ξεγελούν τον «σπετσέρη» (φαρμακοποιό) Σγαρανέλλο, παριστάνοντας ο ένας από τους δύο μια αιγυπτιακή μούμια που ο φαρμακοποιός ήθελε πολύ να αποκτήσει, για να διακοσμήσει το φαρμακείο του, και του την πουλούν, ενώ είχαν σταλεί να αγοράσουν κουφέτα για το γάμο του Αχιλλέα.

Τέλος, στην 6<sup>η</sup> σκηνή της ίδιας πάντα πράξης παρουσιάζεται ένας γέρος δούλος του Αχιλλέα, ο Τιμπούρτζιος, που πηγαίνει να αγοράσει κρασί από την «οσταρία» (ταβέρνα) της Σιμόνας για το γαμήλιο τραπέζι. Εκεί ανταλλάσσει πειράγματα και αστεία μαζί μ' αυτή και τη Γιακουμίνα, με αποτέλεσμα τη γελοιοποίηση και τον εξευτελισμό του.

Η κωμική προσθήκη της *Ιφιγένειας* δεν είναι ακριβώς «*αυτοτελής φάρσα μονόπρακτος*», όπως παρατηρεί ο Φ. Πολίτης<sup>263</sup>, αλλά, σύμφωνα με τον Σπ. Ευαγγελάτο<sup>264</sup> είναι «*σειρά τριών αυτοτελών κωμικών σκηνών, με μοναδικό σύνδεσμο μεταξύ τους τις προετοιμασίες για το γάμο του Αχιλλέα με την Ιφιγένεια*». Η όλη κωμική σύνθεση έχει πνοή «*λαϊκού πανηγυριού*», έχει γραφεί με οίστρο και, μολονότι δε διαθέτει εκπληκτικές σκηνές, σε καμία περίπτωση δεν προκαλεί στους θεατές πλήξη ή ανία.

Όπως ακριβώς συμβαίνει και στις κρητικές κωμωδίες και στον *Χάση* του Γουζέλη, έτσι και εδώ συναντούμε στο κείμενο πολλούς ιταλικούς γλωσσικούς τύπους, οι οποίοι συμβάλλουν στη δημιουργία ενός περίτεχνου ύφους, που ναι μεν έχει την πνοή της *Commedia dell'arte*, αυτή όμως έχει τόσο εξελληνιστεί, έτσι ώστε η κωμωδία να καθίσταται εντελώς ελληνική.

Μοναδικό, κυρίαρχο σχεδόν στοιχείο που δεσπόζει και στις τρεις σκηνές είναι η διακωμώδηση τύπων και καταστάσεων. Η υπόθεσή τους, όντας σκιώδης, στηρίζεται αποκλειστικά στην παρωδία και τη σάτιρα συγκεκριμένων τυποποιημένων χαρακτήρων που συναντώνται στερεότυπα στα έργα της *Commedia dell'arte* και των

---

<sup>263</sup> Φ. Πολίτης, «Μια ελληνική ιλαροτραγωδία», εφημ. *Πολιτεία*, 19/4/1920, σελ. 2 Α.

προγόνων της, όπως στις κωμωδίες του Πλαύτου και του Τερέντιου. Ανάμεσά τους διακρίνεται ο Καπιτάνο, ο φαντασιόπληκτος ψευτοπαλληκαράς που καυχείται για τα κατορθώματα και τους ηρωισμούς που στην πραγματικότητα αδυνατεί να αποδείξει (Καπιτάν Κουβιέλλος), ο πανούργος και φαγάς δούλος (Μπαρλάκιας, Σκαπίνος), ο ερωτευμένος γέρος (Τιμπούρτζιος), οι μπράβοι και άλλα πρόσωπα, που άμεσα ή έμμεσα (Πορκονιάκος) αντιστοιχούν σε κάποιο συγκεκριμένο τύπο της *Commedia dell'arte* ή αποτελούν «συμφυρμό» γνωρισμάτων από διαφορετικές μορφές (Σκαπίνος), κάτι που ίσως οφείλεται στην ελλιπή εξοικείωση του Κατσαίτη με το συγκεκριμένο θεατρικό είδος.

Η σύνδεση των σκηνών τόσο ανάμεσά τους όσο και με την κύρια υπόθεση του έργου είναι χαλαρή, γεγονός που αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της *Commedia dell'arte*.

Επομένως, όπως διαπιστώνεται, οι τρεις αυτές κωμικές σκηνές συνεχίζουν την χαρακτηριστική θεατρική δομή του ιταλικού λαϊκού θεάτρου με τα αυτοτελή κωμικά επεισόδια και την απροσδιόριστη δυνατότητα εναλλαγής τους, καθώς και τη σκηνική παρουσία τυποποιημένων μορφών που, αυτοσχεδιάζοντας σχεδόν, χαρίζουν άφθονο γέλιο στο κοινό τους.

Ακόμα και η ίδια η σκηνική δράση, όπου έχουμε την ταυτόχρονη παρουσία στη σκηνή διαφορετικών ομάδων προσώπων (Καπιτάν Κουβιέλλος – Μπαρλάκιας – Χαλκίας – Μπαρλάκιας - Σκαπίνος), που δρουν θεατρικά παράλληλα αλλά υποτίθεται δίχως καμιά μεταξύ τους επικοινωνία, τη στιγμή μάλιστα που ο διάλογός τους γίνεται αντιληπτός τόσο από τα θεατρικά πρόσωπα όσο και από το κοινό, είναι μια σύμβαση που μας πάει πολύ πίσω, όχι μόνο στην *Commedia dell'arte* αλλά και σε γνωστές σκηνές των κωμωδιών του Πλαύτου (*Amphitruo*, *Menaechmi*, κ.α.).

Ο σκηνικός χώρος του έργου περιλαμβάνει την πανοραμική όψη μιας πόλης με το παλάτι στο κέντρο, όπως συμβαίνει και στις τραγωδίες του Κρητικού θεάτρου, με τις απαραίτητες κάθε φορά τροποποιήσεις για την εξυπηρέτηση των σκηνικών αναγκών του κάθε έργου.

Πριν προχωρήσουμε στην αναλυτική παρουσίαση των τριών αυτών κωμικών σκηνών, μπορούμε να πούμε, ανακεφαλαιώνοντας τα παραπάνω, πως στο έργο αυτό διακρίνουμε την άναρχη φαντασία του δημιουργού του, ο οποίος, παραβλέποντας τα

---

<sup>264</sup> Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του Θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, μετά δραματολογικής αναλύσεως των σημαντικότερων έργων και πρώτης κριτικής εκδόσεως του παλαιότερου κεφαλληνιακού θεατρικού κειμένου, Διατριβή επί διδακτορία, Αθήνα 1970, σελ. 72-73.

καθιερωμένα, δε διστάζει να ‘μπλέξει’ τύπους της Commedia dell’arte με την αρχαία τραγωδία, με το Μολιέρο, με την κωμωδία της Αναγέννησης και του Πλαύτου.

Το πρώτο από τα τρία αυτοτελή μέρη της ‘κωμωδίας’ καταλαμβάνει 192 στίχους και εμφανίζονται σ’ αυτό έξι πρόσωπα: ο Καπιτάν-Κουβιέλλος, δύο Μπράβοι, ο Μπαρλάκιας, ο Χαλκίας και ο Σκαπίνος. Ο Καπιτάν-Κουβιέλλος είναι ο Καπιτάνος της Commedia dell’arte, ο «ψευτοπαλληκαράς», ο γεμάτος φόβους και φαντασιώσεις στρατιωτικός, του οποίου τις ρίζες θα βρούμε στον Miles Gloriosus του Πλαύτου. Ο Καπετάν-Τζαβάρλας του *Φορτουνάτου*, ο Μπράβος του *Στάθη* και ο Κουστουλιέρης του *Κατζούρμπου* είναι αδελφοί τύποι, ενώ πολλά κοινά σημεία μ’ αυτούς διαθέτει και ο Θοδωρής, ο ήρωας του *Χάση*.

Ο αρχικός μονόλογος του Κουβιέλλου, ο οποίος βρίθει στην κυριολεξία από μεγαλόπνοα λόγια και ανυπόστατα ανδραγαθήματα, μοιάζει με τους βασικούς μονολόγους των Μπράβων των παραπάνω έργων. Παραθέτουμε ενδεικτικά τους στίχους 385-400:

*Την χώρα όλη εγύρησα και όλο το φουσσάτο  
Κι’ ως μ’ είδαν ετρομάζασι κ’ε ίν’ όλοι άνω κάτω  
Μόνον οπού’ δαν άγριο κ’ ήτον τα’ ανάβλεμμά μου,  
Μά χώρις να κατέχουσι ειντά’ ναι η μάνητά μου.  
Εθώρουνα τους άρχοντες κ’ εκρύβοντ’ από μένα  
κι’ άλλοι μ’ προσκυνούσασι, τά χέρια τους δεμένα.  
Και οι σολδάδοι εφεύγασι κ’ ετρέμασι τα’ αντζιά τους  
Κι’ από τον φόβο τον πολύ ερρίχγαν τα’ άρματά τους.  
Οι οφφισιάλοι τους κι’ αυτοί πολλά εφοβηθήκαν,  
μέσα εις τα καρτέρια τους επήγαν κ’ εκρυφτήκαν.  
Μικροί μεγάλοι εφεύγασι, που’ δαν την όργητά μου.  
Ως κ’ οι γυναίκες εφευγαν το άγριο ανάβλεμμά μου.  
Και μία δεν εσύφθασε, για να’ ω’ αγγαστρωμένη,  
Μέσα στο σπίτι να εμπή κ’ εκείνη η σκονταμένη  
Πάραυτις αποβλήθηκε κ’ έρριξε το παιδάκι  
Ως μ’ είδε π’ αναντράνισα κ’ έστριψα το μουστάκι.*

Ολόκληρος ο διάλογος ανάμεσα στον Κουβιέλλο και στους δύο Μπράβους, που τον ακολουθούν, είναι ευφυής και πνευματώδης. Ο Κουβιέλλος ανακοινώνει στους Μπράβους ότι αναζητεί τον Χαλκία για να τον ξυλοκοπήσει. Από τον φαιδρό τόνο της σκηνής δε λείπουν φυσικά οι αθυροστομίες, στις οποίες, όμως, ο Κατσαΐτης δεν επιδίδεται με την ίδια επιμονή, που χαρακτηρίζει το Φώσκολο και το Γουζέλη.

Αυτό που έχει ιδιαίτερο θεατρικό ενδιαφέρον είναι ότι την ώρα που ο Κουβιέλλος συνομιλεί με τους δύο Μπράβους, ο Χαλκίας, το υποψήφιο θύμα, παρακολουθεί τη σκηνή κρυφά, συνοδευόμενος από τον Μπαρλάκια, ο οποίος εργάζεται στην υπηρεσία του Αχιλλέα, και από τον Σκαπίνο, που είναι έμπιστος του Οδυσσέα.

Μετά την αναχώρηση των Μπράβων, όπως είναι φυσικό και αναμενόμενο, ο Χαλκίας ζητά τη βοήθεια των δύο φίλων του. Το παραπάνω γεγονός σίγουρα δεν προκαλεί εντύπωση στο σημερινό θεατή, όμως τότε που η εξέλιξη της δράσης ήταν επίπεδη, δηλαδή είχαμε διαδοχικές εισόδους προσώπων στη σκηνή, που, αφού ολοκλήρωναν το λόγο τους, έφευγαν, η παράλληλη παρουσία στη σκηνή μη ομιλούντων προσώπων, που παραμένουν για να προετοιμάσουν την επόμενη εικόνα, ήταν αληθινή πρωτοτυπία και μας θυμίζει την περίφημη «σκηνή κρυφακούσματος», που τη συναντήσαμε στη λατινική κωμωδία και στα έργα της Κρητικής λογοτεχνίας (κωμωδίες και δράματα).

Ο Μπαρλάκιας και ο Σκαπίνος, μολονότι δεν εμφανίζονται με τον χαρακτηρισμό του υπηρέτη, ωστόσο έχουν όλα τα βασικά χαρακτηριστικά των δούλων της λατινικής και της μεταγενέστερης Αναγεννησιακής κωμωδίας. Ειδικότερα, ο Σκαπίνος είναι ο πλέον αφελής, ενώ ο Μπαρλάκιας συνδυάζει την ευφυΐα ενός *Arlecchino* με την πονηριά και τη φιλοχρηματία όλων σχεδόν των δούλων των κωμωδιών του Πλάτου (π.χ. ο Στρόβιλος στη *Aulularia* και ο Βούτρσας στους *Menaechmi*).

Συναρπαστική είναι η εξέλιξη της σκηνής, κατά την οποία οι δύο φίλοι πείθουν το Χαλκία ότι μόνος τρόπος σωτηρίας του είναι να μπει μέσα σ' έναν σάκο, θεωρούμενος ως χοίρος που προορίζεται για σφαγή και έτσι να σωθεί από τον Κουβιέλλο. Προφανώς, το θέμα αυτό ήταν ιδιαίτερα αγαπητό στο παλαιό θέατρο, καθώς το ξανασυναντούμε δουλεμένο με δεξιοτεχνικό τρόπο στην κωμωδία του Μολιέρου *Οι κατεργαριές του Σκαπίνου*. Στη συνέχεια της σκηνής βλέπουμε τους δυο φίλους να αρπάζουν στην κυριολεξία όλα τα χρήματα του Χαλκία ως αμοιβή για την εκδούλευση που του προσφέρουν και έπειτα να φιλονικούν κατά το μοίρασμά τους

μπροστά στον έντρομο Χαλκία, που τους παρακαλεί να τελειώνουν γρήγορα τις δοσοληψίες τους, πριν καταφτάσει ο Κουβιέλλος και όλα αποβούν μάταια:

*Σινιόρ Μπαρλάκια, για το θεό κ' εβγήκε η ψυχή μου,  
Δωσ' του ό,τι θέλει γλήγορα, να έχης την ευχή μου.*

(στ. 515-516).

Τελικά ο Χαλκίας κρύβεται στο σάκο και τον κουβαλά ο Σκαπίνος. Στο μεταξύ εμφανίζεται ο Κουβιέλλος μαζί με τους Μπράβους του και διατάζει έφοδο εναντίον του σάκου, ενώ ο ίδιος εξαφανίζεται φωνάζοντας:

*Βαρείτε παλληκάρια μου, 'ς τέτοιο πολλά μεγάλ  
Κίνδυνο εγώ τη ζήση μου δεν θέλω να την βάλω.*

(στ. 569-570).

Ο Μπαρλάκιας και ο Σκαπίνος έχουν ήδη εξαφανιστεί, ενώ οι Μπράβοι πανηγυρίζουν κατακρίνοντας τη δειλία του Κουβιέλλου. Στο τέλος σημειώνει ο ποιητής: «Και παίρνουν το σακκί με το Χαλκέα και πάνε μέσα στη σένα».

Το δεύτερο αυτοτελές μέρος της 'κωμωδίας' είναι το μεγαλύτερο. Αποτελείται από 316 στίχους (577-892) και σ' αυτό εμφανίζονται, εκτός από τον Μπαρλάκια και το Σκαπίνο, ο Σγαρανέλλος da Specier e Medico, ο Πορκονιάκος, cittadino, και ένας χωριάτης. Η κωμική αυτή σκηνή είναι η πιο ευφυής και πιο πρωτότυπη από τις τρεις. Ο Μπαρλάκιας στάλθηκε από τον Αχιλλέα στα «σπετσαρεία» (φαρμακεία), για να αγοράσει τόσα κουφέτα για το γάμο όσα αντιστοιχούν σε εκατό φλουριά. Όμως ο Αχιλλέας δεν είχε να δώσει τα απαιτούμενα χρήματα στον ακόλουθό του και έτσι ο Μπαρλάκιας συζητά με το φίλο του Σκαπίνο, προσπαθώντας και οι δυο να βρουν κάποιον τρόπο, για να εξοικονομήσουν τα χρήματα. Ο Σκαπίνος στο σημείο αυτό επαινεί την ευφυΐα του φίλου του λέγοντας χαρακτηριστικά:

*Από παιδί μικρούτσικο ήσουνε φωτισμένος,  
Και μάλιστα, μου έλεγες, πριν να'σαι γεννημένος,  
Εις τον καιρό που η μάνα σου σ' είχε μέσ στην κοιλιά της*

*Όντας αυτή εκοιμότουνε, έκλεφτες τα ' άντερά της  
Κ' επήγαινες και τά ' δινες σε κανενός τριπιέρη  
Και πάλι εξαναγύριζες κ' έμπαινες χέρι χέρι  
Εις την κοιλιά της μάννας σου ώστε που προκομμένος  
Ήσουνε και πριν φανιστης στον κόσμο γενημένος.*

(στ. 609-616)

Πρόκειται αναμφισβήτητα για μια εικόνα ζωηρή και πρωτότυπη, διάχυτη από έναν έντονο λαϊκό τόνο.

Στη συνέχεια ο Μπαρλάκας θα μας παρουσιάσει το μεγαλεπίβολο σχέδιό του. Θα μεταμφιέσει σε «μούμια» το Σκαπίνο, θα τον πουλήσει στον «σπετσιέρη» (στο φαρμακοποιό) και με τα χρήματα που θα πάρει θα αγοράσει «κομφετούρες». Ο Σκαπίνος, από την άλλη, την κατάλληλη στιγμή θα εγκαταλείψει την «κάσσαν» και το ρόλο της «μούμιας» και θα δραπετεύσει.

Ο Σκαπίνος ενθουσιάζεται και μόνο στη σκέψη της ποικιλίας και, φυσικά, της ποσότητας των εδεσμάτων, που θα καταβροχθίσει στο γάμο του Αχιλλέα ως αμοιβή για την εκδούλευσή του και, δίχως να το καλοσκεφτεί, αποδέχεται την πρόταση του Μπαρλάκας. Στη σκηνή αυτή ο Σκαπίνος αποκτά ένα ακόμα χαρακτηριστικό γνώρισμα των δούλων της λατινικής και της μεταγενέστερης ιταλικής κωμωδίας, την ακόρεστη λαχτάρα του για φαγητό, φέρνοντας στο μυαλό μας όχι μόνο τους δούλους των κωμωδιών του Πλάτου, αλλά και αυτούς της κρητικής κωμωδίας (Μποζίκης, Μπερναμπούτσος, Κατζούρμπος, κλπ.).

Ακολουθεί η συνεννόηση του Σκαπίνου με τον Σγαρανέλλο, που είναι ο ιδιοκτήτης της «σπετσαρίας». Ο Σγαρανέλλος με την ερμηνεία του ξαναζωντανεύει τον Pantalone με τη χαρακτηριστική απλοϊκότητά του και τους άλλους ηλικιωμένους της Commedia dell'arte, ενώ η σχολαστικότητά του αποπνέει το γνώριμο 'άρωμα' ενός Dottore. Η συμφωνία υλοποιείται και ο Μπαρλάκας αποχωρεί για να φέρει τη «μούμια». Στο σημείο αυτό, για να καλύψει ο ποιητής το απαιτούμενο χρονικό διάστημα μέχρι την επιστροφή του Μπαρλάκας, προσθέτει μια νέα σκηνή με άσχετα ως προς τη δράση πρόσωπα. Έτσι, φτάνουν στην «σπετσαρία» ο Πορκονιάκος και ο Χωριάτης, για να ζητήσουν τη βοήθεια του «σπετσιέρη». Η σκηνή που διαδραματίζεται είναι πραγματικά απολαυστική και σ' αυτό συμβάλλει ιδιαίτερα η



πρωτότυπη και ασυνήθιστη, θα λέγαμε, «ιατρική συμβουλή» του Σγαρανέλλου, όταν ο Χωριάτης του ζητά φάρμακο για την άρρωστη μητέρα του<sup>265</sup>:

[ΣΓΑΡΑΝΕΛΛΟΣ] *Μα να τούτο το γιατρικό, κ' ευθύς οπ' αποσώσης  
στο σπίτι, κάμε γλήγορα της άρρωστης να δώσης.  
Βάλε το μέσα στο γιαλί με ναι γουλιά νεράκι  
Κ' έτσι το πιή, σκεπάστε τη για να δρώση λιγάκι.  
Κι' αν αποθάνη, χόστε τη πάραυτα χωρίς άλλο,  
Ευθύς το γληγορώτερο.*

[ΧΩΡΙΑΤΗΣ] *Παράξενο μεγάλο!*

*Αφέντη, κ' είναι μόδωσες; Τυρί να τη γιατρέψεις;*

[ΣΓΑΡΑΝΕΛΛΟΣ] *Βέβαια τυρί σου έδωσα, μα πρέπει να πιστέψης...*

(στ. 769-776)

Έπειτα επιστρέφει ο Μπαρλάκιας φέρνοντας το Σκαπίνο μέσα στην «κάσσα», παίρνει το συμφωνηθέν αντίτιμο και φεύγει. Αξιοσημείωτη είναι η σκηνή αυτή κατά τη οποία ο Σκαπίνος βγαίνει κρυφά από την «κάσσα» του, κλέβει τα κουφέτα και ξαναγυρίζει στη θέση του, πριν να τον αντιληφθεί κανείς. Ο Σγαρανέλλος μάταια αναζητεί τον κλέφτη. Η ίδια κατάσταση επαναλαμβάνεται τρεις φορές. Ο Σκαπίνος, βουβός, πραγματοποιεί πολλές «κωμικές φιγούρες» («lazzi») κλέβοντας και τρώγοντας τα κουφέτα και έπειτα επιστρέφοντας αθέατος στη θέση του. Η σκηνή αυτή τελειώνει, όταν ο Σκαπίνος ξαναβγαίνει από την «κάσσα» του, πηγαίνει πίσω από το Σγαρανέλλο που κάθεται αμέριμος και του τρώει τα κουφέτα. Τότε ο Σγαρανέλλος, ακούγοντας το θόρυβο, γυρίζει και τον βλέπει, τρέμει από το φόβο του και πέφτει λιπόθυμος, ενώ ο Σκαπίνος φεύγοντας λέει:

[ΣΚΑΠΙΝΟΣ] *Oh! Sangue, sanguinone, sanguinazzo !*

*και caro, sior Dottor, testa de cazzo !*

(στ. 887-889)

Η τρίτη αυτοτελής κωμική σκηνή αποτελείται από 218 στίχους και σ' αυτή κάνουν την εμφάνισή τους τρία νέα πρόσωπα: ο Γέρο-Τιμπούρτζιος, στο ρόλο του

---

<sup>265</sup> Η σκηνή αυτή και κυρίως οι στίχοι 781-814 του έργου μοιάζουν εκπληκτικά με τη 5' σκηνή της Β' πράξεως της κωμωδίας του Μολιέρου *Γιατρός με το στανιό* (1668), γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως δεν αποκλείεται ο Κατσαίτης να γνώριζε το έργο του Μολιέρου.

αγαπητικού, η Σιμόνα, στο ρόλο της ταβερνιάρισσας «ostessa» και η Γιακουμίνα, η «φαμέγια». Η Σιμόνα είναι σύζυγος του Μπαρλάκια. Ο Γέρο-Τιμπούρτζιος έρχεται στην ταβέρνα, για να αγοράσει κρασί για το γάμο του Αχιλλέα, αλλά, καθώς είναι ερωτύλος, θέλγεται από τα κάλλη της Σιμόνας, η οποία ανταποκρίνεται στις φιλοφρονήσεις του, ενώ αντίθετα η «φαμέγια» Γιακουμίνα ειρωνεύεται διαρκώς το γέρο εραστή. Χαρακτηριστικά, όταν ο γέρος τη στέλνει να φέρει κρασί, αυτή του λέει:

*Πα να το φέρω κ' έφθασα τώρα σε λιγουλάκι,  
Μα κάλλιο σου, κακόγερε, να πιης τόσο φαρμάκι  
Γιατί επά, γέρο λουλέ, οπού' ρθες να ψαρέψης  
Είναι γιαλός πολλά βαθύς και θέλεις κινδυνέψης.*

(στ. 949-952)

Ο Τιμπούρτζιος μάς θυμίζει το Λούρα του *Φορτουνάτου* ή τον Αρμένη του *Κατζούρμπου*, ενώ η Γιακουμίνα την Αυγουστίνα του *Φορτουνάτου* ή την Αννούσα του *Κατζούρμπου*.

Στη συνέχεια οι δυο γυναίκες βοηθούν τον Τιμπούρτζιο να μεθύσει. Ο ίδιος πάνω στη μέθη του αποφασίζει να βάψει το γένι του και η Σιμόνα τον οδηγεί εκτός σκηνης. Στο διάστημα που μεσολαβεί για λόγους σκηνικής οικονομίας παραμένει μόνη της στη σκηνή η Γιακουμίνα και απαγγέλλει έναν ωραίο μονόλογο. Στο μεταξύ επανέρχεται ο Τιμπούρτζιος, που ερωτοτροπεί με τη Γιακουμίνα, αυτή τον αποκρούει και ο γέρος ερωτύλος αποχωρώντας απογοητευμένος απαγγέλλει τους τελευταίους στίχους του κυρίως έργου:

*Οπ' αγαπήση μαμουριό<sup>266</sup> κ' εκείνο καμαρώση  
Ας μην στραφή να την ιδή, μ' ας τήνε φασκελώσει!*

(στ. 1109-1110)

Σύμφωνα με τα παραπάνω, εύκολα μπορεί να διαπιστώσει κανείς πως η *Ιφιγένεια* δεν είναι τραγωδία ούτε καν δράμα. Είναι **ιλαροτραγωδία**. Πρόκειται για ένα αξιόλογο έργο, που, αν το εξετάσουμε από τη σκοπιά αυτή, έχει ιδιαίτερη σημασία για τη νεοελληνική δραματουργία όχι μόνο λόγω της χρονολογίας συγγραφής του,

---

<sup>266</sup> Μαμουριό: νεαρή υπηρέτρια (βλ. Εμμ. Κριαρά, *Κατσαΐτης*, ενθ. αν. Γλωσσάριο.)

αλλά και για τον λόγο ότι μέσα σ' αυτό μπορεί να διακρίνει κανείς, κάπως συγκεχυμένα βέβαια αλλά φανερά, τα όρια δυο σημαντικών εποχών της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, το πέρασμα δηλαδή από το Κρητικό θέατρο στο Ηθογραφικό θέατρο των αρχών του 19<sup>ου</sup> αιώνα, με κυρίαρχη μορφή έκφρασής του το Κωμειδύλλιο.

Ο ιδιότυπος αυτός χαρακτήρας της *Ιφιγένειας* σε συνδυασμό με το ρυθμό του κειμένου του, τα λεκτικά και θεατρικά του ευρήματα και τη χυμώδη γλώσσα του το καθιστούν έργο άξιο να παρασταθεί στη σημερινή εποχή και να προσφέρει στο τωρινό θεατρικό κοινό την απόλαυση του διαφορετικού, του έργου που ξεφεύγει από τα τετριμμένα.

Σχετικά με το αν η *Ιφιγένεια* του Κατσαΐτη παρουσιάστηκε επί σκηνής ή όχι οι απόψεις δίστανται. Ο Θ. Κρητικός υποστήριξε ότι επιστημονικά δεν έχουμε αποδείξεις ότι πραγματικά η *Ιφιγένεια* παίχτηκε, ενώ ο κ. Γεωργουσόπουλος πιστεύει ότι μάλλον παραστάθηκε<sup>267</sup>. Μάλιστα έχουμε και ενδείξεις, κυρίως μέσα από τις σκηνοθετικές οδηγίες των έργων του, πως ο Κατσαΐτης ήταν ο ίδιος και ηθοποιός, έπαιζε δηλαδή τα έργα του, τα οποία σχεδόν πάντα τα σκηνοθετούσε.

Η *Ιφιγένεια* παρέχει επιπλέον στο σύγχρονο μελετητή τη δυνατότητα εξαγωγής ενός άλλου σημαντικού συμπεράσματος: το παράδοξο αυτό 'πάντρεμα' του αρχαίου μύθου με τη χυμώδη δημοτική γλώσσα και τα στοιχεία της *Commedia dell'Arte* αντικατοπτρίζει με τον πιο εναργή τρόπο την τότε πραγματικότητα της ελληνικής λογοτεχνίας, την οποία έλκυαν οι αρχαίοι μύθοι, αλλά μόνο όταν παρουσιάζονταν στη δημοτική, η οποία συχνά εμπλουτιζόταν με λίγες λέξεις του ιταλικού λεξιλογίου.

Ακολουθεί ο Επίλογος, τον οποίο απαγγέλλει ο Οδυσσέας και από τον οποίο αντιλαμβανόμαστε πως το έργο αυτό γράφτηκε, για να παρασταθεί σ' έναν ορισμένο τόπο:

*Κεφαλονίτες άρχοντες, άξιοι και τιμημένοι,  
οπού στον τόπο ετούτονε είστε πρεμαζωμένοι,  
Κ' ευγενικές αρχόντισσες, ποπήρετε τον κόπον  
Να μαζωκτήτε σήμερα εδώ 'ς τούτον τον τόπον.*

(στ. 1-4)

---

<sup>267</sup> Θανάσης Προυντζόπουλος, *Ο ποιητής Πέτρος Κατσαΐτης και η σχέση του Κρητικού θεάτρου με το Επτανησιακό*, Εισήγηση στο Σεμινάριο Θεατρικής Παιδείας, στην Αναργύρειο και Κοργιαλένιο Σχολή Σπετσών, το Πάσχα του 1983.

Στη συνέχεια ο Οδυσσεύς αναπτύσσει και το ηθικό δίδαγμα του έργου, επιχειρώντας να επανασυνδέσει τους θεατές με τον κεντρικό πυρήνα του δράματος, και ολοκληρώνει το λόγο του με τη γνωστή, ήδη από τη λατινική κωμωδία του Πλάτου και του Τερέντιου, προσφώνηση στο κοινό, από το οποίο ζητείται το χειροκρότημα, το γνωστό «*plausum date*», ως ένδειξη πως το έργο τους άρεσε.

*Η τραγωδία ετελείωσε κι' άλλο δεν ανιμένει  
Όσοι την αγροικήσετε, άρχοντες τιμημένοι,  
Παρά να' φχαριστήσωμε πολλά την αφεντιά σας,  
που'ς τέτοιο πραμα χαμηλό εκλίνετε τα' αφτιά σας.  
Λοιπόν ευχαριστούμε σας, πειδή αξιώσετέ μας  
με σιωπή ευγενική κι' αφουγκραστήκετέ μας.  
Μα τώρα αυτό το σόπασμα τσακίσετε όλοι ομάδι.  
Η τραγωδία α σας άρεσε, να δώσετε σημάδι.*

(στ. 41-48)

### **Το κωμικό στοιχείο στην *Ιφιγένεια του Κατσαΐτη***

Το πρόβλημα που δημιουργείται είναι γιατί ο Κατσαΐτης προσθέτει αυτές τις σκηνές, με τις οποίες ανατρέπεται ριζικά ο 'τραγικός' χαρακτήρας της *Ιφιγένειας*.

Όπως έχει διαπιστωθεί, το κωμικό στοιχείο ενυπάρχει σ' ολόκληρη τη δράση του έργου, με αποτέλεσμα άλλοι να το χαρακτηρίζουν ως «*ιλαροτραγωδία*»<sup>268</sup> και άλλοι να το θεωρούν απλά και μόνο «*λαϊκότροπο*» και όχι «*κωμικό*» έργο<sup>269</sup>.

Κατά την προσωπική μας άποψη η *Ιφιγένεια*, χωρίς να παύει να έχει λαϊκότροπα γνωρίσματα, διέπεται περισσότερο από το παρωδιακό και όχι το κωμικό στοιχείο που αποτελεί και το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της. Οι ήρωες, όποιοι και αν είναι, όσο και

---

<sup>268</sup> Φ. Πολίτης, «Μία ελληνική ιλαροτραγωδία», εφημ. *Πολιτεία*, 19/4/1920 και Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 166-1900*, μετά δραματολογικής αναλύσεως των σημαντικότερων έργων και πρώτης κριτικής εκδόσεως του παλαιότερου κεφαλληνιακού θεατρικού κειμένου, Διατριβή επί διδακτορία, Αθήνα 1970.

αν ο ρόλος τους είναι ολοφάνερα σοβαρός, ή ακόμα και τραγικός, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις (Ιφιγένεια-Αχιλλέας), διακρίνονται για τα λανθάνοντα στοιχεία παρωδίας. Συγκεκριμένα:

Ο Αγαμέμνονας από την αρχή μέχρι το τέλος, αν και σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης εμφανίζεται ως δεσπόζουσα μορφή στο έργο<sup>270</sup>, σε ένα δεύτερο παρουσιάζεται ως μια ανθρώπινη καρικατούρα, αφού ο στόμφος και η υπερβολή που χαρακτηρίζουν το λόγο του<sup>271</sup> λειτουργούν αντίστροφα σε βάρος του, αναδειχνοντάς τον σε παρωδιακή μορφή εξουσίας<sup>272</sup>.

Το ίδιο κωμικοτραγικός είναι ο ρόλος του Μενέλαου, που δε μορφοποιείται θεατρικά παρά ως η γελοιοποιημένη έκφραση της έννοιας «τιμή», η οποία αποτελεί σημείο αναφοράς και αξιολόγησης της αριστοκρατίας, που διασύρεται από την ίδια την αδυναμία του φορέα της να την καταξιώσει και να την επιβεβαιώσει στη συνείδηση των άλλων.<sup>273</sup>

Αλλά η αποκορύφωση του σατιρικού στοιχείου εκδηλώνεται στη συμπεριφορά του μάντη Χαλκία, που, ενώ στην αρχή του έργου εμφανίζεται γεμάτος αυτοπεποίθηση ως ο κατεξοχόν υπερασπιστής ενός θεοκεντρικού συστήματος της αριστοκρατίας<sup>274</sup>, τελικά αποδεικνύεται μια ηθικά υποβιβασμένη και ανθρωπολογικά γκροτέσκα μορφή που εκλιπαρεί για τη σωτηρία της ζωής του<sup>275</sup>.

Όπως, λοιπόν, μπορεί να διαπιστώσει κανείς, η 'τραγωδία' του Κατσαίτη εμπεριέχει στην ίδια τη δομή της όχι απλά το στοιχείο της κωμωδίας, αλλά της σάτιρας και της διακωμώδησης ορισμένων θεσμών και ατόμων, στοιχείο που εκδηλώνεται απροκάλυπτα στην 4<sup>η</sup> σκηνή της Ε' Πράξης τουλάχιστον απέναντι σε ένα πρόσωπο, το μάντη Χαλκία.

Σ' αυτό το δεύτερο επίπεδο του υπονοούμενου ο σύγχρονος ερευνητής μπορεί να διαπιστώσει τη συχνά «αποστασιοποιημένη» γραφή του Κατσαίτη και να διακρίνει

---

<sup>269</sup> Βάλτερ Πούχγερ, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία, Ένδεκα μελετήματα*, Κεφάλαιο 5<sup>ο</sup> «Ο Πέτρος Κατσαίτης και το Κρητικό Θέατρο», σελ. 210-211, Αθήνα 1984.

<sup>270</sup> Βλ. Πρόλογο, στ. 133-136, Α', στ. 155-156, Ε' 1, στ. 17-26.

<sup>271</sup> Βλ. Β' 4, στ. 294-296 και Β' 7, στ. 561-564.

<sup>272</sup> Ο Αγαμέμνονας υποτίθεται πως είναι ο εκλεγμένος από όλους τους Έλληνες αρχιστράτηγος. Σαν τέτοια η παρουσία του στο έργο έπρεπε να είναι ανάλογη με τα δεοντολογικά πρότυπα της θέσης του, όπως αυτή ορίζεται μέσα στο γενικότερο ανθρωπολογικό, ιδεολογικό και αξιολογικό της πλαίσιο. Διαπιστώνεται, όμως, ότι η μορφή του κάθε άλλο παρά τέτοια παρουσιάζεται, αφού άλλοτε οδηγείται στην αποποίηση ευθυνών και την εξύμνηση της απλοϊκής ζωής απευθυνόμενος στο δούλο του (Α' 1, στ. 13-16 και Β' 7, στ. 557-560) και άλλοτε στη γελοιοποίηση και τον εξευτελισμό των αξιών, που λόγω της θέσης του, θα έπρεπε να' ναι υπέρμαχος τους (Πρόλογος, 177-180 και Β' 5, στ. 349-352).

<sup>273</sup> Βλ. Β' 6, στ. 353-359.

<sup>274</sup> Βλ. Α' 3, ΣΤ. 217-220.

<sup>275</sup> Βλ. Ε' 4, στ. 449-452 και 502-504.

ξεκάθαρα τα περισσότερα επίπεδα αναφοράς άρα και ανάγνωσης του λόγου του, ο οποίος κορυφώνεται με ένα κωμικό ξέσπασμα, βγαλμένο από τα ‘σπλάχνα’ της Commedia dell’arte.

Αυτό που δικαιώνει τους συλλογισμούς μας και καθιστά δυνατή την αποκωδικοποίηση του μηνύματος της *Ιφιγένειας* είναι το επίμετρο του έργου, όπου ο ποιητής μεταξύ των άλλων γράφει:

*Μάλιστα, όντας έγγραφα , μπούνει το ποδάρι  
οκ το πολύ ρευματικό, που 'χε με τormeντάρει,  
και για να λάβω αλάφρωση εις τον πολύ μου πόνο  
τότες εκακοσύνθεσα το ποίημα αυτόνο.  
Άλλο δεν έχω να σου ειπώ, φιλομαθή αναγνώστη,  
παρά που σου ' μια δουλευτής και το χαρτί μ' εσώστη.*

Έτσι, βάσει του προαναφερθέντος επιγράμματος έχουμε τη δυνατότητα να επιχειρήσουμε μια διαφορετική ερμηνεία του έργου και να υποστηρίξουμε πως κυρίαρχο δομικό και υφολογικό γνώρισμα της *Ιφιγένειας* είναι η μέσα από την διακωμώδηση κριτική ενός ξεπερασμένου κοινωνικού και οικονομικού σχήματος και η έμμεση προβολή μιας διαφορετικής τάξης πραγμάτων, που την εποχή κατά την οποία γράφεται το έργο βρίσκεται σ' ευρωπαϊκό επίπεδο στα πρώτα βήματα της ανάπτυξής της<sup>276</sup>.

Παίρνοντας, λοιπόν, το γνωστό μοτίβο της *Ιφιγένειας* ο Κεφαλλονίτης συγγραφέας στηρίζεται βέβαια σ' ένα συγκεκριμένο θεατρικό πρότυπο (το ομώνυμο έργο του Dolce) και σε ένα υπαρκτό ιστορικό δεδομένο (τους βενετοτουρκικούς πολέμους και το πατριωτικό μήνυμα για ενότητα και θυσία μπροστά στον κοινό εχθρό), αλλά κυρίως επιχειρεί να προβάλλει τις δικές του προοδευτικές για την εποχή του ιδεολογικές θέσεις.

Επομένως υπό το πρίσμα αυτό, με τη σύγκρουση Αγαμέμνονα - Χαλκία παρουσιάζεται η διάσταση πολιτικής - θρησκευτικής εξουσίας και αποδεικνύεται

---

<sup>276</sup> R. Jammes “La risa y su funcion social en siglo de oro” στο: Risa y sociedad en el teatro espanol del Siglo de Oro, (Actes du 3e colloque du Groupe d' Etudes sur le theatre Espagnol. Toulouse

τόσο η ανικανότητα της πρώτης να ανταποκριθεί στα σύγχρονα δεδομένα όσο και ο τελικά ανήθικος τρόπος που μεταχειρίζεται η δεύτερη προκειμένου να διατηρήσει τα κεκτημένα δικαιώματά της. Έτσι με τη γελοιοποίηση του Χαλκία και την υποβάθμιση του χαρακτήρα και του ρόλου του Αγαμέμνονα συντελείται η απομυθοποίηση προσώπων, θεσμών και αξιών που αντιστοιχούν σ' έναν φεουδαρχικό κόσμο. Υποδηλώνεται παράλληλα η χρεοκοπία της αριστοκρατίας και προτείνεται έμμεσα ένας νέος αξιολογικός πίνακας που αντιστοιχεί σε μια καινούργια κοινωνική πραγματικότητα, με την οποία ο Κατσαΐτης ήρθε σε επαφή μέσα από το ιταλικό θέατρο της εποχής του και ιδιαίτερα μέσα από την *Commedia dell' arte*, και που προδρομικά αναγγέλλει και για τα Επτάνησα, τον ανερχόμενο δηλαδή αστισμό<sup>277</sup>.

Με την προσθήκη, λοιπόν, των τριών τελευταίων σκηνών στην Ε' Πράξη η *Ιφιγένεια* παύει υποχρεωτικά να ανήκει σε ένα παρωχημένο είδος θεάτρου, την Τραγωδία, και αποκτά ένα πρωτοποριακό για την εποχή της χαρακτήρα που συνδέει την Αναγέννηση και το Μπαρόκ από τη μια με το Διαφωτισμό από την άλλη και την αρχαιοελληνική και ρωμαϊκή θεατρική παράδοση με τη θεματική του σύγχρονου θεάτρου, γεγονός που δικαιολογεί απόλυτα το χαρακτηρισμό του έργου από τον κ. Ευαγγελάτο ως «αξιόλογον ουχί μόνο διά την εποχήν καθ' ην εγράφη, αλλ' εν γένει δια την νεοελληνική δραματολογία»<sup>278</sup>.

Αποκαλύπτει επίσης τη δεξιοτεχνία του Κατσαΐτη στη δημιουργία κωμικών καταστάσεων που διαχέονται από το πηγαίο χιούμορ του, τους ζωντανούς και παραστατικούς διαλόγους του, τα λεκτικά και σκηνικά *lazzi* (καμώματα/ευρήματα) των ηρώων του, τον καρναβαλικό χαρακτήρα τους και την αξιοποίηση παλαιότερων κωμικών τύπων (της *Commedia dell' arte* και της κρητικής κωμωδίας).

Τέλος, το έργο αυτό μπορεί έμμεσα να συσχετισθεί με τις μολιερικές κωμωδίες και τα χαρακτηριστικά γνωρίσματά τους, όπως αυτά εντοπίζονται μέσα στα έργα της έντεχνης ιταλικής κωμωδίας και τους θιάσους της *commedia dell' arte*, που

---

31 janvier-2 Fevrier 1980), Paris, ed. du *C.N.R.S.*, 1980, 7-8., όπου μπορούμε να βρούμε πληροφορίες για τον κοινωνικό και ιδεολογικό ρόλο της κωμωδίας, ιδιαίτερα στο ισπανικό θέατρο της εποχής.

<sup>277</sup> Θόδωρος Γραμματάς, *Νεοελληνικό θέατρο, Ιστορία-Δραματολογία, Δώδεκα μελετήματα*, Κεφάλαιο Β' « Η παρουσία της *Commedia dell' arte* στο Εφτανησιακό θέατρο του ΙΗ' αιώνα, Η περίπτωση της «Ιφιγένειας» του Πέτρου Κατσαΐτη (Ανακοίνωση στο Β' Συνέδριο Επτανησιακού Πολιτισμού, Λευκάδα, 3-8 του Σεπτεμβρίου 1984. Δημοσιεύτηκε στο περ. *Δρώμενα* 5/6 (1984), σσ. 20-26), Αθήνα 1987.

<sup>278</sup> Σπύρος Ν. Ευαγγελάτος, ό.π., σελ. 79.

θεωρούνται οι κύριοι φορείς μεταλαμπάδευσης του μολιερικού πνεύματος στον Π. Κατσαΐτη<sup>279</sup>.

### Βιβλιογραφία

Ηλ. Βουτερίδης, (Αθήναι 1927), *Νέα Εστία*, τ. 70 < Χριστούγεννα 1961>, Θόδωρος Γραμματάς, *Νεοελληνικό θέατρο, Ιστορία-Δραματολογία, Δώδεκα μελετήματα*, Αθήνα 1987, του ιδίου *Δρώμενα* 5/6 (1984), Σπύρος Ευαγγελάτος, (Αθήνα 1970), Εμμ. Κριαράς, Κατσαΐτης (Αθήνα 1950), του ιδίου *Νέα εστία*, τ. 69<sup>9</sup> 1961, του ιδίου *Νέα Εστία*, τεύχος 69 (1961), Φ. Πολίτης, εφημ. *Πολιτεία* 19/4/1920, Κ. Πορφύρης *Θέατρο*, αρ. 14 (1964), Βάλτερ Πούχνερ, (Αθήνα 1984), Θανάσης Προυντζόπουλος, Εισήγηση στο Σεμινάριο Θεατρικής Παιδείας, στην Αναργύρειο και Κοργιαλένιο Σχολή Σπετσών, το Πάσχα του 1983, Γλυκ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, (Αθήναι 1968), Δ. Ρώμας, *Νέα Εστία*, τεύχος 76, <Χριστούγεννα 1964 >, Α. Σιγάλας, (Θεσσαλονίκη 1939), Ν. Δ. Τζουγανάτος, *Έπτανησιακό Ημερολόγιο*, τεύχος 3 (1963), Ηλ. Τσιτσέλης, *Κεφαλληνιακά Σύμμικτα*, τ. Α', R. Jammes (Actes du 3e colloque du Groupe d' Etudes sur le theatre Espagnol. Toulouse 31 janvier-2 Fevrier 1980), (Paris, ed. du C.N.R.S., 1980).

---

<sup>279</sup> Γ. Πεφάνης, ό.π., σελ. 22.



## VI. Φύση και λειτουργία του κωμικού στην Επτανησιακή κωμωδία του ΙΗ΄ αιώνα<sup>280</sup>.

Σε μια πρώτη μορφολογική προσέγγιση διαπιστώνεται ότι το κωμικό αναπτύσσεται τόσο από την παρουσία *φύσει* κωμικών τύπων και καταστάσεων, όσο από την ανάπτυξη μιας τέτοιου είδους πλοκής και δράσης, ώστε τελικά να έχουμε να κάνουμε το ίδιο καλά με κωμωδία **καταστάσεων** (*Ιφιγένεια*), **ηθών** (*Κωμωδία των Ψευτογιατρών*) και **χαρακτήρων** (*Χάσης*).

Οι ήρωες είναι τυποποιημένοι, με βασικά στερεότυπα και επαναλαμβανόμενα χαρακτηριστικά. Το κωμικό πηγάζει τόσο από τη φυσιογνωμική, όσο και από την ψυχολογική παρουσία τους στη δράση.

Κατά συνέπεια έχουμε τον καυχησιάρη «ψευτοπαλληκαρά», που με τα καμώματα ή και τα παθήματά του ακόμη προξενεί το γέλιο, τον ερωτευμένο γέρο, την άπιστη γυναίκα και τον απατημένο σύζυγο, τους πονηρούς και φαγάδες δούλους και τις γυναίκες του περιθωρίου, που εμφανίζονται παράλληλα με τύπους της καθημερινής ζωής από την επτανησιακή κοινωνία της εποχής, όπως επαγγελματίες και μικροπωλητές. Ενώ, όμως, οι περισσότεροι από αυτούς συναντιούνται το ίδιο καλά και σε προγενέστερα ή σύγχρονα κωμικά είδη (*commedia erudita*, κρητική κωμωδία και *commedia dell' arte*), η διαφορά στην περίπτωση της επτανησιακής κωμωδίας έγκειται στη συγκεκριμένη θέση και σχέση που έχουν οι δεδομένοι κωμικοί ήρωες με τους υπόλοιπους φορείς της δράσης μέσα στην ανάπτυξη της κωμικής πλοκής και στην αντιστοιχία τους με πρόσωπα, πράγματα και καταστάσεις της κοινωνίας στην οποία αναφέρονται, δηλ. της επτανησιακής κοινωνίας του ΙΗ΄ αιώνα. Το γεγονός αυτό φορτίζει ιδεολογικά το ρόλο τους και μετατρέπει τη μορφολογική τους ομοιότητα με κάποια πρότυπα του παρελθόντος σε λειτουργική διαφορά, ένα στοιχείο που υπογραμμίζει την ιδιαιτερότητα του είδους.

Χαρακτηριστικά τυποποιημένα είναι και η δομή των έργων. Η δράση τους αναπτύσσεται σε αυτόνομα κωμικά επεισόδια, τα οποία παρατάσσονται με χαλαρή σύνδεση, γεγονός που έχει ως άμεση συνέπεια τόσο την ενδεχόμενη δυνατότητα αμοιβαίας εναλλαγής όσο και την ολική παράλειψή τους, χωρίς αυτό να επηρεάζει ούτε στο ελάχιστο το τελικά δημιουργούμενο αποτέλεσμα. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με την οργανική αυτοτέλεια των επιμέρους σκηνών προσδίδει στα έργα

---

<sup>280</sup> Θ. Γραμματάς, *ό.π.*, Κεφ. Ε΄ «Φύση και λειτουργία του κωμικού στην Επτανησιακή κωμωδία

μια σπονδυλωτή διάρθρωση που τα διαφοροποιεί από την προγενέστερη αλλά και μεταγενέστερη ελληνική κωμική δραματοουργία και τα προσεγγίζει στο κατεξοχήν λαϊκό ζακυνθινό θέατρο, τις «Ομιλίες», και την ιταλική *commedia dell'arte*, γνωρίσματα των οποίων αποτελεί η επαναλαμβανόμενη δομή και η θέση του κωμικού στοιχείου.

Έτσι, στις τρεις τελευταίες σκηνές της *Ιφιγένειας* αντιστοιχούν ισάριθμα κωμικά επεισόδια με ελάχιστη συνοχή μεταξύ τους αλλά και με την κύρια υπόθεση του έργου που προηγήθηκε<sup>281</sup>.

Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και στις επιμέρους σκηνές των πέντε πράξεων στην *Κωμωδία των Ψευτογιατρών*, οι οποίες ως μόνο συνδεδετικό τους κρίκο έχουν την περιδιάβαση των πλανόδιων ηπειρωτών γιατρών στην πόλη της Ζακύνθου, για να εξετάσουν τις διαφορετικές κάθε φορά περιπτώσεις ασθενών, καθώς και τη φανερή για τους θεατές, αλλά υποθετικά ανύπαρκτη για τους ήρωες, σκηνική παρουσία του κεφαλονίτη καμπούρη Βιττόρου, που τους παρακολουθεί κρυφά και τους σχολιάζει.

Αλλά και στο *Χάση* η συνοχή της δράσης είναι συζητήσιμη, αφού μόνη ενοποιός αρχή παραμένει η συμμετοχή του ομώνυμου ήρωα σε κάποιο κωμικό επεισόδιο, στο οποίο άμεσα ή έμμεσα εμφανίζονται και κάποια από τα υπόλοιπα πρόσωπα, γεγονός που παρέχει τη δυνατότητα έστω και μιας πλασματικής ανάπτυξης στην πλοκή και στον υποτυπώδη, όπως θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε, μύθο.

Με τη σειρά της η δράση είναι μονοδιάστατη, απλή και αυτοδύναμη. Τα δρώντα πρόσωπα είναι αριθμητικά περιορισμένα με τέτοιο τρόπο, ώστε το εμφανιζόμενο δραματικό μοντέλο να στατικοποιείται σε μια επαναλαμβανόμενη σχέση ενός ατομικού (*Χάσης*) ή ενός συλλογικού υποκειμένου (*Κωμωδία των Ψευτογιατρών*) με περισσότερα αντικείμενα.

Ο χώρος και ο χρόνος στον οποίο αναπτύσσεται είναι παροντικοί, σχεδόν πάντα σύγχρονοι με τον πραγματικό χρόνο των θεατών. Εκτός από την περίπτωση της *Ιφιγένειας*, όπου η σκηνική παρουσία των ηρώων ανάγεται σε διαφορετική εποχή από αυτή των θεατών (αν και πάλι διαπιστώνεται ένας αναχρονισμός ανάμεσα στους ήρωες και τη δράση που αναπτύσσεται στο κυρίως *τραγικό* μέρος του έργου και στο

---

του ΙΗ' αιώνα», σσ. 73-79.

<sup>281</sup> Το πρώτο μέρος της κωμικής προσθήκης αποτελείται από 192 στίχους με δρώντα πρόσωπα τον Καπιτάν Κουβιέλλο, τον Χαλκία, τον Μπαρλάκια, τον Σκαπίνο και δυο μπράβους. Στο δεύτερο μέρος, που αποτελείται από 316 στίχους, εμφανίζονται ξανά ο Μπαρλάκιας και ο Σκαπίνος μαζί με τον Σγαρανέλλο, τον Πορκινιάκο και έναν χωριάτη. Στο τρίτο μέρος, που αποτελείται από 218 στίχους, παρουσιάζονται τρία καινούργια πρόσωπα, που είναι ο γέρος Τιμπούρτζιος, η Σιμόνα και η Γιακουμίνα.

κωμικό των τελευταίων τριών σκηνών της πέμπτης πράξης, στο οποίο τα δρώντα πρόσωπα αντιστοιχούν σε μια διαφορετική εποχή από τη μυθική εποχή του δράματος), στα υπόλοιπα έργα και ο χώρος και ο χρόνος είναι σχεδόν αυστηρά καθορισμένοι είτε από τις σκηνικές *διδασκαλίες* είτε από έμμεσα τεκμήρια.

Το κωμικό αποτέλεσμα, λοιπόν, δεν αναφέρεται σε κάτι το ξεπερασμένο, που ανήκει στο απώτερο ή απώτατο παρελθόν, ούτε σε κάτι το φανταστικό και υποθετικό, αλλά σε κάτι το παροντικό, που αντιστοιχεί απόλυτα σε μια τοπική και χρονική πραγματικότητα και έτσι μπορεί να ταυτιστεί με συγκεκριμένα πρόσωπα (*Χάσης*) και περιστατικά (*Κωμωδία των Ψευτογιατρών*) από την ιστορική πραγματικότητα της εποχής. Σε αυτό ακριβώς το στοιχείο οφείλεται ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της Επτανησιακής Κωμωδίας, η οποία στοχεύει όχι μόνο στο γέλιο και την ψυχαγωγία, αλλά και στην αναπαράσταση των διαμορφωμένων στα Επτάνησα ανθρώπινων και κοινωνικών σχέσεων, τις οποίες παρουσιάζει μέσα από μια προοπτική έντονου κοινωνικού προβληματισμού και κριτικής διάθεσης.

Στην *Ιφιγένεια* με τη διακωμώδηση του μάντη Χαλκία, που προσπαθεί με κάθε τρόπο να σωθεί και έτσι γελοιοποιείται από δύο υπηρέτες, τον Μπαρλάκια και τον Σκαπίνο, αυτού δηλαδή που στο προηγούμενο μέρος του έργου αποτελούσε τον υποκινητή της δράσης, ενώ τη συγκεκριμένη στιγμή αποδυναμωμένος από την εξουσιαστική του δύναμη (μαντική, θρησκευτική), που αποδείχτηκε συνειδητή και σκόπιμη εξαπάτηση για προσωπικό όφελος, ο Κατσαΐτης προβάλλει έμμεσα την κριτική του για τον κλήρο και τη δυαδική πολιτικο-στρατιωτική / θρησκευτική εξουσία, όπως αυτή αποτυπώνεται και εκφράζεται στα πρόσωπα του Χαλκία και του Αγαμέμνονα.

Στην *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* ο Σαβόγιας Ρούσμελης σατιρίζει την ηθική διαφθορά της ζακυνθινής κοινωνίας και με τη βοήθεια των ηρώων του προκαλεί το κοινό σε αυτοκριτική και αυτογνωσία.

Στο *Χάση*, τέλος, όπου ο ομόνυμος ήρωας αποδεικνύεται το αντίθετο από αυτό που περιαιτολογώντας υπερηφανεύεται ότι είναι, γελοιοποιούμενος έτσι στη συνείδηση των θεατών, ο Δημ. Γουζέλης εμφανίζει ως θεατρική καρικατούρα το υπαρκτό ιστορικό πρόσωπο του Θωδωρή Καταπόδη, αποδίδοντάς το μέσα από οικείες μορφές

στερεότυπων θεατρικών τύπων γνωστών και δοκιμασμένων από πριν από αυτόν στο θέατρο της Επτανήσου<sup>282</sup>.

Παράλληλα, με αυτή την απομυθοποιητική και ανατρεπτική λειτουργία του κωμικού, μαζί με το κοινωνικό διαγράφεται και ένα στοιχείο ψυχοκαθαρκτικό, αφού το γέλιο επενεργεί θεραπευτικά για το κοινό που παρακολουθεί την παράσταση. Κατά συνέπεια από τα «πάθη» των απατημένων συζύγων ο ζακυνθινός θεατής συνειδητοποιεί τελικά ότι το γέλιο στρέφεται σε βάρος του και μέσα από αυτό λυτρώνεται από τις ενδεχόμενες προσωπικές ενοχές του, όπως και από τη γελοιοποίηση του Θωδωρή Καταπόδη στο *Χάση*, όπου διαπιστώνει τις τυχόν προσωπικές του ομοιότητες με τον σκηνικά διακωμωδούμενο ήρωα και δικαιολογεί απόλυτα την άποψη του Ξενόπουλου ότι «κάθε ζακυνθινός έχει μέσα του και λίγο Χάση»<sup>283</sup>.

Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η κωμωδία στα Επτάνησα παρουσιάζεται με τη μορφή της παρωδίας και της σάτιρας. Με την πρώτη η υποβάθμιση ή η μεγέθυνση του πραγματικού οδηγεί στην υπερβολή μετατρέποντας τα πρόσωπα σε καρικατούρες. Στηριζόμενη στην πολυσήμαντη δυνατότητα του δραματικού κειμένου και της σκηνικής του απόδοσης αναπτύσσει μια εσωτερική αντίφαση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο της σκηνικά αποδιδόμενης μορφής με τέτοιο τρόπο, που το δεύτερο έρχεται σε αντίφαση με το πρώτο υπονομευοντάς το και αναιρώντας τη συνυποδηλωτική του ιδιότητα. Έτσι, αναπτύσσεται ένα δεύτερο επίπεδο επικοινωνίας, στο οποίο η παρωδία, λειτουργώντας με την κοινή συναίνεση των ηθοποιών και των θεατών, υπονομεύει και τελικά εκμηδενίζει στη συνείδηση του κοινού ότι προβάλλεται σκηνικά ο καθημερινός του βίος, με άμεση συνέπεια τον προβληματισμό και τη συνειδητοποίηση των θεατών.

Γι' αυτό άλλωστε μπορούμε ν' αποφανθούμε με βεβαιότητα πως η κωμωδία των Επτανήσων λειτουργεί αποκαλυπτικά μάλλον ή συγκαλυπτικά. Η σάτιρά της είναι άμεση και δυναμική με συγκεκριμένη ιδεολογική φόρτιση, η οποία αποδίδει μ' απόλυτη πιστότητα το κλίμα της εποχής και λειτουργεί ως έμμεση πηγή γνώσης για την ιστορική πραγματικότητα της κοινωνίας που τη δημιουργήσε<sup>284</sup>.

---

<sup>282</sup> Πρόκειται για τους χαρακτηριστικούς τύπους της *commedia dell'arte*, που κάνουν την εμφάνισή τους στο θέατρο της Επτανήσου ήδη από την *Ιφιγένεια* το 1720.

<sup>283</sup> Βλ. Γρ. Ξενόπουλο, «Ο τύπος του Χάση» στο: *Δημ. Γουζέλη. Ο Χάσης. Κωμωδία ή σκηνάι ζακυνθίου βίου*, εφημ. *Ελπίς Ζακύνθου*, φύλλ. 32, Αθήνα 1927.

<sup>284</sup> Θεόδωρος. Γραμματάς, ό.π., *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία-Δραματολογία. Δώδεκα μελετήματα*. Κουλτούρα, Αθήνα 1987, «Πολιτισμική διάδραση και θεατρική δημιουργία. Λαϊκό και έντεχνο θέατρο στη Ζάκυνθο τον ΙΗ' αιώνα, σσ. 237-259 (ιδίως σελ. 248-249).

Κατά συνέπεια ο άλλοτε ισχυρός Χαλκίας, που εναγώνια προσπαθεί να σωθεί χωρίς να διστάζει για το λόγο αυτό να παραστήσει «γουρούνι στο σακί», μετωνυμικά δηλώνει το ιερατείο και τη θρησκεία, την άλλοτε πανίσχυρη, που κατά την παρούσα χρονική περίοδο αποδεικνύεται όχι μόνο παντελώς ανίσχυρη, αλλά φτάνει και στο σημείο του εξευτελισμού μέσω της συμπεριφοράς του εκπροσώπου της, ακόμα και στη συνείδηση ατόμων κατώτερου κοινωνικού επιπέδου, όπως είναι οι μπράβοι και οι υπηρέτες.

Με τη σάτιρα γελοιοποιείται, εξευτελίζεται και συνειδητά υποβαθμίζεται το σκηνικά προβαλλόμενο θέαμα είτε από το ίδιο το κοινό στην πλατεία είτε από κάποιο δραματικό πρόσωπο του έργου, όπως ο Βιττόρος στην *Κωμωδία των Ψευτογιατρών*. Με τον τρόπο αυτό αναπτύσσεται ένα διπλό σημειωτικό σύστημα, που λειτουργεί παρωδιακά μεν ως προς τη σκηνική του συνάρτηση, σατιρικά δε ως προς την αναφορά του στο κοινό, καθώς ο θεατής αντιλαμβάνεται σατιρικά τα σκηνικά αστεία στιγμιότυπα που διαδραματίζονται από κάποιο πρόσωπο που βρίσκεται στη σκηνή, χωρίς όμως να μετέχει άμεσα στη δράση. Η γελοιοποίηση, λοιπόν, των σκηνικών δρωμένων αποτελεί το πρώτο επίπεδο σημείωσης (παρωδία), που στη συνέχεια αντανακλάται στη συνείδηση των θεατών, όπου ξεφεύγει από το επίπεδο της παρωδίας και λειτουργεί σατιρικά.

Επομένως, ο κεφαλονίτης καμπούρης, που παρακολουθεί 'αθέατος' σχολιάζοντας και διακωμωδώντας τις πράξεις των ψευτογιατρών αλλά και τη συμπεριφορά των ατόμων που απευθύνονται σ' αυτούς για κάποιο πρόβλημά τους, για να επέμβει δυναμικά στο τέλος και ν' αποσπάσει τα κέρδη που είχαν αποκομίσει από την αφέλεια των ζακυνθινών, γίνεται, σε ένα δεύτερο αλλά ταυτόχρονα με το πρώτο επίπεδο, θέαμα για τους θεατές της παράστασης. Η παρωδία του, λοιπόν, ως 'θεατή' της δράσης των ψευτογιατρών μετατρέπεται στη συνείδηση του κοινού σε σάτιρα ενός κοινωνικού φαινομένου και μιας πραγματικότητας της ζακυνθινής κοινωνίας.

Ακόμα, όμως, και στην περίπτωση που δεν υπάρχει κάποια παρόμοια λειτουργία διαπιστώνεται εύκολα μια άμεση ή έμμεση σατιρική διάθεση του συγγραφέα, ο οποίος απευθυνόμενος σε ένα κοινωνιολογικά προσδιορισμένο κοινό παρουσιάζει τους ήρωές του κατά τέτοιο τρόπο, ώστε ο θεατρικός τους ρόλος (βασιλιάς, επαγγελματίας, στρατιωτικός, υπηρέτης) να προσλαμβάνεται συνειδησιακά υποβαθμισμένος σε σχέση με τον αντίστοιχο κοινωνικό ρόλο των θεατών. Με δεδομένο, όμως, ότι οι θεατρικοί ρόλοι ανήκουν τόσο στην κατώτερη (υπηρετικό

προσωπικό), όσο στην αστική (επαγγελματίες) και στην άρχουσα τάξη (ιερατείο, συγγενείς), η προβολή της κοινωνικής συνείδησης των θεατών πάνω σ' αυτή των δρώντων προσώπων του έργου συνεπάγεται την καταξίωση αλλά και την ενδεχόμενη υπεροχή του κοινού πάνω στους θεατρικούς ήρωες σ' ένα κοινωνικό και ψυχολογικό επίπεδο.

Το γεγονός αυτό ισχύει, γιατί τόσο η καταγγελία του ηθικού ξεπεσμού μιας κοινωνίας, όπως η Ζάκυνθος στην *Κωμωδία των Ψευτογιατρών*, όσο και η γελοιοποίηση των εκπροσώπων της, όπως ο μάντης Χαλκίας στην *Ιφιγένεια*, αποδεικνύει την αντίστοιχη διαφθορά ή χρεοκοπία μιας τάξης πραγμάτων, υποδηλώνοντας έμμεσα και την ανάγκη ανεύρεσης ή δημιουργίας μιας καινούργιας.

Παράλληλα, όμως, και ακριβώς εξαιτίας της κοινωνικής σύστασης του κοινού, που δεν προέρχεται από διαφορετικά από τα σκηνικά διακωμωδούμενα στρώματα, αυτό το μήνυμα συμπληρώνεται και ολοκληρώνεται με την ψυχολογική του διάσταση, κατά την οποία το κοινό της πλατείας με τη συναισθηματική του ταύτιση με τους σκηνικούς ήρωες αναπληρώνει κάποιο κενό του, προβάλλοντας συνειδησιακά σ' αυτούς τη δική του κατάσταση, και τελικά παρουσιάζεται λυτρωμένο από τις δικές του ενοχές μέσα από τα 'πάθη' εκείνων.

Όπως, λοιπόν, μπορεί να συμπεράνει κανείς από την παραπάνω ανάλυση, το ιδιαίτερο κωμικό στοιχείο της επτανησιακής κωμωδίας πηγάζει από τα συγκεκριμένα ιστορικά, κοινωνικά και θεατρικά δεδομένα της επτανησιακής κοινωνίας. Τα πρώτα αφορούν τις ιδιαίτερες σχέσεις και καταστάσεις της επτανησιακής κοινωνίας, όπου το ντόπιο λαϊκό στοιχείο 'μπολιάζεται' δημιουργικά από την αριστοκρατία της Δύσης, και τα δεύτερα συνάπτονται με τις μορφές που έλαβε το λαϊκό θέατρο στα Επτάνησα («Ομιλίες») σε συνδυασμό με την αναμφισβήτητη επίδραση της *commedia dell'arte*.

Όπως και στα δύο αυτά θεατρικά είδη το κωμικό είναι ευθύ, απροκάλυπτο, άμεσο, λιγότερο περίτεχνο, με απλουστευμένη ή ανύπαρκτη πλοκή και με τυποποιημένη τη δομή και τους ήρωές τους, έτσι και στο έντεχνο θέατρο της Επτανήσου η κωμωδία λειτουργεί αποκαλυπτικά, άμεσα και δυναμικά, με συγκεκριμένη ιδεολογική φόρτιση, που, απέχοντας πολύ από το να θεωρηθεί στρατευμένη, αποδίδει πιστά το κλίμα της εποχής της και γίνεται έμμεση πηγή γνώσης για την ιστορική πραγματικότητα της κοινωνίας που τη δημιούργησε.

Όπως, λοιπόν, εύλογα συνάγεται από τα παραπάνω, το ιδιαίτερο κωμικό στοιχείο της επτανησιακής κωμωδίας δεν οφείλεται σε φυλετικά,άνθρωπο/γεωγραφικά αίτια, αλλά σε συγκεκριμένα ιστορικο/κοινωνικά και καθαρά θεατρικά δεδομένα. Τα πρώτα ανάγονται σε σχέσεις και καταστάσεις που αναφέρονται στην επτανησιακή κοινωνία του ΙΗ΄ αι. στο σύνολό της. Τα δεύτερα συνδέονται άρρηκτα με τις μορφές που προσέλαβε το λαϊκό θέατρο στα Επτάνησα και κυρίως στη Ζάκυνθο («Ομιλίες»), καθώς και την ιταλική *commedia dell'arte*, η επίδραση της οποίας στη δομή, το περιεχόμενο και το χαρακτήρα της επτανησιακής κωμωδίας είναι πλέον αδιαμφισβήτητη.

### Βιβλιογραφία Επτανησιακού Θεάτρου

Γ. Α. Βαβαρέτος, (Αθήναι 1935), Σπ. Δε Βιάζης, *Ποιητικός Ανθών Ζακύνθου*, Τόμ. 26 (23 Σεπτεμβρίου 1887), Η. Βουτερίδης, (Αθήναι 1937), Θ. Γραμματάς, *Δρώμενα* 5-6 (1984) [α] και Πρακτικά Συμποσίου: *Το Ιόνιο. Περιβάλλον-Κοινωνία-Πολιτισμός*, (Αθήναι 1984) [β] και (Αθήναι 1987), Σπ. Ευαγγελάτος, *Θησαυρίσματα* 5 (1968) και *Θέατρο* (1964) και (Αθήναι 1970), Λ. Χ. Ζώης, εφημ *Ελπίς Ζακύνθου*, φυλλ. 1604, (2 Ιουλίου 1906) και *Αι Μούσαι*, Τομ. ΛΑ΄, φυλλ. 723 (Ιουνίου 1923) και *Λεξικόν φιλολογικόν και ιστορικόν Ζακύνθου*, (Ζάκυνθος 1878) και *Ελπίς Ζακύνθου*, (εν Αθήναις, 1927), Κ. Καιροφύλλας, «Ημερολόγιον Μεγάλης Ελλάδος» (Αθήναι 1932), Εμ. Κριαράς, *Νέα Εστία* 69 (1961) και Αθήναι 1950, Κ. Μπίρης, (Αθήναι 1892) και (Αθήναι 1948), Γρ. Ξενόπουλος, *Παρνασσός*, Τόμ. ΙΔ΄(1891) και εφημ. *Ελπίς Ζακύνθου*, φυλλ. 32, (Αθήναι 1927), Ντ. Οικονόμου, *Επτανησιακά Φύλλα*, αρ. Φυλλ. 4, (Ζάκυνθος 1946), Λ. Παπαϊωάννου, *Θέατρο*, Τόμ. 61-63, (1978), Φ. Πολίτης, εφημ. *Πολιτεία* (19/4/1920), Κ. Πορφύρης, *Θέατρο* 14 (1964), σ. 26B, Β. Πούχγερ, (Αθήναι 1984) και Αθήναι, εκδ. Ιδρύματος Γουλανδρή-Χορν (1984) [α] και *Θησαυρίσματα* 17 (1980), Θ. Προυντζόπουλος, Εισήγηση στο Σεμινάριο Θεατρικής Παιδείας στην Αναργύρειο και Κοργιαλένιο Σχολή Σπετσών το Πάσχα του 1983, Γλ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, (Αθήναι 1971) και (Αθήναι 1958) και (Αθήναι 1965), Δ. Ρώμας, *Νέα Εστία*, τευχ. 76 <Χριστούγεννα 1964> και *Θέατρο* 14 (1964), Κ. Ν. Σάθας, εφημ *Κλειώ* (Τεργέστη), έτος ΚΒ΄, αρ. 1146 (4/16 Ιουνίου 1883), Δ. Σάρρος, Τόμ. Ζ΄ (1923), Α. Σιγάλας, (Θεσ/νίκη 1939), Κυρ. Σιμόπουλος,

Τόμ. Γ2 (1818-1820), (Αθήνα 1975), Αλ. Σούτσος, (Ναύπλιο 1830), Π. Χιώτης, *Αι Μούσαι*, Τόμ. Α΄, φυλλ. 1 (1 Σεπτεμβρίου 1892) και *Αι Μούσαι*, Τόμ. ΚΑ΄, φυλλ. 470 (1 Νοεμβρίου 1912), Μ. Valsa, (Αθήνα 1994) και *Ιόνιος Ανθολογία*, Τόμ. Γ΄ (1929), Μ. Vitti, *Κρητικά Χρονικά 14* (1960).



## Κεφάλαιο Όγδοο

### Το Αιγαιοπελαγίτικο Θέατρο

Η παρεμβολή του σύντομου αυτού κεφαλαίου κρίνεται απαραίτητη προκειμένου να καταδείξουμε την αδιάρρηκτη συνέχεια της θεατρικής μας παράδοσης, καθώς η θεατρική παραγωγή και δραστηριότητα των νησιών του Αιγαίου αποδεικνύει πως η παράδοση του Κρητικού θεάτρου δεν είχε σβήσει ούτε εκτός των ορίων της Μεγαλονήσου. Αντιθέτως, μάλιστα, το θρησκευτικό θέατρο του αιγαιοπελαγίτικου χώρου, όπως αυτό διαμορφώθηκε κάτω από την καταλυτική επίδραση των ταγμάτων των Ιησουιτών, κατέστη συνειδητός κληρονόμος της δραματουργικής παράδοσης της Κρήτης, ακόμα και αν οι επιλογές του υπαγορεύονταν από διαφορετικά δραματολογικά πρότυπα.

Τέλος, ολοκληρώνοντας την παρουσίαση της ελληνικής προεπαναστατικής θεατρικής δραστηριότητας, καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως, με εξαίρεση το Θέατρο Σκιών ανατολικού τύπου, ήταν στο σύνολό της νησιωτική.

Πριν προχωρήσουμε, λοιπόν, στο Διαφωτισμό και την επίδραση που άσκησε στο Νεοελληνικό θέατρο, υπάρχει ένα νέο θεατρικό κεφάλαιο που σχετίζεται με την προσηλυτιστική δραστηριότητα των καθολικών ταγμάτων στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο το 17<sup>ο</sup> αιώνα. Ιδιαίτερα το τάγμα των Ιησουιτών, που από τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα οργανώνει τα κολέγια και τις σχολές του σε όλες τις μεγάλες ευρωπαϊκές πόλεις, επεκτείνει γρήγορα το εκπαιδευτικό του δίκτυο και στο Αιγαίο: Κωνσταντινούπολη 1583-86 και από το 1607 και ύστερα, Χίος τέλη του 16<sup>ου</sup> αι., Σμύρνη 1623, Νάξος 1628, Ναύπλιο και Πάτρα 1640, Πάρος 1641, Σαντορίνη και Τήνος 1642. Μάλιστα αξίζει να αναφέρουμε πως ως τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα κέντρα της ιησουϊτικής εκπαίδευσης είναι η Νάξος, η Σύρος και η Χίος<sup>285</sup>.

Μέρος του εκπαιδευτικού προγράμματος των σχολών αυτών αποτελούν και οι θεατρικές παραστάσεις. Στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο τα σχετικά έργα γράφονται στη δημοτική. Ο σκοπός τους είναι εκπαιδευτικός και προσηλυτιστικός. Μόνο στη Χίο αρχίζουν και ορθόδοξοι ιερείς να συγγράφουν θεατρικά έργα για τα ορθόδοξα

---

<sup>285</sup> Β. Πούχγερ, «Το Ιησουϊτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17<sup>ου</sup> αι.» στον τόμο *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 299-327, του ίδιου «Θρησκευτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα» στον τόμο *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 145-168, και Ν. Σηφουνάκης, Ι. Κόζαρ, Β. Πούχγερ, Κ. Πούχγερ, Κ. Γεωργουσόπουλος, Π. Μαυρομούστακος,

σεμινάρια, για να προλάβουν τις επιτυχίες του «ιησουϊτικού θεάτρου». Γύρω στο 1616 τεκμηριώνονται ήδη στη Χίο απαγγελίες κωμωδιών κατά το καρναβάλι, που τις προώθησαν οι ίδιοι οι πατέρες της εκκλησίας μας, για να παραμερίσουν άλλες εκδηλώσεις του καρναβαλιού. Άλλωστε, και για την Κωνσταντινούπολη τεκμηριώνονται, έστω και κάπως αόριστα, και άλλες τέτοιου είδους παραστάσεις. Μάλιστα το σχετικό έγγραφο αναφέρει πως οι νεαροί Έλληνες μαθητές ήταν καλοί ηθοποιοί.

Από τα σωζόμενα θεατρικά κείμενα μπορούμε να διαπιστώσουμε πως υπάρχει αρκετά μεγάλη επίδραση των κύριων έργων του κρητικού θεάτρου (κυρίως της *Ερωφίλης*, του *Βασιλέα Ροδολίνου* και του *Κατζούρμπου*), τα οποία με την παράλληλη και συνειδητή, εκ μέρους των πατέρων, χρήση της υπαρκτής ντόπιας θεατρικής παράδοσης στοχεύουν στη συγκίνηση του θεατρικού τους κοινού.

Ενδείξεις θεατρικών παραστάσεων υπάρχουν και από τη Σαντορίνη, τη Σύρο και τη Νάξο. Γενικά, είναι πολύ πιθανό ότι τέτοιες μαρτυρίες θεατρικής δραστηριότητας των καθολικών ταγμάτων στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο θα αυξηθούν ακόμα περισσότερο μελλοντικά, αν υπολογίσουμε ότι η συνήθεια των ιησουϊτικών κολεγίων ήταν να ανεβάζουν μια ή δυο φορές το χρόνο ένα θρησκευτικό έργο και ότι υπάρχει ευρωπαϊκή παράδοση θεατρικών παραστάσεων την ημέρα της Αγίας Δωρεάς, κατά τη διάρκεια ή μετά τη πομπή, η οποία τεκμηριώνεται με πολλά έγγραφα από τα περισσότερα νησιά.

Σημαντικά είναι και τα θρησκευτικά δραματικά κείμενα, από τα οποία ως τώρα έχει εκδοθεί ένα, ο χιώτικος *Δαβίδ* (Θωμάς Παπαδόπουλος, 1979), όχι μόνο επειδή από καθαρά αριθμητική άποψη αποτελούν πλέον ένα σοβαρό αντίβαρο στο Κρητικό θέατρο, αλλά και επειδή μας δείχνουν τις δυνατότητες εξέλιξης της νεοελληνικής δραματολογίας στη μετάβασή της από την κλασικίζουσα δραματοουργία της «Κρητικής Αναγέννησης» στην κλασικίζουσα δραματοουργία του «Νεοελληνικού Διαφωτισμού»: τεκμηριώνεται μάλιστα και ένα ισχυρό υφολογικό στρώμα Μπαρόκ, ακόμα και του Ροκοκό, που μέχρι τώρα ήταν άγνωστο. Άλλωστε το ρεπερτόριο αυτό εμπλουτίζει σημαντικά το νεοελληνικό δραματολόγιο πριν από τις αρχές του 19<sup>ου</sup>

αιώνα, που ο Σιδέρης και ο Λάσκαρης θεωρούσαν αρχή του κατεξοχήν νεοελληνικού θεάτρου<sup>286</sup>.

Η κυκλαδική δραματουργία περιλαμβάνει δύο ολοκληρωμένα θεατρικά έργα, την πεντάπρακτη *Τραγедία του Αγίου Δημητρίου*, αγνώστου συγγραφέως, που παραστάθηκε στη Νάξο στις 29 Δεκεμβρίου του 1723, και ένα άτιτλο, αχρονολόγητο χριστουγεννιάτικο δράμα γύρω από το βίο και το θάνατο του Ηρώδη, επίσης αγνώστου συγγραφέως, που αποτελεί το πρώτο θεατρικό έργο της νεοελληνικής δραματουργίας σε πεζό λόγο. Το έργο αυτό, που αποτελείται από περισσότερους από 2000 στίχους, συμπεριλαμβάνει και πέντε Προλόγους (για κάθε πράξη), δύο Επίλογους και τέσσερα κωμικά ιντερμέδια («διλουδία», όπως αλλιώς αποκαλούνται) γύρω από τις ‘ανδραγαθίες’ του Πολέμαρχου, τις περιποιήσεις του Δοττόρε και τους χλευασμούς του Κάσσανδρου. Το ενδιαφέρον που παρουσιάζει είναι ότι ολόκληρο το πρώτο ιντερμέδιο αποτελεί αντιγραφή, με λίγες αλλαγές, κωμικής σκηνής του *Κατζούρμπου*, που αξιοποιείται από τους πατέρες, όπως άλλωστε παρατηρείται και σε ένα από τα χειρόγραφα της *Πανώριας*.

Η παραπάνω σύντομη αναφορά μας στην αιγαιοπελαγίτικη θεατρική παραγωγή αποδεικνύει ότι η παράδοση του Κρητικού θεάτρου δεν είχε σβήσει ούτε έξω από την Κρήτη και ότι, αντίθετα, το θρησκευτικό θέατρο του αιγαιοπελαγίτικου χώρου την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης κατέστη επάξιος συνεχιστής και κληρονόμος της δραματουργικής παράδοσης της Κρήτης, αν και η δημιουργία του βασίστηκε πάνω σε τελείως διαφορετικά δραματολογικά πρότυπα (την τραγωδία «μαρτύρων» με γραμμικές ή πολυεπίπεδες υποθέσεις, αλλαγή σκηνικού τόπου κ.α.), διαφορετικούς σκοπούς και διαφορετικά ιδεολογικά μηνύματα. Γέφυρα ανάμεσα σ’ αυτούς του δύο δραματικούς τύπους και στον αισθητικό τομέα της δραματουργίας του Μπαρόκ αποτελεί άλλωστε ο κρητο-επτανησιακός *Ζήνων*.

Έτσι, λοιπόν, με τα νέα αυτά δεδομένα, τα οποία συμπεριλαμβάνουν εξάλλου και την ίδια την Κωνσταντινούπολη, το Φανάρι, τις ξένες πρεσβείες και τη γαλλική αποστολή των Ιησουϊτών και Καπουκίνων, ολόκληρη η ιστορία του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου, με εξαίρεση το Θέατρο Σκιών ανατολικού

---

<sup>286</sup> Η άρνηση των δύο παλιότερων ιστορικών του Νεοελληνικού Θεάτρου, Ν. Ι. Λάσκαρη και Γιάννη Σιδέρη, να συμπεριλάβουν το Κρητικό (και το Επτανησιακό, στην περίπτωση του δεύτερου) Θέατρο στην ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου, ξεκινώντας την αφήγησή τους από την περίοδο του Διαφωτισμού, είναι μια επιλογή που δε φαίνονται διατεθειμένοι να συμμεριστούν οι νεότεροι μελετητές. (βλ. την περιληπτική επισκόπηση που χει δημοσιεύσει ο Δημήτρης Σπάθης στον 10<sup>ο</sup> τόμο της έκδοσης *Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός*, Αθήνα: Μαλλιάρης, 1983).

τύπου με τον ιθυφαλικό Karagöz, που τον χλευάζει η κοινωνία των Αθηνών το 19<sup>ο</sup> αιώνα ως «Ανατολικό Θέατρον», αποδεικνύεται τελικά ως νησιωτική.

## Κεφάλαιο Ένατο

### Ι. Η Δραματοουργία των Φαναριωτών και οι Ερασιτεχνικές Παραστάσεις στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες

Όπως διαπιστώσαμε από τα προηγούμενα, η μια πηγή του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου εντοπίζεται στη νησιωτική Ελλάδα. Δε γνωρίζουμε με βεβαιότητα πότε ακριβώς σταματά το θρησκευτικό σχολείο που ήδη αναφέραμε. Πιθανότατα πάντως ήδη πριν από τη διάλυση του τάγματος των Ιησουϊτών το 1773.

Η άλλη μάς μεταφέρει εκτός των ελληνικών συνόρων, στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, στο 'λίκνο' του απόδημου Ελληνισμού. Οι φιλότεχνοι και ευρωπαϊκά μορφωμένοι ηγεμόνες των παραδουνάβιων ηγεμονιών ανάμεσα στις άλλες πολιτιστικές τους δραστηριότητες, όπως το μεταφραστικό τους έργο, πρόσεξαν και το θέατρο. Ο αιώνας του αστικού φιλελευθερισμού, του ορθολογισμού, της αισιοδοξίας, της δημοκρατίας και της κοινωνικής δικαιοσύνης έφερε ριζικούς αναπροσανατολισμούς τόσο στη νοτιοανατολική Ευρώπη όσο και στην Ελλάδα, που κατείχε τότε πρωτεύουσα θέση στο χώρο<sup>287</sup>. Έτσι δημιουργούνται σημαντικές εστίες της Διασποράς, όπως οι φαναριώτικες αυλές στο Βουκουρέστι και στο Ιάσιο, στην ίδια την Πόλη, αλλά και στην Οδησό, τη Βιέννη, την Τεργέστη και τη Βουδαπέστη.

Και στις δύο περιπτώσεις η θεατρική δραστηριότητα αναπτύσσεται σε περιοχές που δεν υποφέρουν από την τουρκική σκλαβιά.

Η Αθήνα, μελλοντική πρωτεύουσα, ήταν τότε μια άθλια κωμόπολη μερικών δεκάδων χιλιάδων κατοίκων και έγινε κληρονομικό τσιφλίκι του Κιζλάρ Αγά, αρχηγού των αυτοκρατορικών ευνούχων.

Η Σμύρνη ήταν πάρα πολύ κοντά στο καθαυτό λίκνο της οθωμανικής αυτοκρατορίας και τα νησιά του Αιγαίου βρίσκονταν υπό την άμεση επίδραση τόσο του μουσουλμανικού όσο και του χριστιανικού στόλου, οι οποίοι τα λυμαίνονταν εξίσου και αδιαιρέτως.

Ενδεχομένως στη Ρόδο ή στην Κύπρο να υπήρξε κάποια μορφή ευκαιριακής θεατρικής δραστηριότητας, κυρίως λόγω της εκτεταμένης δραστηριότητας των

---

<sup>287</sup> M. Valsa, ό.π., σελ. 265.

δυτικών τυχοδιωκτών, η οποία όμως πιθανόν να λάμβανε χώρα μόνο στα σπίτια των αρχόντων ή των μετοίκων. Πρόκειται όμως για θεωρίες που δε στηρίζονται σε αδιάσειστα στοιχεία και αποδείξεις.

Γενικά θα μπορούσαμε να πούμε πως, όπου κάνουν την εμφάνισή τους οι Τούρκοι, σβήνουν κάθε εστία πνευματικής καλλιέργειας και προόδου<sup>288</sup>. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν το γεγονός ότι το Νεοελληνικό Θέατρο της περιόδου αυτής (τέλη 18<sup>ου</sup> - αρχές 19<sup>ου</sup> αι.) ξεπηδά από την έντονη επιθυμία των Ελλήνων να οργανώσουν την ελληνική επανάσταση και να αποσεισουν τον τουρκικό ζυγό, αξιοποιώντας την καταλυτική επίδραση των ιδεών του Διαφωτισμού και αποβλέποντας στην αφύπνιση του Έθνους. Κατά συνέπεια το ελληνικό θέατρο του 19<sup>ου</sup> αιώνα προέρχεται από τις περιοχές αυτές, στις οποίες δρα ανενόχλητη και δίχως περιορισμούς η οργανωτική δύναμη της ελληνικής επανάστασης, η Φιλική Εταιρεία.

Για την επίτευξη του 'ιερού' αυτού σκοπού επιστρατεύεται μια πλειάδα Ευρωπαίων θεατρικών συγγραφέων, όπως ο Μεταστάσιος, ο Αλφιέρι, ο Μολιέρος, ο Γκολντόνι, ο Σαίξπηρ, κ.α., η επιλογή των οποίων δεν είναι καθόλου τυχαία, αλλά υπαγορεύεται από τον χρηστικό χαρακτήρα των έργων τους, τον ηθικοδιδασκτισμό που αποπνέει το περιεχόμενό τους, καθώς και τη θεατρική επιτυχία τους στους σύγχρονους ευρωπαϊκούς θεατρικούς κύκλους τους. Μέσα από τις μεταφράσεις των έργων τους καλούνται να μεταλαμπαδεύσουν στην ελληνική κοινωνία τα νέα προστάγματα της εποχής και να συμβάλλουν στη διαμόρφωση των νέων αστικών αξιών.

Στο σημείο αυτό θα περιορίσουμε την ενασχόλησή μας στο κωμικό είδος, η πρόσληψη και αποδοχή του οποίου παρακωλύεται αρχικά από διάφορους παράγοντες, όπως τη δυσπιστία του κοινού, διότι θεωρούνταν θέαμα «ασελγές».

Παρόλα αυτά σύντομα κατακλύζουν την ελληνική κοινωνία μεταφράσεις των κωμικών έργων του Μολιέρου και του Γκολντόνι, οι οποίες θα λειτουργήσουν ως πηγές του κωμικού στοιχείου κατά τη διαμόρφωση του νεοελληνικού θεάτρου και θα συμβάλλουν στη μετουσίωσή του από απλό ανάγνωσμα σε θέαμα.

Ιδιαίτερη θέση στο χώρο της ελληνικής κωμωδιογραφίας κατέχει ο Μολιέρος, ο οποίος θεωρείται ο μεγάλος Δάσκαλος της θεατρικής μας σκηνης κατά τον ΙΗ' αιώνα. Η περίπτωση του κεντρίζει ιδιαίτερα το ενδιαφέρον μας, καθώς με το έργο του ουσιαστικά λειτουργεί ως αγωγός της προγενέστερης κωμικής παράδοσης, μέσα

---

<sup>288</sup> Β. Πούγχερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Αθήνα 1993.

στα πλαίσια της οποίας διακρίνεται η ιδιαίτερη προτίμησή του για τον κωμικό κόσμο του Πλαύτου.

Ποιοι όμως ήταν οι λόγοι εκείνοι που συνετέλεσαν έτσι ώστε το θέατρο από νωρίς να ξεχωρίσει ως το κύριο μέσο σφυρηλάτησης της νέας πανελλήνιας ταυτότητας και υλοποίησης των νέων στόχων του Γένους;

Καταρχάς πρόκειται για έναν θεσμό ύποπτο και ανεπιθύμητο αφενός στο πολιτικό σύστημα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και αφετέρου στην παραδοσιακή παιδεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας.

Έπειτα το θέατρο αποτελούσε μια από τις πιο σημαντικές κατακτήσεις του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού – «εύρημα και παίγνιον τερπνόν των προγόνων μας» κατά τον Αδαμάντιο Κοραή<sup>289</sup>, ενώ ταυτόχρονα κατά την περίοδο αυτή κατείχε δεσπόζουσα θέση στην κοινωνική ζωή των σύγχρονων Ευρωπαίων.

Σημαντικό ρόλο στη δημιουργία του Νεοελληνικού Θεάτρου τόσο στα Επτάνησα όσο και στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες έπαιξε η πρόσληψη και η καταλυτική επίδραση του Διαφωτισμού, το φιλελεύθερο πνεύμα του οποίου εξαπλώνεται σε ολόκληρη την Ευρώπη με ταχύτατους ρυθμούς, αφυπνίζοντας τους απανταχού καταπιεσμένους και τρομοκρατώντας τους απανταχού δυνάστες, που νιώθουν έντονα την απειλή μιας επερχόμενης καθολικής επανάστασης, η οποία θα μπορέσει να μεταβάλλει οριστικά το κοινωνικό «γίγνεσθαι».

Η απουσία του Γεώργιου Χορτάτση και του Μάρκου Αντώνιου Φώσκολου από το πάνθεο των προτύπων των κωμωδιογράφων του 19<sup>ου</sup> αιώνα αποδίδεται μερικές φορές στην ιδιωματική γλώσσα των έργων τους, που δεν μπορεί ν' ανταποκριθεί στις νέες επιταγές για τη δημιουργία ενός νέου εθνικού οργάνου επικοινωνίας, όπως διαφαίνεται από τη διένεξη του Αδαμάντιου Κοραή, του Δημήτριου Καταρτζή και του Νεόφυτου Δούκα.

Ωστόσο, πρόκειται για μια εξήγηση που περικλείει τη «μισή αλήθεια», καθώς η κρητική διάλεκτος του Χορτάτση δεν εμπόδισε τον *Κατζούρμπο* να διεισδύσει κατά τους προηγούμενους αιώνες σε περιοχές αρκετά μακριά από την πατρίδα του και να

---

<sup>289</sup> Η φράση αυτή ανήκει στον περίφημο διάλογο κατά της «θεατρομανίας» που δημοσιεύτηκε με τον τίτλο «Περί των ελληνικών συμφερόντων διάλογος», στα προλεγόμενα της έκδοσης των *Πολιτικών* του Πλουτάρχου, Παρίσι 1824. Βλ. σήμερα στη συλλογή των κειμένων του Αδαμάντιου Κοραή, *Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς*, τόμος Γ', Αθήνα: Μ. Ι. Ε. Τ., 1990, σσ. 117-287.

εμπνεύσει κατοίκους άλλων περιοχών, όπου κυριαρχούσαν διαφορετικά γλωσσικά ιδιώματα, να πειραματιστούν και να δημιουργήσουν τα δικά τους έργα<sup>290</sup>.

Η ρήξη των Διαφωτιστών με την εγχώρια θεατρική παράδοση θα πρέπει να ερμηνευτεί μέσα στα πλαίσια των ευρύτερων πολιτισμικών ανακατατάξεων που σημειώνονται στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα στο σύνολο της ευρωπαϊκής ηπείρου και που αποσκοπούν στην εθνικιστική αφύπνιση των λαών. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι ο χαρακτηρισμός «Έλληνα» έρχεται τότε για πρώτη φορά να υποσκελίσει τον τοπικιστικό χαρακτηρισμό του Κρητικού, του Μωραΐτη, του Ζακυνθινού, του Κωνσταντινουπολίτη, προκειμένου να προβάλλει και να στηρίξει το αίτημα για την ίδρυση ενός αυτόνομου εθνικού κράτους ανάλογου μ' εκείνα που ευημερούσαν επί πολλά χρόνια στη Δύση.

Στα Επτάνησα η επιβολή του Διαφωτισμού είναι μια σταδιακή διαδικασία που διαρκεί ολόκληρο τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, γιατί δυσκολεύεται να παραμερίσει τις ισχυρές παραδόσεις του Μπαρόκ και του Ροκοκό, δηλαδή την ουμανιστική κληρονομιά της Αναγέννησης, ενώ το κωμικό θέατρο δείχνει επηρεασμένο από την *commedia dell'arte* και το λαϊκό θέατρο των «Ομιλιών»<sup>291</sup>. Η 'μύηση' του Επτανησιακού θεάτρου στο Διαφωτισμό θα συντελεστεί με τον *Βασιλικό* του Μάτεσι (1829), ενώ μεταφράσεις του Γκολντόνι και του Μεταστάσιου έχουν κατακλείσει τον επτανησιακό χώρο ήδη από τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Αυτοί οι συγγραφείς, μαζί με το Μολιέρο, αργότερα τον Κότσεμπουε, τον Αλφιέρι και το Βολταίρο, αποτελούν τους αγωγούς της εισόδου του Διαφωτισμού στο φαναριώτικο χώρο<sup>292</sup>.

Όπως συνέβη και αλλού, έτσι και στην περίπτωση των Επτανήσων η επιλογή των συγκεκριμένων συγγραφέων και ιδίως του Γκολντόνι και του Μολιέρου δεν είναι τυχαία, αλλά υπαγορεύεται από τα στοιχεία της χρησιμότητας, του ηθικοδιδασκτισμού και της θεατρικής επιτυχίας των έργων τους στην Ευρώπη..

---

<sup>290</sup> Το μοναδικό χειρόγραφο του έργου που έχει σωθεί έχει αντιγραφεί στην Κεφαλονιά, ενώ αφομοίωση ολοόκληρων σκηνών του εντοπίζεται στα ιντερμέδια του θρησκευτικού δράματος αγνώστου ποιητή της Νάξου, *Η τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*, κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης και Βάλτερ Πούχγερ, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999. Για περαιτέρω βλ. Θ. Χατζηπανταζή, *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19<sup>ο</sup> αιώνα*. Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup> «Η εμφάνιση της Πανελληνίας Κωμωδίας», υποσημ. 2, σελ. 2.

<sup>291</sup> Β. Πούχγερ, «Η πολύμορφη μετάβαση από το Μπαρόκ στον Διαφωτισμό», στο μελέτημα «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα», στον τόμο *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 141-344, ιδίως σελ. 152 κ. εξ.

<sup>292</sup> Δ. Σπάθης, «Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο, Επτά μελέτες*, Θεσσαλονίκη 1986, σσ. 199-213.



Ειδικότερα, οι αθρόες μεταφράσεις του Γκολντόνι<sup>293</sup> έρχονται να μυήσουν το κοινό της Ανατολής στα σύγχρονα αστικά ήθη της εξελιγμένης δυτικής Ευρώπης, καθώς η προέλαση της νέας ευρωπαϊκής αστικής τάξης υπαγορεύει στους ευρωπαϊούς κωμωδιογράφους τη σταδιακή εγκατάλειψη των μέχρι τότε κυρίαρχων συνταγών της τέχνης τους και την υιοθέτηση νέων, που στην πλειοψηφία τους αντλούνται από τη σύγχρονη καθημερινότητα. Υπό το πρίσμα αυτό και ο ίδιος ο Γκολντόνι εγκαταλείπει την ιταλική αναγεννησιακή παράδοση της *Commedia dell'arte* και σταχυολογεί το υλικό του από την εμπειρική πραγματικότητα. Κατά συνέπεια ο γελοιογραφικός Πανταλόνε θα μετεξελιχθεί τώρα σε σοβαρό οικογενειάρχη και εμπορευόμενο στυλοβάτη της νέας οικονομίας. Ο Αρλεκίνος και ο Μπριγκέλλας, το κλασικό αυτό δίδυμο των ατίθασων υπηρετών της *Commedia dell'arte*, θα αναρριχηθούν κοινωνικά και θα γίνουν αυτοδημιούργητοι μικροεπιχειρηματίες μέσα στα πλαίσια μιας αγοράς πολλά υποσχόμενης για τα δυναμικότερα στελέχη της. Τέλος, η ναρκισσευόμενη Ιναμοράτα θα μετατραπεί στη χειραφετημένη γυναίκα του αιώνα των Φώτων, που είναι έτοιμη να αγωνιστεί και να αποτινάξει τα αποπνικτικά δεσμά της πατριαρχικής τάξης πραγμάτων<sup>294</sup>.

Το σύνθημα για την εξόρμηση δόθηκε στη Βιέννη από τον επιφανή και πολύ δραστήριο εκεί Ηπειρώτη εκδότη Πολυζώη Λαμπανιτζιώτη που μεταφράζει και τυπώνει χωριστά το 1791 τρεις κωμωδίες του βενετσιάνου κωμωδιογράφου [*Pamela nubile* (*Η Αρετή της Παμέλας*, 1750), *La famiglia dell' antiquario* (*Ο δεισιδαίμων αποκτητής των αρχαιοτήτων και οι διχόνοιοι πενθεράς και νύμφης*, 1749) και *La vedova scaltra* (*Η στοχαστική και ωραία χήρα*, 1748)].

Προς το τέλος της ίδιας χρονιάς δημοσιεύεται και η μετάφραση του έργου *La bottega del caffè* (*Ο καφενές*, 1750) από τον Σπυρίδωνα Βλαντή.

Από την άλλη, η τεράστια απήχηση των κωμωδιών του Μολιέρου στο ελληνόφωνο κοινό επιδέχεται διττή ερμηνεία: αφενός κανείς δεν μπορεί ν' αμφισβητήσει τις ηθοπλαστικές επιδιώξεις των έργων του. «*Μολιέρος ο βαθύτατα ηθικός! Ο φιλόσοφος ζωγράφος της ανθρώπινης καρδιάς!*», αναφωνεί ο Κωνσταντίνος Οικονόμος στο εισαγωγικό σημείωμα του *Φιλάργγυρου*<sup>295</sup>. Αφετέρου, όπως ο ίδιος υποστηρίζει στην αρχή του προλογικού σημειώματος του *Φιλάργγυρου* το 1816, «*τοιαύτα ποιήματα*

---

<sup>293</sup> Ο Γκολντόνι θα δώσει την ευκαιρία να εμφανιστεί και η πρώτη ελληνίδα μεταφράστρια του θεάτρου, η Μητιώ Σακελλαρίου, η οποία θα παρουσιάσει δυο κωμωδίες του βενετσιάνου συγγραφέα το 1818.

<sup>294</sup> Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., σελ. 8-9.

ανήκουσι μάλιστα εις ημάς, ως κατά κληρονομικόν δικαίωμα των προγόνων μας. Πλάυτος, Ρωμαίος κωμωδοποιός, έγραψε, μεταξύ των άλλων, και Φιλάργυρου κωμωδίαν, ήτις σώζεται και εις ημάς. Ο Πλάυτος, καθώς και άλλοι ομογενείς του δραματοποιοί, αντέγραφον ή εμιμούντο δράματα ελληνικά. Ο Τερέντιος μετέφραζε τας κωμωδίας του Μενάνδρου. Ο Πλάυτος εμιμείτο τον Επίχαρμον, και Δίφιλον και Φιλήμονα. Πιθανότατον και ο Φιλάργυρος του να ήτο κανενός των αρχαίων τούτων δραματοποιών μας και το μαρτυρούν τα ελληνικά ονόματα, με τα οποία ενδύει όλα σχεδόν τα πρόσωπα του ποιήματός του. Τον Πλάυτον εμιμήθη ο Μολιέρος και αντέγραψεν ολόκληρους σκηνάς του»<sup>296</sup>. Όπως μπορεί εύκολα να διαπιστώσει κανείς, ο Κωνσταντίνος Οικονόμος μέσα από την παραπάνω συλλογιστική του πορεία μετατρέπει την κλασικιστική παιδεία της Ευρώπης μετά την Αναγέννηση από οικουμενικό αγαθό σε ιδιόκτητο θησαυρό που είχε πέσει σε ξένα χέρια για κάποιο διάστημα και τώρα ήρθε η ώρα να επιστρέψει στον νόμιμο κάτοχό του, δηλαδή στους Έλληνες.

Μόλις γύρω στο 1800 προστίθεται και η πολιτική σκοπιμότητα, που έχει άμεση σχέση με την προετοιμασία της επανάστασης του 1821<sup>297</sup>, την οποία έχει αναλάβει αποκλειστικά η Τραγωδία. Μέσα από τα υψηλά ιστορικά και μυθολογικά θέματά της και τους ανυπέρβλητους ήρωές της επιδιώκει να καλλιεργήσει την ταύτιση των αναγνωστών με το ένδοξο ιστορικό παρελθόν του Γένους.

Πράγματι, οι παραστάσεις που έδιναν οι Έλληνες οσποδάροι της Βλαχίας και της Μολδαβίας, καθώς και η ελληνική κοινότητα της Οδησού, σφραγίζουν τις πρώτες φάσεις ενός θεάτρου νέου είδους, ούτε ρομαντικού ούτε σατιρικού, αλλά άκρως πατριωτικού, απ' όπου θα προέλθει, με βαθιές μεταλλαγές και παραμορφώσεις, το λαϊκό μελόδραμα. Από την Οδησό και το Βουκουρέστι η σκηνή εγκαθίσταται στην Αθήνα, περνώντας από την Κέρκυρα, τη Σύρο και το Ναύπλιο, την παλιά πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους.

Εδώ αξίζει να τονίσουμε πως το Κρητικό κι Επτανησιακό θέατρο εκπροσωπούν μόνο μια μικρή μερίδα της Ελλάδας, καθώς ποτέ δεν προσέλαβαν τον εθνικό και πανελλήνιο χαρακτήρα με τις πατριωτικές εξάρσεις, στοιχεία δηλαδή που απαντούν

---

<sup>295</sup> Κων/νος Οικονόμος, *Ο Φιλάργυρος του Μολιέρου*, επιμέλεια Κωστής Σκαλιόρας, Αθήνα: Ερμής, 1970, σελ. 24-25.

<sup>296</sup> Κ. Οικονόμος, ό.π., σελ. 23.

<sup>297</sup> Σχετικά με το κριτήριο της επιτυχίας στο εξωτερικό, βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Ρήγας και το θέατρο. Ο ρόλος της μεταφραστικής παράδοσης στην περίοδο του προεπαναστατικού ελληνικού Διαφωτισμού», στον τόμο *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 109-119, 194-201.

στο θέατρο στο Βουκουρέστι και στην Οδησό, το οποίο όμως είναι σαφώς κατώτερο από τα παραπάνω από καλλιτεχνικής απόψεως.

Οι εγχώριες κωμωδίες του 17<sup>ου</sup> και του 18<sup>ου</sup> αιώνα – ο *Κατζούρμπος*, ο *Φορτουνάτος*, ο *Στάθης*, οι *Ψευτογιατροί* και ο *Χάσης* – αποτελούν τα πιο αντιπροσωπευτικά δημιουργήματα των πριν από τον Διαφωτισμό ελληνόφωνων κοινοτήτων της Ανατολικής Μεσογείου, με τον τοπικιστικό χαρακτήρα τους, πριν την ανάδυση της νέας πανελλήνιας ταυτότητας.

Δυο είναι τα βασικά χαρακτηριστικά τους:

Αρχικά θα τονίσουμε την αποκλειστικά χειρόγραφη μέθοδο διακίνησης των κειμένων τους, μια πρακτική που προϋποθέτει ένα είδος προσωπικής επαφής του συγγραφέα με το κοινό του. Καμιά από τις κωμωδίες αυτές που γράφτηκαν πριν από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα δε δημοσιοποιήθηκε με τη μορφή εντύπου και δεν κρίθηκε σκόπιμο να κυκλοφορήσει σε δεκάδες ή ακόμα και εκατοντάδες αντιτύπων, προκειμένου να ικανοποιήσει τις ανάγκες ενός αναγνωστικού κοινού που βρίσκεται ακόμα και έξω από τα σύνορα της κοιτίδας τους.

Έπειτα, θα πρέπει να επισημάνουμε την ιδιοματική γλώσσα τους, καθώς πρόκειται για έργα γραμμένα κατ' αποκλειστικότητα στην τοπική διάλεκτο της πατρίδας του συγγραφέα τους – στο κρητικό και το ζακυνθινό ιδίωμα αντίστοιχα. Η επιλογή αυτή δεν είναι καθόλου τυχαία και δε σχετίζεται με την επιθυμία του δημιουργού ν' αποδώσει με απόλυτη ακρίβεια το γλωσσικό ήθος των ηρώων του, αλλά απορρέει ως φυσική αναγκαιότητα, διότι το ιδίωμα αυτό είναι ο μοναδικός κώδικας επικοινωνίας που διαθέτει με το κοινό του. Είναι χαρακτηριστικό ότι ακόμα και άτομα διαφορετικής ιθαγένειας που συμμετέχουν στην πλοκή του έργου δε διαφοροποιούνται γλωσσικά από τους γηγενείς ήρωες και δε χρωματίζουν το λόγο τους με στοιχειώδη έστω ίχνη ξενικής προφοράς. Έτσι για παράδειγμα ο Αρμένης του *Κατζούρμπου* χρησιμοποιεί γλώσσα πανομοιότυπη με τους υπόλοιπους κατοίκους του Χάνδακα.

Αντίθετα το θέατρο στις περιοχές αυτές έγινε το φυσικό φερέφωνο όλων εκείνων των απωθημένων βλέψεων, όλων εκείνων των φαινομενικά ανέφικτων ονείρων. Οι Έλληνες φοιτητές του Βουκουρεστίου είχαν πιστέψει προς στιγμήν, μέσα στην απλοϊκή και νεανική τους ορμή, πως η αποκατάσταση του λαμπρού μεγαλείου της αττικής τραγωδίας εξαρτιόταν μόνο από τον ερασιτεχνισμό τους, που βιάδιζε αργά προς την τελειότητα. Αρχικά στα έργα των αρχαίων προσθέτουν αποσπάσματα

σύγχρονων έργων, γεγονός που πυροδοτεί τη μεταφραστική δραστηριότητα, καθώς μεταφράζονται στα ελληνικά ξένα δραματικά αριστουργήματα. Κατά συνέπεια οι λόγιοι και οι πολυάριθμοι Έλληνες καθηγητές μεταβάλλονται σε μεταφραστές και αυτοσχεδιάζουν πάνω στη σκηνοθεσία των τραγωδιών του Αλφιέρι, του Μεταστάσιου, του Βολταίρου και του Ρακίνα. Επιπλέον, η επιλογή των εν λόγω θεατρικών συγγραφέων και των έργων τους δεν είναι τυχαία, καθώς αποβλέπει στην τόνωση των πατριωτικών αισθημάτων, που είχαν ήδη διεγερθεί από τη Φιλική Εταιρεία, η οποία στο μεταξύ προετοίμαζε μυστικά την εξέγερση του 1821<sup>298</sup>.

Η θεατρική δραστηριότητα στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες πήγαινε κατ' ευχήν, όταν τα γεγονότα της ντόπιας πολιτικής ήρθαν να ανατρέψουν τα πάντα. Ο κυβερνήτης Καρατζάς αναγκάστηκε να φύγει κρυφά με την οικογένειά του, οπότε δεν τίθεται πλέον λόγος για θέατρο. Ο βιεννέζικος θίασος διαλύθηκε και όλα ήταν έτοιμα να καταρρεύσουν για πάντα, αν ο αντικαταστάτης του Καρατζά, ο Αλέξανδρος Σούτσος, που διορίστηκε κυβερνήτης για δεύτερη φορά το 1818, δεν έφθανε εγκαίρως για να συνεχίσει το έργο που είχε ξεκινήσει ήδη με τους ευνοϊκότερους οιωνούς.

Η σύσταση ενός θιάσου και ενός ρεπερτορίου υπήρξε φυσικά η πρώτη φροντίδα του. Οι μαθητές του ελληνικού Γυμνασίου του Βουκουρεστίου αποτελούσαν το βασικό σώμα του θιάσου, του οποίου αρχηγός έγινε ο Κωνσταντίνος Κυριακός, ο επονομαζόμενος Αριστίας, ο οποίος αφιέρωσε τη ζωή του στην αναγέννηση της σκηνης τόσο στην Ελλάδα όσο και στη Ρουμανία.

Ένα άλλο θέμα που τον είχε απασχολήσει ήταν εκείνο του ρεπερτορίου. Ο μυστικός σκοπός αυτών των θεατρικών εκδηλώσεων ήταν η προετοιμασία των πνευμάτων για τον προσεχή πόλεμο κατά των Τούρκων. Επομένως, βασική έγνοια του ήταν να μην να εξάρει τα πατριωτικά συναισθήματα των Ελλήνων, αλλά και να παρθούν όλες οι απαραίτητες προφυλάξεις, για να μην κινήσουν τις υποψίες του Διβανίου. Έτσι, ανέβαζαν όχι μόνο ελληνικά έργα, αλλά και όσα από το σύγχρονο ρεπερτόριο ταίριαζαν καλύτερα στον επιδιωκόμενο σκοπό, αν και παρατηρούμε πως οι θεατές καταγοητεύονται περισσότερο ίσως από το θέμα των έργων αυτών που ανακαλούσαν στη μνήμη τους ένδοξες στιγμές της εθνικής ιστορίας και μυθολογίας, όπως π.χ ο *Θάνατος του Πατρόκλου* του Αθανάσιου Χριστόπουλου ή η *Ασπασία* του Ρίζου Νερουλού.

---

<sup>298</sup> M. Valsa, ό.π., σσ. 266-274.

Έτσι, λοιπόν, μετά το ρομαντικό θέατρο στην Κρήτη του 16<sup>ου</sup> και του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αναδύεται στη Ζάκυνθο το σατιρικό θέατρο για μια σύντομη περίοδο. Το πατριωτικό θέατρο προηγείται ελάχιστα της εθνεργασίας, που επρόκειτο να απελευθερώσει ένα τμήμα της Ελλάδας. Είναι ένα θέατρο, που δεν αποτελεί πλέον την τοπική και γραφική έκφραση ενός τμήματος της χώρας, αλλά συνοψίζει και εκφράζει τα οράματα ενός ολόκληρου λαού που αγωνίζεται να σπάσει και να αποτινάξει τα τουρκικά δεσμά. Κυριότεροι εκπρόσωποί του στο χώρο των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών ήταν οι: Ιωάννης Ζαμπέλιος (1787-1856), Ιακωβάκης Ρίζος Νερουλός (1778-1850), Αθανάσιος Χριστόπουλος (1770-1847) και Νικόλαος Πίκκολος (1792-1866).

### **Βιβλιογραφία**

Β. Πούχγερ, (Αθήνα 1988), (Αθήνα 1992) και Αθήνα (1984), Ν. Σηφουνάκη, Ι. Κόζαρ, Β. Πούχγερ, Κ. Γεωργουσόπουλο, Π. Μαυρομούστακο, Susanna Lugo Miron, Κ. Ασημακόπουλο, Κ. Μητσάκη, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, (Αθήνα 1993) και (Αθήνα 1995), Δ. Σπάθη, (Θεσσαλονίκη 1986).

## II. Το Ελληνικό Θέατρο μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα

Κατά την επανάσταση και ιδίως μετά τη σύσταση του ελεύθερου βασιλείου, μια πλειάδα ερασιτεχνών που έγιναν επαγγελματίες ηθοποιοί εκ των πραγμάτων περιφέρουν το ρεπερτόριο τους λίγο-πολύ παντού. Εύκολα μαντεύουμε ότι κάτω απ' αυτές τις συνθήκες δεν ήταν δυνατό οι 'θεατρικές' αυτές παραστάσεις να παρουσιάζουν οποιοδήποτε δραματικό ενδιαφέρον ούτε ως προς την επιλογή ούτε ως προς την εκτέλεση των θεαμάτων. Γνωρίζουμε μάλιστα πως από το 1821 μέχρι το 1829 η δραματική δραστηριότητα στην Ελλάδα υπήρξε μηδαμινή. Εντοπίζουμε μόνο μία ή το πολύ δύο παραστάσεις στην Τήνο το 1825<sup>299</sup>.

Η επαναστατημένη Ελλάδα γνωρίζει τη θεατρική σκηνή από το Θεόδωρο Αλκαίο, ηθοποιό στο Βουκουρέστι, έναν από τους θεμελιωτές της πρώτης ελληνικής σκηνής στη Σύρο στα 1830<sup>300</sup>. Επίσης, ο Κωνσταντίνος Κυριακός Αριστίας, πρωταγωνιστής στο Βουκουρέστι, μεγάλη προσωπικότητα στην πολιτική ιστορία της Ρουμανίας, επισκέφτηκε την Αθήνα το 1840 και έδωσε δύο παραστάσεις, ενώ παράλληλα εξέδωσε την τραγωδία του *Αρμόδιος και Αριστογείτων* ή *Τα Παναθήναια*. Το προεπαναστατικό ελληνικό θέατρο της Μολδοβλαχίας και της Οδησού επιβιώνει στην Ελλάδα και μαζί του επιβιώνει και ο κλασικισμός, που αποβλέπει στην εθνική διαπαιδαγώγηση του ελληνικού κοινού. Κατά συνέπεια πατριωτικός και απόλυτα διδακτικός είναι ο τόνος του πρώτου θεατρικού έργου που γράφτηκε και εκδόθηκε στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της επανάστασης και φέρει τον τίτλο *Νικήρατος*. Πρόκειται για ένα έργο που γράφτηκε από την Ευανθία Καΐρη στο Ναύπλιο το 1826.

Μετά την επανάσταση στο θέατρο επικρατούν τάσεις ανάλογες με αυτές που χαρακτηρίζουν το γενικότερο πνευματικό κλίμα της εποχής. Στη νέα ελληνική κοινωνία συναντούμε την απόλυτη κυριαρχία του φαναριώτικου στοιχείου, γεγονός που επηρεάζει την πνευματική ζωή της Αθήνας. Οι Φαναριώτες, εκπρόσωποι της γαλλικής παιδείας, ακολουθούν τη γαλλική τεχνοτροπία της εποχής, με αποτέλεσμα την κατά κράτος κυριαρχία του γαλλικού ρομαντισμού μετά την παρακμή και αποχώρηση του γαλλικού κλασικισμού. Οι θεατρικοί συγγραφείς της Αθήνας,

---

<sup>299</sup> M. Valsa, ό.π., σελ. 313 κ.εξ.

<sup>300</sup> Βλ. επίσης Β. Πούχγερ, «Οι αρχές των θεατρικών παραστάσεων στην απελευθερωμένη Αθήνα», στο μελέτημα *Μεθοδολογικοί προβληματισμοί*, ό.π., σελ. 311 κ. εξ., Γ. Γριτσοπούλου, «Το '21 και το θέατρο-πρώτες προσπάθειες», *Νέα Εστία* (1. 4. 1949) και Ν. Λάσκαρη, *Ιστορία του νεοελληνικού Θεάτρου*, τόμ. Β', Αθήνα 1939, σσ. 104-150.

ντόπιοι και Φαναριώτες, αξιοποιούν δημιουργικά στις προσωπικές τους συνθέσεις τα νέα πρότυπα που είναι ρομαντικά: Βύρων, Σίλλερ, Ουγκώ, Σαίξπηρ.

Στα Επτάνησα η θεατρική παράδοση ακολουθεί μια διαφορετική εξέλιξη και πορεία, όπως μας επιτρέπεται να συμπεράνουμε από την παρουσία του *Βασιλικού* του Μάτεσι, καθώς εδώ σημαντικό ρόλο παίζει η καταλυτική σολωμική παρουσία, η επίδραση της οποίας σε όλους τους τομείς της λογοτεχνικής δημιουργίας είναι καταφανής και αδιαμφισβήτητη. Δεν πρέπει να ξεχνούμε επίσης και την παρουσία διαφορετικών παραδοσιακών στοιχείων, καθώς η λογοτεχνική παραγωγή στα Επτάνησα αξιοποιεί την πολύτιμη παρακαταθήκη της κρητικής αναγέννησης, της εγχώριας λαϊκής θεατρικής παράδοσης («Ομιλίες») και φυσικά τους καρπούς της ιταλικής παιδείας των δημιουργών της. Από τους ρομαντικούς κλασικούς ο σολωμικός κύκλος προτίμησε το Σαίξπηρ.

Από την άλλη πλευρά, οι Αθηναίοι συγγραφείς δεν μπόρεσαν να προσεγγίσουν με επιτυχία τα ευρωπαϊκά τους πρότυπα, με αποτέλεσμα ο γαλλικός ρομαντισμός, αφού έδωσε κάποια χαρακτηριστικά έργα, όπως π.χ. τον *Οδοιπόρο* του Π. Σούτσου, να υποχωρήσει, δίνοντας τη σκυτάλη στα κλασικά θέματα, που για άλλη μια φορά μονοπωλούν το ενδιαφέρον τόσο των δημιουργών όσο και του θεατρικού κοινού.

Βρισκόμαστε σε μια εποχή, κατά την οποία κυρίαρχη θέση σε κάθε αθηναϊκό ρεπερτόριο έπαιζε η τραγωδία, με την επιβλητική παρουσία του ιάμβου και της αρχαιόπρεπης καθαρεύουσας, ενώ η κωμωδία θεωρούνταν κατώτερο θεατρικό είδος και φυσικά δεν της επιτρεπόταν να χρησιμοποιεί τη γλώσσα των τραγικών ηρώων. Έτσι δικαιολογείται το γεγονός ότι οι θίασοι παρουσιάζονται απρόθυμοι να δίνουν παραστάσεις μόνο με κωμωδίες. Συνήθως το ρεπερτόριο περιελάμβανε μια τραγωδία και μια κωμωδία ευρωπαϊκής προέλευσης, απ' όπου δειλά-δειλά γεννιέται η πρώτη μονόπρακτη ελληνική κωμωδία.

Οι ελληνικές μονόπρακτες κωμωδίες, εκτός από τα άμεσα πρότυπά τους, ειδικά στο θέμα της χρησιμοποίησης της δημοτικής γλώσσας, είχαν επίσης στη διάθεσή τους και την προηγούμενη παράδοση με τις μεταφράσεις των πολύπρακτων κωμωδιών. Πρόκειται για μια παράδοση που ξεκινά με την έμμετρη μετάφραση του *Ταρτούφου* το 1815 από τον Κ. Κοκκινάκη και την κορυφαία απόδοση στα ελληνικά (διασκευή

στα «καθ' ημάς») του *Φιλάργγου* του Μολιέρου ως *Εξηνταβελώνη*<sup>301</sup> από τον Κωνσταντίνο Οικονόμο τον εξ Οικονόμων, το 1816.

Οι Έλληνες μεταφραστές επιλέγουν, λοιπόν, από το ρεπερτόριο του Γάλλου δραματουργού δυο κείμενα με έντονο κριτικό στόχο, που αντιστρατεύονται τις αντικοινωνικές συμπεριφορές και τα αντικοινωνικά φαινόμενα, την υποκριτική θεοσέβεια απ' τη μια και τη φιλαργυρία από την άλλη, καθώς, με διαφορετικό τρόπο η καθεμιά, αποτελούν εμπόδιο σε κάθε προσπάθεια προόδου, στην πάλη με τις προλήψεις και τις δεισιδαιμονίες, με τις μεσαιωνικές νοοτροπίες και τις αναχρονιστικές αντιλήψεις, δηλαδή με όλα όσα ήθελε να καταπολεμήσει ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός.

Ιδιαίτερη μνεία αξίζει στο *Φιλάργγου*, ένα έργο ιδιαίτερα σημαντικό για μας και αξιόλογο, καθώς αποτελεί μια ελεύθερη μετάφραση, μια μεταφορά του ομώνυμου μολιερικού έργου στα ελληνικά προεπαναστατικά ήθη και συνάμα μια μορφή ιδιότυπης κριτικής που ασκείται στη σμυρναϊκή κοινωνία. Ο *Φιλάργγου*, αποταμιεύοντας το χρήμα του με τον πιο στατικό, παραδοσιακό τρόπο, κρατώντας δηλαδή ζηλότυπα κρυμμένο καλά το θησαυρό του στο σεντούκι του, είναι ένας αρνητικός κοινωνικός τύπος. Είναι αντιοικονομικός, είναι εχθρός της τόλμης και των οραμάτων των μοντέρνων καιρών. Έχουμε μπροστά μας, λοιπόν, ένα έργο που ερμηνεύει, σύμφωνα με μια ορισμένη οπτική πραγμάτων, τα μεταβαλλόμενα οικονομικο-κοινωνικά ζητούμενα της εποχής του. Επομένως, και ο *Εξηνταβελώνης* του Οικονόμου δεν είναι μόνο ένας ολέθριος, μοναχικός τύπος, που αντιστρατεύεται με τη συμπεριφορά του την οικονομική ανάπτυξη της πόλης. Είναι επιπλέον ένας δηλωμένος εχθρός της κοινωνικής προόδου, ένας σκοταδιστής που μάχεται το ύψιστο αγαθό του Διαφωτισμού, την παιδεία.

Πρόκειται για μια αξιόλογη προσπάθεια που υπαγορεύεται από τις ανάγκες της εποχής, κατά την οποία η αληθοφάνεια ταυτίζεται πλήρως με την ηθογραφική ακρίβεια και επιτηδειότητα, τα πρόσωπα και τα γεγονότα που διαδραματίζονται επί σκηνής δεν μπορούν ν' αναγνωριστούν από το θεατή ως αυθεντικά, παρά μόνο αν μιμούνται «τα ήθη και τα έθιμα και την διαγωγήν του έθνους», χάρην του οποίου επιδιώκεται αυτή η αναπαράσταση. Άλλωστε, κατά τον ορισμό της κωμωδίας: «*Η κωμωδία είναι μίμησις πράξεως ταπεινής και γελοίας, σκοπόν έχουσα την ανώδυνον θεραπείαν της κακίας και την διδασκαλίαν της αρετής. Δια να κατορθώση τούτο το*

---

<sup>301</sup> Άννα Ταμπάκη, «*Η ελληνική κωμωδία του 19<sup>ου</sup> αιώνα και οι ευρωπαϊκές της επιδράσεις*»,



*έργον, η κωμωδία πρέπει να μιμνῆται καλώς τα ήθη και τα έθη και την διαγωγή του έθνους δια το οποίον γίνεται. Χωρίς το εθνικόν τούτο κέρδος δεν εμπορεί ο κωμωδοποιός να θέλξη και να κινήση τους αναγνώστας ή τους θεατάς του ποιήματός του. Ο Μολιέρος εζωγράφησε τον Φιλάργγυρον κατά των ομογενών του τα ήθη. Ο Έλλην πρέπει να τον ζωγραφίση κατά τα ήθη των ιδίων του συμπολιτών. Το θέατρον εζ ανάγκης πρέπει να είναι εθνικόν, και μάλιστα εις την κωμωδίαν...».*

Μέσα στα ίδια πλαίσια επιδιώκεται η πιστή καταγραφή του γλωσσικού ιδιώματος των ηρώων ανάλογα με την καταγωγή και την παιδεία τους, προσδίδοντας έτσι στο διάλογο ζωηρότητα και αυθεντικότητα. Έτσι ο υπηρέτης του Φιλάργγυρου χρησιμοποιεί την πατρογονική χιώτικη διάλεκτο, ο μάγειρας τη θεσσαλική, ενώ ο ίδιος ο αφέντης του σπιτιού μαζί με την προξενήτρα το λαϊκό ιδίωμα της Σμύρνης, αναπαραγάγοντας έτσι το μωσαϊκό των τοπικών παραδόσεων που στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα συγκροτούν την εθνική ταυτότητα των Ελλήνων<sup>302</sup>.

Άλλωστε κατά την περίοδο αυτή στην Ελλάδα, σε κάθε πτυχή του δημόσιου και ιδιωτικού της βίου, άνθρωποι πολύ διαφορετικής προέλευσης και παιδείας, με διαφορετικές συνήθειες και επιδιώξεις, με ποικίλα γλωσσικά ιδιώματα και διατροφικές και ενδυματολογικές προτιμήσεις, Φαναριώτες κι Επτανήσιοι, Ρουμελιώτες και Μωραΐτες, νησιώτες και ορεσίβιοι, φουστανελοφόροι και βρακάδες, εξευρωπαϊσμένοι ομογενείς και Τούρκοι από τα βάθη της Ανατολής, έπρεπε να απαρνηθούν την τοπική τους ταυτότητα και να υιοθετήσουν κοινόχρηστους κώδικες αξιών και διαβίωσης, για να γίνουν «συμπολίτες» και να μπορέσουν να επικοινωνήσουν και να συνεννοηθούν μεταξύ τους.

Ο Κωνσταντίνος Οικονόμος αναγνώριζε ότι η κοινωνία της Σμύρνης διέθετε από πολύ νωρίς τα χαρακτηριστικά αυτού του ποικιλόμορφου μωσαϊκού, τα οποία μάλιστα επικαλείται για να δικαιολογήσει την πρωτοβουλία του να διανθήσει το έργο του με τα γλωσσικά ιδιώματα των ηρώων του, διαφοροποιούμενος έτσι από το νεοκλασικό πρωτότυπο του Φιλάργγυρου<sup>303</sup>

---

*Εκκύκλημα* 16, Άνοιξη 1988, σσ. 37-43.

<sup>302</sup> Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., κεφ. 2<sup>ο</sup> «Ανάμεσα στο ηθογραφικό και στο ηθοπλαστικό πρότυπο», σσ. 31-33.

<sup>303</sup> Κ. Οικονόμος, ό.π., *Φιλάργγυρος*. Επιμέλεια: Κωστής Σκαλιόρας, Αθήνα 1970. «Εισαγωγή: 'Προς τους Έλληνας'», σελ. 28: «Εις την Σμύρνην μάλιστα, όπου υποτίθεται η πράξις τούτου του δράματος, δια την πολλήν επιμιξίαν ταύτης της πόλεως με τους πολίτας της άλλης Ελλάδος, όλαι αι ελληνικάί διάλεκτοι είναι γνωσταί, καθώς και το παλαιόν αι διάλεκτοι της παλαιάς μας γλώσσης εις τας Αθήνας».

Ως κωμικός τύπος ο χαρακτήρας του *φιλάργυρου* ανευρίσκεται με συχνότητα στις πρωτότυπες νεοελληνικές κωμωδίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Ο *Σινάνης* του Βυζάντιου, ο *Μαργαρίτης* κ.λ.π.). Το βασικό ελάττωμα της φιλαργυρίας πλαισιώνεται εξάλλου πάντοτε με το γκροτέσκο στοιχείο του ερωτιάρη γέρου, που δανείστηκε ο Μολιέρος από τις κωμωδίες του Πλαύτου και του Τερέντιου και φυσικά από την *Commedia dell'arte*. Θυμίζουμε εδώ πως ο τύπος του ερωτιάρη γέρου είναι ο κεντρικός στον *Λεπρέντη*, πρωτόλεια κωμωδία του Μ. Χουρμούζη, ένα έργο με το οποίο θα ασχοληθούμε αναλυτικά στη συνέχεια της Διατριβής μας. Άλλωστε, κατά την άποψη του Γιάννη Σιδέρη, και ο *Ανατολίτης*, ένας από τους κεντρικούς τύπους της *Βαβυλωνίας* του Βυζάντιου, έχει τη ρίζα του στη σκιαγράφιση του *Εξηνταβελώνη* από τον Οικονόμο.

Έργα του Μολιέρου μεταφράζουν επίσης και ο Κ. Κοκκινάκης., ο Ισ. Σκυλίτσης, κ.α. Οι πρώτες χειρόγραφες ελληνικές μεταφράσεις του Μολιέρου γίνονται από τα ιταλικά και εμφανίζονται στον ελληνικό χώρο το 1741, όπου αξιοσημείωτη είναι η κυριαρχία της ψυχολογικής και κοινωνικής θεματογραφίας, όπως ο έρωτας, οι σχέσεις των δύο φύλων και ο γάμος. Έτσι ο Μολιέρος κάνει το ντεμπούτο του στην ελληνική πραγματικότητα με τα έργα του: η *Κωμωδία του Αναίσθητου* (*L'Étourdi*), ο *Κατά φαντασίαν κερατοφόρος* (*Sguanarelle ou cocu imaginaire*), *Το σχολείον των συζύγων* (*L' école de maris*) και οι *Αρχόντισσες ευγενικές και αγχινούστατες γελοιώδεις* (*Les ridicules*). Πρόκειται σχεδόν για στρατευμένα έργα, που αποβλέπουν μέσω της σάτιρας και της κριτικής που ασκούν άλλοτε στη διόρθωση και άλλοτε στη βελτίωση των ανθρώπινων αδυναμιών και των ανάρμοστων συμπεριφορών.

Θα μπορούσαμε να πούμε πως σε όλο τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ο μεγάλος κατακτητής της ελληνικής κωμωδιογραφίας είναι ο Μολιέρος, ο «Αριστοφάνης της Γαλλίας» κατά τον Κοραή, για τον οποίο ο Γιάννης Σιδέρης<sup>304</sup>, ο ιστορικός του θεάτρου μας, είχε πει επιγραμματικά σε μια επετειακή διάλεξη του: «ο Μολιέρος πεπαίδευκε την Ελλάδα», θέλοντας με τον τρόπο αυτό να μας μεταδώσει το στίγμα της εποχής εκείνης σύντομα και περιεκτικά, εμπερικλείοντάς το μέσα σε μια και μόνη φράση.

Όμως ο Γάλλος δραματουργός, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, δεν έρχεται αρωγός μόνο με τα δικά του όπλα, καθώς δεν πρέπει να ξεχνάμε πως είναι φορέας και χρήστης πολλαπλών παραδόσεων: της αριστοφανικής παράδοσης, της νέας αττικής κωμωδίας του Μενάνδρου, των Λατίνων, Πλαύτου και Τερέντιου, και τέλος της

ζωντανής σχολής της Commedia dell'arte και της σύγχρονης του έντεχνης ιταλικής κωμωδίας (commedia erudita).

Επομένως ο Μολιέρος κατά κύριο λόγο και έπειτα ο Γκολντόνι γίνονται πηγές του κωμικού στοιχείου στον τόπο μας κατά τη γένεση του Νεοελληνικού Θεάτρου<sup>305</sup>.

Όσον αφορά από την άλλη στην παρουσία του Κάρλο Γκολντόνι στην ελληνική κωμική θεατρική πραγματικότητα της εποχής, αυτή προβάλλει ιδιαίτερα επιβλητική στις ελληνικές θεατρικές μεταφράσεις στα Επτάνησα και σε θεατρικές παραστάσεις κατά την τελευταία δεκαετία του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Ιταλός κωμωδιογράφος είναι εκείνος που σημαδεύει τη μετάβαση της κωμικής παράδοσης των στερεότυπων τύπων της commedia dell'arte στα ηθικοδιδασκτικά πλαίσια του Διαφωτισμού, πλάθοντας ανεπανάληπτους σκηνικούς χαρακτήρες με τις τεχνικές της ηθογραφίας. Έτσι, συνήθως σατιρίζεται ο αργόσχολος βίος της εκτροχιασμένης αριστοκρατίας, η οκνηρία και η σπατάλη και ταυτόχρονα, σε μια έντονα χρωματισμένη αντιπαραβολή, σκιαγραφείται ως αντίποδας των παραπάνω ο σοβαρός αστός και ο λογικός και συγκρατημένος νοικοκύρης, δηλαδή προσωπικότητες απόλυτα ισορροπημένες, που τιθασεύουν τη ζωή τους και δεν είναι απλά όργανά της.

Συνεχίζοντας, λοιπόν, το ταξίδι μας στο νεοσύστατο χώρο του Νεοελληνικού Θεάτρου τα βήματά μας σταματούν στον επόμενο σταθμό του, τα *Κορακίστικα ή Διόρθωσις της ρωμαϊκής γλώσσας* (1813) του Ιάκωβου Ρίζου Νερουλού<sup>306</sup>. Πρόκειται για την πρώτη κανονική τυπωμένη νεοελληνική κωμωδία, που εγκαινιάζει για το Νεοελληνικό Θέατρο την αξιοποίηση των τοπικών ιδιοματισμών ως μέσο κωμικής χαρακτηρολογίας και ως πηγή κωμικών παρεξηγήσεων. Εκτός από ορισμένα δάνεια κυρίως από την κωμωδία του Μολιέρου *Les femmes savants*, περιέχει και εμφανείς αριστοφανικές επιδράσεις<sup>307</sup>.

Ειδικότερα, από τις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη ο Νερουλός δανείζεται την κεντρική κωμική ιδέα της ίδρυσης ενός νεωτερικού σχολείου, αφιερωμένου στη διδασκαλία του «άδικου λόγου» και στη διάδοση της ψευδούς και στρεβλής γλώσσας των κορακιστών (=κοραϊστών). Όπως επιθυμεί ο Αριστοφάνης να καταγγείλει

---

<sup>304</sup> Γιάννης Σιδέρης, «Πεπαιδευκε την Ελλάδα. Ο Μολιέρος, δάσκαλος του θεάτρου μας», *Θέατρο* 37, 1974, σσ. 40-46.

<sup>305</sup> Άννα Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αι)*, κεφ. Ι «Η Εποχή του Κοραή και το Θέατρο, Αθήνα 1993, σσ. 13-38, κεφ. VII «Η ελληνική κωμωδία του 19<sup>ου</sup> αιώνα και οι ευρωπαϊκές της επιδράσεις», σσ. 127-147.

<sup>306</sup> Έχουν προηγηθεί τα έργα: *Ο Αλεξανδροβόδας* του Γ. Ν. Σούτσου (χειρόγραφο του 1785) και μια ανώνυμη κωμωδία με τίτλο *Επάνοδος ήτοι Το φανάρι του Διογένους*, που πρέπει να γράφτηκε γύρω στο 1803, αλλά εκδόθηκε πολύ αργότερα, το 1836.

<sup>307</sup> Θεοδ. Χατζηπανταζής, *ό.π.*, κεφ. 1<sup>ο</sup> «Η εμφάνιση της Πανελληνίας Κωμωδίας», σελ. 23-24.

ονομαστικά στην κωμωδία του ως αγύρτη και λαοπλάνο τον Σωκράτη, έτσι και ο Φαναριώτης κωμωδιογράφος επιλέγει να καταγγείλει για ανάλογα παραπτώματα τον Αδαμάντιο Κοραή (=Σωτήριος). Από την ίδια κωμωδία προέρχεται και η κωμική τελετουργία του εξαγνισμού των μαθητών της σχολής, ο μέσω της πυράς τελικός αποκαθαρισμός του αποστήματος, ακόμη και η πολυσύλλαβη λέξη που κολλά στο λαιμό του δασκάλου και απειλεί να τον πνίξει.

Από τον *Φιλάργγυρο* του Μολιέρου προέρχεται η δευτερεύουσα ερωτική πλοκή του έργου, μέσα στα πλαίσια της οποίας εντάσσεται η μεταμφίεση του ανεπιθύμητου μνηστήρα σε δουλοπρεπή κόλακα που προσπαθεί με τις υπηρεσίες του ν' αποσπάσει τη συγκατάθεση του απρόθυμου πεθερού. Επίσης, μολιερική είναι και η γενικότερη παρουσίαση του κεντρικού ήρωα ως μανιακού, που γελοιοποιείται μέχρις εσχάτων εξαιτίας της γλωσσικής του μανίας.

Τέλος, η κωμωδία διαθέτει επίσης και κάποιες αγνές μεν, ευδιάκριτες δε, ηθογραφικές πινελιές, καθώς οι εκπρόσωποι των επαρχιακών ελληνικών κοινοτήτων διανθίζουν το λόγο της κωμωδίας με τα γλωσσικά τους ιδιώματα και πλαισιώνουν το ρόλο τους με τα τοπικά τους ήθη<sup>308</sup>.

Στο ίδιο μήκος κύματος κινούνται και οι ηθογραφικές κωμωδίες του Μ. Χουρμούζη *Ο Τυχοδιώκτης και ο Μαλακώφ*. Ειδικότερα στην τελευταία σκηνή του πρώτου έργου οι πολυάριθμοι εκπρόσωποι των κατά τόπους κοινοτήτων της χώρας καταδικάζουν τη Βαυαροκρατία ο καθένας στην ιδιαίτερη διάλεκτό του, ο Χιώτης, ο Κρητικός, ο Υδραίος (δηλ. ο Αρβανίτης), ο Μανιάτης, ο Πελοποννήσιος, ο Τζάκονας, ο Επτανήσιος, ο Στερεοελλαδίτης, ο Αθηναίος, αλλά και ο Στογιάνκος ο «Βούλγαρης», προκειμένου η κατακραυγή εναντίον του τουρκικού ζυγού να προσλάβει μεγαλύτερες διαστάσεις<sup>309</sup>.

Κατά τον ίδιο τρόπο και στο δεύτερο έργο του διακρίνουμε τη σαφώς λαϊκότερη γλώσσα των υπηρετών γενικά και της γραφικότερης γριάς Φεταής ειδικότερα, η οποία επιδίδεται σε ένα δριμύ «κατηγορώ» εναντίον των νεοφερμένων φράγκικων

---

<sup>308</sup> Οι Γιαννιώτες επίδοξοι μαθητές του Σωτηρίου χρησιμοποιούν τελείως διαφορετικό γλωσσικό ιδίωμα από τους κατοίκους της Κλαδουπόλεως, της πατρίδας των καθαρευουσιάνων διαφωτιστών. Το ίδιο συμβαίνει και με τους Χιώτες, τους Μυτιληνιούς και τους Κύπριους μαθητές.

<sup>309</sup> Μ. Χουρμούζης, *Ο Τυχοδιώκτης*. Εν Αθήναις, εκ της τυπογραφίας Ανδρέου Κορομηλά, 1835, σελ. 128-129.

ηθών, που παρουσιάζουν παράλληλα και ευδιάκριτους ιδιόρρυθμους ελληνοτουρκικούς τόνους<sup>310</sup>.

Όμως ως το αντιπροσωπευτικότερο δείγμα αυτής της δημιουργικής αξιοποίησης των γλωσσικών ιδιωμάτων ως φορέα της παρεξήγησης και του κωμικού<sup>311</sup>, εκλαμβάνουμε τη *Βαβυλωνία* (Ναύπλιο, 1836) του Δ. Βυζάντιου<sup>312</sup>. Εδώ οι ντοπιολαλιές τοποθετούνται από τον συγγραφέα στο επίκεντρο του ηθογραφικού προβληματισμού, επιτυγχάνοντας έτσι την πιστότερη από οποιονδήποτε άλλον κωμωδιογράφο απόδοση του κοινωνικού χρώματος και παλμού εκείνων των ημερών.

Επιπλέον λειτουργούν ως φορείς των επιμέρους τοπικών παραδόσεων και των διαφορών που αυτές παρουσιάζουν σε όλες τις εκφάνσεις της λαϊκής ζωής: διαφορές στις διατροφικές συνήθειες, στις ενδυματολογικές επιλογές και τις μουσικο-χορευτικές προτιμήσεις. Έτσι για παράδειγμα ο Ανατολίτης ζητά να φάει παστουρμά, ο Αρβανίτης πρετζέσι, ο Κύπριος χαλούμι και ο Λογιότατος «*τριχίας τεταριχευμένους συν οξυγάρω τε και ελαίω*». Όταν, μάλιστα, μετά το φαγοπότι μεθύσουν, θα αρχίσουν να τραγουδούν και να χορεύουν άλλοι στους ήχους της λύρας ή του ταμπουρά, κι άλλοι στο ρυθμό του αμανέ ή του συρτού. Τότε μέσα στο κέφι και τη χαρά ο Ανατολίτης θα πετάξει από το κεφάλι του το σαρίκι του, ο Χιώτης το καλούπι του, ο Πελοποννήσιος το κεφαλογιούρι του και ο Λογιότατος τη σκούφια του<sup>313</sup>.

Τέλος, αξίζει ν' αναφέρουμε τον *Μισέ Κωζή*<sup>314</sup>, μια τρίπρακτη κωμωδία σε πρόζα, που δημοσιεύτηκε στην Πόλη ανώνυμα το 1848. Ο άγνωστος Κωνσταντινουπολίτης συγγραφέας ακολουθεί πιστά το πρότυπό του, τη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου, ως προς

---

<sup>310</sup> Του ιδίου, *Μαλακώφ*, κωμωδία εις πράξεις πέντε. Εν Κωνσταντινουπόλει, Imprimerie Centrale, εκ του Κεντρικού Τυπογραφείου, 1865. Το έργο πρωτοδημοσιεύτηκε ως Επιφυλλίδα στη εφημερίδα του Χουρμούζη *Αρμονία*, από το φύλλο 100, 6 Μαρτίου 1865 ως το φύλλο 145, 14 Αυγούστου 1865.

<sup>311</sup> Βάλτερ Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19<sup>ου</sup> αιώνα: Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακίστικα» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη 2001, όπου εξετάζεται η ψυχαγωγική λειτουργία των γλωσσικών ιδιωμάτων ως φορέας του κωμικού και του γέλιου.

<sup>312</sup> Τα ηθογραφικά ενδιαφέροντα του Βυζάντιου καθίστανται για άλλη μια φορά σαφή στο έργο του *Γυναικοκρατία*, όπου οι ντοπιολαλιές, μολονότι κατέχουν περιφερειακή θέση, κάνουν αισθητή την παρουσία τους. Ειδικότερα: ο υπηρέτης Αντζουλής χρησιμοποιεί το επτανησιακό ιδίωμα, ένας έμπορος γυναικείων φορεμάτων το χιώτικο, μια δούλα το ρουμελιώτικο, κτλ (βλ. *Η γυναικοκρατία*, κωμωδία εις πέντε πράξεις συγγραφείσα παρά Δ. Κ. Βυζάντιου, εκδοθείσα δε παρ' αυτού προς χρήσιν και διασκέδασιν των Ελλήνων. Εν Αθήναις, εκ της τυπογραφίας Ν. Παπαδοπούλου, 1841).

<sup>313</sup> *Η Βαβυλωνία ή Η κατά τόπους διαφθορά της ελληνικής γλώσσης*, κωμωδία συντεθείσα παρά Δ. Κ. Βυζάντιου. Εν Ναυπλίω, εκ της τυπογραφίας Κωνσταντίνου Τόμπρα Κυδωνιέως και Κωνσταντίνου Ιωαννίδου Σμυρναίου, 1836.

<sup>314</sup> *Ο Μισέ Κωζής*, κωμωδία αστεία, συνταχθείσα και εκδοθείσα υπό Δ.Γ.Κ.\*\*\*.Εν Κωνσταντινουπόλει, τύποις «Ι. Λαζαρίδου», 1848.

τη συστηματική χρήση γλωσσικών ιδιωμάτων<sup>315</sup> και τοπικών παραδοσιακών συμπεριφορών, δίχως όμως να ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τη διόρθωση κοινωνικών εκτροπών.

Οι βασικοί εκπρόσωποι τοπικών παραδόσεων που παίρνουν μέρος στη δράση με τα χαρακτηριστικά γλωσσικά ιδιώματά τους είναι ο Χίος, ο Αλβανός, ο Επτανήσιος, ο Λαζός και ο Τήνιος. Μάλιστα ο ηθογραφικός ζήλος του συγγραφέα τον παρακινεί έτσι ώστε να χαρίζει ακόμα και στα δευτερεύοντα πρόσωπα του έργου διαφορετική καταγωγή και κατ' επέκταση ιδιόμορφους τρόπους έκφρασης. Τέτοια είναι οι μουσικοί (Αρμένιοι), ο καϊκτζής (Ισραηλινίτης) και ο καφετζής (Αρμένιος). Επίσης η προαγωγός Μαριόλλα μιλά μίαν ανατολίτικη «Ψωμαθιανή» διάλεκτο, παραγεμισμένη με τούρκικες λέξεις, ενώ ο λόγος της Νύφης της διακρίνεται από το κωμικό εύρημα της βραδυγλωσσίας<sup>316</sup>.

Όπως διαπιστώνουμε από τα παραπάνω, η *κωμωδία των ηθών* βρίσκεται στο προσκήνιο της επικαιρότητας για αρκετό χρονικό διάστημα. Μόλις κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αι. παραχωρεί τη θέση της στο κωμειδύλλιο, η γέννηση του οποίου αποτελεί την πρώτη σοβαρή αντίδραση ενάντια στην καθαρεύουσα, με

---

<sup>315</sup> Επίσης στην έμμετρη κωμωδία του Παναγιώτη Ζάνου, την *Κόρη του Απέργη*, είναι αξιομνημόνευτη η εμφάνιση «τηνιακής» ντοπιολαλιάς στα χείλη του Απέργη και της γυναίκας του (βλ. *Η κόρη του Απέργη*, κωμωδία εις μέρη τρία και εις τρίμετρον ιαμβικόν, υπό Π. Δ. Ζάνου. Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Νικήτα Πάσσαρη, 1868). Αλλά και στον *Καρπάθιο* του Σωτηρίου Κουρτέση ή Καρτέσιου όλα τα λαϊκής καταγωγής πρόσωπα του έργου χρησιμοποιούν γραφικές ντοπιολαλιές, για να διαφοροποιηθούν από τους καθαρευουσιάνους αστούς. Έτσι ο Μηνακός χρησιμοποιεί τη διάλεκτο της Καρπάθου, ο Κραβαρίτης Λαλαπανόρης τη στερεοελλαδίτικη, ο Νιόνος τη ζακυνθινή και η γριά Κασσού το παλιό παραδοσιακό ιδίωμα της Αθήνας. Η 'κάστα' των λαϊκών τύπων συμπληρώνεται από έναν Μαλτέζο, που μιλά σπαστά Ελληνικά, ανάμεικτα με πολλές ιταλικές λέξεις (βλ. *Ο Καρπάθιος ή Ο κατά φαντασίαν ερώμενος*. Κωμωδία εις πράξεις τρεις υπό Σ. Καρτεσιού. Αθήναι, τύποις Αυγής, 1862). Τέλος, αξίζει να μνημονεύσουμε τρεις ακόμα περιπτώσεις: Τη γιαννιώτικη διάλεκτο χρησιμοποιεί και ο υπηρέτης Σωσίας στη μετάφραση του *Αμφιτρώνα* που θα εκδώσει το 1836 στην Αθήνα ο Π. Λεγκάρδος, παρά το γεγονός ότι η υπόθεση της συγκεκριμένης κωμωδίας τοποθετείται από τον Μολιέρο στην αρχαία Θήβα και στη δράση συμμετέχουν θεοί και ήρωες της κλασικής μυθολογίας, όπως ο Δίας, ο Ερμής, η Αλκμήνη, κ.α. (*Αμφιτρώνα*, κωμωδία του Μολιέρου. Μεταφρασθείσα δε εις την καθομιλουμένην ημών διάλεκτον παρά Π. Λ. Εν Αθήναις, εκ του ιδιαιτ. Τμήμ. της τυπογραφίας Εμ. Αντωνιάδου, διευθυνομένης υπό Κ. Νικολαΐδου, 1836. Στον κατάλογο μάλιστα των προσώπων εμφανίζεται η παρακάτω σημείωση: «ΣΟΣΙΑΣ, υπηρέτης του Αμφιτρώνου (ομιλεί χυδαϊκώς τα Ιωαννήτικα)». Η δεύτερη περίπτωση αφορά μια κωμωδία του ελληνικού βουλεβάρτου, η μοναδική στην περίπτωση της, *Το φιόρο του Λεβάντε* του Γρηγορίου Ξενοπούλου, όπου περιγράφονται οι περιπέτειες στην Αθήνα του Νιόνιου Νιονάκη, ενός Ζακυνθινού, που εκφράζεται στο ζακυνθινό ιδίωμα. Η τρίτη περίπτωση έχει να κάνει με την παράφραση της κωμωδίας του Άγγελου Βλάχου *Λαμπίς* από τον ίδιο, την οποία εξέδωσε το 1906 στη Βιβλιοθήκη Μαρασλή, ύστερα από παράστασή της στο «Βασιλικό Θέατρο». Εκεί ο συγγραφέας μετατρέπει τον απονήρευτο και ευθύ Ωβερνέζο, ήρωα της πρώιμης μονόπρακτης γαλλικής κωμωδίας, σε ντόμπρο Λιδωρικιώτη γαλατά, γεγονός που του επιτρέπει να χρησιμοποιεί συνθηματικά κατά διαστήματα το ρουμελιώτικο ιδίωμα.

<sup>316</sup> Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., κεφ. 2<sup>ο</sup>, υποσημ. 35, σελ. 46.

αποτέλεσμα να βρεθούμε εξαιτίας του μπροστά σε μια πλήρη μεταμόρφωση της νεοελληνικής δραματικής παραγωγής.

Πρόκειται για ένα νέο θεατρικό είδος, που γεννιέται μέσα από τους κόλπους της μονόπρακτης κωμωδίας και κυρίως από ένα βασικό χαρακτηριστικό της, την τάση της δηλ. να συγχρονιστεί με την ελληνική πραγματικότητα παρουσιάζοντας επί σκηνής κοινούς ανθρώπους της ελληνικής καθημερινής ζωής, οι οποίοι με την απλότητα και την αμεσότητά τους εκτοπίζουν από τη σκηνή τους απόμακρους «γλαυδοφόρους βασιλιάδες», θεματοφύλακες μιας τόσο μακρινής εποχής.

Ειδικότερα: **Κωμειδύλλιο**<sup>317</sup> επικράτησε να ονομάζεται στην ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου η μουσική κωμωδία ηθογραφικών τάσεων που άκμασε στις αρχές της δεκαετίας του 1890. Ο όρος χρησιμοποιούνταν παλιότερα για την απόδοση του γαλλικού vaudeville, θεατρικού είδους γνωστού στην Ελλάδα από τις επισκέψεις των ευρωπαϊκών λυρικών θιάσων. *Βωδεβίλλειον ιλαρομελόδραμα, ωδόδραμα, πεζωδία και μελοκωμωδία* είναι μερικοί άλλοι αδέξιοι όροι που επιστρατεύτηκαν κατά καιρούς για να καλύψουν την ανάγκη απόδοσης της γαλλικής λέξης στην ελληνική. Φαίνεται όμως ότι μετά το 1875 επικράτησε λίγο πολύ η γενική χρήση της λέξης «κωμειδύλλιον». Όταν στα 1888 εμφανίστηκαν στην αθηναϊκή σκηνή οι *Μυλωνάδες* και την επόμενη χρονιά *Η τύχη της Μαρούλας* του Κορομηλά και *Η λύσις του Ανατολικού ζητήματος* του Δημητρίου Κόκκου, ο όρος ήρθε αυτόματα να καλύψει το νέο εγχώριο είδος που δημιουργήθηκε κατά μίμηση του ευρωπαϊκού.

Μετά τη βραχεία λάμψη του κωμειδυλλίου διαγράφεται καθαρά η γέννηση ενός νέου είδους δράματος, εφόσον στη θέση του παλαιού τύπου με τις επιφυλλιδικού τύπου περιπέτειες ‘ανατέλλει’ ένα νέο θεατρικό είδος, το κοινωνικό δράμα αρχικά και έπειτα το δράμα ιδεών, η δράση του οποίου καθίσταται πιο σφικτή και πιο στέρα.

Ωστόσο η τρέχουσα δραματική παραγωγή, ως επί το πλείστον, εξακολουθεί να προσβλέπει στο παρελθόν. Το γνήσιο σύγχρονο ελληνικό δράμα μόνο με τον Καμπύση αναδύεται.

Η καθυστέρηση της εμφάνισης του νεοελληνικού δράματος οφείλεται, κατά τη γνώμη μας, στην πεποίθηση κάποιων ότι η σύγχρονη ελληνική ζωή δεν περιείχε στοιχεία ικανά να δημιουργήσουν μια σκηνική παράδοση σ’ ό,τι αφορούσε το σοβαρό είδος. Παράλληλα, σημαντικό επιβραδυντικό ρόλο έπαιξε και η διαμάχη

μεταξύ των καθαρολόγων και των δημοτικιστών για τη μορφή της γλώσσας, δημοτικής ή καθαρεύουσας, που ενδείκνυται για να εκφράσει με ζωντάνια και ενάργεια τις σκέψεις και τα συναισθήματα του ελληνικού λαού.

Από την πλευρά του το κωμειδύλλιο, έχοντας ολοκληρώσει την πορεία του και κατ' επέκταση και την αποστολή του στη λογοτεχνική ιστορία του τόπου μας γελοιοποιώντας τους καθαρευουσιάνους, εκφυλιζόταν πλέον προς το βωντεβίλ και εκχυδαϊζόταν. Ξέπεσε, λοιπόν, στο επίπεδο της τολμηρής φάρσας και, τελικά, απορροφήθηκε από την Επιθεώρηση.

Κατά συνέπεια κυρίαρχο ρόλο στην περίοδο αυτή, που κλείνει τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, παίζει το δράμα και η κωμωδία ηθών, η οποία είναι καθαρά καρπός της σύγχρονης ελληνικής έμπνευσης. Στο δράμα κυρίαρχη μορφή είναι ο Γιάννης Καμπύσης, τον οποίο ήδη αναφέραμε ως θεμελιωτή του νεοελληνικού δράματος, ενώ, σ' ό,τι αφορά στην κωμωδία μορφές όπως ο Ζάνος, ο Πίστης, ο Άννινος και ο Λάσκαρης πρόσφεραν ευθυμία σε μια ολόκληρη γενιά.

Στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, οι πάντες, εκτός από μερικούς αμετανόητους 'τυμβωρύχους', αναγνωρίζουν πως το κατάλληλο όργανο έκφρασης των μηνυμάτων ενός ζωντανού θεάτρου δεν μπορεί παρά να είναι μια ζωντανή γλώσσα, η οποία διαθέτει την απαραίτητη ευελιξία, προκειμένου να εκφράσει τους προβληματισμούς του σύγχρονου ανθρώπου και, γιατί όχι, να προτείνει λύσεις στα προβλήματα της καθημερινότητάς του.

### **Βιβλιογραφία**

Άννα Ταμπάκη, *Εκκύκλημα* 16 (Άνοιξη 1988) και (Αθήνα 1993), Γιάννη Σιδέρη, *Θέατρο* 37 (1974), Βάλτερ Πούχνερ, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη (2001), Θόδωρο Χατζηπανταζή, ( Αθήνα 1981)

---

<sup>317</sup> Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο και η εποχή του*, τόμ. Α', Νέα ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα





## Κεφάλαιο Δέκατο

### «Ο Μολιέρος ‘πεπαίδευκε’ την Ελλάδα»: η θέση του κορυφαίου Γάλλου δραματουργού στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα.

Το κεφάλαιο αυτό αφιερώνεται στο Μολιέρο, το «θεό του γέλιου», όπως ήταν γνωστός στην εποχή του.

Στο πρώτο μέρος του θα παρουσιάσουμε εν συντομία τη ζωή και το έργο του μεγάλου Γάλλου κωμωδιογράφου, εφόσον πρόκειται για πληροφορίες λίγο πολύ γνωστές σε όλους μας.

Έπειτα, στο δεύτερο μέρος του, μέσα από την προβολή των στοιχείων εκείνων της θεματολογίας και της τεχνικής των έργων του που μας ενδιαφέρουν ιδιαίτερα, καθώς παρουσιάζουν το Μολιέρο ως τον χαμένο κρίκο της θεατρικής μας παράδοσης και κατά συνέπεια δικαιολογούν το ρόλο που έπαιξε η κωμωδία του στη διαμόρφωση της νεοελληνικής κωμικής θεατρικής πραγματικότητας, αποβλέπουμε στο να καταδείξουμε τους λόγους για τους οποίους η παρουσία του κεφαλαίου αυτού καθίσταται σημαντική και απαραίτητη για τη Διατριβή μας. Ειδικότερα:

Ο Μολιέρος αντλεί το υλικό του για το πλούσιο και ποικίλο έργο του, καθώς και την τυπολογία των ηρώων του από την πλούσια κωμική παρακαταθήκη, τόσο την ελληνική (Μένανδρος), λατινική (Πλαύτος, Τερέντιος) και ιταλική (Commedia dell'arte), όσο και την ισπανική (Λόπε ντε Βέγκα) ή γαλλική (Συρανό ντε Μπερζεράκ). Καθοριστικό ρόλο στη συγγραφική παραγωγή του έπαιξε η μετουσίωση της Commedia dell'arte σε comedie italienne, η οποία συντελέστηκε επί γαλλικού εδάφους προκειμένου να προσαρμοστούν στο γαλλικό πνεύμα, το γαλλικό *esprit*, και ν' αποδοθούν στη γαλλική γλώσσα τα έργα της ιταλικής Commedia dell'arte.

Ακολουθεί μια συνοπτική παρουσίαση της υποδοχής που γνώρισε ο Μολιέρος από το ελληνικό αναγνωστικό κοινό μέσω των πρώτων μεταφράσεων των κωμωδιών του, οι οποίες χρονολογούνται γύρω στα 1741.

Στη συνέχεια καταγράφουμε και παρουσιάζουμε αναλυτικά εκείνες τις νεοελληνικές κωμωδίες, των οποίων πηγή έμπνευσης υπήρξε το μολιερίκο έργο. Μάλιστα για την καλύτερη προσέγγισή τους τις διακρίνουμε σε κωμωδίες

χαρακτήρων, ηθών, και σε έργα που ανήκουν στο χώρο του κωμειδυλλίου και της Επιθεώρησης. Ολοκληρώνουμε την ενότητα αυτή καταγράφοντας τις κυριότερες μεταγενέστερες μεταφράσεις και παραστάσεις των κωμωδιών του Μολιέρου ως επισφράγιση της θέσης μας για την κυρίαρχη θέση που κατέχει ο Γάλλος κωμωδιογράφος στη διαμόρφωση της νεότερης ελληνικής κωμωδιογραφίας.

Αρχικά, λοιπόν, θα εστιάσουμε την προσοχή μας στη μετάφραση του Φιλάργγουρου (*L' Avare*) στα 1816 από τον Κων. Οικονόμο, καθώς το συγκεκριμένο μολιερίκό έργο στάθηκε αφορμή για τη μετάπλαση του *Φιλάργγουρου* σε *Εξήνταβελόνη*, προσδίδοντάς του το στοιχείο της νεοελληνικής λαϊκότητας. Πρόκειται για έναν σημαντικό θεατρικό χαρακτήρα, ιδιαίτερα προσφιλή στο ελληνικό θεατρόφιλο κοινό, που ενέπνευσε με τη σειρά του μεταγενέστερους θεατρικούς συγγραφείς. Αναφέρουμε ενδεικτικά τις διασκευές του Παντελή Σούτσα που φέρουν τους τίτλους *Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης* και *Ο Αρχοντοχωριάτης*.

Έπειτα θα πρέπει να τονίσουμε πως μέσα από το έργο αυτό καθιερώθηκαν στη νεοελληνική κωμική σκηνή οι τύποι του φιλάργουρου, του ερωτιάρη γέρου, του παμπόνηρου δούλου, του γιατρού, κ.α., που πρωταγωνιστούν σε πολλές πρωτότυπες ελληνικές κωμωδίες.

Δε θα πρέπει να παραλείψουμε επίσης την επιτυχημένη χρησιμοποίηση των διαλέκτων, αφενός ως πηγή ζωντάνιας και παραστατικότητας, αφετέρου ως φορέα κωμικότητας λόγω των παρεξηγήσεων και των δυσερμηνειών που προκαλούν. Πρόκειται για ένα στοιχείο που ενέπνευσε στον Ιάκωβο Ρίζο Νερούλο τα *Κορακίστικά* του, ανοίγοντας έτσι το δρόμο σε μια πλειάδα θεατρικών συγγραφέων που θ' αξιοποιήσουν τις τοπικές διαλέκτους ποικιλοτρόπως στα έργα τους.

Κατά συνέπεια δεν είναι τυχαίο που ο Μολιέρος παρουσιάζεται ως ο 'πατέρας' της νεοελληνικής κωμωδίας, γεγονός που όχι μόνο δικαιολογεί αλλά, όπως προείπαμε, καθιστά και αναπόφευκτη την επιλογή μας ν' ασχοληθούμε μ' αυτή την ευρηματική προσωπικότητα και το έργο της, καθώς και να εντοπίσουμε και εν συνεχεία να παρουσιάσουμε εκείνα τα ελληνικά έργα που φαίνεται να ξεπηδούν από τα 'εκμαγεία' των κωμωδιών του, λειτουργώντας έτσι με τη σειρά τους ως σύγχρονοι αγωγοί της κωμικής παράδοσης του Πλαύτου στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα.

## 1. Εργοβιογραφία

Ο Μολιέρος, ο «*dieu du ris*», «ο θεός του γέλιου», όπως τον είπαν στον καιρό του, γεννήθηκε στο Παρίσι στα 1622. Το πραγματικό του όνομα ήταν Ιωάννης-Βαπτιστής Ποκελέν. Το παρωνύμιό του «Μολιέρος» το απέκτησε, όταν σε ηλικία είκοσι ενός χρονών έγινε θιασάρχης, αποσκοπώντας στο να πλήξει το ‘ένδοξο’ όνομα του πατέρα του, Ποκλέν Ζαν-Μπατίστ, εύπορου εμπόρου, που είχε αποκτήσει το προνόμιο να είναι ο προμηθευτής του βασιλιά, Λουδοβίκου του ΙΓ΄, σε ταπετσαρίες.

Ωστόσο, παρά τη σημαίνουσα θέση που κατείχε ο πατέρας του (λακές του Λουδοβίκου ΙΓ΄), η ‘μόρφωση’ που παρείχε στο γιο του μέχρι την ηλικία των δεκατεσσάρων ετών ήταν μόνο ό,τι ο ίδιος ο Μολιέρος είχε αποκομίσει από τις υπαίθριες παραστάσεις των σαλτιμπάγκων και από την περιστασιακή παρακολούθηση κάποιων θεατρικών έργων, που παρασταίνονταν στο Βουργουνδικό μέγαρο, το πρώτο επίσημο θέατρο της Γαλλίας, όπου τον πήγαινε ο παππούς του. Μόνο μετά από πολλές και έντονες παρακλήσεις, ο πατέρας του αποφάσισε να τον στείλει να φοιτήσει στο περίφημο παρισινό κολέγιο του Κλερμόν, που το συντηρούσαν οι Ιησουίτες, όπου παρακολούθησε κλασικές και νομικές σπουδές.

Εκεί, παράλληλα με τα μαθήματά του, ήταν ο καλύτερος μαθητής του κολεγίου, όπως πληροφορούμαστε, μετέφραζε κρυφά και τους Λατίνους κωμωδιογράφους, Πλαύτο και Τερέντιο. Η κλίση του για το κωμικό θέατρο, που είχε εκδηλωθεί ήδη από τα παιδικά του χρόνια, γινόταν ολοένα και πιο φανερή. Στη διαπίστωση αυτή συντελούσε και το παρουσιαστικό του: ήταν γεννημένος κωμικός, κάτι που καταμαρτυρούσε το περπάτημα, το χαμόγελο, το βλέμμα και κάθε κίνηση της κεφαλής του. Τα πάντα προκαλούσαν το γέλιο των θεατών, πριν ακόμα ακούσουν τα λόγια που συνόδευαν τις εκάστοτε παραστάσεις του.

Ο ίδιος έπαιξε κατά τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του πάνω από τριάντα ρόλους στα δικά του έργα, επιλέγοντας πάντοτε τους πιο μεγάλους, τους πιο δύσκολους και τους πιο κωμικούς. Καθένας από αυτούς τους ρόλους ήταν ένας μοναδικός χαρακτήρας, ένας χαρακτήρας ανεπανάληπτος μέσα στο ίδιο του το έργο, επιβεβαιώνοντας την απεριόριστη ικανότητά του να μεταμορφώνεται ανάλογα με τους ρόλους που ενσάρκωνε.

Μετά το πέρας των σπουδών του, ο Μολιέρος θα μπορούσε να διαδεχτεί τον ευκατάστατο πατέρα του και να κάνει μια ζωή άνετη και αξιοπρεπή, ακολουθώντας

τον αστικό τρόπο διαβίωσης. Αλλά ο νεαρός Μολιέρος ακολουθεί τις επιταγές του ‘δαιμονίου’ που τον κατατρώγει και που τον ωθεί να διαρρήξει οποιουδήποτε δεσμούς έχει με αυτού του είδους τη ζωή, να εγκαταλείψει τα πάντα και να αφηθεί στη μαγεία της περιπέτειας, που συνοδεύει την αναξιοπρεπή και σκανδαλώδη θεατρική ζωή της εποχής του.

Έτσι, λοιπόν, μολονότι, μετά το πέρας των σπουδών του και κάτω από την αδιάλλακτη επιμονή του πατέρα του, χρημάτισε για ένα μικρό διάστημα θαλαμηπόλος του βασιλιά, τον οποίο και ακολούθησε στη Ναρβόννη, ωστόσο, μόλις επέστρεψε στο Παρίσι στα 1643, ερωτεύεται μια θεατρίνα, τη Μαγδαληνή Μπεζάρ, παραιτείται από την Αυλή και συγκροτεί έναν θίασο, με την πομπώδη επωνυμία «Το Διάσημο Θέατρο», με τον οποίο διατρέχει για δεκατρία ολόκληρα χρόνια όλες τις επαρχίες της Γαλλίας. Έδωσε πολλές παραστάσεις αλλά στο τέλος χρεωκόπησε και, κυνηγημένος από τους δανειστές του, οδηγήθηκε στη φυλακή του Γκραν Σατλέ, όπου έμεινε έντεκα μέρες. Όταν αποφυλακίστηκε, ύστερα από την καταβολή εγγύησης, έφυγε από το Παρίσι και για αρκετά χρόνια χάνουμε τα ίχνη του. Πληροφορούμαστε απλά πως είχε έναν πλανόδιο θίασο και με αυτόν έδινε παραστάσεις όπου τύχαινε κάθε φορά.

Μετά τα χρόνια της αστάθειας και της βιοπάλης και διαθέτοντας άρτιο οπλισμό σε σκηνική εμπειρία και πείρα ζωής, ο Μολιέρος αναζητά την οικονομική εξασφάλιση. Το 1658 πρωτοεμφανίζεται με το θιάσό του μπροστά στο βασιλιά στην τραγωδία *Νικομήδεια (Nicomede)* του Corneille και από τότε βρίσκεται σε συνεχή επαφή με τους βασιλικούς κύκλους, μέχρι να κερδίσει το γέλιο και την εύνοια του βασιλιά και να καταφέρει, μέσα από αμέτρητες δυσκολίες, αγώνες και διαμάχες, να επιβληθεί στο παρισινό κοινό. Για το λόγο αυτό δέχεται να προσαρμοστεί στο είδος του Ballet de Cour. Το 1661 βρίσκει και αξιοποιεί την ευκαιρία να παίξει μια κωμωδία «με δραματικά και χορευτικά στοιχεία».

Τα μεγάλα έργα δεν θα αργήσουν να παρουσιαστούν. Σε δεκαπέντε μέρες, στα 1659, γράφει το πρώτο του Comedie-Ballet, με τον τίτλο *Les Facheux (Γελοίες επιτηδευόμενες / κομψευόμενες)*. Ο τότε πανίσχυρος Lully Jean Baptiste, ένας Ιταλός μουσικός και σκηνοθέτης με γαλλική νοοτροπία, τον πήρε αμέσως στο πλευρό του ως συνεργάτη του. Έτσι δημιουργήθηκε το καινούριο είδος του Comedie-Ballet, που αποτελούσε ένα αμάλγαμα των στοιχείων της ιταλικής όπερας και των κωμωδιών του Μολιέρου από τη μια και των παραδοσιακών και εξελισσόμενων μορφών του Ballet

de Cour από την άλλη, μέσα στα πλαίσια του οποίου εντάσσονται τα πιο γνωστά έργα του Μολιέρου.

Η επιτυχία του Γάλλου δραματουργού είναι τόσο μεγάλη, που προκάλεσε το φθόνο των αντιπάλων του, οι οποίοι, αφού επιδόθηκαν για δυο μήνες σε έναν ανεπανάληπτο και ακατάπαυστο αγώνα εναντίον του Μολιέρου, συμπεριλαμβάνοντας στα δολερά σχέδιά τους ραδιουργίες και πλεκτάνες, κατόρθωσαν να δοθεί διαταγή να κατεδαφιστεί η αίθουσα του θεάτρου Academie Royale de Danse. Ο βασιλιάς, όμως, Λουδοβίκος ο ΙΔ΄, του παραχώρησε την αίθουσα του Palais Royal, όπου ο Μολιέρος ανενόχλητος πια ανέβαζε τα έργα του. Οι κυριότερες κωμωδίες που είχε γράψει ως τότε ήταν *Ο Απερίσκεπτος ή οι αναποδιές (L'Étourdi ou les contretemps)*, *Ο Ερωτευμένος γιατρός (Le Docteur amoureux)*, *Η Ζήλια του Μουντζούρη*, *Ο Σγαναρέλλος ή Ο κατά φαντασίαν κερατάς (Sganarelle ou le cocu imaginaire)* και το *Σχολείο των συζύγων (L'École des maris)*.

Στα 1662 παντρεύτηκε μια ηθοποιό του θιάσου του, την Αρμάνδη Μπεζάρ, μια χαριτωμένη κοπέλα, κατά πολύ νεότερή του, που την αγάπησε παράφορα, αλλά που τον έκανε δυστυχημένο με τις απερίσκεπτες ενέργειες και τις απιστίες της. Εξαιτίας μάλιστα αυτής της τόσο δυσχερούς ψυχολογικής κατάστασης που βίωσε, εμπνεύστηκε την περίφημη κωμωδία του, τον *Μισάνθρωπο ή τον Ερωτευμένο κατσούφη (Le Misanthrope ou L'atrabilaire amoureux)*, που φαίνεται πως κυκλοφόρησε για πρώτη φορά στις αρχές του 1667. Υποστηρίχτηκε, και δε φαίνεται να απέχει από την αλήθεια, πως ο Μολιέρος στον *Μισάνθρωπο* είχε για πρότυπο τον εαυτό του. Έτσι έδωσε στον ήρωά του, τον Αλσέστ, την έμφυτη τιμιότητά του, τον ευερέθιστο χαρακτήρα του και την αδυναμία που έτρεφε για μια γυναίκα που τη θεωρούσε ανάξιά του. Το ίδιο ισχύει και όσον αφορά την ηρωίδα του, την Σελιμέν, τη νεότερη κατά είκοσι χρόνια σύζυγο του Αρμάντ, ενός άλλου πρωταγωνιστή του έργου του, που αναγκάστηκε να τη χωρίσει, επειδή άλλαζε τους εραστές της τον ένα μετά τον άλλο. Δεν είναι καθόλου δύσκολο για τον καθένα μας να προχωρήσει στους απαραίτητους συνειρμούς και παραλληλισμούς και να δει πως στη σκιά αυτής της ηρωίδας κρύβεται η σύζυγός του και οι ατέλειωτες απιστίες της.

Μετά την πρώτη επιτυχία του, ο ίδιος ο βασιλιάς, ο Λουδοβίκος ΙΔ΄, παραγγέλλει κάποια έργα στον Μολιέρο, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται ο *Γάμος με το ζόρι (Le mariage force)*, το 1664, στην παράσταση του οποίου ο ίδιος ο Βασιλιάς Ήλιος υποδυόταν έναν Αιγύπτιο χορευτή.

Το Μάιο του ίδιου χρόνου πραγματοποιήθηκε στα ανάκτορα των Βερσαλλιών ένα γιγαντιαίο φεστιβάλ, που διήρκεσε δώδεκα μέρες, οι φημισμένες Plaisirs de l' Isle Enchantee (Χαρές του μαγεμένου νησιού), μέσα στα πλαίσια του οποίου εντάσσονταν αγώνες, γεύματα, πυροτεχνήματα, μπαλέτα και άλλες επιδείξεις, συμπεριλαμβανομένων και θεατρικών παραστάσεων που δίνονταν κάθε βράδυ, μέσα στα πλαίσια των οποίων παρουσιάστηκε επί σκηνής όλο το ρεπερτόριο του θιάσου του Μολιέρου. Σε αυτή την εκδήλωση τόλμησε ο Μολιέρος να παρουσιάσει την ποιμενική κωμωδία *La Princesse d' Elide* και τις τρεις πρώτες πράξεις του *Ταρτούφου*, με αποτέλεσμα να κινητοποιηθούν οι εχθροί του και να πείσουν το βασιλιά να απαγορέψει άλλες παραστάσεις του έργου. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε πως την τεράστια σκηνογραφική δουλειά της συγκεκριμένης παράστασης είχε αναλάβει ο αρχιτέκτονας της αυλής Vigarani.

Τον επόμενο χρόνο δίδαξε τον *Αμφιτρώνα* (*Amphitryon*), τον *Δον Ζουάν* (*Dom Juan*), τον *Ζωρζ Νταντέν ή το σύζυγο που την έπαθε* (*Georges Dandin ou le Mari confondu*) και τον *Φιλάργυρο* (*L' Avare*), το δεύτερο αριστούργημά του. Για τον *Ταρτούφο* (*Tartuffe*) και τον *Δον Ζουάν* (1665) ο Μολιέρος δέχτηκε την επίθεση του κλήρου, όμως ο ίδιος ο βασιλιάς τον προστάτευε. Έτσι ο θιάσος του πήρε επιχορήγηση και τον τίτλο Troupe du Roy au Palais Royal και συμμετείχε όλο και πιο συχνά στα φεστιβάλ που διοργανώνονταν στην Αυλή, στο Saint-Germain, από το Δεκέμβριο του 1666 ως το Φεβρουάριο του 1667, ή στις Βερσαλλίες, τον Ιούλιο του 1668. Εκεί ο Vigarani έστησε μια πολύ μεγάλη σκηνή και σκηνικά πολυτελείας, για τα οποία ο Μολιέρος συνέθεσε τον *Georges Dandin*.

Την εποχή εκείνη, μεταξύ του 1670-1672, ο Μολιέρος έγραψε τέσσερα από τα πιο γνωστά του έργα για τα φεστιβάλ της αυλής, τον *Κύριο Πουρσονιάκ* (*Monsieur de Pourceaugnac*), τους *Υπέροχους Εραστές* (*Amants magnifiques*), τον *Αρχοντοχωριάτη* (*Bourgeois Gentilhomme*), τις *Κατεργαριές του Σκαπίνου* (*Le Fourberies de Scapin*), την *Κόμησσα ντ' Εσκαρμπανιά* (*La Comtesse d' Escarbagnas*), τις *Γραμματιζούμενες ή Σοφές Γυναίκες* (*Femmes Savantes*), τον *Κατά φαντασίαν Ασθενή* (*Le Malade imaginaire*) και το τραγικό μπαλέτο *Ψυχή* (*Psyche*).

Ειδικότερα, ο *Κύριος Πουρσονιάκ* παίχτηκε το 1669 στο Chambord, κατά τη διάρκεια ενός φεστιβάλ κυνηγιού. Στο έργο αυτό δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα στη μουσική του Lully, ο οποίος στο ιντερμέδιο της δεύτερης πράξης σκιαγραφεί έναν ξεχωριστό γαλλικό τύπο-μούφο.

Ακολουθούν οι *Υπέροχοι Εραστές*, που παραστάθηκαν το 1670 στο Saint-Germain. Πρόκειται για ένα έργο, που ανήκει στο είδος της Comedie-Ballet, εμπλουτισμένο με άφθονα ιντερμέδια, η υπόθεση του οποίου στρέφεται γύρω από τις εναγώνιες προσπάθειες των δυο υποψήφιων εραστών, του Ιφικράτη και του Τιμοκλή, να κατακτήσουν την καρδιά της αγαπημένης τους, της πριγκίπισσας Εριφίλης, με επιβλητικές γιορτές και παραστάσεις.

Το 1670 ο Λουδοβίκος ΙΔ΄ ζητά από το Μολιέρο μια *Turquerie*, δηλαδή μια από τις συνηθισμένες τότε σκηνές, τις εμπλουτισμένες με τουρκικά λαογραφικά στοιχεία. Έτσι ο Μολιέρος συνθέτει τον *Αρχοντοχωριάτη*, που περιέχει πολλές τουρκικές σκηνές, οι οποίες συνοδεύονται πάντα από τις χορευτικές κινήσεις ενός μπαλέτου. Το ενδιαφέρον για τα ήθη και τα έθιμα των Οθωμανών, που αντιπροσώπευαν για τη Γαλλία κάτι το εξωτικό, ήταν τόσο μεγάλο, ώστε προσέλαβαν και έφεραν στο Παρίσι έναν ειδικό λαογράφο για τις λεπτομέρειες της παράστασης.

Αυτό το τουρκικό στοιχείο ο Μολιέρος το συνδέει με το πρόσωπο του Γάλλου μικροαστού, που θέλει να κάνει τον αριστοκράτη και γι' αυτό μιμείται το ύφος και τις χειρονομίες της ανώτερης τάξης, δημιουργώντας έτσι άθελά του ένα αποτέλεσμα κωμικό, καθώς, μολονότι καταβάλλει φιλότιμες προσπάθειες να μάθει να ξιφομαχεί, να χορεύει, να κινείται και να μιλά αριστοκρατικά, το μόνο που καταφέρνει είναι να γελοιοποιείται ολοένα και περισσότερο, καταλήγοντας σε καρικατούρα. Όμως δε σταματάει εκεί, προχωρά ακόμα πιο πέρα και, ακολουθώντας τους άγραφους νόμους και τους απαραβίαστους κώδικες του κόσμου της αριστοκρατίας, παίρνει και έναν τουρκικό τίτλο, για να μπορέσει να παντρέψει την κόρη του με έναν Τούρκο αριστοκράτη. Όλα αυτά τα στοιχεία συνθέτουν μια ιδιαίτερα επιμελημένη και αξιοσημείωτη θεατρική δημιουργία, επιβεβαιώνοντας έτσι όσους τη θεωρούν ίσως και το καλύτερο Comedie-Ballet που έγραψε ο Μολιέρος.

Το τραγικό μπαλέτο *Ψυχή* σημαδεύει το τέλος της συνεργασία τους με τον Lully. Παραστάθηκε το 1671, στο θέατρο του Κεραμεικού και αποτελεί ένα μεγάλο βήμα προς τη λυρική τραγωδία και τη γαλλική όπερα. Για τη συγγραφή του κειμένου της *Ψυχής* ο Μολιέρος συνεργάστηκε με τον Corneille, ο οποίος 'φιλοτέχνησε' τα πιο λυρικά μέρη του έργου, μέσα στα πλαίσια του οποίου η μουσική λειτουργεί πρωτοποριακά, καθώς γίνεται το κύριο εκφραστικό μέσο των ανθρώπινων συναισθημάτων. Πλημμυρίζει το ακροατήριο με μελωδίες που παραπέμπουν στη χαρά, τη λύπη, τη δύναμη, τον έρωτα, τον πόνο και την απελπισία.



Στο μεταξύ ο Lully διεκδικεί και κερδίζει με την άδεια του βασιλιά τη μονοπωλιακή εκτέλεση του μουσικού θεάτρου, ιδρύοντας παράλληλα την πρώτη γαλλική όπερα, την L' Academie de Musique, γεγονός που απογοητεύει και πικραίνει το Μολιέρο. Για το τελευταίο έργο του, τον *Κατά φαντασίαν ασθενή*, συνεργάζεται με έναν άλλο συνθέτη, τον Charpentier. Όσον αφορά στο έργο είναι μια κωμωδία χαρακτήρων, εμπλουτισμένη με μπαλέτα-ιντερμέδια, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζει για την κωμικότητά του το συμβούλιο των γιατρών.

Στην παράσταση αυτή, που ουσιαστικά σφραγίζει την τόσο σύντομη αλλά ιδιαίτερα αξιόλογη θεατρική πορεία του μεγάλου Γάλλου δραματουργού, δεν παρευρέθηκε ο βασιλιάς, γεγονός που πικραίνει τον βαριά άρρωστο Μολιέρο, που ξεψυχά λίγες ώρες αργότερα. Συγκεκριμένα, ο Μολιέρος ήδη από το 1665 είχε υποστεί το πλήγμα μιας σοβαρής τότε πλευρίτιδας, που τον κράτησε κάποιους μήνες μακριά από τη σκηνή, ενώ παράλληλα αντιμεχόταν τη σκληρή και ανελέητη πολιτικό-θρησκευτική διαμάχη που είχε ξεσπάσει γύρω από τον *Ταρτούφο* και που κράτησε πέντε ολόκληρα χρόνια.

Το 1669 ο Μολιέρος είναι πια ένα σωματικό 'ερείπιο' και, παρά τις συμβουλές των φίλων του να απέχει από τη σκηνή και να περιοριστεί μόνο στη συγγραφή των κωμωδιών του, αρνείται πεισματικά να αποδεχτεί και να υιοθετήσει τον νέο τρόπο ζωής που του υπαγορεύεται λόγω της βεβαρημένης υγείας του, δίνοντας την παρακάτω ηρωική απάντηση: «*Vous n' y songez pas. Il y a un honneur pour moi a ne pas quitter*» («*Μιλάτε σοβαρά; Είναι για μένα ζήτημα τιμής να μην εγκαταλείψω*»). Συνεχίζει, λοιπόν, για έξι ακόμα χρόνια και να γράφει και να παίζει και να διευθύνει το θίασό του. Όμως η κατάσταση της υγείας του επιδεινώνεται ολοένα και περισσότερο, με αποτέλεσμα, όταν, καθισμένος στην πολυθρόνα του Αργκάν, φορώντας τη φαρδιά ρόμπα και τις παντόφλες, κινητοποιεί τις τελευταίες του δυνάμεις για να ζωντανέψει πειστικά τον ήρωά του με τις αδιάκοπες ζαβολιές που τον χαρακτηρίζουν, τότε δεν υποδύεται απλά τον κατά φαντασίαν ασθενή, αλλά είναι κυριολεκτικά ετοιμοθάνατος.

Δεν μπορεί όμως να σταματήσει, γιατί, λόγω του ότι ο παλιός συνεργάτης του, ο Lully, έχει υποκλέψει με δόλια μέσα την εύνοια του βασιλιά, ο Μολιέρος δεν μπορεί να βασιστεί στη συνηθισμένη βασιλική επιχορήγηση.

Το πρωί της τέταρτης παράστασης όλοι οι συνεργάτες του τον ικετεύουν να μην συμμετέχει σε αυτή. Όμως η απάντησή του είναι για άλλη μια φορά όμορφη και ηρωική και εκπορεύεται τόσο από την ευθύνη που έχει ως θιασάρχης όσο και από την

αλληλεγγύη και τη φροντίδα των πιο φτωχών συνεργατών του. Έτσι παίζει το βράδυ και σχεδόν στο τέλος του έργου, ενώ χορεύει στο ευτράπελο μπαλέτο της ιατροφαρμακευτικής τελετής, μια σύσπαση στραβώνει το πρόσωπό του και λίγες ώρες αργότερα σβήνει η πνοή αυτού του τόσο ένδοξου και μαρτυρικού συνάμα ηθοποιού.

Η εκκλησία, από την άλλη, αρνείται να του προσφέρει την τελευταία πνευματική της συμπαράσταση και μόλις και με τη βία, κρυφά και κατά τη διάρκεια της νύχτας, θα επιτραπεί ο ενταφιασμός του με τα χριστιανικά έθιμα.

Έτσι, στις 17 Φεβρουαρίου του 1673, σε ηλικία 51 ετών, έφυγε από τη ζωή ο κορυφαίος Γάλλος δραματουργός, που πέθανε σαν ηθοποιός και θιασάρχης, όπως ακριβώς έζησε, δηλαδή γενναιόψυχα και έντονα.

Τέλος, αναφέρουμε πως στα έργα του συγκαταλέγονται επίσης *Τα Ερωτικά Πείσματα* (*Le Dedit amoureux*) (1656), *Οι Ψευδοδιανοούμενες* (*Les Precieuses Ridicules*) (1659), *Ο Ντομ Γκαρσί ντε Ναβάρ ή Ο ζηλιάρης πρίγκιπας* (*Dom Garcie de Navarre ou le Prince jaloux*) (1661), *Οι Ενοχλητικοί* (*Les Faccheux*) (1661), *Ο Δεματάς* (*Le Fagotier*) (1661) και *Ο αυτοσχεδιασμός των Βερσαλλιών* (*L' impromptu de Varsailles*) (1663).

## 2. Περιεχόμενο και χαρακτήρες των έργων του Μολιέρου

### Θεματολογία και Τεχνική

Το έργο του Μολιέρου, με όλη την ποικιλία και την ευρύτητά του, δεν είναι εντελώς πρωτότυπο. Έχει πάρει υποθέσεις και σκηνές από τον Πλάυτο και τον Τερέντιο, από τον Λόπε ντε Βέγκα και άλλους Ισπανούς κωμωδιογράφους, από την ιταλική κωμωδία, καθώς και από τον Παμπελαί, τον Σκαρρόν, τον Συρανό ντε Μπερζεράκ και πολλούς άλλους. Σε καμιά, όμως, περίπτωση τα έργα του δεν μπορούν να χαρακτηριστούν ως πιστή και δουλική μίμηση των προτύπων τους, αλλά πραγματική ποιητική αναδημιουργία.

Η ασυναγώνιστη φαντασία του και η καταπληκτική του οξύνοια ξανάπλαθε αυτά που δανειζόταν, προσδίδοντάς τους δικό του χρώμα και σκιαγραφώντας χαρακτήρες τόσο 'τέλεια' ρεαλιστικούς, που πολλοί από αυτούς, όπως ο Ταρτούφος και ο Φιλάργγυρος, έμειναν παροιμιώδεις και κατέστησαν το δημιουργό τους όχι απλά έναν

από τους μεγαλύτερους θεατρικούς συγγραφείς του καιρού του και της χώρας του, αλλά ένα παγκόσμιο θεατρικό 'κόσμημα', έναν δάσκαλο αμέτρητων θεατρικών γενεών.

Σημαντικό ρόλο στη δημιουργία του Μολιέρου έπαιξε και μια σημαντική θεατρική εξέλιξη: η μετουσίωση επί του γαλλικού εδάφους της *Commedia dell'arte* στη λεγόμενη *Comedie italienne*. Πρόκειται για μια αλληλεπίδραση ανάμεσα στη γαλλική κωμωδία και στις μορφές και την τυπολογία της *Commedia dell'arte*, με κυρίαρχο στοιχείο την απόλυτη προτεραιότητα του ηθοποιού έναντι του ποιητικού λόγου, ένα γεγονός που αντικατοπτρίζεται ολοφάνερα σε όλα τα έργα του Μολιέρου. Κατά συνέπεια η επίδραση της *Commedia dell'arte* πάνω στα έργα του δεν εντοπίζεται τόσο στο κείμενο όσο στην τυπολογία, στο ρυθμό της παράστασης, στη γρήγορη στιχομυθία, στις τυποποιημένες χειρονομίες, τα λεγόμενα *lazzi*, και στην πηγαία έκφραση του χιούμορ.

Η αλλαγή αυτή στο θεατρικό χώρο ήταν απολύτως αναγκαία, καθώς, μολονότι στη Γαλλία κυριαρχούν οι ιταλικοί θίασοι της *Commedia dell'arte* και *Commedia erudita*, ωστόσο το μεγαλύτερο μέρος του γαλλικού κοινού δεν ήξερε ιταλικά. Έτσι οι ηθοποιοί αναγκάστηκαν να δώσουν έμφαση στην παντομίμα, στην υποκριτική δεξιοτεχνία, τη *virtuosita*.

Ωστόσο, παρά την επιτυχία που σημείωσαν αυτές τις μιμικές αποδόσεις, το γαλλικό κοινό ήθελε να παρακολουθήσει έργα στη γαλλική γλώσσα. Έτσι από το 1682 και μετά Γάλλοι συγγραφείς επιδίδονται στη συγγραφή γαλλικών σκηνών για τα έργα της *Commedia dell'arte*, πράγμα που δεν ήταν καθόλου δύσκολο, καθώς το θεατρικό αυτό είδος βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό, ο οποίος περιοριζόταν μόνο από κάποιες γενικές γραπτές οδηγίες για το περιεχόμενο των σκηνών, που έφεραν την ονομασία *canevasi*.

Πρώτο τους βήμα ήταν να εμπλουτίσουν τις σκηνές αυτές με το κωμικό στοιχείο, που αναπόφευκτα απουσίαζε από τις παραστάσεις των Ιταλών στη Γαλλία, με αποτέλεσμα αυτές να αποκτήσουν επίκαιρο σατιρικό περιεχόμενο. Επιπλέον η διάρθρωση του έργου συμπληρώνεται με την προσθήκη τραγουδιών, που ονομάζονται *Couplets*, ενώ ως τεχνικός εξοπλισμός χρησιμοποιείται ο σκηνικός διάκοσμος του Μπαρόκ. Συγκεντρωτικά θα μπορούσαμε να πούμε πως το αποτέλεσμα πλησιάζει κάπως την οπερέτα, όμως ως βάση αυτού του νέου θεατρικού

αμαλγάματος παραμένει η *spontaneite*, ο αυθορμητισμός, η έκπληξη, η ζωηρότητα και η ευκινησία.

Το περιεχόμενο των έργων αλλάζει και οι τύποι εξελίσσονται. Έτσι ο Arlecchino της Commedia dell'arte γίνεται ο Arlequin, που απομακρύνεται ολοένα και περισσότερο από το ιταλικό πρότυπό του, αφομοιώνοντας και τον μεσαιωνικό παριζιάνικο τύπο του Herlekin, ενός αγριάνθρωπου με το όνομα και τη μεταμφίεση του διαβόλου. Δημιουργείται κατά συνέπεια ένα πρόσωπο που αντιπροσωπεύει το γνήσιο γαλλικό χιούμορ, καθώς η αισχρολογία, η πονηριά και ο 'brutal' χαρακτήρας του προτύπου του μετατρέπεται σε γοητευτική αφέλεια, σε παιδικότητα με εκλάμψεις σοφίας, σε μια μορφή που εκφράζει υποδειγματικά το γαλλικό *esprit*, καθιστώντας με τον τρόπο αυτό τον Arlequin κωμικό πυρήνα της παράστασης.

Κατά τον ίδιο τρόπο γνωστοί τύποι του ιταλικού θεάτρου μετουσιώνονται σε νέους χαρακτήρες, που φέρουν ευδιάκριτα το γαλλικό ταμπεραμέντο. Έτσι δεν είναι δύσκολο πίσω από τα γαλλικά ψιμύθια του Scaramouche να αναγνωρίσουμε τον Ιταλό Capitano, πίσω από τον Docteur τον Dottore, ενώ οι τύποι των Pantalone και Brighella δεν αλλάζουν ουσιαστικά. Τέλος, δε θα πρέπει να παραλείψουμε τη δημιουργία εντελώς καινούριων χαρακτήρων, όπως είναι ο Mezzetin, ο μέθυσος τραγουδιστής, και ο Pierrot, ο δεύτερος υπηρέτης.

Όλα τα παραπάνω μάς οδηγούν αβίαστα στη διαπίστωση ότι, ακόμα και αν η βιογραφία του Μολιέρου μάς ήταν εντελώς άγνωστη, το ίδιο το έργο του θα ήταν αρκετό προκειμένου να πληροφορηθούμε την ιδιαίτερη αγάπη του για το θέατρο, καθώς και το πάθος του για τη ζωή, όπως αυτό εκδηλώνεται σε όλες τις εκφάνσεις της: κίνηση, γέλιο, χαρά και ευτυχία.

Οι κωμωδίες του, είκοσι οχτώ στον αριθμό, διακρίνονται σε δύο βασικές κατηγορίες: τα έργα τα επιμελημένα, που διατηρούν μια αυστηρή συμμετρική αρχιτεκτονική προσώπων και καταστάσεων, **οι κωμωδίες υψηλού ύφους ή οι κωμωδίες χαρακτήρων**, όπως αλλιώς αποκαλούνται, και αυτά που έγραψε με επίκαιρες αφορμές και έχουν κάπως επιπόλαιο χαρακτήρα και που συνήθως είναι **ξεκαρδιστικές φάρσες** κληροδοτημένες από το ιταλικό θέατρο ή από την παλιά μεσαιωνική γαλατική (gauoise) παράδοση, στην οποία δε θα πάψει ποτέ να ανατρέχει, ακόμα και στα πιο σοβαρά έργα του. Στην πρώτη ανήκουν *Ο Μισάνθρωπος* και *Το Σχολείο Γυναικών*, *Ο Φιλάργυρος* και *Ο Ταρτούφος*. Στη

δεύτερη *Οι Πανουργίες του Σκαπίνου, Ο Κύριος ντε Πουρσονιάκ, Ο Γιατρός με το στανιό, κ.α.*

Ανάμεσα, όμως, σε αυτές τις δυο κατηγορίες πρέπει να τοποθετηθούν και κάποια ιδιότυπα έργα, που συνδυάζουν το ανάλαφρο χρώμα της φαντασίας με την καίρια ψυχογραφική αιχμή, όπως *Ο Δον Ζουάν*, καθώς και κάποιες κωμωδίες - μπαλέτα, έργα δηλαδή διανθισμένα με χορό και τραγούδι, που αποτελούν κράματα κωμωδίας και φάρσας, τα οποία συνέθετε ο συγγραφέας για τις λαμπρές αυλικές γιορτές, όπως *Ο Αρχοντοχωριάτης* και *Ο Κατά φαντασίαν ασθενής*, που διαθέτουν επιπλέον και κυμαινόμενες δόσεις σάτιρας.

Χάρη στην προπολεμική προσπάθεια του σπουδαίου σκαπανέα και νεωτεριστή του γαλλικού θεάτρου, Ζακ Κοπώ, και έπειτα του Ντυλέν, όλες αυτές οι φάρσες και τα 'ντιβερτιμέντα' του Μολιέρου έχουν ανασυρθεί από την περιφρόνηση στην οποία είχαν περιέλθει, και έχουν γίνει αντικείμενο μεγάλου θαυμασμού, γιατί αποτελούν γνήσια δείγματα της εξάισιας φαντασίας και του αχαλίνωτου 'μπουφφονικού' οίστρου του, καταδεικνύοντας τη θεατρικότητα και τον επικαιρικό χαρακτήρα του δημιουργού τους .

Ανακεφαλαιώνοντας, αναφέρουμε πως «*βάση κάθε κωμωδίας του Μολιέρου*» - για να χρησιμοποιήσουμε εδώ μια διαπίστωση του Ραμόν Φερναντέζ - «*είναι ο καθαρός θεατρικός ρυθμός που ορίζει τα πάντα. Και το ρυθμό αυτό ο Μολιέρος τον πήρε από το ιταλικό θέατρο αυτοσχεδιασμού και από τις παραστάσεις των σαλτιμπάγκων των παριζιάνικων πανηγυριών της εποχής του, όπως οι αρχαίοι τραγικοί άρπαζαν το θεατρικό ρυθμό από τις διονυσιακές γιορτές*». Πραγματικά, όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς, αυτός ο ρυθμός είναι η θεατρική αξία του Μολιέρου.

Ο μεγαλοφυής αυτός μίμος ήταν όλο κίνηση πάνω στα θεατρικά σανίδια. Κατέφθανε στη σκηνή με τα πόδια ανοιχτά, όπως ακριβώς έκανε δυόμισι αιώνες αργότερα ο άλλος μεγαλοφυής μίμος και φαρσέρ, ο Τσάρλυ Τσάπλιν, ο ανεπανάληπτος και σε όλους γνωστός, Σαρλώ. Το παίξιμό του αποσκοπούσε πάντα στο να χαρίσει απλόχερα το γέλιο στο ακροατήριό του. Με το ρόλο του ενσάρκωνε πάντα αναπροσαρμοσμένους, απροσγείωτους, γελασμένους και δυστυχείς ανθρώπους, έχοντας καθιερώσει ένα απότομο και αλύγιστο βάδισμα (saccade), έναν συνεχή λόξυγκα, μάτια γουρλωμένα και σαχλά δάκρυα.

Ο Μολιέρος είδε το θέατρο σαν την «*τέχνη της συνεργασίας όλων των τεχνών*». Το κείμενό του ήταν θεατρική λογοτεχνία. Τα κοστουμίδια των ηρώων του ιστορία μαζί

και κοινωνιολογία, καθώς καθόριζαν σε μεγάλο βαθμό το πρόσωπο που τα φορούσε, δίνοντάς μας ακριβείς πληροφορίες για την κοινωνική του θέση και την οικονομική του κατάσταση. Χρησιμοποίησε οργανικά το χορό και τη μουσική, που του έγραφαν μεγάλοι συνθέτες, όπως ο Λυλλί - για δώδεκα θέματα - και ο Σαρπαντιέ, έτσι ώστε να μπορεί να θεωρηθεί ως ο «πρώτος διδάξας» Μιούζικαλ.

Αυτός, λοιπόν, ήταν ο «αεικίνητος» και «αστείος» ηθοποιός Μολιέρος, ο οποίος, γνωρίζοντας τη θεατρική τέχνη στο σύνολό της, σαν τους Κορνήλιο και Ρακίνα, είχε καταφέρει να συνδυάσει και να ισορροπήσει τρεις διαφορετικούς ‘ρόλους’: αυτό του θιασάρχη, του σκηνοθέτη και του ηθοποιού.

Ο Μολιέρος πειραματίζεται με τους ήρωές του, οι οποίοι δεν προβάλλονται ως ηθικά σχεδιάσματα, αλλά χαρακτηρίζονται από το πολύπλευρο στοιχείο της ανθρώπινης προσωπικότητας και την πλαστικότητα των κινήσεων που διακρίνει κάθε ζωντανό ον. Για αυτό το λόγο βλέπουμε τον γέρο-Αρπαγκόν όχι μόνο, απόλυτα και αποκλειστικά, ως φιλάργυρο, αλλά και ως έναν άνδρα ερωτευμένο.

Ο Γάλλος δραματουργός πειραματίζεται με τους ήρωές του: τα πρόσωπα παρασύρονται από κάποιο πάθος, με αποτέλεσμα να υπερβαίνουν κάθε κοινωνική δέσμευση και κανόνα συμπεριφοράς, έτσι ώστε τις περισσότερες φορές οι διάφορες αντιδράσεις τους να καθίστανται κωμικές. Οι δυο πιθανές κατευθύνσεις στην εξέλιξη του χαρακτήρα τους είναι από τη μια μεριά η προσωπική ελευθερία, από την άλλη ο κοινωνικός εξαναγκασμός, από τη μια η φυσικότητα, από την άλλη η τυποποιημένη παρουσία, η ‘ετικέτα’, και τέλος η συνειδητή ηθική πράξη ή η σκέτη ανοησία.

Οι ήρωές του υποστηρίζουν διάφορες απόψεις, βρίσκουν τον αντίπαλό τους, ο οποίος δεν είναι απλώς ένα φερέφωνο των απόψεων του ποιητή, και στη συνέχεια μέσω μιας συζήτησης που ακολουθεί, αποκαλύπτεται ο χαρακτήρας τους και προετοιμάζεται το έδαφος για την προβολή και τον ενστερνισμό μιας νέας άποψης.

Σε γενικές γραμμές, λοιπόν, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως στις κωμωδίες του διακρίνουμε δυο κατηγορίες προσώπων, μέσω των οποίων μας αποκαλύπτεται παράλληλα η προτίμηση και η στοργή του Μολιέρου για ό,τι είναι πιο ζωντανό, φρέσκο, πηγαίο και χυμώδες μέσα στον άνθρωπο και στην κοινωνία του. Τέτοιος ακριβώς είναι ο λαός. Φυσικά, ο αστός Μολιέρος αντλεί το κυριότερο θεατρικό υλικό του από τη σύγχρονη γαλλική αστική οικογένεια και κάνει για αυτή στη σκηνή ό,τι ακριβώς έκαναν στην ίδια εποχή για την ολλανδική αστική τάξη ο Φρανς Χαλς και ο

Ρεμπράντ πάνω στους πίνακές του, δηλαδή την αναπαριστά με τα πιο ζωντανά χρώματα, δίνοντάς της σώμα και ψυχή μέσα στη δική του θεατρική πραγματικότητα.

Ο λαός από την άλλη, πάντα, έστω και σποραδικά, κάνει την εμφάνισή του στις κωμωδίες του Μολιέρου, ο οποίος δείχνει ιδιαίτερη προτίμηση στο λαό της γαλλικής υπαίθρου, τον οποίο γνώρισε τα δεκατρία χρόνια που έκανε περιοδείες στις νότιες και δυτικές επαρχίες της Γαλλίας. Έτσι στον *Κύριο ντε Πουρσονιάκ*, ένας χωρικός και μια χωρική εμφανίζονται και εξαφανίζονται αμέσως από τη βιασύνη του γιατρού που ήρθαν να συμβουλευτούν. Όμως πουθενά οι χωρικοί δεν είναι πιο ζωντανοί και ανάγλυφοι από ότι είναι στον *Δον Ζουάν*, όπου ο Πιερρό και η Καρλόττα, ζώντας στο φυσικό περιβάλλον του χωριού τους μιλούν την ‘πικάντικη τοπολαλιά’ της Ιλντέ-Φρανς.

Επίσης, μέσα στον γαλλικό αστικό οικογενειακό κόσμο ακούγεται και μια ρωμαλέα λαϊκή φωνή, που φαίνεται πως ο Μολιέρος τη συμπαθούσε ιδιαίτερα: μιλάμε, φυσικά, για τις περίφημες, γεμάτες υγεία, κέφι και ζωντάνια υπηρέτριες των κωμωδιών του. Πάντα η φωνή τους, φωνή αρκετές φορές θαρραλέα, αν όχι αυθάδης, είναι η φωνή της λαϊκής λογικής, που ‘κοροϊδεύει’ κάθε υπερβολή και γελά με τις διάφορες τρέλες των πλούσιων αφεντικών τους, όπως κάνει η Νικόλ με την αριστοκρατική μανία του κυρίου Ζουρνταίν, του *Αρχοντοχωριάτη*, η Ντορίν με την τυφλή θρησκόληπτη αφέλεια του Οργκόν, του *Ταρτούφου*, και η Τουανέτ με το δήθεν άρρωστο αφεντικό της, τον *Κατά φαντασίαν ασθενή*, και με τους απατεώνες γιατρούς.

Επιπλέον, με όπλο την έμφυτη γυναικεία πονηριά και ‘καπατσοσύνη’ πολλές φορές παίζουν ευεργετικό ρόλο, σώζοντας την οικογενειακή κατάσταση ή ρίχνοντας το ‘φως’ της αλήθειας στα ‘τυφλωμένα’ από τα πάθη αφεντικά τους ή, τέλος, ξεσκεπάζοντας τους απατεώνες, συνεισφέροντας έτσι αποτελεσματικά στο έργο των δυνάμεων της ζωής, που, κατά τον Μολιέρο, είναι τα νιάτα, που τα αγαπά με έκδηλη στοργή. Έτσι δικαιολογείται η οργή του εναντίον των γονέων ή των κηδεμόνων κάθε φορά που η ευτυχία των νέων ανθρώπων απειλείται από τον εγωισμό ή τον απολυταρχισμό τους. Άλλωστε, όταν στις κωμωδίες του οι νέοι συγκρούονται με τους μεγάλους, κάθε φορά τα νιάτα έχουν το δίκιο με το μέρος τους και γι’ αυτό πάντα νικούν.

Ιδιαίτερα οι κοπέλες ξέρουν να παλεύουν, για να προστατεύσουν την ευτυχία τους και να πάρουν τον ‘καλό’ τους, που τον αγαπούν και τον έχουν επιλέξει μόνες τους ως μελλοντικό σύντροφό τους, και όχι τον ηλικιωμένο και απαίσιο γαμπρό που

θέλουν να τους επιβάλλουν. Βέβαια σε αυτόν τους τον αγώνα έχουν συμμάχους και πολύτιμους βοηθούς τις έξυπνες και δραστήριες υπηρέτριες, σαν τη Νικόλ και την Τουανέτ. Στη συνέχεια, αφού ξεπεράσουν τα εμπόδια και τις αντιξοότητες, ματαιώνεται «η με το ζόρι παντρεία» και στο τέλος θριαμβεύει ο παντοδύναμος νεανικός έρωτας.

Ο Μολιέρος, λοιπόν, αγαπά τη ζωή και τον άνθρωπο, εκείνον, όμως, τον άνθρωπο που τον χαρακτηρίζουν η εμπιστοσύνη και η ελπίδα, τον γνήσιο και αληθινό. Απεχθάνεται κάθε μορφή ψευτιάς και νοθείας, αρχίζοντας από τον γυναικείο ‘σνομπισμό’ και τον αντρικό ‘αρχοντοχωριατισμό’ και φτάνοντας στη θρησκευτική υποκρισία των ‘επαγγελματιών’ της ευσέβειας, την οποία χτύπησε με ανελέητη και αλησμόνητη βιαιότητα. Καλά-καλά δε γνωρίζουμε από πού άντλησε ο Μολιέρος το κύριο όνομα Ταρτούφος και όμως κατάφερε να φιλοτεχνήσει ένα τόσο μνημειώδες σύμβολο υποκρισίας, που ο Ταρτούφος κατέστη ένα όνομα-επίθετο δηλωτικό της παραπάνω νοσηρότητας, το οποίο επιβλήθηκε και καθιερώθηκε σε όλες τις ευρωπαϊκές γλώσσες.

Το μεγαλείο του Μολιέρου έγκειται στο ότι είναι πραγματικά ο μόνος από τους κλασικούς θεατρικούς συγγραφείς που περιγράφει με ρεαλισμό τους σύγχρονους συνανθρώπους του, δίνοντας παράλληλα, μέσα από μια ακριβή κοινωνική παρατήρηση του καιρού του, καθολικές, πανανθρώπινες και πάντα επίκαιρες διαστάσεις και προεκτάσεις εκεί που ο Κορνήλιος και ο Ρακίνας ασχολούνται με τον αιώνιο άνθρωπο εκτός τόπου και χρόνου.

Από την άλλη πλευρά, η γελοία στάση του αστού κύριου Ζουρνταίν, που πιστεύει ότι όλα αγοράζονται με το χρήμα, ακόμα και οι καλοί τρόποι, η μόρφωση και η υπόληψη, η τερατώδης στάση του Αρπαγκόν, του Εξηνταβελόνη, που η φιλαργυρία του τον κάνει απάνθρωπο και τον αποστερεί σιγά-σιγά από το καθετί, ακόμα και από τον ίδιο το θησαυρό του, είναι στάσεις που αναπαριστούν μια κοινωνία στην οποία βασιλεύει το χρήμα και που η αριστοκρατία, έχοντας πια χάσει την παλιά της αίγλη, μια διαπίστωση που επικρατεί και στον Δον Ζουάν, περνά μια βαθιά οικονομική κρίση, διχασμένη ανάμεσα στο παλιό φεουδαρχικό ιδεώδες της τιμής και στο νέο ιδεώδες της παραγωγικότητας και της δράσης. Κατά συνέπεια ο Δον Ζουάν, μην μπορώντας πια να πολιορκεί κάστρα, διοχετεύει την επιθετικότητά του στο να ‘πολιορκεί’ συναισθηματικά και σωματικά γυναικεία ‘κάστρα’.



Ίσως, βέβαια, η τόσο καυστική μολιερική σάτιρα να χάνει την επικαιρότητά της σε μια κοινωνία απαλλαγμένη από την ‘τυραννία’ του χρήματος, όμως είναι δύσκολο για την ανθρώπινη φύση να φτάσει σε αυτό το σημείο εξέλιξης και προόδου, που να περιφρονεί τα υλικά αγαθά που εξασφαλίζονται με τα πλούτη. Όσο για το ελάττωμα της φαύλης επίδειξης, που συνοδεύει τον ‘αρχοντοχωριατισμό’, το ξεριζωμά του από την ανθρώπινη ψυχή θα αργήσει ακόμα περισσότερο. Ας συλλογιστούμε πως, όσο τα χρόνια περνούν, αυτή η μανία της επίδειξης, σύνδρομο της ανθρώπινης φαυλότητας και ματαιοδοξίας, δεν έχει εκλείψει, αλλά απλά έχει μεταμορφωθεί ή έχει επιμελώς συγκαλυφθεί. Κατά συνέπεια στη θέση των πλουσιοπάροχων δεξιώσεων του κυρίου Ζουρνταίν μπορούμε να τοποθετήσουμε τα σημερινά επιδεικτικά κοκταίηλς-πάρτι των ‘διψασμένων’ για κοινωνική ανέλιξη και αναγνώριση σύγχρονων επιδειξιομανών.

Ο Μολιέρος ήταν ένας επαναστάτης, ένας ηθικός ανατροπέας, που ‘γελοιογράφησε’ τα κακώς κείμενα της εποχής του και των συγχρόνων του. Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, που κατηγορήθηκε από τον Ρουσσώ και τον Φενελόν για ανηθικότητα, καθώς, όπως υποστηρίζει ο συγγραφέας των *Εξομολογήσεων*, «*συγκέντρωσε την προσοχή στους κατεργαρέους και γελοιοποίησε τους τίμιους ανθρώπους*», και, όπως συνεχίζει ο Φενελόν, «*έδωσε όψη απλοχεριάς στην κακία και μian αυστηρότητα γελοία και αποκρουστική της ψυχικής διαστροφής*», αναφέροντας ως παραδείγματα τον Ταρτούφο και τον Δον Ζουάν.

Ωστόσο, παρακολουθώντας κανείς τη θεατρική διαδικασία στο σύνολό της, εύκολα μπορεί να διαπιστώσει ότι η στάση του ποιητή είναι διαλεκτική, καθώς σε καμία περίπτωση οι κωμωδίες του Μολιέρου δεν μπορούν να χαρακτηριστούν ως κωμωδίες κοινωνικού ελέγχου, όπου γελοιοποιείται αβασάνιστα η αποκλίνουσα άποψη ή συμπεριφορά. Έτσι, προς το τέλος της ζωής του, οι κωμωδίες του υπερβαίνουν τα όρια του κωμικού και πλησιάζουν το τραγικό. Η καυστική σάτιρα και η σαρκαστική καρικατούρα κερδίζουν βάθος και μετουσιώνονται σε γνήσιο διαλλακτικό χιούμορ. Τα ώριμα έργα του απομακρύνονται ολοένα και περισσότερο από το δραματουργικό πλαίσιο της κωμωδίας και διαδραματίζονται μέσα σε ένα πνεύμα ανθρωπιστικής θυμοσοφίας, που σε γενικές γραμμές τονίζει πως μπορεί τα ελαττώματα να είναι γελοία, όμως δεν είναι ασυγχώρητα, αλλά κωμικά και άμεσα συνυφασμένα με την ανθρώπινη φύση, επομένως ούτως ή άλλως τα έχουμε όλοι.

Βασικό επιμύθιο των κωμωδιών του είναι η ανύψωση του μέτρου και του μετρίου σε ηθικό κανόνα, που θα πρέπει να διέπει την ανθρώπινη συμπεριφορά και γενικά την ανθρώπινη ζωή. Έτσι το όνομα του Μολιέρου εξακολουθεί να είναι συνώνυμο της ζωής, της αλήθειας και της αγάπης, και για το λόγο αυτό να ‘αγκαλιάζεται’ με θέρμη από το θεατρικό κοινό κάθε εποχής. Αυτό συμβαίνει, γιατί αδιαμφισβήτητα ο Μολιέρος είναι πάντα φρέσκος και επίκαιρος. Είναι νέος σαν τη ζωή, σαν τα νιάτα και την αλήθεια. Σαν τον Όμηρο μεταφράστηκε σε όλες τις γλώσσες της οικουμένης και σαν τον Σαίξπηρ εξακολουθεί να παίζεται σε όλα τα θέατρα του κόσμου, ξεκινώντας από τις επίσημες σκηνές και φτάνοντας μέχρι τους μαθητικούς και ερασιτεχνικούς θιάσους.

Αν θελήσουμε, τέλος, να παρουσιάσουμε συγκριτικά τους δυο μεγάλους δραματουργούς, τον Σαίξπηρ και το Μολιέρο, μπορούμε να παρατηρήσουμε πως και οι δυο μάς έμαθαν πως «ο κόσμος ολόκληρος είναι ένα θέατρο, όπου ο καθένας παίζει το ρόλο του». Και ο Ζαν-Λουί Μπαρρώ θα προχωρήσει περισσότερο και θα ισχυριστεί ότι: «Ο Σαίξπηρ (είναι) τεράστιος, μνημένος, μάγος. Ο Μολιέρος (είναι) πιο μετριόφρων, γέννημα-θρέμμα της *commedia dell'arte*, ταχυδακτυλουργός του χωριού. Και οι δύο χρησιμοποίησαν την ίδια ύλη και κατέληξαν στο ίδιο «παράξενο ζώο», τον άνθρωπο. Ο Σαίξπηρ είναι το Άπαν, καμωμένο άνθρωπος. Ο Μολιέρος είναι ο άνθρωπος, αντανάκλαση του παντός».

### 3. Ο Μολιέρος στην Ελλάδα

#### α) Πρώτη περίοδος: Το Νεοελληνικό θέατρο κατά τον ΙΗ΄ αιώνα

Ο 18<sup>ος</sup> αιώνας κληροδότησε στην ελληνική παιδεία, στο θέατρο, και ειδικότερα στην κωμωδία, που μας ενδιαφέρει εδώ, έναν μεγάλο αριθμό χειρογράφων μεταφρασμένων κάποιων κωμωδιών κυρίως του Γκολντόνι και λιγότερο του Μολιέρου, αρκετές εκδόσεις έργων του πρώτου από το 1791 και εξής και ελάχιστα πρωτότυπα σατιρικά κείμενα σε ανέκδοτη μορφή, όπως στα 1785 το πρώτο ελληνικό πρωτότυπο έργο που ‘μολιεριάζει’, τον *Αλέξανδρο Βόδα τον ασυνείδητο* του Γ.Ν. Σούτσου. Τόπος έμπνευσης αλλά και συγγραφής οι Ηγεμονίες και στόχος του πονήματος η σάτιρα των κοινωνικών και πολιτικών καταστάσεων.

Σε ένα πάλι από τα σατιρικά κείμενα που έφερε πρόσφατα στο φως η έρευνα-και που τοποθετείται στο μεταίχμιο της ελληνο-ρουμανικής κοινωνίας των Φαναριωτών - υπό τον τίτλο *Ο Χαρακτήρ της Βλαχίας*, με πιθανό χρόνο συγγραφής ανάμεσα στα 1785-1820, ο ανώνυμος συντάκτης του επικαλείται στον Πρόλογο του έργου του τον Βολταίρο και τον Μολιέρο.

Η Λουκία Δρούλια, που μελέτησε το παραπάνω χειρόγραφο, παρατηρεί πως σε ορισμένα σημεία του αναπτύσσεται το θέμα της κοινωνικής μεταμόρφωσης του απλού ανθρώπου που αναρριχήθηκε κοινωνικά, ένα σύνηθες φαινόμενο εκείνων των καιρών, το οποίο προβάλλεται ως άμεση συνέπεια των μεταλλαγών του πολιτικού και κοινωνικού πλαισίου στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, ενώ ταυτόχρονα στις περιγραφές αυτές ανευρίσκονται στοιχεία του *Αρχοντοχωριάτη* του Μολιέρου.

Βλέπουμε, λοιπόν, πως όσο ο 17<sup>ος</sup> αιώνας φέρνει έντονα τη σφραγίδα της ιταλικής επιρροής πάνω στα ελληνικά γράμματα, ο 18<sup>ος</sup>, ο αιώνας των Φαναριωτών, θα χαρακτηριστεί περισσότερο από τη στροφή του ελληνισμού προς τη γαλλική παιδεία. Από τους κυριότερους πρωτεργάτες στον προσανατολισμό των παραδουνάβιων ηγεμονιών προς το γαλλικό διαφωτισμό, ήδη πριν από τα μέσα του ΙΗ΄ αιώνα, ήταν ο ηγεμόνας Κωνσταντίνος Μαυροκορδάτος, ο οποίος θα συμπεριλάβει ανάμεσα στις μεταρρυθμίσεις και τις άλλες εκπολιτιστικές προσπάθειές του και τη φροντίδα για τη μετάφραση και την εκλαΐκευση αξιόλογων κλασικών έργων της Δύσης. Το ίδιο έργο αναλαμβάνουν και οι λόγιοι Ι. Μοισιόδακας και Δημ. Καταρτζής, ενώ σημαντική είναι και η αντίστοιχη προσπάθεια του πατριάρχη Σαμουήλ Χαντζερή.

Ακριβώς στα 1784 ο Δημ. Καταρτζής, γράφοντας τον πρόλογό του για τη μετάφραση της Ιστορίας του Real, εξαιρεί τη σημασία των μεταφράσεων. Κρίνοντας όσες είχε δει ότι «δεν έχουν καμιά μέθοδο στη μεταβολή, δεν έχουνε την ανάλογη νοστιμάδα, πώχουνε τα πρωτότυπα και δεν έχουνε την αυτήν σαφήνεια που είν' η πρώτη αρετή λόγου» δέχεται σε υποσημείωση ότι «αι καλλίτερες μετάφρασές μας είν' κάμποσες κωμωδίας του Μολιέρου και κάμποσες του Μεταστασίου».

Ωστόσο, ενώ η μετάφραση των έργων του Μεταστασίου κυκλοφόρησε ήδη από το 1779 (μετάφραση Βενετίας), οι πρώτες έντυπες μεταφράσεις κωμωδιών του Μολιέρου δεν παρουσιάζονται πριν από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως θα αναφέρουμε παρακάτω.

Στην ίδια περίοδο και η ρουμανική κοινωνία δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα έργα του Μολιέρου, κάτι που αποδεικνύεται έμπρακτα από την προσπάθεια ενός Ρουμάνου μαθητή να μεταφράσει τον *Φιλάργυρο*.

Δεν είναι καθόλου τυχαίο, λοιπόν, που, πολλά χρόνια μετά και συγκεκριμένα στα 1894, όταν παραστάθηκαν για πρώτη φορά οι *Βρικόλακες* του Ίπεν, ο Ξενόπουλος τόνισε πως κατά τον ΙΗ΄ αιώνα η Ελλάδα ήταν πνευματική επαρχία της Γαλλίας.

### β) Οι πρώτες ελληνικές μεταφράσεις του Μολιέρου

Σύμφωνα με την αποκαλυπτική ανακοίνωση της φιλόλογου κ. Λουκίας Δρούλια στο περιοδικό *Θέατρο* για την παλιότερη μετάφραση του Μολιέρου, που φέρει τον τίτλο «Molière traduit en grec-1741.Presentation de deux manuscrits», και παρουσιάστηκε στη γαλλική γλώσσα στα πλαίσια του Συμποσίου «Η εποχή των Φαναριωτών» (Θεσσαλονίκη, Οκτώβρης 1970), στον 18<sup>ο</sup> αιώνα πρέπει να τοποθετήσουμε τα ίχνη των πρώτων ελληνικών μολιερικών μεταφράσεων.

Δυο κώδικες του Βρετανικού Μουσείου, που περιέχουν αντίστοιχα δυο κωμωδίες μεταφρασμένες στα ελληνικά και που χρονολογούνται στα 1741, βοηθούν να τοποθετηθεί η πρώτη εμφάνιση του Μολιέρου στην ελληνική πνευματική ζωή ήδη στο πρώτο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Έτσι δε μιλάμε πια για απουσία του Γάλλου κωμωδιογράφου από τον ελληνικό 18<sup>ο</sup> αιώνα αλλά για έλλειψη ευρύτερης κυκλοφορίας των μεταφρασμένων έργων του, που, άγνωστο ακόμα για ποιον λόγο, έμειναν ανέκδοτα. Φυσικά αυτό δε σημαίνει πως παρέμειναν εντελώς άγνωστα, καθώς μνημονεύονται από τον Δημ. Καταρτζή.

Ο Σπ. Λάμπρος κάνει μνεία στους δυο αυτούς κώδικες στο *Νέον Ελληνομνήμονα* και ο Αββάς Μ. Richard τους περιγράφει στον *Κατάλογο των ελληνικών χειρογράφων του Βρετανικού Μουσείου*.

Ο Additional 8242, χάρτινος, που αποτελείται από 152 φύλλα, σε σχήμα 12<sup>ο</sup>, φέρει στο φύλλο 1α τον τίτλο: «*Κωμωδία του Μολιέρ φραντζέζου αρίστου Κωμωδοποιού, μεταφρασθείσαι εκ της ιταλικής φωνής εις την ρωμαϊκήν απλήν, παρά Ιωάννου Ράλη Βατάχου των Απρώτων δια προσταγής του υψηλοτάτου, και θεοσεβεστάτου Αυθέντου, και Ηγεμόνος πάσης Ουγκροβλαχίας κυρίου, κυρίου Ιωάννου Κωνσταντίνου Νικολάου Βοεβόδα Μαυροκορδάτου, έτει δεκάτω της Ηγεμονίας της αυτού υψηλότητος: Εν Βουκουρεστίω, αψμα*».

Τα φύλλα 1β – 2 α περιέχουν σύντομη βιογραφία του συγγραφέα, στην οποία επισημαίνεται ότι ανάμεσα στα δράματα του Μολιέρου «τα νέα και νόστιμα» καλύτερα είναι ο *Μισάνθρωπος* και ο *Ψευδευλαβής ή υποκριτής*. Ακόμα σημειώνεται ότι τα «ποιήματα» αυτά είναι τυπωμένα στο Παρίσι σε οχτώ τόμους. Το βιογραφικό σημείωμα τελειώνει με ένα στιχούργημα που τιτλοφορείται *Επιτάφιον του Μολιέρ περιβοήτου Κωμωδοποιού*.

Το φύλλο 3β επιγράφεται *Μολιέρου κωμωδιών Τόμος Αος: Κωμωδία του Αναισθήτου* και στη συνέχεια καταγράφει «τα πρόσωπα αυτής». Η μετάφραση του κειμένου αυτού, όπως και του επόμενου κώδικα, είναι πεζή.

Ο Additional 8243, χάρτινος, αποτελείται από 52 φύλλα σε σχήμα 12°, είναι γραμμένος από το ίδιο χέρι με τον προηγούμενο και φέρει στο φύλλο 1 α τον τίτλο *Ο κατά φαντασίαν κερατοφόρος. Κωμωδία του Μολιέρη*, ενώ στο φύλλο 1β μας προσφέρει τον πίνακα των προσώπων.

Θα πρέπει να σημειωθεί εδώ πως κατά τον Αββά Richard και οι δυο κώδικες προέρχονται από τη βιβλιοθήκη του Guilford, καθώς ο Additional 8242 φέρει στο εσωτερικό του εξωφύλλου το γνωστό *ex libris* του Guilford, και εντάχθηκαν στους κώδικες του Βρετανικού Μουσείου κατά το 1830. Ασφαλώς οι κώδικες αυτοί θα αποτελούσαν μέρος της συλλογής του Guilford που στόλιζε το σπίτι του στην Κέρκυρα, σύμφωνα με τις περιγραφές των βιογράφων του. Μετά το θάνατό του, στα 1827, ο κληρονόμος και ανιψιός του λόρδος Sheffield ζήτησε να του σταλεί η συλλογή αυτή, που υπολογίζεται ότι αποτελούνταν από 3000 περίπου χειρόγραφα, στο Λονδίνο. Αργότερα, στα 1829, αξίωσε να του σταλούν ακόμα και τα έντυπα βιβλία του θείου του, τα οποία όμως βρίσκονταν στη βιβλιοθήκη της Ιόνιας Ακαδημίας. Έτσι οι πολύτιμες συλλογές του λόρδου Guilford πουλήθηκαν στο Λονδίνο σε διαδοχικές δημοπρασίας κατά τα έτη 1828-1835.

Δυστυχώς δεν μας είναι γνωστή η πηγή απ' όπου είχε αγοράσει ο λόρδος Guilford τα χειρόγραφα αυτά. Ασφαλώς θα ανήκαν στη βιβλιοθήκη των Μαυροκορδάτων, η οποία όμως πουλήθηκε όταν ζούσε ακόμα ο Κων. Μαυροκορδάτος, για να ξεχρεωθεί ο ηγεμόνας, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα τα βιβλία, τα έντυπα και τα χειρόγραφα να σκορπιστούν στις βιβλιοθήκες μοναστηριών ή άλλων βιβλιόφιλων συλλεκτών.

Όσον αφορά στον μεταφραστή Ιωάννη Ράλλη δε γνωρίζουμε πολλά πράγματα. Ο τίτλος του «*βατάχος των απρώτων ή απρόδων*» τον κατατάσσει στους αξιωματούχους της τρίτης τάξης, επομένως είναι επιθεωρητής των υπαλλήλων που εισέπρατταν τα

χρέη. Η Αριάδνη - Cioran προτείνει την ταύτισή του με τον Ιωάννη Ράλλη, πρώην μεγάλο στόλνικο από τη Μυτιλήνη, που μετέφρασε από τα γαλλικά όμως αυτός το *El Criticon* του Ισπανού Balthasar Gracian στα 1754.

Το πρώτο ερώτημα που προκύπτει είναι γιατί ο Ιωάννης Ράλλης επέλεξε να μεταφράσει τις κωμωδίες *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (1660) και *L' Etourdi* (1663), καθώς ανήκουν στα πρώτα έργα του Μολιέρου, που δεν είναι και τα πιο γνωστά. Ο ίδιος όμως, όπως μας πληροφορεί στο βιογραφικό σημείωμα που προτάσσει στον κώδικα Additional 8242, γνωρίζει ποιες θεωρούνταν οι καλύτερες κωμωδίες του Μολιέρου. Κατά συνέπεια η επιλογή τους δεν αποκλείεται να οφείλεται καθαρά στην τύχη. Το πιθανότερο όμως είναι πως ίσως να στόχευε, αρχίζοντας από τις πρώτες, να προχωρήσει και στη μετάφραση των επόμενων, κάτι που δικαιολογείται και από την ένδειξη στο χειρόγραφο Additional 8242: «Κωμωδίαι, τόμος Α΄».

Η υπόθεση αυτή ενισχύεται και από την παρουσία στον κώδικα αρ. 1030 της Ρουμανικής Ακαδημίας (φφ. 194-224) μιας άλλης μετάφρασης που αφορά επίσης μια από τις πρώτες κωμωδίες του Μολιέρου (1661), μεταφρασμένης και αυτής από τα ιταλικά. Πρόκειται, όπως σημειώνει ο Ν. Καμαριανός, για μια πεζή μετάφραση της κωμωδίας *L' École des maris*, που έχει αντιγραφεί σε σύμμεικτο τόμο του ΙΗ΄-ΙΘ΄ αιώνα, ανάμεσα σε άλλα κείμενα του Αλέξανδρου και του Νικόλαου Μαυροκορδάτου, αλλά και άλλων. Δε διαθέτουμε άλλες πληροφορίες για τη μετάφραση αυτή, με αποτέλεσμα να μη γνωρίζουμε αν έχει γίνει από τον ίδιο μεταφραστή. Ωστόσο, επειδή ο κώδικας έχει γραφτεί από πολλά χέρια, είναι δυνατό να γίνει δεκτή η άποψη ότι πρόκειται για μεταγενέστερη αντιγραφή από κώδικα του Ράλλη, που δε μας σώζεται.

Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι ο αιώνας των Φαναριωτών χαρακτηρίζεται από τη στροφή προς τη γαλλική διανόηση και από τη χρήση της γαλλικής γλώσσας ως όργανο για τη μετάδοση της ευρωπαϊκής σκέψης, φαίνεται πως το ρόλο αυτό στα μέσα του ΙΗ΄ αιώνα τον παίζει ακόμα σε μεγάλο βαθμό η ιταλική. Γι' αυτό και ο Μολιέρος μεταφράζεται από ιταλικό κείμενο, γεγονός που δικαιολογεί και την εισχώρηση και στην ελληνική μετάφραση ορισμένων ιταλικών λέξεων που φυσικά δεν εμπεριέχονται στη γαλλική έκδοση (π.χ. σκρόφα, τζερεμόνιαις, οραμάι, πάτζος, πολιτικά, κ.α..).

Και τα δυο χειρόγραφα, όπως μαρτυρούν τα αλληπάλλληλα σβησίματα, οι διορθώσεις και οι συμπληρώσεις στα διάστιχα, είναι τα αυτόγραφα του μεταφραστή. Όσον αφορά τώρα στο ελληνικό κείμενο, αυτό είναι πεζό, δοσμένο στη γλώσσα της εποχής, το οποίο μεταφέρει τον αναγνώστη στο οικείο φαναριώτικο περιβάλλον, απομακρύνοντάς τον ωστόσο από την ευγένεια και τη λεπτότητα του κλασικού γαλλικού λόγου. Από τη σύγκριση με τα αρχικά γαλλικά κείμενα, εφόσον δε γνωρίζουμε ποια ακριβώς ιταλική μετάφραση χρησιμοποίησε ο Ιωάννης Ράλλης, προκύπτει ότι ο Έλληνας μεταφραστής μένει κοντά στο πρωτότυπο, δεν αλλάζει τις ονομασίες των προσώπων, προσθέτοντας μόνο ονόματα στα πρόσωπα εκείνα που παρουσιάζονται ανώνυμα στο γαλλικό έργο, και τέλος μετατρέπει το κείμενο από έμμετρο γαλλικό σε πεζό ελληνικό. Προχωρά σε προσωπικές προσθήκες ή παραλείψεις μόνο σε περίπτωση που δεν επηρεάζεται ουσιαστικά το νόημα του κειμένου.

Εξετάζοντας, τέλος, τη διάθεση του κατακτημένου ελληνικού έθνους στην περίπτωση αυτή, διερωτάται κανείς ποια υπήρξε η δεκτικότητά του απέναντι στα θεατρικά έργα του Μολιέρου, για τις μεταφράσεις των οποίων είμαστε απολύτως βέβαιοι πως κυκλοφορούσαν στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες. Ωστόσο, όσον αφορά στις μεταφράσεις του στα ελληνικά, θα μπορούσε κανείς να αμφισβητήσει την επίδρασή τους στην πνευματική ζωή της Ελλάδας, αφού έμειναν ουσιαστικά άγνωστες στο ευρύ κοινό.

Παρόλα αυτά δεν πρέπει να ξεχνούμε πως ένα πνευματικό φαινόμενο δεν αρχίζει ξαφνικά και απότομα, αλλά πριν φτάσει στην ακμή του, προϋποθέτει ισχυρές βάσεις. Επομένως οι μεταφράσεις του Μολιέρου θα πρέπει να ενταχθούν στα πλαίσια των προδρομικών έργων που σηματοδοτούν την προσπάθεια των Ελλήνων για την επίτευξη της πνευματικής τους αναγέννησης. Φέρνοντας, λοιπόν, το *post quem* της μεταφραστικής κινήσεως των θεατρικών έργων στα 1741, μπορούμε να παρατηρήσουμε πως, ακόμα και αν οι παραπάνω ανέκδοτες μεταφράσεις δεν επέδρασαν άμεσα στην ελληνική λογοτεχνία, ωστόσο άνοιξαν το δρόμο για τον ερχομό και άλλων συγγραφέων, όπως του Θερβάντες, του Βολταίρου και του Τάσσο, καταλαμβάνοντας έτσι επάξια σημαντική θέση στην ιστορία της ελληνικής θεατρικής, και όχι μόνο, παιδείας.

Επίσης, δε θα πρέπει να παραλείψουμε και το ρόλο του Κωνσταντίνου Μαυροκορδάτου, εφόσον «δια προσταγής» του εξελληνίστηκαν οι κωμωδίες του

Μολιέρου, αποσκοπώντας στην ευρύτερη διάδοση αυτής της παιδείας σε όλα τα κοινωνικά στρώματα, καθώς, όπως είναι γνωστό, οι ευγενείς της εποχής, γνώριζαν και γαλλικά και ιταλικά, οπότε δεν είχαν τόσο την ανάγκη των μεταφράσεων.

Ο προορισμός των μεταφράσεων αυτών δεν ήταν σκηνικός, καθώς δε μαρτυρούνται θεατρικές παραστάσεις με ευρύ ακροατήριο κατά την εποχή εκείνη, ούτε ιδιωτικές παραστάσεις στις αυλές των ηγεμόνων. Επομένως κύριος σκοπός τους ήταν η γνωριμία με τα κλασικά έργα της γαλλικής παιδείας και η διαπαιδαγώγηση των ηθών με κύριο μέσο τη διακωμώδηση.

### γ) Δεύτερη Περίοδος: Το Νεοελληνικό Θέατρο κατά τον ΙΘ΄ αιώνα

Για τον 19<sup>ο</sup> αιώνα θα ακολουθήσουμε το διττό σχήμα: **πριν** και **μετά** την επανάσταση του 1821. Πρόκειται, φυσικά, για μια τομή συμβατική, εφόσον αφορά στα πνευματικά και ιδεολογικά ζητήματα, καθώς και εκείνα που σχετίζονται άμεσα με τη δημιουργική έκφραση των λογίων. Βέβαια, όπως είναι ευνόητο, ούτε οι αντιλήψεις οι σχετικές με την αισθητική και την τέχνη, ούτε και οι δεκτικότητες του ευρύτερου κοινού αλλάζουν μονομιάς. Πρόκειται για μια διαδικασία που απαιτεί χρόνο και αποτελεί απόρροια των διαφορετικών συνθηκών και καταστάσεων, που σηματοδοτούν και στιγματίζουν την κάθε εποχή.

Φυσικά, η θεατρική παιδεία του Γένους, που προηγήθηκε του Αγώνα και τροφοδότησε τις ελληνικές συνειδήσεις κατά την προεπαναστατική περίοδο, η ίδια τροφοδοτεί και εμπνέει τους συγγραφείς και κατά τις επόμενες δεκαετίες. Ωστόσο η δημιουργία εντελώς νέων κοινωνικών προϋποθέσεων στον ελλαδικό χώρο δεν μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστο το χώρο της λογοτεχνίας και του θεάτρου. Έτσι, για παράδειγμα, ενώ η κωμωδία ήταν, για λόγους ευνόητους, εντελώς απύσχα από το προεπαναστατικό ρεπερτόριο, καθώς δεν μπορούσε να ωφελήσει τον Αγώνα, εφόσον δεν διακήρυττε ηρωικές πράξεις, αυτή η κατάσταση θα αλλάξει ριζικά κατά τα μετεπαναστατικά χρόνια.

Το Νέο Ελληνικό Θέατρο αρχίζει να γεννιέται μέσα από την προετοιμασία του μεγάλου Εικοσιένα. Οι άμεσοι πρόγονοί μας προετοιμάζαν την εθνική μας απελευθέρωση και με τη θεατρική τέχνη. Αγάπησαν τους μεγάλους θεατρικούς συγγραφείς της Ευρώπης και ζήτησαν τη βοήθειά τους για την πνευματική τους



συγκρότηση. Επομένως οι πρώτοι δάσκαλοι του Γένους μας όσον αφορά τον θεατρικό πολιτισμό ήταν ο Αλφιέρι, ο Μεταστάσιος, ο Σίλλερ, ο Σαίξπηρ και ο Βίκτωρ Ουγκώ.

Φυσικά, η τουρκική κατοχή δρούσε ανασταλτικά στο να πλάσει το Γένος μας τον δικό του καινούριο πολιτισμό, όπως είχε ήδη αρχίσει να συμβαίνει στην υπόλοιπη Ευρώπη. Ο λαός μας, μολονότι ζούσε καταδικασμένος σε διαρκή πνευματικό σκοταδισμό, παρόλα αυτά δεν έμεινε τελείως αδρανής. Ακόμα και σκλαβωμένος, έπλασε τα ξακουστά δημοτικά του τραγούδια, για να εκφράσει τον αστείρευτο πόθο του για την ελευθερία, και λάτρεψε την ποίηση του Σολωμού.

Επιπλέον, δεν άργησε πολύ η στιγμή κατά την οποία πολλοί Έλληνες πηγαίνοντας στην Ευρώπη ως έμποροι και επιστήμονες ήταν αυτοί οι ίδιοι που μετέφεραν στο έθνος μας, με τις μεταφράσεις τους, τα ‘φώτα’ του ευρωπαϊκού πνεύματος. Μέσα στα πλαίσια αυτής της μετακένωσης των ευρωπαϊκών ιδεών και της αφύπνισης του Γένους πραγματοποιείται και η πρώτη γνωριμία μας με τον πιο παλιό δάσκαλο του Νέου Ελληνικού Θεάτρου, το Μολιέρο.

Περνώντας, λοιπόν, στον 19<sup>ο</sup> αιώνα ο Μολιέρος θεωρείται ως ο μεγάλος κατακτητής της ελληνικής κωμωδιογραφίας.

Όπως ήδη είναι γνωστό, ο Γάλλος θεατρικός συγγραφέας απασχόλησε κατά το 18<sup>ο</sup> αιώνα έντονα τους φιλοσόφους του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, παρόλο που η σκηνική ‘τύχη’ των έργων του παρουσίαζε σημαντική κάμψη. Οι κυριότεροι εκπρόσωποι του Διαφωτισμού, και κυρίως ο Βολταίρος και ο Ζαν Ζακ Ρουσσώ, ασχολήθηκαν με τις ‘υψηλές’ μολιερικές κωμωδίες, και ιδιαίτερα με τις μεγάλες κωμωδίες ‘χαρακτήρα’, όπως ήταν ο *Ταρτούφος* και ο *Μισάνθρωπος*.

Η πτέρυγα, λοιπόν, του Νεοελληνικού Διαφωτισμού που διατηρεί εντονότερους δεσμούς με τη γαλλική φιλοσοφία του 18<sup>ου</sup> αιώνα και τους επίγονους των Εγκυκλοπαιδιστών, τους Ιδεολόγους, ακολουθώντας παράλληλα και τις παροτρύνσεις του Κοραή, ασχολείται δημιουργικά με το μολιερικό έργο, μεταφράζοντάς το, αποβλέποντας πάντοτε στη διδασκαλία και το απορρέον από αυτή όφελος του Γένους.

Οι πρώτοι στίχοι του Μολιέρου στη γλώσσα μας εντάσσονται στην παραπάνω προσπάθεια αφύπνισης του Γένους και ανήκουν στον Κοραή, ο οποίος σε επιστολή του με χρονολογία 1811 παρακινεί το φίλο του Ιωάννη Κοκκινάκη να μεταφράσει τον *Ταρτούφο*.

Κατά συνέπεια η ακμή του Νεοελληνικού Διαφωτισμού προσφέρει στη γραμματολογία της εποχής τη μετάφραση του *Ταρτούφου* στα 1815 από τον Κωνσταντίνο Κοκκινάκη και τη μετάφραση του *Φιλάργγου* (του γνωστού μας *Εξήνταβελόνη*) στα 1816 από τον Κωνσταντίνο Οικονόμο ή εξ Οικονόμων, που χρησιμοποίησε, όπως φαίνεται από τον Πρόλογο της έκδοσής του, την έκδοση των έργων του Μολιέρου που κυκλοφόρησε το 1805. Μια υποσημείωση στα *Γραμματικά* (σελ. 418), όπου γίνεται αναφορά στον ανώνυμο εκδότη «του φιλάργγου *Εξήνταβελόνη*», μας επιτρέπει να συμπεράνουμε πως συμβουλευτήκε και άλλες εκδόσεις. Πρόκειται για δυο πονήματα που σηματοδοτούν την πρώτη επίσημη παρουσία του Μολιέρου στη γλώσσα μας και έπαιξαν ρόλο γονιμοποιό στα νεοελληνικά γράμματα<sup>1</sup>.

Η μετάφραση του *Ταρτούφου* είναι έμμετρη και προσπαθεί να αποδώσει πιστά το πνεύμα και τη σημασία των λέξεων του πρωτοτύπου. Η επιλογή της ομοιοκαταληξίας όσον αφορά τη μορφή του κειμένου, που όπως γνωρίζουμε δυσαρέστησε τον Κοραή, εντάσσεται στις αισθητικές και ιδεολογικές ζυμώσεις της εποχής (θυμίζουμε ενδεικτικά τον αντίστοιχο τρόπο σύνθεσης των δημοτικών τραγουδιών κατά την ίδια περίοδο). Η ουσία αυτού του εγχειρήματος του Κοκκινάκη εστιάζεται στη θέλησή του να εφοδιάσει το Γένος με ένα κλασικό κείμενο της δυτικής δραματουργίας, το οποίο στιγματίζει με λαμπρό τρόπο τη θρησκευτική υποκρισία. Μάλιστα, στη διεξοδική *Εισαγωγή*, που έχει ως πρότυπό της τα *Προλεγόμενα* του Κοραή, και συγκεκριμένα στα κυριότερα κεφάλαιά της, όπως στο «Περί αρχής και προόδου της Κωμωδίας κατ' επιτομήν» ή στο «Περί του έργου και της ωφελείας της καλής κωμωδίας», επιχειρείται η ιστορική θεώρηση της κωμωδίας ως είδος σύμφωνα με το πνεύμα της *Γαλλικής Εγκυκλοπαίδειας*. Επιπλέον, στο ίδιο τμήμα ο Κοκκινάκης παραθέτει και διάφορες πληροφορίες για τον κωμωδιογράφο, εγκαινιάζοντας έτσι στον τόπο μας τα περί Μολιέρου θεωρητικά.

Από την άλλη πλευρά ο Κ. Οικονόμος, πολύπλευρη φυσιογνωμία του Διαφωτισμού, κινείται στο ίδιο ιδεολογικό κλίμα με τον Κοκκινάκη, όμως αυτό που τον διαφοροποιεί είναι το ότι τον διέπει μεγαλύτερη αυτονομία, συγγραφική τόλμη

<sup>1</sup> Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας: από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Αθήνα 1975, όπου ανήκει το παράθεμα «...Η ρίζα του *Εξήνταβελόνη* δεν μπορούσε να μείνει άγνονη και σε μεταφράσεις και σε πρωτότυπα έργα: *Βυζάντιος, Χουρμούζης, Μισέ Κωζής, Πλούτος*».

και επάρκεια. Επιπλέον οι πλούσιες αναγνώσεις του σε ζητήματα της δραματουργικής αισθητικής τον έχουν επαρκέστατα εξοπλίσει στο θεωρητικό επίπεδο<sup>2</sup>.

Η κωμωδία, όπως παρατηρεί ο Οικονόμος στον *Πρόλογό του Προς τους Έλληνες*, «είναι μίμησις πράξεως ταπεινής και γελοίας, σκοπόν έχουσα την ανώδυνον θεραπείαν της κακίας και την διδασκαλίαν της αρετής. Δια να κατορθώση τούτο το έργον η κωμωδία πρέπει να μιμῆται καλώς τα ήθη και έθη και την διαγωγὴν του έθνους δια το οποίον γίνεται. Χωρίς το εθνικόν τούτο κέρδος δεν εμπορεί ο κωμωδοποιός να θέλξη και να κινήση τους αναγνώστας ή τους θεατάς του ποιήματος του. Ο Μολιέρος εξωγράφησε τον Φιλάργγυρον κατά των ομογενών του τα ήθη. Ο Έλλην πρέπει να τον ζωγραφίση κατά τα ήθη των ιδίων του συμπολιτών. Το θέατρον εξ ανάγκης ήναι **εθνικόν**, και μάλιστα εις την **κωμωδίαν**. Οι κυριώτεροι χαρακτήρες των αρετών και κακιών είναι βέβαια οι αυτοί εις όλα τα έθνη αλλ' είναι και τινες τροπολογίαι, και περιστάσεις του δράματος, αι οποίαι συµμεταβάλλονται κατά την αγωγήν, και την διοίκησιν, και τας γνώσεις τούτου ή εκείνου του έθνους διά τούτο μεταχειρίσθην πολλάκις και φράσεις, και γνώμας, και παροιμίας, και τινας σκηνάς πολλάς διαφόρους παρά το πρωτότυπον, διά να εφαρμόσω οπωσούν το ποίημα προς των ομογενών μου τα ήθη και τούτο, είμαι βέβαιος, ότι και εφρόντισαν, και θέλουν φροντίζειν εις το εξής οι πεπαιδευμένοι του γένους μας, όσοι μεταφράζουσιν ή μιμούνται ευρωπαϊκάς δραματοποιίας»<sup>3</sup>.

Σύμφωνα με τα παραπάνω η αληθοφάνεια ταυτίζεται απόλυτα με την ηθογραφική ακρίβεια και επιτηδειότητα. Κατά συνέπεια τα πρόσωπα και τα γεγονότα επί σκηνής δεν μπορούν να αναγνωριστούν από το θεατή ως αυθεντικά, αν δε μιμούνται «τα ήθη και τα έθη» και «την διαγωγὴν του έθνους», για χάρη του οποίου γίνεται η αναπαράσταση.

Η στενή σύνδεση της αληθοφάνειας με τους διδακτικούς στόχους της Κωμωδίας αποτελούσε ανέκαθεν έναν από τους κεντρικούς άξονες της θεωρίας των νεοκλασικιστών. Κατά τη συλλογιστική τους απαραίτητη προϋπόθεση για να επηρεαστεί ο θεατής από την καταγέλαστη συμπεριφορά των κωμικών ηρώων πάνω στη σκηνή και για να παραδειγματιστεί από την υποδειγματική τιμωρία τους, είναι να εμφανίζονται ενώπιόν του πρόσωπα και γεγονότα οικεία ή τουλάχιστον πιθανά, έτσι

<sup>2</sup> Στο σημείο αυτό υπενθυμίζουμε πως ο Κ. Οικονόμος, δάσκαλος στο Φιλολογικό Γυμνάσιο Σμύρνης, είναι συγγραφέας μιας αισθητικής γνωστής με τον τίτλο *Γραμματικά* (1817), όπου εμπερικλείεται ο συγκερασμός των επικρατέστερων αισθητικών θεωριών της εποχής του, του Blair, του Batteux και του Laharpe.

<sup>3</sup> Κ. Οικονόμος, ό.π., *Ο Φιλάργγυρος*, 1970, σελ. 24-25.

ώστε να μπορεί να προβεί στους κατάλληλους συσχετισμούς και να υπολογίσει το κόστος που ενδεχομένως θα έχει στην προσωπική του ζωή μια ανάλογη εκτροπή του από όσα επιτάσσει η κοινωνική ευπρέπεια και ευταξία<sup>4</sup>.

Επομένως, αναζητώντας εξήγηση για την απρόσμενα εκπληκτική υποδοχή και πρόσληψη του Μολιέρου από τους Έλληνες δεν είναι δυνατόν να αγνοήσουμε και το ισχυρό άλλοθι του διδακτισμού που αποπνέουν τα έργα του Γάλλου δραματουργού, ένα ισχυρότατο όπλο εναντίον όσων, επικαλούμενοι την παράδοση, εξακολουθούσαν να θεωρούν την Κωμωδία *«είδος ψυχοφθόρο-παίγνιον ερωτικόν, ασελγές και ευκαταφρόνητον»*.

Άλλωστε, κανείς δεν μπορούσε να παραβλέψει και να αμφιβάλλει για τις ηθοπλαστικές επιδιώξεις του Μολιέρου *«Μολιέρος ο βαθύτατα ηθικός! Ο φιλόσοφος ζωγράφος της ανθρώπινης καρδιάς!»* αναφωνεί ο Κ. Οικονόμος στο εισαγωγικό σημείωμα του *Φιλάργγυρου*.

Ο Οικονόμος, λοιπόν, εκφράζει αντιλήψεις που βρίσκονται διατυπωμένες στα θεωρητικά εγχειρίδια που γνωρίζει καλά. Έτσι η θέση για την ύπαρξη **εθνικής κωμωδίας** διατυπώνεται από τον Ρουσσώ και ο Οικονόμος που τη συναντά στην έκδοση των έργων του Μολιέρου από τον Bret, που χρονολογείται στα 1805, όπως ο ίδιος μας πληροφορεί, τη χρησιμοποιεί.

Επίσης ξέρει τον Αριστοφάνη και προσεγγίζει το Μολιέρο θεωρώντας τον διάδοχό του στα νεότερα χρόνια. Μάλιστα, χωρίς τον παραμικρό δισταγμό ο Κωνσταντίνος Οικονόμος στις πρώτες σειρές του προλογικού σημειώματός του για τον *Φιλάργγυρο* δηλώνει:

*«Τοιαύτα ποιήματα ανήκουσι μάλιστα εις ημάς, ως κατά κληρονομικόν δικαίωμα των προγόνων μας. Πλάτος, Ρωμαίος κωμωδοποιός, έγραψε, μεταξύ των άλλων, και Φιλαργγύρου κωμωδίαν, ήτις σώζεται και εις ημάς. Ο Πλάτος, καθώς και άλλοι ομογενείς του δραματουργοί, αντέγραφον ή εμιμούντο δράματα ελληνικά. Ο Τερέντιος μετέφραζε τας κωμωδίας του Μενάνδρου. Ο Πλάτος εμιμείτο τον Επίχαρμον, και Δίφιλον και Φιλήμονα. Πιθανότατον και ο Φιλάργγυρός του να ήτο κανενός των αρχαίων τούτων δραματοποιών μας και το μαρτυρούν τα ελληνικά ονόματα, με τα*

---

<sup>4</sup> Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., κεφ. 2ο «Ανάμεσα στο ηθογραφικό και στο ηθοπλαστικό πρότυπο», σσ. 29-33.

οποία ενδύει όλα σχεδόν τα πρόσωπα του ποιήματός του. Τον Πλάτο μιμήθη ο Μολιέρος και αντέγραψεν ολοκλήρους σκηνάς του»<sup>5</sup>.

Αξιοποιεί, δηλαδή, μια προσωπική του συλλογιστική, βάσει της οποίας όλη η κλασικιστική παιδεία της Ευρώπης μετά την Αναγέννηση μετατρέπεται από οικουμενικό αγαθό σε εθνική περιουσία ενός συγκεκριμένου λαού, εν προκειμένω του ελληνικού, που' χε για ένα διάστημα πέσει σε ξένα χέρια και τώρα ήρθε η ώρα να επιστραφεί στο νόμιμο δικαιούχο του.

Μεταπλάθει, λοιπόν, τον *Φιλάργγυρο* προσδίδοντάς του μια νεοελληνική λαϊκότητα. Ευθυγραμμίζεται ουσιαστικά και απόμακρα με το λαϊκό υπόβαθρο του προτύπου του, το ονομάζει *Εξηνταβελόνη*, το εμπλουτίζει με τις ντοπιολαλιές και εκεί που αυτές είναι παιχνίδι, στα *Κορακίστικα*, εδώ γίνονται ελληνισμός. Άλλωστε οι ιδιοματικές προφορές στην κωμωδία είναι παλιές, όσο και ο Αριστοφάνης, και διατηρήθηκαν σαν πηγή κωμικότητας. Ο τόπος δράσης του *Εξηνταβελόνη* είναι η Σμύρνη, η κοσμοπολίτικη κοινωνία της οποίας δέχεται σκληρή κριτική, ενώ το κείμενο είναι κατάμεστο από τα ελληνικά προεπαναστατικά ήθη.

Ο κεντρικός ήρωας δεν είναι μόνο ένας ολέθριος μοναχικός τύπος, που αντιστρατεύεται με τη συμπεριφορά του την οικονομική ανάπτυξη της πόλης, είναι επιπλέον και ένας δηλωμένος εχθρός της κοινωνικής προόδου, ένας σκοταδιστής που μάχεται το ύψιστο αγαθό του Διαφωτισμού, την παιδεία. Το όνομά του, που σηματοδοτεί τον τσιγκούνη, το πήρε ο Οικονόμος από την καθημερινή ομιλία, καθώς, όπως ρητά μάς το λέει και ο ίδιος, η λέξη όχι μόνο προϋπήρχε αλλά ήταν και επίθετο συγγραφέα.

Τον *Εξηνταβελόνη* τον θαύμασαν όλοι, και οι καθαρολόγοι ακόμα, και έγινε κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα η καλύτερη μύηση του κοινού μας στην έννοια της υψηλής κωμωδίας. Οι Έλληνες αισθάνθηκαν σωστά το Μολιέρο, γιατί ο εξ Οικονόμων, εκτός των άλλων, διατήρησε και τη θεατρικότητά του, με αποτέλεσμα ο Μολιέρος να γίνει Έλληνας του Διαφωτισμού και να αποκτήσει «*ρωμαίικη αποκοτιά, η γαλλική του γλύκα*».

Παραστάθηκε πολλές φορές όλο τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και είχε συνδεθεί με τους παλαιότερους ηθοποιούς μας. Ακόμα και πολύ αργότερα, όμως, δόνησε τους ελληνικούς αιθέρες με το Κυπριακό ραδιόφωνο και με τους καλλιτέχνες του «Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου», με πρωταγωνιστή τον Καραντινό. Γνώρισε

<sup>5</sup> Βλ. τη σημερινή έκδοση της μετάφρασης: Κωνσταντίνος Οικονόμος, *Ο Φιλάργγυρος του Μολιέρου*, επιμέλεια Κωστής Σκαλιόρας, Αθήνα: Ερμής, 1970, σελ. 23.

πλείστες επανεκδόσεις και είχε, όπως θα δούμε στη συνέχεια, αξιοσημείωτη σκηνική τύχη. Επίσης δεν θα πρέπει να παραλείψουμε τις διασκευές του Παντελή Σούτσα, τον *Αγαθόπουλο τον Ξηροχωρίτη (Monsieur de Pourceaugnac)* ή τον *Αρχοντοχωριάτη (Le Bourgeois gentilhomme)*, που βασίστηκαν στην παράφραση του Οικονόμου. Ωστόσο, μολονότι το τολμηρό κοινωνικό ζήτημα που εισάγει ο λόγιος μεταφραστής ατονεί με την πάροδο του χρόνου, τα ευρηματικά στοιχεία που προσέθεσε ο Οικονόμος, κυρίως η ωραία χρήση των ιδιωματικών διαλέκτων, και η διαχρονική αξία της κωμωδίας ‘χαρακτήρα’ του Μολιέρου παραμένουν ανέπαφα.

Πιο πριν ωστόσο η θεατρική λογοτεχνία μας αποκτά ένα έργο μολιερικό, χαριτωμένο και μαζί έντονα δηκτικό, τα *Κορακίστικα*, του Ιάκωβου Ρίζου Νερουλού, που τυπώθηκε στα 1813. Πρόκειται για μια σάτιρα, που στρέφεται ενάντια στη γλωσσική μέθοδο του Κοραή. Ο τίτλος *Κορακίστικα* αντί *Κοραϊστικά* βασίζεται στην ανάμνηση του παιδικού παιχνιδιού με την ενδιάμεση προσθήκη της συλλαβής «κα» και αποβλέπει στη διακωμώδηση του συστήματος και όχι του προσώπου του Δασκάλου, συνταιριάζοντας την υπερβολή και την ευγένεια. Στο διάλογο, στο ήθος και στη δράση του ο Μολιέρος τού χαρίζει την πιο κομψή επίδρασή του, η οποία εστιάζεται κυρίως στη χρήση των ιδιωματικών αποχρώσεων της ελληνικής, γεγονός που θα αποτελέσει βασικό στοιχείο για το κωμειδύλλιο κυρίως και λιγότερο για την επιθεώρηση.

Αν, όμως, θελήσει κανείς να συγκρίνει τους δυο αυτούς δημιουργούς, θα καταλάβει αμέσως την ειδοποιό διαφορά τους. Ο Οικονόμος δεν ήταν απλά ένας γραμματισμένος άνθρωπος, όπως ήταν ο Κοκκινάκης, ήταν ο άνθρωπος μιας νέας εποχής, αυτής του 1821. Είναι καταπληκτικό το γεγονός ότι ο Οικονόμος, αυτός ο κληρικός, πάνω στην ακμή της νιότης του, στα 36 του χρόνια, ασχολείται με ένα κείμενο τόσο σπουδαίο, όχι για να δημιουργήσει ένα παιχνίδι, όπως ο Νερουλός, αλλά για να οραματιστεί την ελευθερία, το μέλλον και τις ανάγκες του έθνους του, στην πνευματική αξία του οποίου δεν έχει πάψει να πιστεύει ποτέ.

Με το έργο του δεν κάνει φιλολογία, δε συμβάλλει στην πρόοδο. Αποφεύγει την καθαρεύουσα και απομακρύνεται όσο μπορεί από τη λόγια, τη βυζαντινή παράδοση. Επιχειρεί συνειδητά τον μεγάλο άθλο, να ρυθμίσει δηλαδή τη γραπτή θεατρική γλώσσα, συμβάλλοντας στη γέννηση του νέου ελληνικού θεατρικού λόγου.

Ο Μολιέρος θα μεταφράζεται σε μας πολύ συχνά και από αξιόλογα πρόσωπα. Οι μεταφράσεις, μετά την πρώτη εκείνη του *Ταρτούφου* και του *Φιλάργυρου*,

ακολουθούν γρήγορα η μία μετά την άλλη και ως το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα θα φτάσουν σε αρκετά μεγάλο αριθμό.

Ξεκινάμε αναφέροντας τον Κωνσταντίνο Κυριακό Αριστία, ηθοποιό της Αυλής των Ελλήνων ηγεμόνων της Βλαχίας και πολεμιστή στο Δραγατσάνι, ο οποίος μεταφράζει στα 1827 τον *Γεώργιο Δαντίνο, τον ντροπιασμένο σύζυγο*, στον οποίο προσδίδει ένα ‘βουκουρεστιάνικο’ χρώμα, ακολουθώντας το παράδειγμα του *Εξηνταβελόνη*. Έτσι κάνει τα ονόματα, εκτός από το όνομα του κεντρικού ήρωα, Ρουμάνικα, όπως: «*Σαυτίκα, σύζυγος του Γ. Δανδίνου και θυγάτηρ του Τζαλεπή Καρακανέσκου...*», ακόμα βάζει τον Δανδίνο να μιλάει μαζί με τον υπηρέτη του Γιαννιώτικα, όπως Γιαννιώτικα μιλάει επίσης και ο Σωσίας στον *Αμφιτρώνα* στη μετάφραση του Λεγκάρδου, που θα αναφέρουμε αμέσως παρακάτω. Ο Σκυλίσης, μάλιστα, δικαιολογεί τον εξελληνισμό των Μολιερικών κωμωδιών χρησιμοποιώντας το πρόσχημα ότι «*άλλως να μεταφρασθεί μια κωμωδία είναι αδύνατον*».

Ακολουθούν οι: Κωνσταντίνος Ράμφος, που στα 1835 μεταφράζει τον *Κατά φαντασίαν ασθενή*, ο Π. Λ(εγκάρδος), που στα 1836 μεταφράζει τον *Αμφιτρώνα*, η μετάφραση των *Πανουργιών του Σκαπίνου* στην Πόλη στα 1847 από άγνωστο μεταφραστή, ο Αχιλλέας Δ. Γεωργαντάς, που εκδίδει τη δεύτερη μετάφραση του *Φιλάργγυρου*, ο Π. Ο., που μεταφράζει στα 1850 τον *Κύριο ντε Πουρσονιάκ* και την επόμενη χρονιά, στα 1851, κυκλοφορεί από τον Ι. Ισ. Σκυλίσση ο *Ταρτούφος*. Επίσης ο Δ. Ι. Λάκων μεταφράζει στα 1858 το έργο *Αι κυρατσίτσαι*, στα 1859 κυκλοφορεί η μετάφραση του έργου *Αι ζηλοτυπίαι του Μουντζούρη*, από τον Ι.Μ.Ρ. μεταφράζεται στα 1863 ο *Ταρτούφος*, στα 1871 ο Σκυλίσσης δημοσιεύει τα «*Άριστα Έργα του Μολιέρου*» σε έναν τόμο, που περιέχει τις κωμωδίες *Μισάνθρωπος*, *Ταρτούφος* και *Φιλάργγυρος*, και στα 1876 ο Α.Γ. Σκαλίδης μεταφράζει τον *Δον Ζουάν*.

### **Επιδράσεις των κωμωδιών του Μολιέρου στη μεταγενέστερη νεοελληνική κωμωδία**

Ο Μολιέρος βοήθησε σημαντικά το Νέο Ελληνικό θέατρο και στην πρωτότυπη συγγραφή κωμωδιών, καθώς αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τους Νεοέλληνες θεατρικούς συγγραφείς. Μπορεί κάποια από τα έργα αυτά να έχουν τώρα ξεχαστεί, αλλά, είτε με τη λειτουργία τους στο παρελθόν σαν αναγνωστικά είτε με τη σύντομη

σκηνική παρουσία τους, αποτέλεσαν τους προάγγελους ενός καλύτερου θεατρικού μέλλοντος.

Ο Αλέξανδρος Σούτσος ‘σκύβει’ πάνω στον Μολιέρο, για να γράψει τον *Άσωτο* (Ναύπλιο, 1830), τον οποίο μιμείται και όσον αφορά τους τύπους και όσον αφορά τις καταστάσεις που πλαισιώνουν την υπόθεση του έργου του. Όμως το πιο χαρακτηριστικό πρόσωπο, το οποίο αντέγραψε ο Σούτσος, είναι ασφαλώς ο γιατρός Ιπεκακουάνας, που αποτελεί πρότυπο για τους περισσότερους γιατρούς της ελληνικής κωμωδιογραφίας. Αξίζει να σημειώσουμε εδώ πως ακόμα και η σκιώδης παρουσία του γιατρού στη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου είναι μολιερική. Τα δάνεια του *Ασώτου* από τον Μολιέρο εντοπίζονται στον *Κύριο Πουρσονιάκ*, τον *Κατά φαντασίαν ασθενή* και τον *Αρχοντοχωριάτη*, και είναι αρμονικά συνδυασμένα με άλλα στοιχεία του έργου που προδίδουν τη ρομαντική διάθεση και παιδεία του δημιουργού του.

Ακολουθεί το πρωτόλειο του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή *Γάμος άνευ νύφης* στα 1832, στο οποίο ο κεντρικός του ήρωας, ο Αγροικογιάννης από την Ποντικότρουπα, ένας γέρος με διαθέσεις να παντρευτεί και να αναρριχηθεί κοινωνικά, είναι ένα πρόσωπο που ξαναφέρει στο προσκήνιο τον *Αρχοντοχωριάτη* και τον *Κύριο Πουρσονιάκ*. Έντονη είναι επίσης η συσχέτιση του προσώπου του Πηδηχτούλη με μοτίβα και πρόσωπα από την κωμωδία του Μολιέρου *Precieuses Ridicules*. Τον Αγροικογιάννη τον υποδύθηκε στα 1842 ο Ορφανίδης και στη συνέχεια πολλοί άλλοι, ενώ αργότερα, στα 1894, συμμετείχε και στην πρώτη μας επιθεώρηση, που έφερε τον τίτλο *Λίγο από όλα*.

Η κωμωδία αυτή έχει συμπεριληφθεί στα *Άπαντα* του Ραγκαβή με τον νέο τίτλο *Ο Μνηστήρ της Αρχοντούλας*.

Τη μεγαλύτερη όμως επιτυχία την είχε η πασίγνωστη *Βαβυλωνία*, γραμμένη στα 1836, στην οποία η αίσθηση του Μολιέρου ωθεί τον Βυζάντιο να αξιοποιήσει τις τοπικές προφορές, το κύριο αίτιο της επιτυχίας του, που έχουν τις ρίζες τους στα *Κορακίστικα* και τον *Εξηνταβελόνη*, δυο έργα που βασίζονται σε έργα του Μολιέρου.

Η γλώσσα της κωμωδίας είναι εξάλλου ένα επικαιρικό και ενδιαφέρον ζήτημα κατά την εποχή του δημιουργού, εφόσον η καθαρεύουσα ως προϊόν του ΙΗ΄ αιώνα έχει κυριεύσει κατά κράτος το χώρο της λογοτεχνία και του θεάτρου. Η κωμωδία ακολουθεί, όπως θα μπορούσε να πει κανείς, μια μέση οδό. Μέσα στο έργο το θέμα της γλώσσας λύνεται ανάλογα με την κοινωνική προέλευση των ηρώων της. Η κοσμιότητα της εποχής επιβάλλει στους αστούς και στην ανώτερη τάξη τη χρήση της



καθαρεύουσας, ενώ οι λαϊκοί τύποι, οι υπηρέτες και οι χωριάτες, κρατούν τη γεμάτη ιδιοματισμούς ομιλία τους. Επιπλέον, ο Γιάννης Σιδέρης εικάζει πως ένας από τους κεντρικούς τύπους της *Βαβυλωνίας*, ο Ανατολίτης, έχει τη ρίζα του στη σκιαγράφιση του Εξηναβελόνη από τον Οικονόμο, που έχει δεχτεί αδιαμφισβήτητα την επίδραση του Μολιέρου.

Περισσότερη δριμύτητα στο δικό του γράψιμο και περισσότερη επαφή με τον Μολιέρο παρουσιάζει ο Βυζάντιος σε μια άλλη κωμωδία του, τον *Σινάνη*, που παρουσιάζει τον τύπο του φιλάργυρου ερωτευμένου, δίνοντάς του, όμως, έντονο ανατολίτικο χρώμα. Στο ίδιο κλίμα βρίσκεται και ο *Μαργαρίτης* του Βυζάντιου επίσης, ενώ ο ίδιος τύπος του ερωτιάρη γέρου είναι ο κεντρικός ήρωας και στην πρωτόλεια κωμωδία του Μ. Χουρμούζη, τον *Λεπρέντη*.

Και άλλοι τύποι όμως των μολιερικών κωμωδιών αυτονομούνται και χρησιμοποιούνται κατά κόρον στη νεοελληνική κωμωδιογραφία. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση αφορά τον τετραπέρατο υπηρέτη του Εξηναβελόνη, τον Χιώτη Στροβίλη, τον *La Flèche* του πρωτοτύπου, τον οποίο δανείζεται ο Μολιέρος με τη σειρά του από την ιταλική κωμωδία (Πλαύτο και Τερέντιο). Πρόκειται για έναν τύπο που ξαναεμφανίζεται στην κωμωδία του Αλέξανδρου Ρίζου *Ραγκαβή Του Κουτρούλη ο γάμος*, διατηρώντας το ίδιο χαρακτηριστικό όνομα που του έδωσε ο Οικονόμος, ενώ δε θα πρέπει να παραλείψουμε και τον τύπο της προξενήτρας, κλασικής μορφής της ιταλικής κωμωδίας, της κεράτζας Σουφλιώς (η *Frosine* του πρωτοτύπου), που την ξανασυναντούμε και στον *Λεπρέντη* του Χουρμούζη, όπου όμως εκεί ενσαρκώνεται από έναν άντρα και μια γυναίκα αντίστοιχα.

Περνώντας τώρα στο χώρο της κωμωδίας των ηθών έχουμε τις *Κερασίτσαι* του Λάκωνα (1858) (απόδοση του γαλλικού τίτλου), που μεταμορφώνονται στη Μαρούλα και τη Διαμάντω και κάνουν το ντεμπούτο τους στην Αθήνα. Οι δήθεν ευγενείς που τις περιτριγυρίζουν δανείζονται τα ονόματά τους από την επτανησιακή αριστοκρατία και έτσι όλο το έργο έχει χρώμα ελληνικό.

Ακολουθεί ο *Αρχοντοχωριάτης* του Σούτσα, όπου ο Λάκων καυτηριάζει όλες τις υπερβολές του συρμού της εποχής, όπως την αχαλίνωτη ‘γαλλομανία’ και τη δουλική μίμηση των ξένων προτύπων.

Το ίδιο θεματικό έναυσμα έχουν και πρωτότυπα έργα της εποχής, όπως ο *Φιάκας* του Δ. Μισιτζή (1870), που προβάλλεται ως το ζωντανό παράδειγμα της συνάντησης των Ιταλών κωμικών, των *lazzi* (κλόουν) και του Μολιέρου μέσα στην ίδια αρχέγονη

θεατρική ‘μήτρα’. Πρόκειται για μια μονόπρακτη κωμωδία με πρωταγωνιστή έναν ιδιόμορφο Δον Ζουάν απατεώνα, αυτό άλλωστε σημαίνει και το όνομα «Φιάκας», ο οποίος συνοδεύεται πάντα από τον πιστό υπηρέτη του, τον Γιάννη, που θεωρείται ο γενάρχης πολλών υπηρετών. Θέμα του έργου είναι η τιμωρία του κεντρικού ήρωα, καθώς και η σάτιρα των εύπορων γυναικών, που, αναζητώντας την ερωτική περιπέτεια, εντυπωσιάζονται από κατεργάρηδες με ψεύτικους τίτλους ευγενείας.

Τη χρονιά του *Φιάκα*, στα 1871, μέσα στα πλαίσια του πνεύματος της καθαρεύουσας, δημοσιεύονται τρεις κωμωδίες του Μολιέρου σε έναν καλοτυπωμένο τόμο, μεταφρασμένες από τον Ι. Ισιδωρίδη Σκυλίση. Θα τον ακολουθήσει σε λίγο, ο Ιωάννης Φραγκιάς, που μεταφράζει τον *Αμφιτρύωνα* στα 1877. Πρότυπό του, και ως προς τη γλώσσα και ως προς τη στιχουργία, είναι οι πρώτες σαιξπηρικές μεταφράσεις του Βικέλα, σε δεκαπεντασύλλαβο, που είχαν τυπωθεί λίγο πιο πριν και που δημοτικίζουν.

Ο *Αμφιτρύων* στην απόδοση του Φραγκιά δίνει στον Πολέμη ένα πρότυπο και γράφει την *Πρόκριδα*, ένα όμορφο μονόπρακτο, πάνω στο οποίο βασίστηκαν και άλλες μονόπρακτες κωμωδίες του ίδιου, καθώς και η δίπρακτη κωμωδία του Λάσκαρη *Ο Μίδας και ο κουρέυς του*, που ήταν μια από τις πρώτες του, η δίπρακτη κωμωδία του Πολύβιου Δημητρακόπουλου *Από τη γη στον ουρανό* και η επιβίωσή τους *Επιστροφή των θεών*, του Τίμου Μωραϊτίνη στα 1923.

Μέσα από το μολιερικό κλίμα των μονόπρακτων κωμωδιών και την παράλληλη επίδραση του νατουραλισμού γεννιέται ένα καινούριο είδος για το θέατρό μας, το Κωμειδύλλιο. Η αρχή του Κωμειδυλλίου βρίσκεται σε μια ιταλική κωμωδία, αγνώστου συγγραφέα, βασισμένη στις κωμωδίες του Μολιέρου, τους *Μυλωνάδες* (1869), που παραστάθηκε σε διασκευή του Παντελή Σούτσα στα 1870. Η κωμωδία τυπώθηκε στα 1874, ενώ διασκευάστηκε εκ νέου από τον Κ. Καλύβα στα 1888. Κεντρικός της ήρωας είναι για άλλη μια φορά ένας γέρος ερωτευμένος, που γελοιοποιείται με τα καμώματά του.

Μέσα στα πλαίσια του νέου αυτού είδους εντάσσονται γνωστά έργα, γραμμένα στη δημοτική, όπως *Η τύχη της Μαρούλας*, του Κορομηλά, *Η λύρα του γερο-Νικόλα*, *Η κόρη του παντοπώλου*, του Άγγελου Βλάχου, καθώς και *Η Μαντάμ Σουσού*, του Δημήτρη Ψαθά, τα οποία παρουσιάζουν επί σκηνής τους απλούς και καθημερινούς ανθρώπους της ελληνικής πραγματικότητας, αστούς και νησιώτες, απελευθερώνοντάς τους από την ουτοπία των θεατρικών ηρώων.

Οι τύποι του Κωμειδυλλίου υπήρξαν τα πρότυπα και για τους τύπους της Επιθεώρησης, του νέου θεατρικού είδους που εμφανίστηκε αργότερα. Όταν η Επιθεώρηση απέκτησε τους δικούς της θιάσους, εφόσον πριν παιζόταν και αυτή από τους δραματικούς, πέρασε στα χέρια αυτοδίδαχτων ηθοποιών, οι οποίοι μετέφεραν στις παραστάσεις της το καθαρό λαϊκό τους αίσθημα, κληροδότημα όλων των θεατρικών περασμένων, όπου η αντίληψη του κωμικού είχε ήδη διαμορφωθεί, όπως ήδη αναφέραμε, με τις μολιερικές βάσεις των μονόπρακτων κωμωδιών και του κωμειδυλλίου. Το ελληνικό πνεύμα εμβάθυνε στο μολιερικό, το αφομοίωσε, και το έκανε αφετηρία και βάση στην αναζήτηση των νέων επίδοξων κωμικών αστέρων, όπως του Μαυρέα, του Πέτρου Κυριακού και του Βασίλη Αυλωνίτη.

Όπως πολύ καλά θυμόμαστε, μια πολύ συνηθισμένη τεχνική για την επιδίωξη του γέλιου είναι οι αυτοσχεδιασμοί και η παράταξη φράσεων ασύνδετων, χωρίς πραγματικό νόημα, που λέγονται όμως με σοβαροφάνεια. Πρόκειται για θεατρικά τεχνάσματα που αξιοποιήθηκαν με επιτυχία από αρχαιοτάτων χρόνων τόσο από ηθοποιούς, όσο και από δημιουργούς.

Την ίδια αλάνθαστη τεχνική χρησιμοποίησε και ο τελευταίος πρωταγωνιστής της οπερέτας, ο Παρασκευάς Οικονόμου, καθώς και ο τόσο δημοφιλής και αγαπητός ηθοποιός του νέου ελληνικού κινηματογράφου, ο Κώστας Χατζηχρήστος, που χρωματίζει διαφορετικά τον κάθε ρόλο που ενσαρκώνει, αξιοποιώντας τους αυτοσχεδιασμούς που πηγάζουν από το ιδιαίτερο 'τάλαντό' του. Έτσι πίσω από τους ρόλους που τον καθιέρωσαν, όπως *Ο Ηλίας του δεκάτου έκτου* (λόχου/ τάγματος) ή ο *Μπακαλόγατος*, αντικρίζουμε την πιο 'φρέσκια' απόχρωση της ηθοποιίας μας, που η γενιά της κρατιέται από τόσο μακριά, ξεκινώντας από τον Αριστοφάνη, περνώντας στον Πλάτο και τον Τερέντιο, και φτάνοντας ως και τον Μολιέρο.

Συνοψίζοντας μπορούμε να καταλήξουμε στη διαπίστωση ότι η μολιερική επίδραση στάθηκε η επικρατέστερη και διαρκέστερη στην ελληνική κωμωδιογραφία. Αν και οι ανάγκες του ρεπερτορίου, αλλά και η ενδόμυχη σχεδόν τάση των συγγραφέων να ευθυγραμμιστούν με την ευρωπαϊκή παραγωγή είναι τα στοιχεία αυτά που χαρακτηρίζουν τις πνευματικές εκδηλώσεις κατά τον ΙΘ', με αποτέλεσμα να φέρουν στο ελλαδικό προσκήνιο πολλές κωμωδίες της Δύσης, ωστόσο ο μεγάλος Δάσκαλος στις τεχνικές και στα θέματα υπήρξε αδιαμφισβήτητα ο Μολιέρος.

### Παραστάσεις και μεταγενέστερες μεταφράσεις των κωμωδιών του Μολιέρου

Ο Μολιέρος είχε πάντοτε για μας ένα λαϊκό υπόστρωμα, καθώς μέσα από τα έργα του φαινόταν η ιδιαίτερη συμπάθεια που έτρεφε προς τους απλούς ανθρώπους. Την ίδια συμπάθεια, εκτίμηση και επιδοκιμασία έδειξε και το Κοινό μας απέναντι σε όσους ηθοποιούς μας ενσάρκωσαν τους πρώτους μολιερικούς ρόλους. Ο παλιός εκείνος Παντελής Σούτσας διακρίθηκε στον *Εξηνταβελόνη*, ενώ και ένας άλλος εξάισιος ηθοποιός συνδέθηκε με τα μολιερικά έργα, ο Σπυρίδων Ταβουλάρης, αδερφός του Διονύσιου Ταβουλάρη, που ξεπήδησε μέσα από τους κόλπους του θιάσου «Μένανδρος».

Οι κοσμικότεροι εκείνης της εποχής δεν πρόσεχαν ιδιαίτερα το Μολιέρο και τα έργα του. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον ηγεμόνα Καρατζά, που προτιμά τον Γκολντόνι και για το λόγο αυτό προχωρά στην έντυπη παρουσίαση των έργων του, καθώς και τον Χρηστομάνο που πραγματοποιεί δυο παραστάσεις του Γκολντόνι και καμιά του Μολιέρου. Ωστόσο, μολονότι οι Έλληνες γνώρισαν τις κωμωδίες του Ιταλού δραματουργού πολύ πριν από τις μολιερικές, δεν τις αγάπησαν το ίδιο.

Η αγάπη και η εκτίμηση του θεατρικού κοινού για τον Γάλλο δραματουργό είναι ευδιάκριτη τόσο στα υπαίθρια θέατρα της Αθήνας, όσο και στους ερασιτεχνικούς θιάσους στην Πόλη και στη Ρουμανία, όπου το ελληνικό στοιχείο άκμαζε.

Το πρώτο έργο του Μολιέρου που παρουσιάστηκε στο κων/πολίτικο κοινό το 1858 από τον αυτοσχέδιο θίασο των Διον Ταβουλάρη και Βασ. Ανδρονόπουλου ήταν η πρώτη πράξη από τον *Αρχοντοχωριάτη*<sup>6</sup>, που έφερε μαζί του από την Κεφαλονιά ο Ευάγγελος Λούτζης, που ήταν φίλος και συνεργάτης του Διον. Ταβουλάρη. Γνωρίζουμε πως τις άλλες δυο πράξεις τις είχε χάσει, όμως, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από το γεγονός ότι το έργο εκδόθηκε πολύ αργότερα, φαίνεται πως κυκλοφορούσε πρόχειρη μετάφρασή του σε χειρόγραφο για την εξυπηρέτηση των αναγκών των θιάσων.

Ακολούθησαν στη σειρά όλα τα γνωστά του έργα. Το 1861<sup>7</sup> παρασταίνεται *Ο ακούσιος γιατρός*<sup>8</sup> (*Le docteur malgré lui*), που ξαναπαίχτηκε το 1865, 1866, 1868,

<sup>6</sup> Το έργο αυτό εκδόθηκε στην Αθήνα δυο φορές, το 1867 με τίτλο *Ο κομψευόμενος χωριάτης*, μεταφρασμένος από τον Αριστοτέλη Πέππα, και το 1876 με τίτλο *Ο αρχοντοχωριάτης*, σε διασκευή του Παντελή Σούτσα.

<sup>7</sup> Εφημερίδα *Τηλέγραφος του Βοσπόρου και Βυζαντίς*, αρ. φ. 459/8-4-1861.

<sup>8</sup> Εκδόθηκε στην Αθήνα δυο χρόνια αργότερα, το 1863. Τη μετάφραση για την παράσταση του έργου στην Αθήνα το 1843 την έκανε ο Θ. Ορφανίδης (Λάσκαρης, Ν., *Ιστορία του νεοελληνικού*

1870 και το 1872. Το 1863<sup>9</sup> παραστάθηκε το μονόπρακτο *Αι Κερασίτσαι* (*Les precieuses ridicules*), που με ποικίλους τίτλους<sup>10</sup> παίχτηκε κατ' επανάληψη (1871, 1872, 1873, 1875, 1879, 1880, 1884, 1888) σαν συμπλήρωμα μετά τα δράματα, και *Ο Πορσωνιάκ*<sup>11</sup> (*Monsieur de Pourceaugnac*) σε τρεις πράξεις, που, διασκευασμένος από τον Παντελή Σούτσα υπό τον τίτλο *Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης*, παίχτηκε με επιτυχία μέχρι το τέλος του αιώνα (1863, 1867, 1878, 1879, 1882, 1885, 1887, 1888, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898 και 1899) από διάφορους θιάσους. Το δημοφιλές αυτό έργο διασκευάστηκε εκ νέου από τον Χριστόφορο Μισσηλίδη σε κωμυδείλλιο με την προσθήκη τραγουδιών.

Το ίδιο έργο παρουσιάστηκε και διασκευασμένο σε μονόπρακτη κωμωδία με τίτλο *Ο Σκαπατουράκης πεθαμένος δια να μη πληρώσει τα χρέη του*<sup>12</sup> (1873, 1874)<sup>13</sup>. Το 1865<sup>14</sup> παρασταίνεται το μονόπρακτο *Ο βίαιος γάμος*<sup>15</sup> (*Le mariage force*) που ξαναπαίχτηκε το 1871, 1873, 1874 και για τελευταία φορά το 1879 στις 15 Νοεμβρίου με τίτλο στη δημοτική αυτή τη φορά, *Παντρεία με το στανιό*<sup>16</sup>, από το θίασο «Αριστοφάνης» του Α. Τασσόγλου και την 1<sup>η</sup> Δεκεμβρίου ως *κωμωδία μετ' ασμάτων* από την Ελληνική Δραματική Εταιρεία «Σοφοκλής».

Το 1869 παρουσιάζεται στη σκηνή σε πέντε πράξεις *Ο Ταρτούφος*<sup>17</sup> (*Le Tartuffe*), που ξαναπαίχτηκε με επιτυχία το 1869, 1872, 1878, 1879, 1880, 1881, 1883, 1885, 1890 και 1891.

*θεάτρον*, ό.π., τομ. 2, σελ. 332). Υπό τον τίτλο *Ο προς βίαν ιατρός* εκδόθηκε αργότερα στο Παρίσι το 1875, χωρίς όμως να αναφέρεται το όνομα του μεταφραστή.

<sup>9</sup> Εφ. *Τηλέγραφος του Βοσπόρου και Βυζαντίς*, αρ. φ. 645/6-2-1863.

<sup>10</sup> *Αι Κερασίτσαι, Αι κεράτσαι, Αι κομψευόμεναι, Αι δύο κομψευόμεναι*.

<sup>11</sup> Εφ. *Τηλέγραφος του Βοσπόρου και Βυζαντίς*, αρ. φ. 720/20-10-1863. Ο Γ. Σιδέρης αναφέρει ότι η μετάφραση έγινε το 1850 από ανώνυμο με αρχικά Π.Ο. και ότι κατά το 1863 παραστάθηκε, χωρίς μνεία τόπου, με τίτλο *Ο δια ραδιοργιών αποτυγχάνων γαμβρός* (Σιδέρης, Γ., *Ιστορία*, ό.π., σελ. 108).

<sup>12</sup> Μνημονεύεται και άλλη διασκευή του έργου που έκανε το 1863 ο θιασάρχης Ι.Ν. Κουγκούλης με τίτλο *Ο Σκαμπαρδόνιος*, η οποία δημοσιεύτηκε στην «Ερμούπολη» το 1865.

<sup>13</sup> Εφ. *Νεολόγος*, αρ. φ. 1480/19-12-1873 και αρ. φ. 1507/24-1-1874. Στις 7 Μαρτίου του 1871 παίχτηκε με τον τίτλο *Ο καταχρεωμένος*, χωρίς άλλα στοιχεία. Πρόκειται μάλλον για την ίδια διασκευή, αλλά με άλλο τίτλο (ό.π., αρ. φ. 747/6-3-1871 και αρ. φ. 751/16-3-1871).

<sup>14</sup> Εφ. *Τηλέγραφος του Βοσπόρου*, και *Βυζαντίς*, αρ. φ. 837/30-12-1864.

<sup>15</sup> Είχε εκδοθεί στην Αθήνα το 1852 σε ελεύθερη μετάφραση από έναν μεταφραστή με τα αρχικά Δ.Α. και διασκευάστηκε από τον Ιω. Κουγκούλη. Ο Γ. Σιδέρης αναφέρει ότι το έργο παίχτηκε το Φεβρουάριο του 1859, μεταφρασμένο από τον Κων/νο Αριστία (Σιδέρης, Γ., *Ιστορία* ό.π., σελ. 109). Εκδόθηκε επίσης στην Κέρκυρα το 1872, σε μετάφραση Σ.Α. Κοσκινά.

<sup>16</sup> Εφ. *Νεολόγος*, αρ. φ. 3232/15-11-1879.

<sup>17</sup> Παιζόταν στην έμμετρη μετάφραση του Ι. Ισ. Σκυλίτση, που είχε εκδοθεί στη Σμύρνη το 1851 και επανεκδόθηκε στην Τεργέστη το 1871 (εφ. *Νεολόγος*, αρ. φ. 553/28-10-1869, αρ. 2945/24-11-1878, αρ. 3794/12-11-1881, αρ. 4376/17-11-1883 και αρ. 6683/2-11-1891). Πρωτομεταφράστηκε σε πεζό και συντομεύτηκε σε τρεις πράξεις από τον Ι.Μ. Ραπτάρχη, και εκδόθηκε στην Αθήνα το 1863. Όμως, παρά το γεγονός ότι οι παραστάσεις έμμετρων δραμάτων και προβλήματα δημιουργούσαν στους ηθοποιούς και ήταν κουραστικές για το κοινό, ο *Ταρτούφος* δεν φαίνεται να παίχτηκε ποτέ στη μετάφρασή του σε πεζό.

Την ίδια χρονιά πρωτοπαίχτηκε επίσης η πεντάπρακτη κωμωδία *Ο φιλάργυρος*<sup>18</sup> (*L' anare*), με τον τίτλο *Ο εξηνταβελόνης*<sup>19</sup>, σε διασκευή του Κων/νου Οικονόμου<sup>20</sup>, η οποία επαναλήφθηκε το 1879, 1880, 1884 και 1888, καθώς και η μονόπρακτη κωμωδία *Ζηλοτυπία του Μουντζούρη*<sup>21</sup>, που ξαναπαίχτηκε το 1873, 1874<sup>22</sup> και το 1875.

Το 1869 παραστάθηκε επίσης ολόκληρη η τρίπρακτη κωμωδία *Αρχοντοχωριάτης*<sup>23</sup> (*Le bourgeois gentilhomme*). Εξελληνισμένος και διασκευασμένος «εις τα καθ' ημάς ήθη και έθιμα» από τον Παντελή Σούτσα<sup>24</sup> παιζόταν με μεγάλη επιτυχία ως το τέλος του αιώνα (1870, 1873, 1874, 1875, 1878, 1879, 1881, 1882, 1883, 1885, 1886, 1887, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1895, 1897, 1898 και 1899) και ήταν από τα πιο αγαπημένα έργα των ελληνικών θιάσων.

Το 1872<sup>25</sup> παρουσιάζεται επί σκηνής η κωμωδία *Αι πανουργία του Σκαπίνου*<sup>26</sup> (*Les fourberies de Scapin*), σε τρεις πράξεις, που ξαναπαίχτηκε δύο φορές το 1874, τη δεύτερη μάλιστα με τον τίτλο *Ο Πεταλούδης*<sup>27</sup>.

Στην αρχή του Οκτώβρη του 1875 παίχτηκε στην Πόλη στα τουρκικά ο *Φιλάργυρος* από αρμένικο θίασο, σε μετάφραση του Φ. Κασάπη, που ήταν συντάκτης του περιοδικού *Μώμος*.

Το 1879<sup>28</sup> και το 1881<sup>29</sup> εντοπίζεται παράσταση με τον τίτλο *Ο ζηλότυπος σύζυγος*, χωρίς όμως περισσότερα στοιχεία, γεγονός που εμποδίζει τη εξακρίβωση της ταυτότητας του έργου, εάν δηλαδή πρόκειται για τη *Ζηλοτυπία του Μουντζούρη* ή τον *Γεώργιο Δανδίνο*, με αλλαγμένο τον τίτλο του.

<sup>18</sup> Το έργο είχε μεταφράσει ο Κωνσταντίνος Οικονόμος το 1816, ο Αχιλλέας Γεωργαντάς (Αθήνα, 1848), ο Ι. Ισ. Σκυλίτσης (Τεργέστη, 1871) και ένας ανώνυμος με αρχικά Δ.Κ. (Κέρκυρα, 1871). Οι πρώτες παραστάσεις του εντοπίζονται στην Αθήνα το 1836 και το 1837.

<sup>19</sup> Με τον τίτλο αυτό πρωτοεκδόθηκε στη Σμύρνη το 1873 και αργότερα στην Αθήνα το 1887. Στις παραστάσεις της Κων/πολης παίχτηκε πάντα ως *Εξηνταβελόνης* και ποτέ ως *Φιλάργυρος*. Παίχτηκε επίσης μεταφρασμένος στα τουρκικά από τον Θ. Κασάπη, στις 9 Οκτωβρίου 1874, στο «Ανατολικόν Θέατρον Σταυροδρομίου» (εφ. *Ανατολικός Αστήρ*, αρ. φ. 1229/12-10-1874).

<sup>20</sup> Η μετάφρασή του εκδόθηκε στη Βιέννη το 1816, στη Σμύρνη το 1835, στην Αθήνα το 1871, στη Σμύρνη το 1873 και στην Αθήνα το 1887.

<sup>21</sup> Εφ. *Νεολόγος*, αρ. φ. 576/20-12-1869. Είχε εκδοθεί στην Αθήνα το 1859.

<sup>22</sup> Παίχτηκε με τον τίτλο *Ο γάμος του Μουντζούρη* (εφ. *Μώμος*, αρ. φ. 38/14-2-1874)

<sup>23</sup> Εφημ. *Νεολόγος*, αρ.φ. 603/28-2-1870. Το έργο ξαναδιασκευάστηκε και παίχτηκε ως «κωμωδία μετ' ασμάτων».

<sup>24</sup> Η διασκευή του αυτή εκδόθηκε στην Αθήνα το 1876.

<sup>25</sup> Εφ. *Νεολόγος*, αρ. φ. 970/20-3-1872.

<sup>26</sup> Εκδόθηκε στην Κων/πολη το 1847, στην Κεφαλονιά το 1853 και στην Ερμούπολη το 1876.

<sup>27</sup> Εφ. *Νεολόγος*, ό.π., αρ. φ. 1577/24-4-1874. Με τον τίτλο αυτό είχε εκδοθεί η κωμωδία στη Σύρο το 1863 από τον Ι.Ν. Κουγκούλη.

<sup>28</sup> Εφ. *Νεολόγος*, αρ. φ. 3226/8-11-1879.

<sup>29</sup> Εφ. *Αυγή*, αρ. φ. 397/1-12-1881.

Τέλος, από τα λιγότερα γνωστά έργα του Μολιέρου, *Ο Αμφιτρώων*<sup>30</sup> (*Amphitryon*), παραστάθηκε το 1889 και το 1892<sup>31</sup>, σε μετάφραση Ι.Γ. Φραγκιά, ενώ *Ο Μισάνθρωπος*<sup>32</sup> (*Le misanthrope*), αν και στη διασκευή του από τον Ι. Ισ. Σκυλίτση εκτυλίσσεται στην Κ/πολη, δε φαίνεται να παίχτηκε ποτέ εκεί.

Περνώντας τώρα στον κυρίως ελλαδικό χώρο, ξεκινάμε από το 1830, όταν ο Αλέξανδρος Σούτσος διαβάσει τον *Άσωτο* σε ένα σαλόνι του Ναυπλίου.

Έπειτα, όταν η Αθήνα γίνεται η πρωτεύουσα της Ελλάδας, οι ελεύθεροι Έλληνες πολίτες του νεοσύστατου κράτους θα χαρούν και την κωμωδία. Η έναρξη του κωμικού ρεπερτορίου πραγματοποιείται με τον *Εξηνταβελόνη* στις 12 Ιουλίου του 1836. Ποιος να ήταν ο πρώτος *Εξηνταβελόνης*, δεν μπορέσαμε να το μάθουμε, καθώς οι κριτικοί εκείνης της εποχής δεν επέκριναν απλώς, έκαναν κάτι ακόμα χειρότερο, αποσιωπούσαν δηλαδή τα ονόματα των ηθοποιών. Το μόνο που γνωρίζουμε είναι ότι τον θίασο τον αποτελούσαν μόνο άνδρες, καθώς οι γυναίκες δεν είχαν εμφανιστεί ακόμα στην Ελληνική σκηνή. Ωστόσο το έργο, παρά την αποσιώπηση, πληροφορούμαστε ότι από την αρχή ‘γεύτηκε’ την επιτυχία, καθώς επρόκειτο για μια ιδιαίτερα επιτυχημένη διασκευή, στην οποία όλοι οι ήρωες έφεραν ελληνικές φορεσιές ή άλλα τοπικά κοστούμια, που ήταν εύκολο να βρεθούν. Ο Σκυλίτσης στον πρόλογο της κωμωδίας αναφέρει τι είδους «Τούρκικα» πρέπει να φοράει ο Ταρτούφος και στον *Φιλάργυρο* γράφει: «...και συ να έχεις πάντα τη φούντα του φεσιού σου...».

Στο σημείο αυτό πρέπει να τονίσουμε πως οι διασκευές βόλευαν αφάνταστα και το βεστιάριο, καθώς οι κωμωδίες του Μολιέρου δεν παίζονταν με κοστούμια εποχής, αλλά με τοπικές ενδυμασίες. Φυσικά, δεν είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς την εικόνα που παρουσίαζε η ελληνική σκηνή, όταν παιζόταν έργο του Μολιέρου. Λέγεται πάντως πως, όταν ο Γάλλος Πρόξενος παρακολούθησε κάποτε μια από αυτές τις παραστάσεις, επειδή δεν αναγνώρισε κανένα από τα έργα του Εθνικού του ποιητή, τηλεγράφησε στο Παρίσι πως βρέθηκε άγνωστο έργο του Μολιέρου.

Η δεύτερη σειρά των παραστάσεων του δόθηκε ύστερα από επτά χρόνια, καθώς η νέα ελληνική ζωή δεν μπορούσε να δημιουργήσει νωρίτερα την κατάλληλη ευκαιρία.

Στο σημείο αυτό δεν θα πρέπει να παραλείψουμε να επισημάνουμε πως ο δημιουργός του, ο Κωνσταντίνος Οικονόμος, δεν μπόρεσε λόγω του ιερατικού του

<sup>30</sup> Είχε εκδοθεί στην Αθήνα το 1836, σε μετάφραση Π. Λεγκάρδου και στην Ερμούπολη το 1877, σε μετάφραση Ι. Γ. Φραγκιά.

<sup>31</sup> Εφ. *Νεολόγος*, αρ. φ. 6751/28-1-1892.

<sup>32</sup> Εκδόθηκε μαζί με τον *Ταρτούφο* και τον *Φιλάργυρο* στην Τεργέστη το 1871.

σχήματος να παρακολουθήσει κάποια παράσταση του έργου του, για το οποίο είχε τουλάχιστον πληροφορηθεί τη σταδιοδρομία του στη θεατρική σκηνή.

Το ρόλο του *Φιλάργυρου* ενσάρκωσε ύστερα από εβδομήντα πέντε χρόνια, στα 1916, ο Λύσανδρος Λύτρας, ένας ταλαντούχος ηθοποιός, που κυριάρχησε στον χώρο της επιθεώρησης και παρακίνησε τον Χριστόφορο Νέζερ, που τον εκτιμούσε ιδιαίτερα, να αγαπήσει και εκείνος τον Μολιέρο. Στο μεταξύ αναπτύσσεται έντονος ο δεσμός της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στην Επιθεώρηση και τον Μολιέρο, όπως εύκολα μπορεί να διαπιστώσει κανείς, αν συλλογιστεί ότι, πριν παρουσιάσει ο Νέζερ τον *Πουρσονιάκ*, είχε υποδυθεί στην Επιθεώρηση μια περασμένη στα χρόνια ‘δεσποινίδα’, γεγονός που μας επιτρέπει να προχωρήσουμε σε ευρύτερους παραλληλισμούς με το παραπάνω έργο, καθώς και εκεί ο ομώνυμος ήρωας ντύνεται γυναίκα.

Εύκολα, λοιπόν, παρακολουθώντας τους νεότερους ηθοποιούς της Επιθεώρησης, μπορούμε να οδηγηθούμε στη διαπίστωση ότι η Επιθεώρηση τροφοδοτείται διαρκώς από τον αυθορμητισμό του παλαιότερου ελληνικού θεάτρου.

Στα 1837 παραστάθηκε ο *Γεώργιος Δαντίνος, ο ντροπιασμένος σύζυγος*, ενώ ένας νέος θίασος, που συμπεριλάμβανε στα μέλη του και ηθοποιούς του 1836, παρουσιάζει στα 1843 το τρίτο μολιερικό έργο της Σκηνής μας, τον *Ακούσιο Ιατρό*, σε μετάφραση του Θεόδωρου Ορφανίδη, ο οποίος είχε συμμετάσχει σε παράσταση του *Εξήνταβελόνη* στο παρελθόν και είχε υποδυθεί τον υπηρέτη του Κλεάνθη, που ήταν Χιώτης στην καταγωγή, αποσπώντας για την ερμηνεία του αυτή θετικές κριτικές. Μάλιστα στην παράσταση αυτή αξιοποιείται η τόσο γνωστή και παραδεδομένη τεχνική, κατά την οποία ο γιατρός, όταν κάνει τη διάγνωση του για την ασθένεια, παραγεμίζει το λεξιλόγιό του με λέξεις ακατανόητες, οι οποίες λέγονται ταχύτατα. Πρόκειται για έναν συνδυασμό που χαρίζει άπλετο γέλιο στους θεατές και φέρνει στη μνήμη μας πολλές ανάλογες σκηνές του Νεοελληνικού Θεάτρου. Αρκεί να αναφέρουμε ενδεικτικά τις κωμωδίες *Οι κομπογιαννίτες γιατροί* του Σαβόγια Ρούσμελη ή ο *Λεπρέντης* του Χουρμούζη, για να κατακλυστούμε από εικόνες παρόμοιων σκηνών του ελληνικού και του λατινικού θεάτρου, κατά τις οποίες ο ‘γιατρός’ προσπαθεί να κρύψει τον κομπογιαννιτισμό του πίσω από ακαταλαβίστικες εκφράσεις και θαυματουργά βότανα.

Με τις επαναλήψεις του έργου το κωμικό αυτό εύρημα, λόγω της επιτυχίας του, καθιερώνεται και αξιοποιείται και σε άλλα έργα. Ο Μπάμπης Άννινος, π.χ. στην



*Οικογένεια Παραδαρμένου* (1885 και 1892), ο Γιάννης Πρινέας, ο Παρασκευάς Οικονόμος από τον χώρο της Οπερέτας και ο Κώστας Χατζηχρήστος συμπεριλαμβάνουν στα ‘τάλαντά’ τους την ίδια πετυχημένη ‘συνταγή’ γέλιου, που συνδυάζει τον αυτοσχεδιασμό, τις ακαταλαβίστικες φράσεις και την ταχυλογία, βαδίζοντας στα επιτυχημένα χνάρια των προγόνων τους, των πρώτων θεατρίνων, που αντιλήφθηκαν τη δύναμη της και την καταλυτική της επίδραση στο θεατρικό κοινό.

Ακολουθεί η *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου, που παρασταίνεται ένα χρόνο μετά τον *Εξηνταβελόνη*, δηλαδή στα 1837, γνωρίζοντας μεγάλη επιτυχία, καθώς η όραση του κοινού είχε γεμίσει από ντυσίματα συμυρναϊκά και πανελλήνια και όταν είχε πια παραδεχτεί πως οι ντοπιολαλιές ήταν ένα στοιχείο άμεσα συνδεδεμένο με την ελληνική πραγματικότητα και τη θεατρική ουτοπία. Η έντονη αλληλεπίδραση μεταξύ των δυο αυτών έργων δεν περιορίζεται μόνο σε θέματα τεχνικής, αλλά επεκτείνεται περισσότερο φτάνοντας μέχρι και τη διαγραφή των χαρακτήρων. Έτσι ο Συμυρναίος Αρπαγκόν και ο Ανατολίτης είναι δυο παράλληλες δημιουργίες, ελληνικές και μολιερικές.

Όστόσο δεν έλειψαν και οι αρνητικές κριτικές για τη *Βαβυλωνία*, όπως αυτή ενός Συριανού κριτικού μέσα στο κατάμεστο θέατρο του νησιού κατά την παράσταση του έργου από αθηναϊκό θίασο στα 1868, ο οποίος δεν δίστασε να την χαρακτηρίσει ως *Γελοτοποία*, έργο δηλαδή δίχως θεατρική αξία.

Ο Βυζάντιος ακολουθώντας και πάλι τον Μολιέρο έγραψε σε λίγο και τον *Σινάνη*, μια τραχιά μίμηση του *Φιλάργγου*, που όμως δεν είχε τύχη στο θέατρο.

Σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στην Κων/πολη, στην πρωτεύουσα μόλις στα 1857-58 μπόρεσε να σταθεί κάπως ένα συγκρότημα. Μέχρι τότε στην Αθήνα υπήρχαν μόνο 400 άνθρωποι που πήγαιναν στο θέατρο και αυτοί ήταν οι άνθρωποι γύρω από την Αυλή, ξένοι παρεπίδημοι και μερικοί πολυταξιδεμένοι έλληνες. Επρόκειτο δηλαδή για ένα έντονα ανομοιογενές κοινό, που έβρισκε ευχαρίστηση μόνο στο ξένο μελόδραμα, από τις παραστάσεις του οποίου απουσίαζαν εντελώς οι απλοί άνθρωποι του λαού, που δεν μπορούσαν να πληρώσουν το εισιτήριο μιας τέτοιας παράστασης.

Κατά την περίοδο αυτή η Αθήνα θα ζήσει τις απανωτές επιτυχίες ενός θιάσου, που θα αποτελέσει σταθμό και απόδειξη μιας προόδου. Στο δραματολόγιό του πρώτος και καλύτερος ο *Εξηνταβελόνης*, τον οποίο ενσαρκώνει ο Καρτέσιος. Η παράσταση αποκομίζει θετικές κριτικές και αναγνωρίζεται η αξία του έργου. Έτσι στο περιοδικό

*Πανδώρα* διαβάζουμε: «*Το κοινόν της πρωτευούσης συνέρρειν αθρόον κατά πάσαν παράστασιν του δράματος τούτου*».

Την ίδια περίοδο πρωτοπαίζονται *Αι Κυρασίτσαι*. Είναι οι *Ψευτοσπουδαίες* του Εθνικού στα 1938. Τις μεταφράζει ο Λάκων, ο πατέρας του Καρθαίου, όπως αναφέρεται. Σε αυτή την παράσταση ο Μολιέρος θα 'ντυθεί' μια 'συμπαθητική' καθαρεύουσα, που θα κληθεί να παρουσιάσει με τον πιο εύληπτο τρόπο ένα έργο δύσκολο θεατρικά και αδιανόητο σαν περιεχόμενο, το οποίο ίσως με ένα πρώτο βλέμμα μοιάζει ξένο προς την ελληνική πραγματικότητα, ωστόσο τώρα που η κοινωνία της Αθήνας πάει να συγκροτηθεί δεν αποκλείεται να κάνουν την παρθενική τους εμφάνιση ανάλογοι γυναικείοι χαρακτήρες με αυτούς της γαλλικής κωμωδίας.

Το έργο αυτό αποτέλεσε τη βάση για τη δημιουργία μιας πρωτότυπης ελληνικής κωμωδίας, της *Κόρης του Παντοπώλου*, στα 1866, μιας κωμωδίας -επιτυχίας του Άγγελου Βλάχου. Η *Κόρη του παντοπώλου* είναι γραμμένη με έναν κάποιο σαιξπηρισμό σε μερικές φράσεις και με δυνατή τη μολιερική ανάμνηση. Λογικά θα έπρεπε να μην αρέσει στο ευρύ κοινό, καθώς αρνιόταν στους απλούς ανθρώπους το δικαίωμα να προκόψουν και να ανέβουν κοινωνικά, όπως το επιζητούσε η Μαριγώ, η κόρη του παντοπώλου του Θανάση, ρόλους τους οποίους υποδύονταν ο Παντελής Σούτσας και η γυναίκα του Σταμάτα. Ο καθένας όμως φανταζόταν πως δεν τον αφορούσαν τα πρόσωπα και οι καταστάσεις που σατιρίζονταν και έτσι όλοι διασκεδάζαν με τις φιλοδοξίες και τις επιθυμίες των προσώπων να μοιάσουν με τα αφεντικά τους.

Ωστόσο, θα πρέπει να τονίσουμε πως αυτά τα 'παρακατιανά' πρόσωπα 'επιτρέπεται' να μιλούν απλά, σε μια 'δημοτική', συνεχίζοντας έτσι έναν αυστηρό κωμικό καθορισμό που είχε ξεκινήσει από τον *Εξηνταβελόνη* και που είχε προσφέρει στο απλό κοινό τη δυνατότητα να καταλαβαίνει τι γίνεται στην παράσταση και να διασκεδάζει κάθε φορά που παρακολουθούσε την απλοελληνική μονόπρακτη κωμωδία που συνόδευε τα δράματα που παρασταίνονταν στην καθαρεύουσα.

Ο Μολιέρος, λοιπόν, κοινή πηγή των κωμωδιών αυτών, γίνεται ουσιαστικά συμπαραστάτης του δημοτικισμού, καθώς ωθεί τον Βλάχο να γράφει στη 'δημοτική', βλέποντας μόνος του την καθαρεύουσα που τόσο ένθερμα υποστήριζε.

Η δημιουργική περίοδος 1857-58 έσβησε δίχως συνέχεια. Για άλλη μια φορά το θέατρό μας πέφτει σε αδράνεια. Τις χειμερινές παραστάσεις τις καλύπτει το ιταλικό μελόδραμα, το οποίο μπορεί να το παρακολουθεί μόνο το εύπορο, ετερόκλητο κοινό

της Αθήνας. Οι ηθοποιοί αποκαλούνται για άλλη μια φορά ‘πλάνητες’, όπως συνήθιζαν να τους ονομάζουν με περιφρόνηση οι λόγιοι.

Στο μεταξύ η Κυβέρνηση δεν έδωσε την τακτική επιχορήγηση στο ξένο Μελόδραμα και το μοναδικό θεατρικό κτίριο της Αθήνας έμεινε ελεύθερο για την περίοδο 1865-66. Τότε ακριβώς η Σκηνή μας γνωρίζει τη σπουδαία δικαίωση, που τόσα χρόνια είχε στερηθεί. Αναδεικνύει δυο σημαντικούς συγγραφείς, τον Δημήτριο Βερναρδάκη και τον Άγγελο Βλάχο. Τον χειμώνα αυτής της περιόδου θα ξαναπαίξει στην πρωτεύουσα ένας θίασος από σημαίνοντες ηθοποιούς: Παντελής Σούτσας, Διονύσιος Ταβουλάρης, Δημοσθένης Αλεξιάδης, Μιχαήλ Αρνιωτάκης, Πιπίνα Βονασέρα και Ελένη Χέλμη. Όλοι τους, και κυρίως οι άντρες, θα κυριαρχήσουν ως καλλιτεχνικές και ηγετικές φυσιογνωμίες του θεάτρου σε ολόκληρο τον ΙΘ΄ αιώνα.

Στο μεταξύ έχουν τυπωθεί γύρω στις δέκα μεταφράσεις του Μολιέρου, από τα έργα του οποίου ανεβάζεται ανελλιπώς ο *Εξηνταβελόνης*, με την σίγουρη επιτυχία που τον συνοδεύει, ενώ αποφεύγονται έργα που δεν έχουν παρασταθεί αρκετές φορές, όπως ο *Αμφιτρύων*. Οι παραστάσεις των έργων του αποτελούν το έναυσμα, για να ξεχωρίζουν και να καθιερωθούν για την υποκριτική τους αξία σημαντικοί ηθοποιοί, όπως ο Παντελής Σούτσας, που ενσάρκωσε επιτυχώς γύρω στα 1870 τον *Αγαθόπουλο τον Ξηροχωρίτη (Πουρσονιάκ)* και τον *Αρχοντοχωριάτη*.

Κύριους μολιερικούς ρόλους θα παίζουν και άλλοι, όπως ο Γεώργιος Νικηφόρος, ο Εμμανουήλ Χέλμης, ο Αθανάσιος Σίσυφος, ο Θ. Ορφανίδης, ο Σωτήρης Κουρτέσης που έπαιζε τον *Εξηνταβελόνη*, ο Σπύρος Ταβουλάρης, κ.α.

Οι διασκευές του Σούτσα είναι καθαρά σκηνικές. Περιλαμβάνουν το ρωμαίικο παλκοσένικο και μια θεατρική πείρα εντελώς ελληνική και πολιτογραφούν το Μολιέρο στα χόματά μας, παρουσιάζοντας έναν Μολιέρο εξελληνισμένο, έναν ρωμιό Μολιέρο. Το ηθογραφικό χρώμα που είχε δώσει ο Οικονόμος στον *Εξηνταβελόνη*, το ξεκαθάρισε ο Σούτσας και το εφάρμοσε στην σκηνική παρουσίαση όλων των νέων ελληνικών κωμωδιών. Από τον ίδιο τον Σούτσα, ως τον Ευάγγελο Παντόπουλο και τον Νέζερ, κατά τον ίδιο τρόπο θα αντιλαμβάνονται το πνεύμα του Μολιέρου στα κύρια πρόσωπα των έργων του.

Από το 1816 και εξής ο Μολιέρος κυριαρχεί στην ελληνική κωμική σκηνή, εποπτεύει την αίσθηση του κωμικού και την πρόοδό του μέσα στα πλαίσια του Νεοελληνικού Θεάτρου.

Επί τριάντα πέντε περίπου χρόνια μέσα στο ελεύθερο κράτος οι Έλληνες μετέφραζαν και παράσταναν τις κωμωδίες του Μολιέρου. Ωστόσο τις παραστάσεις αυτές τις παρακολουθούσαν μόνο οι πλουσιότεροι και κάπως πιο εύποροι θεατές μέσα στο κλειστό θέατρο κατά τη διάρκεια του χειμώνα. Οι ίδιοι πάλι ήταν και αυτοί που διάβαζαν και τις κωμωδίες του ως ανάγνωσμα. Ο λαός δεν τολμούσε, ούτε και μπορούσε άλλωστε να συχνάζει στις παραστάσεις των έργων του.

Όταν όμως από το 1870 άρχισαν τα υπαίθρια βαριετέ με τους αυτοσχέδιους ξένους και ντόπιους κωμικούς, ο κόσμος ξεχύθηκε διψασμένος να χαρεί το θέαμα, που θύμιζε πολύ τα κωμικά επεισόδια των κλόουν στα Ιπποδρόμια, που συχνά πέραγαν από την Αθήνα και την Πόλη. Η μεταμφίεση των κωμικών αυτών ήταν συγκεκριμένη: έβαφαν τη μύτη και τις παρειές τους αισθητά κόκκινα και φορούσαν ένα παντελόνι κοντό. Το στιλ τους αυτό γρήγορα πέρασε και στο τακτικό θέατρο και υιοθετήθηκε στις παραστάσεις συγκεκριμένων έργων, όπως στους *Μυλωνάδες*, όπου ο Παντόπουλος γίνεται ένα με τους κωμικούς αυτούς.

Στα 1887, μέσα στα πλαίσια του αγώνα για την καθιέρωση της δημοτικής, τυπώνεται η μετάφραση του *Αμφιτρύωνα* από τον Ιωάννη Φραγκιά, ο οποίος δε διασκεύαζε την υπόθεση του έργου, αλλά την αφήνει να διαδραματίζεται, όπως στο πρωτότυπο, στη Θήβα των μύθων, συμπεριλαμβάνοντας μεταξύ των ηρώων του τον Δία, τον Ερμή και την Αλκμήνη, τη σύζυγο του Ηρακλή.

Την μετάφρασή του την καλοδέχτηκαν, όπως και αυτή του Οικονόμου. Ήταν μια κωμωδία στα μέτρα των Ελλήνων ηθοποιών και των Ελλήνων θεατών. Εύκολη στη γλωσσική της μορφή, που ήταν μεικτή, όπως ακριβώς και οι πρώτες μεταφράσεις του Σαίξπηρ από τον Βικέλα στα 1876. Ο *Αμφιτρώων* πρωτοπαίχτηκε στη Σύρα την ίδια χρονιά που τυπώθηκε, τέλος Νοέμβρη του 1877. Συριανός ήταν ο μεταφραστής, Συριανός ο εκδότης, Συριανός ο πρωταγωνιστής, που δεν ήταν άλλος από τον Δημοσθένη Αλεξιάδη.

Το καλοκαίρι του 1879 παραστάθηκε στην Αθήνα στο παρλιόσιο θέατρο «Απόλλων», από τον θίασο «Μένανδρος», που είχε διευθυντή τον Διονύσιο Ταβουλάρη. Στήριγμά του ήταν ο αδερφός του Σπύρος, που ήδη είχε παίξει πολλούς και διάφορους ρόλους του Μολιέρου και στη συγκεκριμένη παράσταση ενσάρκωσε τον Σωσία με τόσο μεγάλη επιτυχία, που τον καθιέρωσε ως σημαντικό ηθοποιό.

Η ίδια παράσταση έχει την τιμητική της στην Πόλη με τον ίδιο θίασο στα 1902, ύστερα από είκοσι πέντε χρόνια αδιάλειπτης επιτυχίας.

Στη Συριανή πρώτη παράσταση το ρόλο του Σωσία τον είχε παίξει ο Γεώργιος Νικηφόρος, πιστός ακόλουθος του Μολιέρου.

Όσο προχωρούσε το ελληνικό θέατρο προς την καλύτερη επαγγελματική και πνευματική του συγκρότηση, τόσο πιο σαφής γινόταν η αξία του Μολιέρου, με αποτέλεσμα οι άνθρωποι να τρέφουν για αυτόν μεγάλο σεβασμό και θαυμασμό. Ιδιαίτερα οι 'θεατράνθρωποι' ένιωθαν υπερήφανοι κάθε φορά που ανέβαζαν τα αριστουργήματά του.

Ένα νέο πρόσωπο κάνει την παρθενική του εμφάνιση στον θεατρικό χώρο. Είναι ο Σουρής, ο οποίος γράφει θέατρο από το 1884. Η δουλειά του Φραγκιά στον *Αμφιτρύωνα* παρακίνησε τον Σουρή να αξιοποιήσει δημιουργικά κάποια χαριτωμένα σκετσάκια του και να τα χρησιμοποιήσει ως βάση για τις μετέπειτα έμμετρες θεατρικές επικαιρότητές του.

Ένας άλλος θεατρικός συγγραφέας που επηρεάζεται από τον Μολιέρο μέσω του Φραγκιά είναι και ο Πολέμης, που εμπνεύστηκε την *Πρόκριδα*. Τον Μολιέρο ακολούθησε βασικά, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, και ο Κορομηλάς στην *Τύχη της Μαρούλας* στα 1889, όπου έπλασε τον κύριο ρόλο, τον Μπαρμπα-Λινάρδο, τον οποίο πρωτόπαιξε ο Παντόπουλος, έχοντας ως πρότυπό του τον τύπο του Εξηνταβελόνη.

Στα 1894 παίχτηκε, όπως είδαμε, η πρώτη ελληνική Επιθεώρηση, το *Λίγο απ' όλα*, στην οποία πρωταγωνιστούσε ο Αγροικογιάννης, αυτός ο μολιερικός ήρωας που τον είχαμε γνωρίσει στην παλιά κωμωδία του Ραγκαβή *Γάμος άνευ νόμφης*.

Στα 1904 το «Βασιλικό Θέατρο» παρουσιάζει σε σκηνοθεσία του Θωμά Οικονόμου τον *Αμφιτρύωνα*, σε μετάφραση του Ι. Φραγκιά, με τους Ν. Μέγγουλα, Φ. Κοτοπούλη, Ν. Ζάννο, κ.α.

Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος με τη «Νέα Σκηνή», αν και παρουσίασε δυο κωμωδίες του Γκολντόνι, δεν ανέβασε καμιά του Μολιέρου, που κυρίως μετά την επικράτηση του Βουλεβάρτου σχεδόν ξεχάστηκε. Μόνο μερικοί ηθοποιοί μας θυμούνταν τον Γάλλο κωμωδιογράφο: ο Μιχάλης Ιακωβίδης παίζει π.χ. τον *Ταρτούφο* με το θίασο Ρ. Νίκα-Ε. Φύρστ-Τ. Λεπενιώτη στα 1914 στην Πόλη, την ίδια χρονιά ο Λύσαντρος Λύτρας σε τιμητική του παίζει τον *Φιλάργυρο* σε διδασκαλία Θωμά Οικονόμου, ο Δ. Ζαφειρίου σε περιοδεία παίζει τον *Αρχοντοχωριάτη*, και άλλοι.

Ο θίασος του «Ωδείου Αθηνών» μέσα στα έξι χρόνια της ζωής του ανέβασε πέντε έργα του Μολιέρου: τον *Υποχόνδριο* (1919), τον *Αρχοντοχωριάτη* (1920), τις *Πανουργίες του Σκαπίνου* (1922), τον *Γιατρό με το Στανιό* (1922) και τον *Ταρτούφο*

(1924). Όλα ήταν σε καινούριες μεταφράσεις και είχαν πρωταγωνιστές τον Ορέστη Κοντογιάννη, τον Α. Απέργη, τον Νίκο Παρασκευά, τον Δ. Ροντήρη, κ.α. Μολιερική κωμωδία παρουσίασε επίσης και ο Σπύρος Μελάς.

Το 1922 είναι η χρονιά που ο Χριστόφορος Νέζερ θα πρωτοερμηνεύσει Μολιέρο. Στο θέατρο «Αθήναιον» παίζει την ίδια χρονιά τον *Φιλάργυρο*, τον *Κατά φαντασίαν ασθενή* και τον *Ταρτούφο*. Και οι τρεις κωμωδίες γνώρισαν από τον Νέζερ πολλές επαναλήψεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Επίσης σε τιμητική του ο Νέζερ στα 1929 πρωτοανέβασε στην Αλεξάνδρεια τον *Κο ντε Πουρσονιάκ*.

Το «Λαϊκό Θέατρο» του Βασίλη Ρώτα στο Παγκράτι ανέβασε τέσσερα έργα του Μολιέρου, μεταξύ των οποίων τον *Κουκουλωμένο σύζυγο* (*Ζωρζ Νταντέν*) στα 1930 και 1931, για πρώτη φορά στην Ελλάδα τον *Δον Ζουάν* με τον Θάνο Κωτσόπουλο στα 1931 και πάλι, και την ίδια χρονιά τον *Κατά φαντασίαν ασθενή*.

Στα 1933 με τον Μολιέρο πρωτοεμφανίζεται στο θέατρο και ο Σωκράτης Καραντινός, σκηνοθετώντας τον *Κατά φαντασίαν ασθενή* με τον Νίκο Παρασκευά στο θέατρο «Ολύμπια».

Και ο Βεάκης, όπως και ο Παντόπουλος άλλωστε, έλαμψε σε μολιερικές δημιουργίες, όπως στον *Κατά φαντασίαν ασθενή*, που έπαιξε στο «Εθνικό» στα 1937.

Στο μεταξύ η ανάγκη ύπαρξης ενός καλλιτεχνικού θεάτρου υπαγόρευσε την ίδρυση της «Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου», που απέβλεπε στη μετεκπαίδευση των ηθοποιών και στη μόρφωση των νεοτέρων του χώρου. Η Σχολή αυτή παρουσίασε τους καρπούς της στα 1927 και δυο χρόνια αργότερα έδωσε παραστάσεις με την επιμέλεια των καθηγητών της υποκριτικής, ένας από τους οποίους ήταν και ο Φώτος Πολίτης, ο οποίος παρέδωσε στους μαθητές του ένα δραματολόγιο βασισμένο στην μέχρι τότε διαμορφωμένη παράδοση, που μπορεί στο σύνολό της να χαρακτηριστεί ως δημοτικιστική (*Ο Βασιλικός* του Μάτεση, *Η Θυσία του Αβραάμ* του Βιτσέντζου Κορνάρου και *Τα Κορακίστικα* του Ιάκωβου Ρίζου Νερουλού, ένα ‘μολιερόπουλο’, για να χρησιμοποιήσουμε την έκφραση του Σιδέρη).

Με την ίδια αίσθηση, όταν άρχισε το «Εθνικό» τις παραστάσεις, ανέβασε αμέσως τη *Βαβυλωνία*, έναν απότοκο του Μολιέρου. Ο Βασίλης Ρώτας, επίσης, στο «Λαϊκό Θέατρό» του, στο Παγκράτι, παρουσίασε τέσσερα έργα του Μολιέρου, από τα οποία το ένα ήταν ο *Δον Ζουάν*, που παραστάθηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα.

Και ο Βασίλης Αργυρόπουλος έχει παρουσιάσει τρία έργα του Μολιέρου, ενώ το πόσο δημοφιλής έχει γίνει ο Μολιέρος καταδεικνύεται και από το γεγονός ότι τον *Κο*

*Πουρσονιάκ* τον έκαναν Οπερέτα στα 1920, στο θέατρο «Αλάμπρα». Το εγχείρημα αυτό το ανέλαβε ο θίασος Γονίδη, που ανέβασε το έργο υπό τον νέο τίτλο *Ο βασιλεύς της φασκομηλιάς*, με τη μουσική ενορχήστρωση του Στέφανου Βαλτετσιώτη. Πληροφορούμαστε επίσης πως το ίδιο έργο του Μολιέρου είχε παρουσιαστεί με τη συνοδεία μουσικής και στην Πόλη στα 1894.

Γενικά, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε, όταν ένας συγγραφέας μας κωμωδιογράφος θέλει να περιγράψει έναν τύπο, ο νους του πάει κατευθείαν στον Μολιέρο, στα έργα του οποίου μπορεί να συναντήσει κανείς μια πλούσια και πολύχρωμη παλέτα ανθρώπινων χαρακτήρων. Εύκολα, λοιπόν, μπορούμε να αναζητήσουμε και να βρούμε τους αντίστοιχους μολιερικούς ήρωες κάτω από το επίχρισμα της νεοελληνικής εκδοχής τους, όπως αυτή παρουσιάζεται στην κωμωδία του Ψαθά το *Στραβόζυλο*, ή του Ρούσσου ο *Πρωτευουσιάνος* ή στην κωμωδία των Φωτιάδη και Βροντάκη, δέκα πέντε χρόνια μετά, ο *Φαταούλας*. Ο Φωτιάδης μάλιστα έχει μεταφράσει έργα του Μολιέρου και έχει ενσαρκώσει επί σκηνής ήρωές του.

Και οι νεότεροι όμως έχουν περιβάλλει με θέρμη και αγάπη τον Μολιέρο, τον οποίο τον έχουν γνωρίσει και μέσα από μια διασκευή των *Πανουργιών του Σκαπίνου*, φιλοτεχνημένη από τον Κωστή Λειβαδέα, σύμφωνα με το πρότυπο του *Εξηνταβελόνη*. Η διασκευή αυτή πρωτοπαίχτηκε με τον τίτλο *Ο ασιόδας ο Θωμάς* το καλοκαίρι του 1959 στην Άμφισσα και σε άλλες πόλεις. Δυστυχώς, όμως, δεν παραστάθηκε στην Αθήνα, καθώς ο διασκευαστής της, που τυχαίνει να είναι και σκηνοθέτης και θιασάρχης, έκρινε ότι το πόνημά του δεν είχε την απαιτούμενη επιτυχία, για να παρουσιαστεί στον «Εθνικό Κήπο», όπου έπαιζε ο ίδιος τότε.

Επίσης, δεν είναι λίγοι και οι σκηνοθέτες μας που αρχίζουν την καριέρα τους ως ιεροφάντες του Μολιέρου. Ο Ροντήρης π.χ. ως ηθοποιός, στις πρώτες εμφανίσεις του έπαιξε τον Κλεάνθη στον *Κατά φαντασίαν ασθενή*, χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο Δ. Ερμάνος. Η πρώτη βεβαιωμένη σκηνοθεσία του στο «Εθνικό» ήταν ο *Αρχοντοχωριάτης*, υπό την διεύθυνση του Φώτου Πολίτη.

Ο Καραντινός αρχικά, όπως ήδη αναφέραμε, είχε ανεβάσει τον *Κατά φαντασίαν ασθενή*, έπαιξε τον *Εξηνταβελόνη* και τον *Ταρτούφο* και είχε αναγγείλει για το Κ.Θ.Β.Ε.(Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος) τον *Δον Ζουάν*.

Ο Κουν ανέβασε και εκείνος τον *Κατά φαντασίαν ασθενή* με τον Παντελή Ζερβό, στα 1936, με τη «Λαϊκή Σκηνή».

Ο Βασίλης Αργυρόπουλος την ίδια χρονιά (1936) δοκιμάζει τις δυνάμεις του στο Μολιέρο. Ανεβάζει τον *Ταρτούφο* και τον *Γιατρό με το στανιό* και τρία χρόνια αργότερα (1939) παρουσιάζει τον *Μισάνθρωπο*.

Η «Νέα Δραματική Σχολή» πρωτοπαίζει με τους μαθητές της τις κωμωδίες: *Η κόμισσα της Εσκαρπανιάς* (1936), *Κατά φαντασίαν ασθενής* (1937) και *Μπαρμπουγιέ ο ζηλιάρης* (1938).

Η κα Κατερίνα παρουσίασε με το θίασό της δυο κωμωδίες του Μολιέρου: τον *Ζωρζ Νταντέν* στα 1939, σκηνοθετημένο από τον Γιαννούλη Σαραντίδη, και στα 1943 το *Σχολείο γυναικών*, σε συνεργασία με τον Αιμίλιο Βεάκη και σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη.

Το «Εθνικό Θέατρο» στα σαράντα χρόνια της λειτουργίας του, με τις δέκα έξι μολιερικές παραστάσεις και τις πολλές επαναλήψεις στην Αθήνα και στα επαρχιακά κέντρα, στάθηκε από τους κυριότερους εκφραστές του Μολιερικού πνεύματος. Ο Δημήτρης Ροντήρης, που σκηνοθέτησε τα έργα: *Αρχοντοχωριάτης*, στα 1933, με τον Αιμίλιο Βεάκη, τον Τηλ. Λεπενιώτη, τον Μιχ. Ιακωβίδη, κ.α., *Κατά φαντασίαν ασθενής*, στα 1937, με τους Μήτσο Μυράτ, Μιράντα, Μάνο Κατράκη, κ.α., *Φιλάργγυρος*, στα 1941, με τον Χριστόφορο Νέζερ και τους Σαφώ Αλκαίου, Βάσω Μανωλίδου, κ.α., και *Αμφιτρύων*, στα 1948, με τον Τάκη Χορν και τη Μαίρη Αρώνη.

Ο Σωκράτης Καραντινός, που σκηνοθέτησε τα έργα: *Ταρτούφος*, στα 1944, με τον Γιώργο Ταλάνο, και στα 1945, με τον Γιώργο Γληνό, τον *Κο ντε Πουρσονιάκ*, στα 1945, με τον Χρήστο Ευθυμίου και τη Μαρία Αλκαίου, κ.α., τον *Αρχοντοχωριάτη*, στα 1952, με τον Χριστόφορο Νέζερ και την Ελένη Χαλκούση, κ.α., τον *Ταρτούφο*, στα 1957, με τον Παντελή Ζερβό, την Αλέκα Κατσέλη, τον Μιχάλη Καλογιάννη, κ.α., τον *Κατά φαντασίαν ασθενή*, στα 1968, με τον Γρηγόρη Βαφιά, την Κάκια Παναγιώτου, την Έλλη Βοζικιάδου, κ.α..

Ο Κωστής Μιχαηλίδης, που σκηνοθέτησε τον *Μισάνθρωπο*, στα 1933, με την Ελένη Παπαδάκη, τον Γιώργο Γληνό, τον Θάνο Κωτσόπουλο, την Έλσα Βεργή, κ.α., και τον *Φιλάργγυρο*, για πρώτη φορά στα 1959, με πολλές επαναλήψεις μέχρι το 1964, με τον Χριστόφορο Νέζερ, την Ελένη Χαλκούση, τον Άρη Μαλλιαγρό, κ.α.

Ο Δημήτρης Ματσούκης, που σκηνοθέτησε τις *Ψευτοσπουδαίες*, στα 1938, με την Ελένη Παπαδάκη, τον Νίκο Δενδραμή, την Μιράντα, κ.α., συμπεριλαμβάνοντας στο πρόγραμμα και τις *Πανουργίες του Σκαπέν*, με τον Ευάγγελο Μαμία, τον Τηλ. Λεπενιώτη, κ.α.



Ο Αλέξης Σολομός, που σκηνοθέτησε στα 1953 τον *Κατά φαντασίαν ασθενή*, με τον Χριστόφορο Νέξερ, την Αντιγόνη Βαλάκου, την Καίτη Λαμροπούλου, την Αλίκη Βουγιουκλάκη, που έκανε τότε την πρώτη της εμφάνιση, κ.α.

Τέλος, ο Σπύρος Ευαγγελάτος, που σκηνοθέτησε στα 1971 τον *Μισάνθρωπο*, με τον Γρηγόρη Βαφιά, τη Βέρα Ζαβιτσιάνου, τον Άρη Μαλιαγρό, κ.α.

Όλοι οι παραπάνω σκηνοθέτες, μαζί με όλους τους άλλους συνεργάτες τους (σκηνογράφους, ενδυματολόγους, χορογράφους, κ.α.) έδωσαν το απόσταγμα της θεατρικής τους τέχνης για την παρουσίαση του Μολιέρου από τη σκηνή του «Εθνικού Θεάτρου». Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί, όσον αφορά τις παραστάσεις του «Εθνικού», ότι οι δέκα τέσσερις από τις δέκα έξι ανέβηκαν με σκηνικά του Κλ. Κλώνη και κοστούμια του Αντώνη Φωκά.

Τέλος, ο Γιώργος Θεοτοκάς, μόλις ανέλαβε τη διεύθυνση του «Εθνικού» για πρώτη φορά, φρόντισε ώστε η πρεμιέρα της νέας περιόδου να γίνει με τον Μολιέρο, και συγκεκριμένα με τον *Κύριο ντε Πουρσονιάκ*, ενώ και το 1965 σημειώθηκε και μια άλλη μεγάλη μολιερική επιτυχία, ο *Ασυλλόγιστος*.

Ο Σωκράτης Καραντινός με την «Αττική Σκηνή» παρουσίασε στα 1953 τον *Εξηνταβελόνη* και την επόμενη χρονιά τον *Ταρτούφο* στην Αθήνα και αργότερα σε περιοδεία. Στις δυο αυτές παραστάσεις, που γνώρισαν πολλές επαναλήψεις, ο Καραντινός κρατούσε τον επώνυμο ρόλο.

Στο μεταξύ από τις αρχές του αιώνα μας μέχρι τα μέσα του οι μεταφράσεις πληθαίνουν. Ο Νίκος Λάσκαρης, ο Ποταμιανός, ο Ηλ. Οικονομόπουλος, ο Νίκος Ποριώτης, ο Ιωάννης Πολέμης, ο Γιώργος Σημηριώτης, ο Γιάννης Λάμπας, ο Στέφανος Φωτιάδης, ο Μόρφης, ο Δημήτρης Γιαννουκάκης, ο Λέων Κουκούλας, ο Γιάννης Οικονομίδης, ο Γ.Ν. Πολίτης<sup>33</sup>, ο Κώστας Βάρναλης, ο Θρασ. Σταύρου, κ.α. ήταν οι μεταφραστές του μολιερικού έργου.

Στη δωδεκάχρονη ιστορία του το «Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος» παρουσίασε επτά κωμωδίες του Μολιέρου: τον *Αρχοντοχωριάτη*, σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, με τον Γιώργο Δαμασιώτη, την Θάλεια Καλλιγά, τον Ηλία Σταματίου, κ.α., το μονόπρακτο *Με το ζόρι παντρεία*, σε σκηνοθεσία Ανδρέα Φιλιππίδη, στα 1966, με τον Γιώργο Βλαχόπουλο, κ.α., τον *Ντον Ζουάν*, σε σκηνοθεσία Κυριαζή Χαρατσάρη, με τον Βασίλη Γκόπη, την Λίλη Παπαγιάννη, κ.α., τον *Μισάνθρωπο*, σε

<sup>33</sup> Μεταφράζει τον *Αρχοντοχωριάτη* στα 1933, μια μετάφραση που δημοσιεύεται μόλις στα 1962 στο πρόγραμμα της παράστασης του Κ.Θ.Β.Ε., και τον *Αμφιτρύωνα* στα 1948, που δημοσιεύεται από το Γαλλικό Ινστιτούτο.

σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου, στα 1969, με τον Ηλία Σταματίου και την Ελευθερία Σπανού, τον *Φιλάργγυρο*, στα 1970, σε σκηνοθεσία Θάνου Κωτσόπουλου, που ερμήνευσε και τον επώνυμο ρόλο, και μαζί του η Άννα Ραυτοπούλου, κ.α., και τέλος τον *Κατά φαντασίαν ασθενή*, στα 1972, σε σκηνοθεσία Πιέρ Περού, με τον Μίμη Φωτόπουλο, τον Ανδρέα Ζησιμάτο, την Πόπη Άλβα, κ.α.

Στη Θεσσαλονίκη επίσης παρόν με τον Μολιέρο έδωσε ο Κυριαζής Χαρατσάρης σκηνοθετώντας τον *Γιατρό με το στανιό* με το «Φοιτητικό Θέατρο» στα 1958 και με το «Ελεύθερο Θέατρο» στα 1963, και ο Γιάννης Κοπανάς ανεβάζοντας τις *Σοφές γυναίκες*, τον *Αρχοντοχωριάτη* και τον *Κατά φαντασίαν ασθενή*.

Ακόμα τα τελευταία χρόνια μολιερικές παραστάσεις έδωσαν στα 1964 η «Λαϊκή Σκηνή» με τους Γ. Δάνη, Χριστίνα Σύλβα και Νίκο Καζή, παρουσιάζοντας τον *Ασυλλόγιστο*, σε σκηνοθεσία Μιχάλη Μπούχλη, ο Δημήτρης Χορν, που ανέβασε τον *Δον Ζουάν*, σε σκηνοθεσία Λεωνίδα Τριβυζά, στα 1968, η Μαίρη Βοσταντζή, που ανέβασε την ίδια χρονιά τις *Κατεργαριές του Σκαπέν*, ο Αλέξης Σολομός, που ανέβασε με τον Γιάννη Γκιωνάκη τον *Αρχοντοχωριάτη* στα 1970, ο «Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου», που παρουσίασε σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού τον *Κατά φαντασίαν ασθενή*, στα 1972, ο Γ. Αλεξάκης, που παρουσίασε στα 1973 τον *Ταρτούφο*, οι μαθητές του Γαλλικού Ινστιτούτου που ανέβασαν τη ίδια χρονιά στο πρωτότυπο τις *Ψευτοσπουδαίες* και τον *Γιατρό με το Στανιό*, κ.α.

Φυσικά τα παραπάνω έργα του Μολιέρου εξακολουθούν να διασκεδάζουν το θεατικό κοινό των ημερών μας, κυρίως μέσα από τις τολμηρές απόπειρες των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ (Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων), που δίνουν τις παραστάσεις τους σε ολόκληρη την Ελλάδα κυρίως κατά τους θερινούς μήνες. Έτσι θα αναφέρουμε ενδεικτικά δυο κωμωδίες του Μολιέρου, την παράσταση του *Φιλάργγυρου* από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Βόλου και το «Θεατρικό Σανίδι» το καλοκαίρι του 2003, σε σκηνοθεσία Κοραή Δαμάτη, στην οποία συμμετείχαν οι: Μπάμπης Κλαλιώτης, Μπάμπης Χατζηδάκης, Ειρήνη Τσαλέρα, Γρηγόρης Σταμούλης, Βασίλης Τζιβιλίκας, Γιάννης Ματαράγκας, Έρση Μαλικένζου, Βασίλης Κολοβός, Ελβίρα Ζαμπετάκη, Γιώργος Ματαράγκας και Αδρέας Βαρούχας, και την παράσταση του *Ταρτούφου* από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Σερρών, σε σκηνοθεσία Γιάννη Ιορδανίδη, με τον ηθοποιό Τάσο Χαλκιά στον πρωταγωνιστικό ρόλο.

Στον τομέα των μεταφράσεων δεν έχουμε καινούριες προσφορές. Ο Παντελής Πρεβελάκης εκδίδει τη μετάφραση του *Δον Ζουάν*, ο Κώστας Βάρναλης του *Σχολείου*

των συζύγων και του *Μισάνθρωπου*, ο Δημήτρης Χαρτουλάρης τη μετάφραση του *Κατά φαντασίαν ασθενή*, η Μίνα Ζωγράφου του *Αρχοντοχωριάτη*, του *Αστόχαστου*, του *Ταρτούφου*, του *Δον Ζουάν*, κλπ.

Ο Μολιέρος, λοιπόν, συνεχίζει να ‘παιδεύει’ το Νεοελληνικό Θέατρο και κατά τον εικοστό και εικοστό πρώτο αιώνα. Ωστόσο, ο αληθινά μολιερικός θεατρικός αιώνας μας είναι ο ΙΘ΄, κατά τον οποίο, από τα είκοσι τρία έργα του Μολιέρου που μεταφράστηκαν στα ελληνικά, τα δεκαεφτά είναι δικοί του καρποί. Τότε ήταν που ο Μολιέρος ‘πεπαίδευκε’ την Ελλάδα πρώτα-πρώτα όσον αφορά στη διαμόρφωση της αίσθησης του γέλιου στο Θέατρο και έπειτα στην ανύψωση του πολιτισμού μας.

Ύστερα από όλα αυτά, ένα εύλογο ερώτημα που προβάλλεται είναι πού οφείλεται αυτή η προτίμηση στον Μολιέρο;

Ο Μολιέρος εκτός από τις περιστασιακές, κατά παραγγελία κωμωδίες-μπαλέτα που γράφει, εκφράζει με το σύνολο του έργου του έναν προωθημένο κοινωνικό προβληματισμό και αναδεικνύει μέσω της σάτιράς του τις ποικίλες κοινωνικές καταστάσεις και ιδιαιτερότητες της εποχής του. Όμως τα ανερχόμενα κοινωνικά στρώματα, που αποκτώντας χρήματα, θέλουν να μιμηθούν τον τρόπο ζωής της αριστοκρατίας, οι κομπευόμενες, οι ψευτοσπουδαίοι, οι υποκριτές, οι ψευτοδιανοούμενοι, είναι στοιχεία σάτιρας και κοινωνικής κριτικής και στην εν εξελίξει ελλαδική κοινωνία του περασμένου αιώνα. Με αυτόν τον τρόπο ο Μολιέρος ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της ελληνικής πνευματικής ζωής και ως κλασικός θεατρικός συγγραφέας, ζωντανός πάντοτε στις συνειδήσεις, αλλά και ως μοναδικός ζωγράφος της ανθρώπινης ψυχής και των αδυναμιών της.

Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε πως το έργο του το διακρίνει μια επικαιρότητα αισθητική (η «κωμωδία-μπαλέτο» βρίσκεται σε αντιστοιχία με το σημερινό μιούζικαλ), αγωνιστική (εναντίον του χρήματος και των ισχυρών), εφευρετική (αφού τίποτα ουσιαστικά πιο αξιόλογο στον τομέα της ανθρώπινης σκέψης δεν έχει εφευρεθεί από την εποχή του), υπερασπίσεως των αδικημένων τάξεων και των προβλημάτων της νεότητας, και φιλοσοφική. Κατά συνέπεια ο Μολιέρος δεν είναι μόνο σύγχρονος, αλλά ανήκει σε όλες τις εποχές. Μέσα σε τρεις αιώνες υπήρξε παρών και θα εξακολουθήσει να καθοδηγεί τον άνθρωπο, όσο θα υπάρχει ο πολιτισμός μας.

Ύστερα από όλα αυτά μπορούμε να κατανοήσουμε πλέον σε βάθος γιατί ο κορυφαίος Γάλλος δραματουργός ακόμα και στις μέρες μας παραμένει επίκαιρος,

‘αγέραςτος’ και αρυτίδωτος, πάντα έτοιμος να διδάξει στις νέες γενιές το γέλιο και τον τρόπο να το επιζητούν από τη Σκηνή. Συνεχίζει και θα συνεχίζει, μέσα από τις ατέλειωτες παραστάσεις των έργων του, ακούραστος να σατιρίζει με το προσωπικό του πειρακτικό χαμόγελο τα «κακώς κείμενα» της ανθρώπινης φύσης, βροντοφωνάζοντας στους νεότερους το πάθος του για τη ζωή, μια βασική αρχή του που βρίσκει την απόλυτη έκφρασή της στην άποψη του Νίτσε: *«Αυτό που έχει σημασία δεν είναι η αιώνια ζωή, παρά η αιώνια ζωηρότητα»*.

### **Ερμηνεία της ιδιαίτερης υποδοχής του Μολιέρου από το ελληνικό θεατρόφιλο κοινό<sup>34</sup>.**

Σε όλο το προηγούμενο κεφάλαιο ασχοληθήκαμε με τη μορφή και το ρόλο του Θεάτρου μέσα στα πλαίσια του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, εστιάζοντας την προσοχή μας στην συμβολή των τριών κορυφαίων ευρωπαϊών δραματουργών, Μολιέρο, Σαίξπηρ και Γκολντόνι όσον αφορά στην διαμόρφωση της φυσιογνωμίας του θεάτρου της Ελλάδας στη νεότερη εποχή.

Είδαμε, λοιπόν, πως το νεότερο ελληνικό θέατρο ξεπηδά σαν πόθος των Ελλήνων για ελεύθερη δημιουργία και έκφραση κάτω από την επίδραση των έργων των παραπάνω Ευρωπαϊών δημιουργών, τα οποία οι Έλληνες τα γνώρισαν είτε μέσω των μεταφράσεών τους είτε μέσω της σκηνικής πραγμάτωσής τους.

Ωστόσο κορυφαία θέση ανάμεσά τους κατέχει ο Μολιέρος, ο οποίος, όπως εύλογα μπορούμε να συνάγουμε από τα παραπάνω, επάξια επονομάστηκε «θεατρικός διδάσκαλος» του έθνους μας, καθώς δεν υπάρχει στ’ αλήθεια πρωτότυπη δημιουργία του νεοελληνικού θεατρικού χώρου που να μην αξιοποιεί ως πηγή έμπνευσης στοιχεία από το υλικό των κωμωδιών του μεγάλου Γάλλου δραματουργού.

Όπως είναι φυσικό, εύλογα και αβίαστα προβάλλει το ερώτημα που σχετίζεται με τους λόγους για τους οποίους τα θεατρικά κείμενα του Μολιέρου άγγιξαν τόσο πολύ την ευαίσθητη ψυχή του Νεοέλληνα και βρήκαν τόσο μεγάλη απήχηση στο ελληνικό θεατρόφιλο κοινό, ώστε να κυριαρχεί η άποψη του Γ. Σιδέρη ότι *«ο Μολιέρος πεπαίδευκε την Ελλάδα»*.

<sup>34</sup> Μάρθα Αποσκήτη, *Μολιέρος και Κρητικό Θέατρο, συμβολή στη συγκριτική μελέτη των αναγεννησιακών λογοτεχνιών*, Εισήγηση στην Α΄ Συνάντηση Θεατρικής Παιδείας του ΔΗΠΕΘΕΧΚ στις 14 Μαΐου 1984 στην αίθουσα ΦΙΡΚΑ στα Χανιά.

Όσο πολύπλοκο και αν προβάλλει το ερώτημα αυτό, εύκολα μπορούμε να βρούμε την απάντησή του, αν ταξιδέψουμε στο χρόνο, αναζητώντας το συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στο ελληνικό και το γαλλικό θέατρο του Μολιέρου, προκειμένου να εντοπίσουμε το στοιχείο εκείνο που μοιάζει να ευθύνεται και να δικαιολογεί την υποδοχή του Μολιέρου από το ελληνικό κοινό.

Η αναδρομή μας στο παρελθόν σταματά στο Κρητικό Θέατρο, οι κωμωδίες του οποίου παρουσιάζουν αδιαμφισβήτητα κοινά στοιχεία με τα πρώιμα αλλά και τα ώριμα έργα του Μολιέρου, γεγονός που οφείλεται στην κοινή πηγή έμπνευσής τους, την ιταλική λογοτεχνία, λόγια και λαϊκή.

#### 4. Ο Μολιέρος και το Κρητικό θέατρο

Ξεκινώντας από το γεγονός ότι δυο διαφορετικές κοινωνίες του ΙΖ' αιώνα, μια αυλική στη Γαλλία και μια άλλη αστική στο Κάστρο της Κρήτης, δέχονται και υιοθετούν τα ίδια πνευματικά ρεύματα που έρχονται από την Ιταλία, εύκολα μπορούμε να κατανοήσουμε γιατί και οι δυο δημιουργούν αξιόλογες λογοτεχνίες και οι συγγραφείς τους δίνουν προσωπικό και εθνικό τόνο στα έργα τους και όταν ακόμη τα μεταπλάθουν από ιταλικά πρότυπα.

Η εξάρτηση του Κρητικού θεάτρου από την δραματική ιταλική ποίηση είναι γνωστή. Αλλά και η Γαλλική αναγεννησιακή λογοτεχνία επηρεάζεται από την ιταλική, έτσι ώστε μεγάλοι Γάλλοι συγγραφείς, όπως ο Μολιέρος, να μην αποτελούν εξαίρεση ξεφεύγοντας από αυτή.

Είναι γνωστό ότι ανάμεσα στις άλλες επιδράσεις (Ισπανικού θεάτρου, Πλαύτου, Τερέντιου, Βοκκάκιου, κ.λ.π.) ο Μολιέρος, κυρίως στα πρώτα έργα του, επηρεάστηκε και από την ιταλική *commedia dell'arte*. Διατρέχοντας τις επαρχίες με το προσωπικό του «άρμα θέσπιδος» κατά την περίοδο 1645-58, γράφει τον *Medecin Volant*, ένα έργο εμπνευσμένο από το πλούσιο ρεπερτόριο της ιταλικής κωμωδίας. Η ίδια επιτυχημένη ιταλική 'συνταγή' εντοπίζεται επίσης και στο *L'Étourdi*, γραμμένο ίσως το 1655, το οποίο αντλεί την υπόθεσή του από το *L'Inavertito* του Nicolo Barbieri, στο *Sganarelle* (1660), στο *L'amour medecin* (1665), στο *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) και στο *Fourberies de Scapin* (1671).

Μελετώντας κανείς τα κείμενα αυτά εύκολα μπορεί να διακρίνει το ευρύτερο πλαίσιο τους, όπου κωμικές σκηνές με λεπτό χιούμορ εναλλάσσονται με ανάλογες

χοντροκομμένης φάρσας. Η πλοκή τους είναι περίτεχνη, καθώς συχνό φαινόμενο είναι οι μεταμφιέσεις των προσώπων, η υποκατάσταση του εραστή από κάποιο άλλο πρόσωπο, οι κωμικές απάτες και τα χαμένα παιδιά που ξαναβρίσκονται την κατάλληλη, από δραματικής απόψεως, στιγμή, θέματα πολύ προσφιλή στο ιταλικό θέατρο.

Επομένως στα κοινά στοιχεία από την ιταλική λογοτεχνία οφείλεται μια αναλογία που εντοπίζεται ανάμεσα στα έργα του Μολιέρου και στις κωμωδίες του Κρητικού Θεάτρου και που αφορά τόσο τον βασικό μύθο που αποτελεί τον πυρήνα των έργων όσο και τα πρόσωπα που τον πλαισιώνουν.

Μελετώντας αρχικά την υπόθεση κάποιων μολιερικών κωμωδιών διαπιστώνουμε πως συχνά σε αυτές υπάρχει ένα ή δυο ζευγάρια ερωτευμένων νέων που έρχονται αντιμέτωπα με τις ‘μυωπικές’ αντιλήψεις του πατέρα ή -σπανιότερα- της μητέρας, οι οποίοι προσπαθούν να αποτρέψουν το γάμο των ερωτευμένων νέων, προβάλλοντας ως προσχήματα προσωπικά τους πάθη και κρυφές επιθυμίες, όπως την παθιασμένη φιλαργυρία (*L' Avare*), τον απέραντο θαυμασμό για τους τίτλους και την ποιότητα ζωής που αυτοί συνεπάγονται (*Bourgeois-Gentilhomme*), τον γελοίο και συχνά ανεδαφικό φόβο της ασθένειας (*Malade imaginaire*), τον απαγορευμένο και κοινωνικά κατακριτέο ερωτικό πόθο για κάποιο νεότερο άτομο (*L' Avare*), κ.λ.π. Εξαιτίας αυτών των εμποδίων η υπόθεση οδηγείται σε αδιέξοδο και ο μύθος ‘λύνεται’ συχνά με μια απάτη (*Bourgeois Gentilhomme, Malade Imaginaire*) ή με το θέμα του χαμένου παιδιού που ξαναβρίσκει τους γονείς του και αποκαθίσταται έτσι η σωστή τάξη των πραγμάτων με την αναγνώριση της πραγματικής ταυτότητάς του (*Les fourberies de Scapin, L' étourdi, L' Avare*).

Γύρω από αυτό το μοτίβο χαλκεύει ο Μολιέρος τους απaráμιλλους θεατρικούς χαρακτήρες του, επιτυγχάνοντας παράλληλα μέσα από την παρουσίασή τους ως γελοίους και τραγικούς συνάμα, όπως ακριβώς είναι και οι δυο όψεις της ζωής (χαρούμενη-λυπητερή), να τους ανυψώσει σε ανθρώπινα σύμβολα ανυπέρβλητης αξίας, που δεν ξεθωριάζουν στο πέρασμα των χρόνων.

Η ίδια περίπου υπόθεση διέπει και την κωμωδία του Κρητικού Θεάτρου, *Φορτουνάτος*, του Μάρκου Αντώνιου Φώσκολου. Θυμίζοντας σε γενικές γραμμές την υπόθεση του έργου αυτού, αναφέρουμε ότι ο ήρωας Φορτουνάτος αγαπά την όμορφη Πετρονέλλα, η οποία δίχως δισταγμό και ηθικές αναστολές ανταποκρίνεται στον έρωτά του. Η ένωσή τους όμως δεν είναι εφικτή, γιατί η φιλάργυρη μητέρα της

Πετρονέλλας, η Κυρά Μηλιά, που αντιστοιχεί στον Αρπαγκόν του *L' Avare* του Μολιέρου, χωρίς όμως αυτή να είναι το πρωταγωνιστικό πρόσωπο του έργου, δεν εγκρίνει τον γάμο αυτό και θέλει να παντρέψει την κόρη της με το γέρο γιατρό Λούρα, επειδή είναι ευκατάστατος και για το λόγο αυτό θα 'πάρει' την κόρη της χωρίς να ζητήσει την προαπαιτούμενη προίκα. Τίποτα δεν μπορεί να την μεταπείσει και κατά συνέπεια να την κάνει να ματαιώσει τον άτοπο και για πολλούς λόγους ατελέσφορο γάμο, ούτε καν η εντύπωση που κάνει στον περίγυρό τους το αταίριαστο αυτό ζευγάρι, ούτε τα κλάματα και οι διαμαρτυρίες της νεαρής κοπέλας, ούτε οι δειλές συστάσεις των άλλων (*Φορτ.* Β 346-358, Γ 155-160, Γ 275-282, Δ 63-67). Άλλωστε σαν την Frosine στον *Avare* διακατέχεται από την αντίληψη ότι ο γάμος μιας νέας με γέρο σύζυγο δεν είναι αιώνιο κακό, καθώς ανοίγει τον δρόμο ένα ευοίωνο μέλλον, επειδή ο ηλικιωμένος σύζυγος πρόκειται να πεθάνει νωρίτερα από τη νεαρή σύζυγό του, οπότε η νεαρή χήρα μπορεί τότε να παντρευτεί έναν νέο άνδρα και να απολαύσει μαζί του τις χαρές της ζωής που είχε στερηθεί (*Φορτ.* Β 495-498):

*«Ετούτος είναι γέροντας, κι' ίντα μπορεί να ζήσει;  
Ακόμη ένα χρόνο, δυο. Και απείτις πουμπουρίση,  
πιάνομε τα τορνέσα του, και τότες θέλει πάρει  
η Πετρονέλλα ένα νιο κι όμορφο κοπελιάρη»*

μας λέει η κυρά Μηλιά. Ανάλογη όμως μοιάζει να είναι και η άποψη της Frosine που λέει στην Marianne:

*«Mais cela n'est pas pour durer, et sa motre, croyez moi, vous mettra bientôt en état  
d'en prendre un plus aimable (aimabbe)»*

(*L'Avare*, Πράξη III, Σκηνή IV).

Ωστόσο οι ήρωες του έργου εξέρχονται από το αδιέξοδο αυτό, όταν επέρχεται η σωτήρια ανακάλυψη ότι ο Φορτουνάτος είναι το χαμένο παιδί του γέρου Λούρα και έτσι το πατρικό φίλτρο του συνηγορεί υπέρ της λογικής, οπότε ο πρώην 'επίδοξος'

εραστής συμβιβάζεται με την ήρεμη ζωή των γηρατειών και δίνει τόπο στα νιάτα, όπως ακριβώς και στον *Anare* ο Anselme υποχωρεί μπροστά στο γιο του Valere.

Παράλληλα, το μέχρι πριν από λίγο ορατό εμπόδιο που άκουγε στο όνομα Κυρά Μηλιά εξανεμίζεται, καθώς δεν έχει λόγο να αρνηθεί πια στην κόρη της ένα γάμο που της τα εξασφαλίζει όλα, πλούτο και έρωτα.

Επίσης, γύρω από τον ίδιο θεματικό πυρήνα περιστρέφονται και πρόσωπα που εντοπίζονται, άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο ευδιάκριτα, αλλά σχεδόν πάντα, και στα έργα του Μολιέρου.

Ένα από αυτά είναι και ο γιατρός Λούρας, ο τύπος του ερωτευμένου γέρου, που συνδυάζει στοιχεία του Λατίνου *senex* και που αντιστοιχεί στον Αρπαγκόν. Είναι και αυτός φιλάργυρος, αλλά το κύριο χαρακτηριστικό του, που καθορίζει και λειτουργεί ως τροχοπέδη της γελοιογραφικής του απεικόνισης και αγγίζει τα όρια της καρικατούρας, είναι ο παράφορος έρωτάς του για το νέο κορίτσι. Σαν γιατρός μοιάζει πάλι με τους γιατρούς του Μολιέρου. Αναφέρει ως προγόνους του τον Γαληνό, τον Αριστοτέλη και υπερηφανεύεται πως είναι τόσο αξιόλογος, που όμοιό του δεν βρίσκει κανείς (*Φορτ.* A 161):

*«Εγώ, αφού ξέρεις πως γιατρός άλλος καλύτερός μου τη σήμερα δε  
βρίσκεται...»*,

λέει στον υπηρέτη του, όπως ο *Docteur* στον *La jalousie du Barbouille*:

*«Aussi moi je suis le premier de tous les docteurs, le docte des doctes»*.

(Σκηνή II)

Θέλει να φαίνεται νέος, προσπαθεί να κρύψει τα χρόνια του βιάφοντας τα μαλλιά και τα μουστάκια του (*Φορτ.* Γ 163-165 και Δ 363-366), φορεί καινούρια, νεανικά και μοντέρνα ρούχα και αφήνεται στις επιτηδευμένες φιλοφρονήσεις και τις σοφιστείες της προξενήτρας κυρά Πετρους (*Φορτ.* Δ 330 εξ.), η οποία, ανταποκρινόμενη στις απαιτήσεις του πολυδιάστατου ρόλου της, προσπαθεί με κάθε μέσο να επιτύχει το συνοικέσιο, με το αζημίωτο φυσικά (ανάλογο το σκηνικό με τον *Λεπρέντη* του Χουρμούζη, Πράξη Α', σκηνή Ζ', όπου η Περμαθούλα λέει στον *Λεπρέντη*: «.....Να



ευχαριστήθηκε πολύ όταν άκουσε πως θα με δώσης για χατήρι της, τριάντα δραχμαίς να πληρώσω η φτωχή τα χρέη μου. Και τότε με είπε, να σας πω προσκυνήματα, και αν την αγαπάτε, λέει, να με δώσετε άλλαις είκοσι δραχμαίς να κάμω κ' ένα κοντογουνάκι...» και με την Frosine, *L'Avare*, Πράξη II, σκηνή V, που λέει χαρακτηριστικά: «*J' ai un process que je suis sur le point de perde faute d' un peu d' argent; et vous pourriez facilement me procurer le gain de ce process, si vous aviez quelque bonte pour moi*»), κολακεύοντας την ματαιοδοξία του επίδοξου πελάτη της. Η σκηνή αυτή μας θυμίζει ξανά τον αντίστοιχο διάλογο ανάμεσα στον Avare και την Frosine (Πράξη II, σκηνή V), καθώς και τη συζήτηση ανάμεσα στον Λεπρέντη και τον Αδωναΐδη (Πράξη Α', σκηνή Α') και ανάμεσα στον Λεπρέντη και την Περμαθούλα (Πράξη Α', σκηνή Β', Γ', Δ').

Υπηρέτης του γέρο Λούρα είναι ο Μποζίκης, που παρουσιάζεται ως θρασύς και λαίμαργος. Το θράσος του θυμίζει το θράσος του La Flèche στον *Avare*, ενώ σπαρταριστά κωμική είναι η αντίθεση ανάμεσα στον συνεπαρμένο γέρο ερωτευμένο αφέντη του και στη λαιμαργία του δούλου, που δεν έχει όρια.

Ο Μποζίκης θυμίζει επίσης τον Gros René του *Sganarelle*, που μιλά όμως πιο ευγενικά στον νεαρό ερωτευμένο κύριό του, δεν έχει όμως όρεξη για φαγητό και γι' αυτό ακριβώς του κάνει τις ανάλογες συστάσεις, τονίζοντάς του πως γι' αυτόν αξία έχει μόνο η εξασφάλιση του άρτου του επιούσιου.

Τέλος, ο Μποζίκης θυμίζει και τον Gros René του *Medecin*, που, ενώ περίμενε να γευματίσει πλούσια στο γάμο, όπως ο Μποζίκης, απογοητεύεται από τη ματαιώσή του. Βέβαια, αξίζει να τονίσουμε πως αυτοί οι 'Gros René' πραγματικά ωχριούν μπροστά στον τόσο ζωντανό και λαϊκό τύπο του Μποζίκη.

Άλλος υπηρέτης στο Φώσκολο είναι ο Μπερναμπούτσος, που συνοδεύει τον ψευτοπαλληκαρά Καπετάν Τζαβάρλα και η άσεμνη Αυγουστίνα, η «φαμέγια» της Κυρά Μηλιάς. Και οι τρεις, όπως ορισμένοι υπηρέτες του Μολιέρου (La Flèche, Toinette), διατυπώνουν ειρωνικές κρίσεις για τα αφεντικά τους και 'ζωγραφίζουν' με τα πιο έντονα χρώματα τόσο τα ελαττώματά τους όσο και την κωμικότητα της θέσης τους. Όπως, λοιπόν, οι υπηρέτες στα έργα του Μολιέρου, έτσι και αυτοί στο έργο του Φώσκολου έχουν ουσιαστική θέση στην κωμωδία και δεν είναι απλώς διακοσμητικά, βουβά πρόσωπα.

Εξίσου σημαντικό ρόλο παίζει η προξενήτρα στο έργο του Φώσκολου και όχι μόνο. Από αυτή λοιπόν ζητά βοήθεια ο γέρο Λούρας, για να πείσει την Πετρονέλλα να τον

δεχτεί ως άντρα της, όπως ο Harpagon από την Grosine για τη Μαριάννα. Την κυρά Πετρού καλούν η κυρά Μηλιά και ο θετός πατέρας του Φορτουνάτου για τα προξενιά που σχεδιάζουν για τα παιδιά τους. Σε αυτήν ακόμη τρέχει και ο καπετάν Τζαβάρλας, για να ζητήσει τη μεσολάβησή της στην καρδιά της κυρά Μηλιάς, χωρίς να υπονιάζεται τι φάρσα θα του ετοιμάσει η κυρά Πετρού με τη συγκατάθεση της κυρά Μηλιάς και τη βοήθεια της Αγουστίνας, η οποία θα του στοιχίσει ένα γερό χέρι ξύλο από τον αδερφό της Μηλιάς που είναι φράρος. Πρόκειται για μια σκηνή που παρουσιάζει για άλλη μια φορά πολλές ομοιότητες με την αντίστοιχη του *Λεπρέντη* του Χουρμούζη, όπου η Περμαθούλα συνομωτεί εναντίον του Λεπρέντη με τον συνεργό της Αδωναΐδη (Πράξη Δ', σκηνή Α'). Φυσικά, στο τέλος, και πάλι από αυτή ζητά βοήθεια και ο ερωτευμένος Φορτουνάτος, όπως ζητά ο Cleante τη βοήθεια της Grosine στον *Avare*, ένα γεγονός που μας δείχνει ότι η ψυχολογία των δυο γυναικών είναι η ίδια, εφόσον, ενώ δίνουν υποσχέσεις στους γέρους (Λούρα και Αρπαγκόν), δέχονται παράλληλα να εξυπηρετήσουν τους νέους (Φορτουνάτο, Cleante).

Όλοι λοιπόν επιζητούν απεγνωσμένα την βοήθειά της και έτσι συμβάλλουν ο καθένας με τον τρόπο του στην επαλήθευση της κρίσης που κάνει η ίδια για τον εαυτό της (*L' Avare*, Πράξη II, σκηνή V).

Άλλος τύπος του *Φορτουνάτου* είναι ο σχολαστικός δάσκαλος, ο Λατίνος Pedante, που ανακατεύει λατινικά και ιταλικά στα ελληνικά του και έτσι γίνεται γελοίος με τον σχολαστικισμό του και παράλληλα φορέας ποικίλων δυσερμηνειών και των αντίστοιχων παρεξηγήσεών τους. Έτσι καθίσταται ένας θεατρικός τύπος που μας θυμίζει τον φιλόσοφο στον *Bourgeois-Centilhomme* του Μολιέρου, καθώς και μια πλειάδα ηρώων του ελληνικού και παγκόσμιου θεάτρου.

Δυο πρόσωπα που χρωματίζουν έντονα την κωμωδία του Φώσκολου και δεν εντοπίζονται στην παλέτα των θεατρικών χαρακτήρων του Μολιέρου είναι ο ψευτοπαλληκάρης Τζαβάρλας και ο φράρος αδελφός της Μηλιάς, ένας καθολικός μοναχός που δέρνει τον Τζαβάρλα.

Σχετικά με τον πρώτο αξίζει να σημειώσουμε πως είναι ένας τύπος που βρίσκεται και στις άλλες κρητικές κωμωδίες. Συγκρίνει τον εαυτό του με τον Αχιλλέα και αδιάκοπα θριαμβολογεί, μα στην πραγματικότητα είναι τόσο δειλός, ώστε συχνά τον δέρνουν. Πρόκειται για έναν γνήσιο απόγονο του miles gloriosus του Πλαύτου, που θα αποτελέσει πηγή έμπνευσης για πολλούς μεταγενέστερους παρόμοιους θεατρικούς

τύπους, συμπεριλαμβανομένου και του «κουτσαβάκη» Σταύρακα του Θεάτρου Σκιών.

Πρόσωπα του *Φορτουνάτου*, κάπως άχρωμα όμως, είναι ο Γιαννούτσος, θετός πατέρας του Φορτουνάτου, και ο φίλος του Θόδωρος. Η Πετρονέλλα, η αδύνατη ερωτευμένη, που αγαπά με πίστη τον νεαρό Φορτουνάτο και ο εραστής της που τής ομολογεί την αγάπη του με λυρική έξαρση είναι πρόσωπα μάλλον σχηματικά που βρίσκονται εντελώς ίδια στα περισσότερα έργα του Μολιέρου. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονίσουμε ότι το ίδιο σχηματικά και υποτυπώδη είναι σχεδόν όλα τα ζευγάρια του λατινικού και ελληνικού θεατρικού ρεπερτορίου (π.χ. το ερωτευμένο ζευγάρι του Κρητικού και της Κανέλλας στην *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου). Ο ποιητής θέλοντας να δώσει βαρύτητα στην ένταση και την ποιότητα των αισθημάτων τους ‘ζωγραφίζει’ με αδρές πινελιές την σκηνική τους υπόσταση.

Ύστερα από την σύντομη αυτή αντιπαράθεση των δυο συγγραφέων καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι τα κοινά στοιχεία που εντοπίζονται τόσο στην υπόθεση όσο και στα πρόσωπα που ενσαρκώνουν τα έργα τους δεν είναι δυνατόν να οφείλονται σε μια κατ’ ευθείαν επίδραση. Είναι αδιαμφισβήτητο πως και οι δυο δέχτηκαν έμμεσα ή ίσως και απ’ ευθείας τη λατινική επίδραση, ίχνη της οποίας, όπως έχουμε ήδη δει, μπορούν να εντοπιστούν και στις άλλες κρητικές κωμωδίες. Δεν είναι τυχαία λοιπόν η αγάπη του Κρητικού Θεάτρου και του Μολιέρου για τα στοιχεία εκείνα (μοτίβα και τύποι) που ανήκουν στο θεατρικό εργαστήρι της λατινικής κωμικής παράδοσης.

Κατά συνέπεια, αν θελήσουμε να επεκτείνουμε τη συγκριτική παρουσίαση των άλλων δυο κωμωδιών του Κρητικού θεάτρου με έργα του Μολιέρου, εύκολα θα διαπιστώσουμε τα κοινά τους στοιχεία. Έτσι, αν πάρουμε την κωμωδία *Κατζούρμπος*, βλέπουμε για άλλη μια φορά τον ίδιο θεματικό ιστό: ο νεαρός Νικολός, γιος του πλούσιου καστρινού αστού Γιάκομου, αγαπά την όμορφη Κασσάνδρα, η οποία όμως βρίσκεται στα χέρια της πονηρής και φιλάργυρης μεσίτρας κυρά Πουλισένας. Η φιλαργυρία την ωθεί στο να εκδώσει τη νέα στον γέρο Αρμένη, που της υπόσχεται χρήματα και άλλα δώρα. Για άλλη μια φορά ο γεροντικός του έρωτας προκαλεί ειρωνικά σχόλια στους γύρω τους, ένα γεγονός που αφήνει ασυγκίνητη την κυρά Πουλισένα. Μάταια ο Νικολός προσπαθεί να ματαιώσει τα σχέδιά της. Τελικά, το αναπόφευκτο ματαιώνεται κάτω από το βάρος της φοβερής ανακάλυψης ότι η Κασσάνδρα, την οποία είχαν αρπάξει πειρατές και την είχαν πουλήσει στον άνδρα της Πουλισένας είναι η χαμένη κόρη του Αρμένη. Έτσι όλα τελειώνουν καλά με τον

γάμο των δυο ερωτευμένων νέων, που έρχεται ως επισφράγιση του σφοδρού έρωτά τους.

Το θέμα της όμορφης νέας που βρίσκεται εξαγορασμένη από πειρατές στα χέρια ενός πλούσιου εμπόρου το χρησιμοποίησε και ο Μολιέρος στο *L' Etourdi*, όπου με τη νέα αυτή είναι ερωτευμένος και ο νεαρός ήρωας της μολιερικής κωμωδίας, που και αυτός, ακριβώς σαν τον Νικολό, έχει αντίζηλους. Το ευτυχισμένο τέλος του γάμου των δυο ερωτευμένων παιδιών δίνεται και εδώ με το θέμα του χαμένου παιδιού που ξαναβρίσκεται.

Ακριβώς το ίδιο σκηνικό τέχνασμα δίνει επίσης ευτυχισμένο τέλος και στην τρίτη κρητική κωμωδία, τον *Στάθη*. Εδώ η υπόθεση είναι αρκετά περίπλοκη: ο Πάμφιλος αγαπά τη Φαίδρα, ενώ αυτή αγαπά τον Χρύσιππο, που με τη σειρά του αγαπά τη Λαμπρούσα. Ο Πάμφιλος παρουσιάζεται λοιπόν τις νύχτες στη Φαίδρα σαν Χρύσιππος και γεύεται την αγάπη της. Αυτό δημιουργεί αρκετές παρεξηγήσεις, ώσπου φυσικά στο τέλος διορθώνονται όλα και ο Πάμφιλος παντρεύεται τη Φαίδρα, ενώ ο Χρύσιππος τη Λαμπρούσα.

Ανάλογη είναι και η υπόθεση της μολιερικής κωμωδίας *Le depit amoureux*. Εδώ η Ascagne αγαπά τον Valere, ο οποίος αγαπά την Lucile, η οποία όμως είναι ερωτευμένη με τον Eraste. Ένα βράδυ η Ascagne, αφήνοντας τον Valere να πιστέψει ότι είναι η Lucile, τον παντρεύεται. Το τέχνασμά της φυσικά ανακαλύπτεται. Και εδώ όμως η κωμωδία έχει αίσιο τέλος, καθώς η Lucile θα παντρευτεί τον Eraste που και αυτός την αγαπούσε, ενώ ο Valere θα πάρει την Ascagne.

Όπως εύκολα μπορεί να διαπιστώσει κανείς και στις δυο αυτές κωμωδίες κυρίαρχο ρόλο παίζει το μοτίβο της υποκατάστασης του εραστή και της μεταμφίεσης, για να επιτυγχάνεται ο σκοπός της κωμωδίας, ένα τέχνασμα ιδιαίτερα αγαπητό και συνηθισμένο στην ιταλική και παγκόσμια λογοτεχνία. Αξίζει να μνημονεύσουμε το *Παραμύθι του Έρωτα και της Ψυχής*, την κωμωδία του Ariosto, *Suppositi*, άμεσα εμπνευσμένη από το έργο του Πλαύτου *Menaechmi*, και τέλος το *Όνειρο Θερινής Νυκτός* του Σαίξπηρ.

Ωστόσο δίπλα σε αυτές τις ομοιότητες συνυπάρχουν αρμονικά και αρκετές διαφορές, που υπαγορεύονται από το γεγονός ότι οι κρητικοί συγγραφείς και ο Μολιέρος ζουν σε διαφορετικές κοινωνίες. Κατά συνέπεια το ρεπερτόριο των Κρητών δεν περιλαμβάνει όλους εκείνους τους τύπους των ξεπεσμένων ευγενών και των κομψών, χαριτωμένων και επιπόλαιων γυναικών που προσδίδουν χρώμα και ζωή

στα έργα του Μολιέρου. Από την άλλη, ούτε και στον Μολιέρο που ζει κοντά στην αυλή και σε μια σεμνότυφη κοινωνία θα ήταν δυνατόν να διακωμωδηθεί ο ερωτισμός των ελαφρών γυναικών, όπως γίνεται στον *Κατζούρμπο*, ή να ηχήσουν τα χοντροκομμένα αστεία, τα γεμάτα υπονοούμενα, που δονούν τα κωμικά έργα της κρητικής λογοτεχνίας, όπως π.χ. οι υπαινιγμοί για την ομοφυλοφιλία του δασκάλου στον *Φορτουνάτο* (Πράξη Α', στ. 413 κ.ε.). Επίσης, ζώντας κοντά στην αυλή, που 'σφίξει' από την παρουσία αξιωματικών και κληρικών, πολλοί από τους οποίους κατέχουν σημαίνουσα θέση, αποφεύγει την γελοιογραφική σκηνική παρουσίασή τους μέσω τύπων σαν τον Τζαβάρλα, καθώς είναι νωπές οι μνήμες της δυσαρέσκειας που προκάλεσε η διακωμώδησή τους στην κωμωδία του *Tartuffe* (Πράξη I, σκηνή II, στ. 326), όπου κυρίαρχο ρόλο παίζουν ψευτοευσεβείς και ψευτοπαλληκαράδες. Σε αντίθεση, ο Φώσκολος δεν δίστασε να γελοιοποιήσει έναν καθολικό μοναχό, βασιζόμενος στο ότι το κρητικό κοινό ασπαζόταν το ορθόδοξο δόγμα.

Η διαφορά των κρητικών ποιητών φαίνεται και από το γλωσσικό όργανο που μεταχειρίζονται. Διακρίνονται από την τόλμη να λένε πράγματα που δε λέγονται, σε αντίθεση με τον Μολιέρο, ο οποίος ακόμα και στις πρώτες κωμωδίες του διατηρεί μια ευγένεια αυλική και προσδίδει στο χιούμορ που μεταχειρίζεται μια διάσταση διαφορούμενη.

Ανακεφαλαιώνοντας πρέπει να τονίσουμε πως σκοπός μας δεν είναι να συγκρίνουμε συγγραφείς τόσο διαφορετικούς και άνισης αξίας, αλλά να καταδείξουμε ότι η Κρητική κωμωδία, μολονότι οι αξιώσεις της είναι χωρίς άλλο κατώτερες από τις αξιώσεις της κωμωδίας του Μολιέρου, ωστόσο ανήκει ουσιαστικά στο ίδιο πνευματικό κλίμα, που ονομάζεται γενικότερα όψιμη Αναγέννηση, γεγονός που δικαιολογεί τη διαπίστωση ότι εύκολα μπορεί να εντοπίσει κανείς πολλά σημεία επαφής ανάμεσα σ' αυτήν και τις αναγεννησιακές λογοτεχνίες της Ευρώπης.

Έτσι τίποτα στις κρητικές κωμωδίες δεν θυμίζει το μεσαιωνικό θέατρο, καθώς απουσιάζουν ολότελα από αυτές οι μακροί μονόλογοι και οι πλατειασμοί. Αντίθετα η υπόθεση των έργων, οι ήρωες, η χυμώδης σάτιρα, ο ζωντανός και λακωνικός διάλογος, η αίσθηση του πραγματικού, οι λατινισμοί, η ειρωνεία του κλασικισμού και παράλληλα η απήχηση της ανθρωπιστικής παιδείας τοποθετούν τους κρητικούς ποιητές στους κωμωδιογράφους της Αναγέννησης.

## 5. Μολιέρος και Επτανησιακό Θέατρο

Πριν διαδοθεί το έργο του Μολιέρου σ' ολόκληρη την Ευρώπη από τους Εγκυκλοπαιδιστές, κυρίως τον Βολταίρο, τον Ντιντερό, τον Ρουσσώ και τον Laharpe, παρατηρούμε πως, όπως ακριβώς επισημίναμε και στην περίπτωση του Κρητικού κωμικού Θεάτρου, έτσι και εδώ, στον χώρο της επτανησιακής δραματουργίας, καθίσταται ευδιάκριτη η συμβολή του Γάλλου κωμωδιογράφου τόσο στη φιλοτέχνηση κάποιων δραματικών χαρακτήρων όσο και στη 'σύλληψη' και αξιοποίηση συγκεκριμένων θεατρικών μοτίβων<sup>35</sup>.

Συγκεκριμένα: Μελετώντας την 'ίλαροτραγωδία' του Κεφαλλονίτη Πέτρου Κατσαΐτη *Ιφιγένεια* (1720) διαπιστώνουμε πως στις τρεις κωμικές σκηνές στο τέλος του έργου παρουσιάζονται ονόματα προσφιλή στις μολιερικές κωμωδίες: Σκαπίνος, Σγαρανέλλος και Πορκονιάκος. Πρόκειται ουσιαστικά για τρία ανεξάρτητα μικροδράματα σε δομή «ομιλιών», όπου στο πρώτο (σκηνή Ε', δ') εμφανίζονται ο καπιτάν- Κουβιέλλος με δύο μπράβους, στο δεύτερο (σκηνή Ε', ε') παρουσιάζονται επί σκηνής ο Μπαρλάκας και ο Σκαπίνος αρχικά και έπειτα ο Σγαρανέλλος, ο Πορκονιάκος και ένας αγρότης, ο Χωριάτης, ως πελάτες στη «σπετσαρία», και στο τρίτο (σκηνή Ε', στ') ο Τιμπούρτζιος, η Σιμόνα και η Γιακουμίνα<sup>36</sup>.

Όπως ήδη έχουμε τονίσει, η συσχέτιση των παραπάνω τριών σκηνών με την *Commedia dell'arte* δε δημιουργεί ιδιαίτερους προβληματισμούς, αν και δε διαθέτουμε παρά μόνο έμμεσες αποδείξεις για παραστάσεις του ιταλικού αυτοσχέδιου θεάτρου στα Επτάνησα. Ωστόσο θεωρείται βέβαιο, βάσει των βιβλιογραφικών πληροφοριών που έχουμε στη διάθεσή μας, πως οι «Ομιλίες» *Η κωμωδία των Ψευτογιατρών* (1745) και *Ο Χάσης* (1795) 'βαδίζουν' στα θεατρικά μονοπάτια της.

Αντιθέτως η εξήγηση της παρουσίας των γαλλικών ονομάτων στο έργο του Κατσαΐτη αποδεικνύεται πιο δυσχερής, καθώς τα πολιτισμικά συμφραζόμενα το 1720 δεν ευνοούν μια άμεση επαφή των Επτανησίων με το Παρίσι. Κατά συνέπεια το γεγονός αυτό μας παραπέμπει σε μια έμμεση σύνδεση των δύο θεατρικών χώρων, αυτών της Γαλλίας της Αναγέννησης και των Επτανήσων, μέσω ενδεχόμενων

<sup>35</sup> Β. Πούγχερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος-20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*. Εκδόσεις «Ελληνικά γράμματα», Αθήνα 1999, σελ. 36.

<sup>36</sup> Β. Πούγχερ, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο. Μια δραματολογική αναδρομή*. Κεφάλαιο 3 «Οι μολιερικοί γιατροί στο ελληνικό θέατρο του 19<sup>ου</sup> αιώνα», Εκδόσεις «Αλεξάνδρεια», Αθήνα 2004, σελ. 68-69.

παραστάσεων της *Commedia dell'arte*<sup>37</sup> ή ίσως πρόκειται για το αποτέλεσμα της κοινής εκμετάλλευσης ιταλικών προτύπων, όπως είχε επισημανθεί και στο Κρητικό Θέατρο. Το θέμα αυτό το έθιξε και ο Σπ. Ευαγγελάτος στη διδακτορική του διατριβή, όπου παρατηρεί, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, την εκπληκτική ομοιότητα ανάμεσα στους στίχους Ε΄ 781-814 και στη στ΄ σκηνή της Β΄ Πράξης του *Γιατρού με το στανιό* (1668).

Ειδικότερα, ενώ ο Σγαρανέλλος, απόγονος του Αρλεκίνου (*Arlecchino*) της *Commedia dell'arte* θα μπορούσε να συσχετιστεί με το ιταλικό “*sgarrare*”, που σημαίνει «αστοχώ», και ο Σκαπίνος, ο Μπριγκέλλας (*Brighella*) του Μιλάνου<sup>38</sup>, με το ιταλικό “*scappare*”, «ξεγλιστρώ, ξεφεύγω», στην περίπτωση του Πορκονιάκου δεν υπάρχει αμφιβολία πως πρόκειται για το μολιερικό *Pourceaugnac*. Επίσης, η αναγραφή των ονομάτων στα «πρόσωπα της τραγωδίας»<sup>39</sup> δε μας προσφέρει κάποια ιδιαίτερη βοήθεια, καθώς αποκαλύπτει μια σύγχυση των κωμικών τύπων της *Commedia dell'arte*: ο καπιτάν-Κουβιέλλος, διασταύρωση του Καπετάνιου (*Capitano*) και του Πανταλόνε (*Pantalone*) της *Commedia dell'arte*, μπράβος στην ιδιότητα, είναι γνωστός ως *Coviello* ή *Covello*, αλλά ενσαρκώνει τον *dottore* και όχι τον *capitano*, ο Μπαρλάκας *da Finocchio* (όπου στα ιταλικά “*finocchio*” σημαίνει «αρωματικός μάραθος») δεν μπορεί να διασταυρωθεί με υπαρκτό θεατρικό τύπο, ο Σκαπίνος *di Trofaldin* προβάλλει ως απόρροια της σύγχυσης δύο ολότελα διαφορετικών τύπων, του *Scapino* ή *Scarpino* και του *Truffaldino*. Συνεχίζοντας, τα πρόσωπα της τρίτης σκηνής εκ πρώτης όψεως φαίνεται να έχουν αντίστοιχα στην *Commedia dell'arte*. Απομένουν ο Σγαρανέλλος (“*da specier à medico*”: ιατρός) και ο Πορκονιάκος (“*cittadino*”: αστός), που παραπέμπουν αδιαμφισβήτητα στις ακόλουθες κωμωδίες του Μολιέρου: *Sganarelle ou Le Cocu imaginaire, L' école des maris* (1661), *Dom Juan* (1664), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), και ο Σκαπίνος στο έργο *Les Fourberies de Scapin*.

<sup>37</sup> Β. Πούγχερ, «Ο Πέτρος Κατσαΐτης και το Κρητικό θέατρο», στον τιμητικό τόμο εις μνήμην Γεωργίου Θ. Ζώρα, *Παρνασσός*, 25 (1983), που ανατυπώθηκε στον τόμο *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ενδεκα μελετήματα*, Αθήνα 1984 και διευρυμένο με προσθήκες και νέες συζητήσεις στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 298-300.

<sup>38</sup> Πρόκειται για τον Μπριγκέλλα, τον ήρωα της *Commedia dell'arte*, ο οποίος συχνά εμφανίζεται μ' άλλο όνομα, προφορά η κοστούμι, ανάλογα με τον ηθοποιό, και συνδυάζει και χαρακτηριστικά του Αρλεκίνου. (Βλ. Αλέξη Σολομό, «*Commedia dell'arte*. Η παντοδυναμία του ηθοποιού». *Θέατρο* 1965, σσ. 15-26 και ιδίως σελ. 24).

<sup>39</sup> Εμμ. Κριαράς, *Κατσαΐτης, Ιφιγένεια-Θυέστης-Κλαθμός Πελοποννήσου*. Ανέκδοτα έργα. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο, Αθήνα 1950 (*Collection de l' Institut française d' Athènes* 43), σελ. 7.

Ενώ όμως ο Σκαπίνος είναι δόκιμος τύπος της *Commedia dell'arte* και ο Σγαρανέλλος αποτελεί δημιούργημα της *Comédie italienne* στο Παρίσι, ο Πορκονιάκος έχει σαφώς γαλλική ιθαγένεια, με αποτέλεσμα να προκύπτει το εύλογο ερώτημα του πώς έρχεται ο συγκεκριμένος θεατρικός τύπος από το Παρίσι του 1669 στο Αργοστόλι του 1720;

Η κωμωδία του Μολιέρου *Monsieur de Pourceaugnac* συνδυάζει δύο σενάρια της *Comédie italienne*: “*Policinella pazzo per forza*” και “*Pulicinello burlato*”, τα οποία αποτελούν παράλληλα αντικείμενο μίμησης από τους Ιταλούς σε ένα τρίπρακτο σενάριο υπό τον τίτλο *La coquette ou l'Académie des Dames* (1691) και αργότερα σ' ένα άλλο τρίπρακτο, *L' infortun mariage d' Arlequin* (1718). Πρόκειται αδιαμφισβήτητα για μια έντονη αλληλεπίδραση που δικαιολογείται από το γεγονός ότι ο θίασος του Μολιέρου συστεγάζεται πολλά χρόνια μαζί με τον ιταλικό θίασο στο Palais Royal.

Ως αποτέλεσμα αυτής της συνεύρεσης ο Γάλλος δραματουργός άντλησε θέματα και δανείστηκε κωμικούς τύπους από τους Ιταλούς, οι οποίοι αντίστοιχα μιμήθηκαν κάποια έργα του Μολιέρου σε μια απόπειρά τους να τα αποδώσουν στη Γαλλική γλώσσα και κατά συνέπεια να ανανεώσουν το ρεπερτόριό τους<sup>40</sup>.

Έτσι, λοιπόν, όταν εκδιώχθηκαν το 1696 από το Παρίσι, μετέφεραν μεγάλα τμήματα του μολιερικού ρεπερτορίου, τα οποία αφομοιώθηκαν πολύ γρήγορα από το τεράστιο θεατρικό εργαστήρι της *Commedia dell'arte*, μ' αποτέλεσμα και το όνομα του Πορκονιάκου να ταξίδεψε και αυτό στην Ιταλία και μέσω κάποιου θιάσου της να έγινε γνωστό στον Κατσαίτη, άγνωστο σε ποιον ακριβώς συσχετισμό, είτε στο Αργοστόλι ή το Ληξούρι είτε στο Ναύπλιο, όπου διέμεινε για αρκετό καιρό<sup>41</sup>.

Συνεχίζοντας με τα ονόματα που εμφανίζονται και στους δύο θεατρικούς συγγραφείς, παρατηρούμε πως ένας Κουβιέλλος (καπιτάν-Κουβιέλλος στη σκηνή Ε' δ' της *Ιφιγένειας*) ανιχνεύεται και στην *Commedia dell' arte*, αλλά και στον *Αρχοντοχωριάτη (Bourgeois gentilhomme)* του Μολιέρου, με τη διαφορά ότι στην κωμωδία του Μολιέρου υποδύεται τον Covielle, τον έξυπνο υπηρέτη του Cléonte, του αγαπητικού της κόρης του M. Jourdain, της Lucile, μια ιδιότητα τελείως άσχετη με του καπιτάν-Κουβιέλλου και τον ομώνυμο *dottore* της *Commedia dell'arte*.

<sup>40</sup> Β. Πούχγερ, «Ο Μολιέρος και το Γαλλικό θέατρο του καιρού του», *Θεατρικά* (Μηνιαία θεατρική έκδοση). Τεύχος 9-10 (Μάιος-Ιούνιος 1973), σσ. 30-37, ιδίως «Κομέντια Ντελ Άρτε και Κόμεντι Ιταλιέν», σελ. 32-33.

<sup>41</sup> Β. Πούχγερ, ό.π., *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο*, σελ. 70-71.



Ο Σκαπίνος παραπέμπει τόσο στον Σκαπίνο της *Commedia dell' arte* όσο και στον επίσης μολιερικό ομώνυμο ήρωα της κωμωδίας *Les Fourberies de Scapin*.

Όσον αφορά στον Μπαρλάκια, αυτός ο κωμικός τύπος της επτανησιακής κωμωδίας δεν έχει όμοιό του τόσο στην *Commedia dell' arte* όσο και στη μολιερική κωμωδία.

Ακολουθούν δύο θεατρικοί τύποι, που θεωρούνται ‘γνήσια’ τέκνα του γαλλικού κωμικού θεάτρου: ο Σγαρανέλλος (*Sganarelle*) και ο Πορκονιάκος (*Pourceaugnac*), οι οποίοι στην *Ιφιγένεια* του Κατσαίτη ενσαρκώνουν έναν φαρμακοποιό/γιατρό και έναν πελάτη/αστό αντίστοιχα.

Ο *Sganarelle*, τον οποίο είχε υποδυθεί και ο Μολιέρος, δεν είναι σταθερός τύπος στο μολιερικό θέατρο, αλλά παρουσιάζει διαφορετικές ιδιότητες και εκδοχές, όπως αφελής σύζυγος, τυραννικός πατέρας και εραστής, έξυπνος υπηρέτης και ψευτογιατρός, μια ιδιότητα με την οποία τον συναντούμε και στην κωμική σκηνή Ε΄ της *Ιφιγένειας*.

Ο *Pourceaugnac* παρουσιάζεται και στον Κατσαίτη και στον Μολιέρο ως θαυμαστής των γιατρών και ως πιστός ακόλουθος της ιατρικής επιστήμης.

Τέλος, στην τρίτη κωμική σκηνή στο τέλος του έργου του Κατσαίτη κάνει αισθητή την παρουσία του ο γνωστός τύπος του ερωτευμένου γέρου (*senex*), ο Τιμπούρτζιος, που καταντά γελοίος με τα καμώματά του σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια να εντυπωσιάσει τη νεαρή κοπέλα που ‘χει ερωτευτεί, καθώς δέχεται να του βάνουν τα γένια γαλάζια η Σιμόνα και η Γιακουμίνα, ακολουθώντας δήθεν το συρμό της εποχής, προκειμένου να δείχνει νεότερος και ελκυστικότερος.

Ο κωμικός αυτός ήρωας θα μπορούσε ίσως να συσχετιστεί και να παραλληλιστεί με τον Thibaut, “*paysan*” στο *Le médecin malgré lui*, ή πιθανότερα με τον M. Tibaydier στο όψιμο έργο του Μολιέρου *La comtesse d' Escarbagnas*, όπου υποδύεται τον εραστή της κοντέσσας.

Επιπλέον, επαναφέρει στη μνήμη μας τον γιατρό Λούρα στον *Φορτουνάτο*, ο οποίος βάφει το γένι του, για να δείχνει νεότερος και ελκυστικότερος, τον *Λεπρέντη*, που για τον ίδιο ακριβώς λόγο, αδιαφορώντας για το ασύμβατο της ηλικίας του, ντύνεται νεανικά και μοντέρνα, και τον Αστυνόμο της *Βαβυλωνίας*, ο οποίος με τη σειρά του βάφει τα μαλλιά του, για να κρύψει τις άσπρες τρίχες του και κατά συνέπεια να μην προδώσει την πραγματική του ηλικία.

Κατά συνέπεια αυτό το παζλ των ονομάτων που χρησιμοποιούνται από κοινού στην *Commedia dell' arte*, το μολιερικό θέατρο και την *Ιφιγένεια* του Κατσαίτη δεν μπορεί

να μας οδηγήσει σε ασφαλή συμπεράσματα για τη γνωριμία του Κεφαλλονίτη θεατρικού συγγραφέα με τον Μολιέρο. Αυτό ισχύει, γιατί τα ονόματα των στερεότυπων τύπων του ιταλικού αυτοσχέδιου θεάτρου χρησιμοποιούνται και από τους δύο θεατρικούς συγγραφείς (Μολιέρο, Κατσαΐτη) με ασυνήθιστη ελευθερία, που άλλοτε πηγάζει από τη δημιουργική πνοή και τη διάθεση ανανέωσης του δημιουργού, όπως ισχύει στην περίπτωση του Μολιέρου, και άλλοτε υποδηλώνει περισσότερο ουσιαστική άγνοια πάνω στην καθιερωμένη τυπολογία των ηρώων της *Commedia dell'arte*, παρά ενσυνείδητη βούληση, όπως συμβαίνει με τον Κατσαΐτη<sup>42</sup>.

Εξετάζοντας λεπτομερειακά τη δυσεξήγητη αυτή παραλληλία, παρατηρούμε πως δεν είναι μόνο τα παραπάνω ονόματα που συνδέουν τις τρεις κωμικές σκηνές της *Ιφιγένειας* με τις μολιερικές κωμωδίες, αλλά και μια σειρά από θεματολογικά μοτίβα και γενικότερα στοιχεία.

Η παρατήρηση αυτή αφορά κυρίως τρεις περιπτώσεις, η ομοιότητα των οποίων είναι εν μέρει καταπληκτική:

Η πρώτη (1<sup>η</sup>) εντοπίζεται εκεί που ο Σκαπίνος βάζει το θύμα του σε σάκο, για να το σώσει δήθεν από εχθρούς που το κατατρέχουν, ενώ στην πραγματικότητα το θύμα ξυλοκοπείται αλύπητα από τον ίδιο ή από άλλους. Πρόκειται για ένα μοτίβο που απαντά συχνά και μάλιστα σχετίζεται με το γνωστό επεισόδιο του Μπερτόλδου<sup>43</sup>.

Η δεύτερη (2<sup>η</sup>) σχετίζεται με την προσπάθεια του Πορκονιάκου να βρει γιατρό και με την εκδήλωση του θαυμασμού και της προσήλωσής του στην ιατρική επιστήμη και στους 'οιουσδήποτε' λειτουργούς της.

Κοινό στοιχείο των δύο συγγραφέων είναι, μεταξύ των υπολοίπων, η απόπειρα του Μπαρλάκια να αποσπάσει χρήματα και «κοφετούρα» από τον ψευτογιατρό Σγαρανέλλο, η οποία στέφεται με απόλυτη επιτυχία. Στο σημείο αυτό κρίνουμε σκόπιμο να προβούμε στην επισήμανση ότι και εδώ ο ψευτογιατρός μιλάει και τα σπαστά ιταλικά των γιατρών της κρητικής και επτανησιακής κωμωδίας.

Επίσης, παραδομένος σ' ένα παραλήρημα θριαμβολογίας για τα ιατρικά 'επιτεύγματά' του, αναφέρει έναν κατάλογο με ξακουστούς γιατρούς της αρχαιότητας και των νεότερων χρόνων, αξιοποιώντας έτσι ένα συμβατικό στοιχείο της κρητικής (στον *Φορτουνάτο* ο γιατρός Λούρας παραθέτει μια παρόμοια λίστα), της ιταλικής κωμωδίας (έναν παρόμοιο κατάλογο παρουσιάζει και ο γιατρός Erminio στην

<sup>42</sup> Β. Πούχγερ, ό.π., *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο*, σσ. 72-74.

<sup>43</sup> Β. Πούχγερ, «Μολιέρος και Κατσαΐτης. Ιχνηλασίες σε μια θαμπή συσχέτιση», *Πόρφυρας*, 104, (Κέρκυρα, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2002), σσ. 167-181.

κωμωδία *Il geloso* του Ercole Bentivoglio) και αργότερα της επτανησιακής κωμωδίας (ο ζακυνθινός Σαβόγιας Ρούσμελης στους *Κομπογιαννίτες* του χρησιμοποιεί μια ανάλογη λίστα).

Όσον αφορά στον αφελή θαυμασμό προς τους τσαρλατάνους γιατρούς, πρόκειται για ένα θέμα προσφιλές της γαλλική κωμωδίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα, που το αξιοποιεί ο Μολιέρος στην κωμωδία του *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), καθώς και ο Ιάκωβος Ρίζος Νερουλός στα *Κορακίστικα* του (1813).

Η τρίτη (3<sup>η</sup>), τέλος, αξιοποιεί το μοτίβο της βουβής κόρης, προσφιλές θέμα των ευτράπελων διηγήσεων, ο πατέρας της οποίας αναζητά απεγνωσμένα τη θεραπεία της από το γιατρό. Και αυτό το μοτίβο παραπέμπει στην κωμωδία του Μολιέρου *Le médecin malgré lui* (1666)<sup>44</sup>.

Ανακεφαλαιώνοντας, καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως, όπως ακριβώς ανάγαμε τις μεγάλες ομοιότητες του κρητικού κωμικού θεάτρου και κάποιων, κυρίως πρωτόλειων, κωμωδιών του Μολιέρου στην αξιοποίηση των ίδιων παραδοθέντων θεατρικών πηγών, ειδικότερα του πλούσιου υλικού της *commedia dell'arte*, έτσι και όσον αφορά στο Επτανησιακό κωμικό θέατρο η ίδια 'ιστορία' φαίνεται να επαναλαμβάνεται. Η *commedia dell'arte* λειτούργησε για άλλη μια φορά ως 'μήτρα' θεατρικών μορφών και μοτίβων, απ' όπου ξεπήδησαν οι νεότεροι θεατρικοί χώροι και οι μεταγενέστερες θεατρικές "personae".

Επιπλέον, ως αγωγός της προγενέστερης λατινικής παράδοσης, του Πλαύτου και του Τερέντιου, αναλαμβάνει τη μετακένωση της ίδιας επιτυχημένης συνταγής στα μεταγενέστερα θεατρικά είδη και διασφαλίζει την αδιάρρηκτη συνέχεια της θεατρικής παράδοσης, η οποία, όπως έχει ήδη επισημανθεί, έχει χρώμα ελληνικό. Κατά συνέπεια η *commedia dell'arte*, μέσα από τις άμεσες ή έμμεσες επιδράσεις της στο νεοελληνικό θέατρο, ανταποδίδει το χρέος της απέναντι στη Νέα Κωμωδία.

Δεν είναι παράτολμο, λοιπόν, να υποστηρίξουμε πως ο Μολιέρος και σ' αυτή την περίπτωση, μέσω της αδιαμφισβήτητης πλέον επίδρασής του στο κωμικό τμήμα της *Ιφιγένειας* του Κατσαΐτη, λειτουργεί απλά ως ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στην *commedia dell'arte* και την πλούσια παρακαταθήκη της και τη νεότερη λαϊκή κωμική παράδοση των Επτανήσων, με αποτέλεσμα οι σύγχρονοι κωμικοί ήρωες να φέρουν τα διακριτικά γνωρίσματα των "sense", των "innamorati", των "milites gloriosi" και

<sup>44</sup> Β. Πούγχερ, ό.π., *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο*, σσ. 75-80.

των “**servi callidi**” όλων των προγενέστερων εποχών και των θεατρικών παραδόσεων.

## Κεφάλαιο Ενδέκατο

### I. Η *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου

Μελετώντας εκείνα τα έργα του νεοελληνικού θεάτρου που φέρουν εμφανείς μολιερικές επιδράσεις διαπιστώνουμε πως η *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου κατέχει κυρίαρχη θέση ανάμεσά τους.

Πρόκειται για ένα έργο ‘σταθμό’ της νεοελληνικής δραματουργίας, που συγκαταλέγεται στα ελάχιστα παλιά θεατρικά κείμενα που διατήρησαν αμείωτο το θεατρικό ενδιαφέρον τους μέχρι τις μέρες μας.

Ο δημιουργός της κατά τη σύνθεση της πλοκής της και τη σκιαγράφηση των χαρακτήρων της αξιοποιεί όλη την προγενέστερη κωμική παράδοση, δίχως να εξαιρεί απ’ αυτή και το λαϊκό Θέατρο Σκιών, με αποτέλεσμα η *Βαβυλωνία* να προσλαμβάνει τις διαστάσεις μιας ελληνικής commedia dell’arte.

Παρατηρούμε, λοιπόν, πως ο θεματικός πυρήνας της λαϊκής αυτή κωμωδίας βασίζεται στην ‘τεχνική’ της σκηνικής παρουσίασης προσώπων με διαφορετική καταγωγή, άρα και διαφορετική ομιλία, με αποτέλεσμα να δημιουργείται σύγχυση μεταξύ τους και έτσι να πυροδοτείται μια σειρά παρεξηγήσεων. Η γλωσσική ασυνεννοησία είναι ένα κωμικό εύρημα αρκετά παλιό, που ανάγει την καταγωγή του στο κωμικό κόσμο του Αριστοφάνη, του Πλάτου και της commedia dell’arte, και έκτοτε χρησιμοποιείται πολύ συχνά ως φορέας λεκτικών παρεξηγήσεων και πρόκλησης κωμικών καταστάσεων. Αναφέρουμε ενδεικτικά την περίπτωση του Μολιέρου και του Θεάτρου Σκιών, όπου αυτή η θεατρική ‘βαβέλ’ αποτελεί κοινό τόπο.

Στη συνέχεια διαπιστώνουμε πως σχεδόν όλοι οι χαρακτήρες του έργου συγκεντρώνουν τα ίδια τυποποιημένα χαρακτηριστικά των στερεότυπων μορφών του πλαυτιανού θεάτρου, όπως αυτά επιβιώνουν άλλωστε και μέσα από τους απογόνους τους στο Κρητικό, Επτανησιακό και μολιερικό κωμικό θέατρο.

Στην ίδια κατηγορία μ’ αυτή της *Βαβυλωνίας* ανήκει και ο *Λεπρέντης* του Χουρμούζη. Είναι η πρώτη κωμωδία ηθών, στην οποία εφαρμόζεται εκ νέου η ίδια επιτυχημένη ‘συνταγή’ που συνίσταται στη γόνιμη και δημιουργική αξιοποίηση των

θεματικών μοτίβων και των τυποποιημένων χαρακτήρων του θεατρικού παρελθόντος. Το ίδιο ακριβώς φαίνεται να ισχύει και με τις κωμωδίες του Μισιτζή *Απηλπισμένος Σύζυγος* και *Φιάκας*.

Επομένως, διαπιστώνουμε πως, ξεκινώντας από τον Αριστοφάνη και τον Πλάυτο και φτάνοντας μέχρι το Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο, όλα τα παραπάνω ‘κληροδοτήματα’ του κωμικού παρελθόντος συνυφαίνονται αρμονικά για τη σμίλευση νέων θεατρικών χαρακτήρων και την ‘ύφανση’ μιας πρωτότυπης ιστορίας κάθε φορά, που ναι μεν εγκαινιάζει μια άλλη πτυχή (π.χ. η κωμωδία ηθών) του θεατρικού παρόντος, δεν παραγνωρίζει ωστόσο τα ‘κεκτημένα’ του θεατρικού παρελθόντος. Αντιθέτως μάλιστα στηρίζεται σ’ αυτά, μ’ αποτέλεσμα να οδηγούμαστε για άλλη μια φορά στη διαπίστωση ότι πίσω από τη ‘σύγχρονη’ θεματολογία και τους ‘νεόκοπους’ θεατρικούς ήρωες παρακολουθούμε τα στάδια εξέλιξης της ευρωπαϊκής και ειδικότερα της νεότερης ελληνικής κωμικής παράδοσης.

Όπως είναι γνωστό, το Νέο Ελληνικό Θέατρο άνοιξε την αυλαία του με το *Φιλάργγυρο* του Μολιέρου στην ελληνική έκφρασή του ως *Εξηνταβελώνη* στις 12 Ιουλίου του 1836, μια παράσταση που δόθηκε σ’ ένα μικρό ξύλινο θεατράκι, στο χώρο που βρίσκεται σήμερα το κτίριο της Εθνικής Τράπεζας. Την ίδια ακριβώς χρονιά κυκλοφόρησε η *Βαβυλωνία*, που στέφθηκε με επιτυχία από τα πρώτα βήματά της. Ο πρώτος ρόλος της, ο **Ανατολίτης**, είναι παιδί του Μολιέρου - του *Εξηνταβελώνη* - όπως τον είχε δει ο εξ Οικονόμων. Στο έργο αυτό εύκολα μπορεί να διαπιστώσει κανείς πως ο Βυζάντιος ακολούθησε περισσότερο τις διαλέκτους αυτού παρά του Ιάκωβου Ρίζου-Νερουλού, όπως αυτές αξιοποιούνται στα *Κορακίστικά* του.

Η παράσταση της *Βαβυλωνίας* πραγματοποιήθηκε σχεδόν ένα χρόνο μετά τον *Εξηνταβελώνη* και, για να χρησιμοποιήσουμε την έκφραση του Γιάννη Σιδέρη<sup>1</sup>, έκανε το ντεμπούτο της στην ελληνική θεατρική σκηνή «όταν η όραση του κοινού είχε γεμίσει από ντυσίματα σμυρναίικα και πανελλήνια, όταν το σώμα των ηθοποιών τα’ χε ευχάριστα συνηθίσει και όταν είχαν πια παραδεχτεί πως οι ντοπιολαλιές ήταν στοιχείο ευνοϊκό για μια βραδιά θεατρική».

Η ευχαρίστηση που ένιωσαν οι θεατές από τη *Βαβυλωνία* οφείλεται εν μέρει και στην αγάπη τους για τον *Εξηνταβελώνη*, που ήδη γνώριζαν. Είναι γνωστό πως, όταν κάτι μοιάζει με μια επιτυχία, το θεατρικό κοινό το βλέπει πιο ευχάριστα. Επιπλέον η *Βαβυλωνία* είχε και τα δικά της εφευρήματα, για να κερδίσει το χειροκρότημα και την

---

<sup>1</sup> Γ. Σιδέρης, «Πεπαίδευκε την Ελλάδα, ο Μολιέρος, δάσκαλος του Θεάτρου μας», *Θέατρο*, Τόμος 1974, σσ. 40-46.

αποδοχή του κόσμου. Οι ηθοποιοί της βασίστηκαν στην παράσταση του *Εξήνταβελώνη*, δημιουργώντας έτσι μια παράδοση έργων με τοπικές διαλέκτους. Ο Σμυρναίος **Αρπαγκόν** και ο **Ανατολίτης** είναι δυο παράλληλες δημιουργίες, ελληνικές-μολιερικές.

### 1. Η υπόθεση<sup>2</sup> και οι χαρακτήρες της *Βαβυλωνίας*

Η *Βαβυλωνία* είναι ένα από τα ελάχιστα παλιά θεατρικά κείμενά μας που κέρδισε τη μάχη του χρόνου στη νεοελληνική σκηνή. Το έργο 'πλέκεται' στο Ναύπλιο το 1827, μετά την αναγγελία της νίκης των συμμαχικών δυνάμεων στο Ναβαρίνο.

Μια συντροφιά από Έλληνες που κατάγονται από διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές γιορτάζουν την Απελευθέρωση, όμως λόγω της διαφοράς των διαλέκτων τους και της ασυνεννοησίας που έρχεται ως επακόλουθό τους δημιουργούνται παρεξηγήσεις, τις οποίες ακολουθούν 'συγκρούσεις', μ' αποτέλεσμα ύστερα από την επέμβαση της αστυνομίας να φυλακίζονται. Στο τέλος ελευθερώνονται όλοι και η αυλαία της κωμωδίας πέφτει μέσα σε εορταστική ατμόσφαιρα με χορούς και τραγούδια.

Βλέπουμε, λοιπόν, πως αφετηρία της δραματικής πράξης υπήρξε ένα συντροφικό δείπνο, το οποίο προσέλαβε άλλες διαστάσεις κάτω από την επίδραση του μεγαλοφυούς πνεύματος του Βυζάντιου. Το συγκεκριμένο φαγοπότι δεν είναι ένα συνηθισμένο συμπόσιο, στο οποίο συμμετέχουν γείτονες, φίλοι ή, τέλος πάντων, κάποιοι Έλληνες. Οι ομοτράπεζοι αντιπροσωπεύουν όλη την Ελλάδα. Έχουν έρθει από όλους τους μακρινούς ορίζοντες, όπου μιλιέται η ελληνική γλώσσα. Η τύχη τούς συγκέντρωσε σ' ένα ταβερνάκι της πρωτεύουσας. Ο Έλληνας από τα βάθη της Ανατολής κάθεται πλάι-πλάι με τον 'ιταλίζοντα' Επτανήσιο και ο Αρβανίτης μαζί με τον Κρητικό.

Ο συγγραφέας συγκεντρώνει γύρω από το ίδιο τραπέζι όλα τα απομακρυσμένα 'παιδιά' της Ελλάδας και είναι πολύ εύκολο να φανταστεί κανείς τη συγκίνηση του ελληνικού ακροατηρίου στη θέα αυτού του πανελλήνιου συμποσίου, στο οποίο συμμετέχουν εκπρόσωποι όλων των τμημάτων της μεγάλης ακρωτηριασμένης 'πατρίδας', από την οποία μόνο ένα πολύ μικρό μέρος είχε πρόσφατα ανακτήσει την ελευθερία του, καταβάλλοντας υπεράνθρωπες προσπάθειες.

---

<sup>2</sup> Μ. Βάλσα, *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1900*, μετάφραση-εισαγωγή-σημειώσεις: Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Αθήνα 1994, σσ. 355-360.

Όλοι αυτοί οι Έλληνες δε μιλούν την ίδια γλώσσα. Ο καθένας εκφράζεται στο τοπικό του ιδίωμα, πράγμα που έχει ως αποτέλεσμα τη μεταξύ τους ασυνεννοησία, η οποία σε ένα νέο επίπεδο παρεξηγήσεων πυροδοτεί νέες περαιτέρω περιπέτειες. Έτσι ο θεατής κατακλύζεται από μια ανάμεικτη και αντιφατική εντύπωση: απ' τη μια νιώθει συγκινημένος αντικρίζοντας τα αλύτρωτα αδέρφια του που συρρέουν από όλες τις κατευθύνσεις, για να γιορτάσουν όλοι μαζί την ήττα του δυνάστη τους, και από την άλλη δεν μπορεί να εκδηλώσει τη χαρά του με ένα πλατύ χαμόγελο, γιατί βρίσκεται αντιμέτωπος με την αδυναμία των ανθρώπων αυτών, που πάλλονται από την ίδια πατριωτική συγκίνηση, να συνεννοηθούν μεταξύ τους και να χαρούν από κοινού.

### **Η Σχέση της Βαβυλωνίας με το Θέατρο Σκιών**

Η σκηνική μορφή της Βαβυλωνίας είναι βέβαια εντελώς πρωτότυπη και μοναδική ανάμεσα στα έργα του 'ζωντανού' θεάτρου, αν μας επιτραπεί αυτή η έκφραση, για να γίνει πιο σαφής ο διαχωρισμός με το Θέατρο Σκιών. Η έμπνευσή της όμως έχει τις ρίζες της στο λαϊκό θέατρο Σκιών, καθώς ακριβώς εκείνη την εποχή ο Καραγκιόζης, γέννημα της Ανατολής, έπαιρνε νέα μορφή μέσα στη ζωή του ελεύθερου ελληνικού κράτους, ενσωματώνοντας στους μέχρι τότε ήρωές του τύπους παρμένους από την καινούρια ζωή που έβλεπαν να διαμορφώνεται τώρα στην Ελλάδα. Έτσι δίπλα στους παραδοσιακούς τύπους του Αλή Πασά, του Βεληγκέκα και του Δερβέναγα συναντούμε τον Μεγαλέξανδρο, τον Κατσαντώνη, τον Καπετάν Κρη της εποχής του αρματωλισμού, τον τσελεπή ραγιά Χατζηαβάτη, τον εκπρόσωπο του υπόδουλου, αλλά ελεύθερου στο πνεύμα Έλληνα Καραγκιόζη, τον ρουμελιώτη Μπαρμπαγιώργο, τον ζακυνθινό σιορ Διονύσιο, τον ομορφονιό, κ.α.

Βέβαια όσον αφορά στη διαπίστωση αυτή υπήρξαν διαφωνίες σχετικά με το αν το Θέατρο Σκιών επηρέασε την κωμωδία του Βυζάντιου *Βαβυλωνία* ή αν ακολουθήθηκε η αντίστροφη πορεία, δηλαδή αν ο νεοφερμένος από τη Μικρασία Καραγκιόζης επηρεάστηκε στα πρώτα βήματά του στην Ελλάδα από το κοσμαγάπητο θεατρικό έργο.

Ειδικότερα, ο Σπ. Ευαγγελάτος, υποστηρικτής της δεύτερης εκδοχής, μεταχειρίζεται ένα ιστορικό επιχείρημα, προκειμένου να υποστηρίξει τη θέση του ότι «είναι πολύ αμφίβολο αν τότε που γράφτηκε το έργο (1836) ήταν ο Καραγκιόζης διαδεδομένος στην



*Ελλάδα»* και, για να ενισχύσει την επιχειρηματολογία του, επικαλείται τον πρόλογο του Γ. Ιωάννου στον *Καραγκιόζη* του. Όμως, ο τελευταίος παραδέχεται πως ο Καραγκιόζης ήταν γνωστός, και μάλιστα στο Ναύπλιο, πριν το 1841 που δημοσιεύεται η πρώτη είδηση για παράστασή του σε ελληνική εφημερίδα (1827). Επιπλέον, ας μην ξεχνάμε ότι ο Βυζάντιος ήταν Κωνσταντινουπολίτης και με απόλυτη βεβαιότητα είχε παρακολουθήσει παράσταση στην Πόλη, καθώς είναι εξακριβωμένο ιστορικά ότι στην Πόλη και σ' άλλα μέρη της Βαλκανικής παιζόταν Θέατρο Σκιών, όταν γεννήθηκε ο Βυζάντιος, δηλαδή γύρω στα 1790. Μάλιστα αναφέρεται πως πολλοί από τους καραγκιοζοπαίχτες ήταν χριστιανοί (Ελληνες, Αρμένιοι, Σλάβοι) ή και Εβραίοι.

Τέλος, θα πρέπει να επισημάνουμε πως κακώς αποδίδεται στον Κ. Μπίρη η πατρότητα της γνώμης για τη συγγένεια της *Βαβυλωνίας* με τον Καραγκιόζη<sup>3</sup>. Γνωρίζουμε ότι πολύ νωρίτερα ο Φώτος Πολίτης (Απρίλης 1932) γράφει στο πρόγραμμα της σκηνοθετημένης απ' αυτόν παράστασης της *Βαβυλωνίας* στο «Εθνικό Θέατρο»: «...η *Βαβυλωνία* ανήκει στο σπάνιο είδος του “λαϊκού” θεάτρου. Έγινε αμέσως λαϊκό απόκτημα, και όπως μ' πληροφόρησεν ο σεβαστός φίλος κ. Ν. Λάσκαρης, ο ιστορικός του Νεοελληνικού Θεάτρου, το έργο έτεινε να λάβει τη σημασία της νεοελληνικής “*commedia dell'arte*”...». Και, για να συμπληρώσουμε τη σκέψη του Φ. Πολίτη, θα πρέπει να συμπεριλάβουμε εδώ και τον ισχυρισμό του ότι η *Βαβυλωνία* δεν είναι δουλειά του εργαστηρίου, μιας υποκειμενικής θεώρησης του συγκεκριμένου τόπου και χρόνου, παρά έργο που βγήκε από μια κοινή αντίληψη, νοοτροπία της κοινωνίας που για ιστορικούς λόγους εντοπίζεται στο Ναύπλιο, η οποία ξέφυγε από το «εγώ» και πήγαινε στο «εμείς», το γνωστό εύρημα του Μακρυγιάννη, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τον Καραγκιόζη<sup>4</sup>.

Αυτή η σχέση εξάρτησης με το Θέατρο Σκιών που διαπνέει το έργο στο σύνολό του καθίσταται ιδιαίτερα αισθητή στην έναρξή του και συγκεκριμένα στο τραγούδι του Ανατολίτη<sup>5</sup>.

Όλοι οι ήρωες του Καραγκιόζη σκέφτονται κατά τη νοοτροπία που χαρακτηρίζει τους ανθρώπους του τόπου τους ή της τάξης που εκπροσωπούν, μιλούν το δικό τους

---

<sup>3</sup> Σπ. Ευαγγελάτος, *Η Βαβυλωνία*, 1972, σελ. 1στ' και Λέων Κούκουλα - Τάσο Βουρνά, εισαγωγικά στην έκδοση της *Βαβυλωνίας* του Γ. Παπαδημητρίου, Αθήνα 1953.

<sup>4</sup> Αθ. Φωτιάδης (λόγιος), *Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας. Ελληνικό Θέατρο Σκιών* (Εθνογραφική Έρευνα), Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 1977, Κεφάλαιο 5<sup>ο</sup> «Ο Καραγκιόζης στο Θέατρο, Κινηματογράφο, Εικαστικές Τέχνες και στο...Εξωτερικό», σσ. 269-271.

<sup>5</sup> Κώστας Μπίρης, *Η Βαβυλωνία* του Δ. Κ. Βυζάντιου, ιστορική και σκηνική ανάλυση και αναμόρφωση του κειμένου, τυπογραφείον Μηνά Δ. Μυρζίδου, Αθήνα 1948, σελ. 10.

γλωσσικό ιδίωμα και φέρονται κατά τους τρόπους και τις συνήθειες του τόπου ή της τάξης τους. Και είναι αυτή η αλλοπρόσαλλη πολυμορφία τους που τους προσδίδει έναν εντελώς ξεχωριστό, εύθυμο τόνο, που διαπνέει κάθε ένα από τα έργα του ρεπερτορίου του μπερντέ, και συγχρόνως τη χαρακτηριστική ιδιορρυθμία της σκηνικής μορφής, την οποία με απόλυτη ομοιότητα ξανασυναντούμε στη *Βαβυλωνία*.

Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί πως ο Βυζάντιος αξιοποιεί και σ' άλλα έργα του την «τεχνική» του Καραγκιόζη, δηλαδή το να παρουσιάζει επί σκηνής πρόσωπα με διαφορετική εθνική ή επαρχιακή καταγωγή, ώστε να δημιουργείται **κωμική σύγχυση**, η επονομαζόμενη «**βαβυλωνία**». Πρόκειται, φυσικά, για τα έργα του *Σινάνη*, *Γυναικοκρατία* και *Κόλακα*, όπου ο Βυζάντιος βάζει τους χαρακτήρες τους να μιλούν σε διάφορες ελληνικές διαλέκτους. Ειδικότερα:

Στη *Γυναικοκρατία* ο υπηρέτης Αντζουλής μιλά εφτανησιώτικα<sup>6</sup>, η γριά εμπόρισα Μπίτζω δωδεκανησιακά (;), οπραματευτής Τζαπούνης χιώτικα, η γριά δουλεύτρα Χρύσω ρουμελιώτικα και ο γραμματικός Μπαλούλος μιλά σαν τον Λογιότατο, τουλάχιστον στις σκηνές που η παρουσία του είναι «επίσημη».

Στον *Σινάνη* ο ομώνυμος ήρωας μιλάει ανατολίτικα, ο εμπορομεσίτης Ροδάνης χιώτικα, ο τραπεζίτης Καλαμπάκος ηπειρώτικα (;), ο γιατρός Φοντανέλλης σπασμένα ελληνοϊταλικά, η υπηρέτρια Χάιδω ρουμελιώτικα (;), ο Γιορδάνης είναι βραδυγλωσσος, και ο «Τέκνων» (πρόκειται για κτίστη και όχι για όνομα) εφτανησιώτικα.

Στον *Κόλακα* ο υπηρέτης Αμπρουζής μιλάει χιώτικα, ο Κατζουλέτος εφτανησιώτικα, και η υπηρέτρια Νέζω ρουμελιώτικα<sup>7</sup>.

Επιπλέον, ο Βυζάντιος εκτός από την ποικιλία των διαλεκτικών στοιχείων εκμεταλλεύεται στους διαλόγους του και κάποιο είδος παραφθαρμένης ομιλίας, όπως για παράδειγμα τη βραδυγλωσσία.<sup>8</sup>

Τι σημαίνει όμως ο τίτλος «βαβυλωνία»; Πρόκειται για μια βυζαντινή και δημοτική λέξη που σημαίνει: σύγχυση, έλλειψη συνεννόησης, το ακατανόητο λόγω των πολλών και αντιθέτων εκφερομένων γνωμών, κτλ.». Αυτό δικαιολογεί και τη γνώμη του

---

<sup>6</sup> Πολλές από τις διαλέκτους που χρησιμοποιεί ο Βυζάντιος τις παρουσιάζει 'θολά' υπό την έννοια ότι πολλά από τα ιδιωματικά στοιχεία που τις διακρίνουν ανήκουν σε διάφορες ελληνικές περιοχές, μ' αποτέλεσμα να καθίσταται δυσχερής η διάκριση αν αυτό που διαβάζει κανείς εκφράζει πραγματικά μια συγκεκριμένη διάλεκτο.

<sup>7</sup> Κ. Μπίρης, ό.π., σελ. κα'.

<sup>8</sup> Το κωμικό αυτό εύρημα μας θυμίζει μια ανάλογη περίπτωση που αφορά την κωμωδία *Μισέ Κωζής*, αγνώστου Κωνσταντινοπολίτη συγγραφέα, όπου μέσα στον διαλεκτικό κυκεώνα που διέπει ακόμα και τα δευτερεύοντα πρόσωπα του έργου, ο λόγος της Νύφης σφραγίζεται και με τη βραδυγλωσσία (Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., σελ. 46, υποσημ. 35).

Ροΐδη ότι η σημασία του έργου δεν είναι μια γλωσσική σάτιρα κάποιας εποχής, παρά κάτι άλλο: «Πολύ μάλλον παρά εις την ατελεστάτην απομίμησιν της λαλιάς των εκ διαφόρων επαρχιών Ελλήνων έγκειται η αξία της Βαβυλωνιάς εις την επιτυχή απεικόνισιν του ήθους εκάστου αυτών, της βιοτικής σοφίας του Ανατολίτου, της αγριότητας του Αλβανού, της πονηρίας του Μωραΐτου, του ψευδοπολιτισμού του Επτανησίου, της πεποιθήσεως του Χίου εις του χρήματος την παντοδυναμίαν κλπ» (Είδωλα). Αυτό ακριβώς συμβαίνει και στον Καραγκιόζη, όπου, κάτω από τη «στυλιζαρισμένη» γλωσσική επιφάνεια της κάθε φιγούρας, ξεπροβάλλουν τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά τόπων, συμφερόντων, συγκρούσεων ή ανθρωπιάς<sup>9</sup>.

Η υπόθεση του έργου σε γενικές γραμμές είναι η ακόλουθη:

Στην ταβέρνα του μισέ Μπαστιά, Χιώτη στην καταγωγή, συναντιούνται ένας Ανατολίτης, ένας Μωραΐτης, ένας άλλος Χιώτης, ένας Κρητικός, ένας Αρβανίτης, ένας Κύπριος και ένας αρχαιοπρεπής λογιότατος από την Κω. Έχουν μάθει πρόσφατα από τις εφημερίδες πως ο στόλος του Ιμπραήμ εκμηδενίστηκε στο Ναβαρίνο και αποφασίζουν να γιορτάσουν αυτό το χαρμόσυνο γεγονός όλοι μαζί. Δημιουργείται έτσι ένα είδος «γλωσσικής Βαβέλ» απ' την ασυνεννοησία των γλωσσικών ιδιοματισμών ανάμεσα στους ομοτράπεζους. Ο Χιώτης είναι ο πιο ζωηρός ανάμεσά τους ως προς τις εκδηλώσεις κεφιού και ευθυμίας.

Τρώνε, πίνουν και λέει ο καθένας από ένα τραγούδι του τόπου του, ο Χιώτης, ο Ανατολίτης, ο Πελοποννήσιος, ο Κρητικός, ο Αλβανός, ο Κύπριος, απευθύνει και ο Λογιότατος έναν ύμνο στο Δία σε γλώσσα αττικίζουσα, σηκώνονται και στήνουν το χορό, ενώ ο Λογιότατος ζητά από τον ξενοδόχο «νηφοκοκκόζωμον», δηλαδή καφέ. Και, ενώ το ξεφάντωμα και η ευθυμία έχουν ξεθυμάνει και ο Χιώτης μεθυσμένος αποκοιμιέται, «ο Μωραΐτης λογαριάζει, ο Κυπριώτης συλλογιέται, ο Κρητικός καπνίζει και ο Λογιότατος γράφει», σηκώνεται ο Αρβανίτης και κάτι λέει στον Κρητικό που δεν το καταλαβαίνει και του απαντά:

**ΚΡΗΣ:** *Είπα σου το δα, μαθές, δε σε κατέχω, διάλε τα πάσπαλα*<sup>10</sup>

*Που θα θέσω στον Άδη.*

**ΑΡΒΑΝ.:** *Πω, πως το κάνεις έτσι, ωρέ, που δεν το γουρουνίζεις;*

**ΚΡΗΣ :** *Κατέχω δα σε πούρι, που' ρθες κ' έφαγες τα κουράδια*<sup>11</sup> μας.

**ΑΡΒΑΝ.** (με θυμό): *Τφού, αλλά μπελιά βερσίν*<sup>12</sup>, ποιος ωρέ, να το τρώγει το κουράδιες; (...)

Η παρεξήγηση αφορά τη δυσερμηνεία της λ. «κουράδια» και δεν αργεί να ξεσπάσει καβγάς, που λήγει με τον μικροτραυματισμό του Κρητικού από τον Αρβανίτη και την παρέμβαση της Αστυνομίας, που τους μεταφέρει όλους στη φυλακή, εκτός από τον πρωταίτιο, τον Αρβανίτη, ο οποίος πρόλαβε και το έσκασε μέσα στη γενική

<sup>9</sup> Αθ. Φωτιάδης, ό.π., σελ. 270.

<sup>10</sup> Πάσπαλα: η σκόνη των οστών.

<sup>11</sup> Κουράδια: τα πρόβατα, τα κοπάδια.

<sup>12</sup> Μπελιά βερσίν: ο Θεός κακό να του δώσει.

αναστάτωση. Εκεί όμως γρήγορα έρχεται διαταγή από τη Διοίκηση ν' αφηθούν όλοι ελεύθεροι, γεγονός που δυσαρεστεί τον Αστυνόμο, που λέει χαρακτηριστικά: «*Κρίμα σ' τσί κόπους μου και σ' τσί φωνές μου...ούλα πάν' αμόντε(...)* *Αμέτε τώρα καλλιιά σας (...)* *άλλη μια βολά αν κάμετε τίποτσι, νον ζε κάζο, θα σας φουρκίσουμε (...)*».

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε πως η επιλογή των προσώπων δεν είναι τυχαία, καθώς ο καθένας τους αντιπροσωπεύει και έναν τύπο, όπως και δεν είναι τυχαία και η παράλειψη του Ρουμελιώτη, ένα θέμα που θα θίξουμε αμέσως μετά την παρουσίαση της υπόθεσης και των προσώπων που την ενσαρκώνουν.

Ο **Ανατολίτης**<sup>13</sup> είναι ο τύπος τον οποίο γνωρίζει περισσότερο ο Βυζάντιος, καθώς είναι γι' αυτόν ο πλησιέστερος από τους χαρακτήρες του έργου του από άποψη καταγωγής, γεγονός που καθιστά πιο εύκολη την ανεύρεση και παρουσίαση των χαρακτηριστικών εκείνων στοιχείων που συναποτελούν την προσωπικότητά του. Για το λόγο αυτό, ακούσια ίσως, τον ευνοεί περισσότερο, πράγμα το οποίο φαίνεται από το γεγονός ότι όχι μόνο τον απαλλάσσει από την καυστική σάτιρα που εκπορεύεται από τους άλλους συμπρωταγωνιστές του, αλλά και τον παρουσιάζει 'στολισμένο' με πολλές αρετές.

Τοποθετεί την καταγωγή του στην Καισάρεια, στα βόρεια της Μικράς Ασίας, για να τον παρουσιάσει γραφικότερο αλλά και 'αγνότερο', καθώς δεν έχει 'αλλοιωθεί' από τις ευρωπαϊκές επιδράσεις. Δεν είναι ο τύπος του φτωχού, λαϊκού θυμόσοφου, όπως ο Καραγκιόζης, ούτε ο τύπος του ταπεινού και διεφθαρμένου ραγιά, όπως ο Χατζηαβάτης. Ο Ανατολίτης του Βυζάντιου είναι ένας αστός αρκετά εύπορος, αμόρφωτος, αλλά πολύ έξυπνος. Μας παρουσιάζεται ως ένας τύπος αγράμματος, που δεν ξέρει να διαβάσει ούτε τον κατάλογο των εδεσμάτων που προσφέρει το ξενοδοχείο, ούτε την εφημερίδα, για να προβληθούν ακόμα περισσότερο η εξυπνάδα και οι αρετές του, στοιχεία που αποδίδονται από τον Βυζάντιο γενικά σε όλο τον ελληνισμό της Ανατολής, και για να καταστεί οξύτερος ο σαρκασμός ενός απλού ανθρώπου για τα ελαττώματα των άλλων τύπων που θέλει να καυτηριάσει.

*«Τζάνουμ, Λογιώτατε, μπαμπά σου γλώσσα γιατί ντε μιλάς; ...πολύ σασκίνη<sup>14</sup>  
άνθρωπο είσαι ...μπουνταλά είσαι...α τζάνουμ, Χιώτη τρελλό είναι, μέτυσε κιόλας...»*

<sup>13</sup> Κ. Μπίρης, ό.π., σσ. 22-25 και Πρόγραμμα Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (Διευθυντής: Βασίλης Παπαβασιλείου): *Δ. Κ. Βυζάντιου, Η Βαβυλωνία*, Θεατρική Περίοδος 1995/1996, σσ. 14-16 (Πρόκειται για σπαράγματα συνομιλιών του σκηνοθέτη με τον υπεύθυνο της παράστασης – Βασίλης Παπαβασιλείου, Σωτήρης Χαβιάρας, από το στάδιο της δραματουργικής επεξεργασίας της *Βαβυλωνίας*, καθώς και αποσπάσματα από σκηνοθετικές οδηγίες στη διάρκεια των πρώτων δοκιμών).

<sup>14</sup> Σασκίν και σασκίνη: ανόητος, ηλίθιος.

Συνηθισμένος από τα μαγειρεία του τόπου του, όπου το τζάκι με τα αγαθά των τεντζερέδων αποτελεί την προκλητική βιτρίνα στην είσοδο του μαγαζιού, για να προσελκύει τους πελάτες που επιθυμούν να απολαύσουν τις ανατολίτικες γαστρονομικές λιχουδιές, μένει κατάπληκτος μπροστά στο τελείως διαφορετικό περιβάλλον ενός μέτριου ξενοδοχείου, ιταλικού τύπου, το οποίο ο επιχειρηματικός νους του Χιώτη έστησε κιόλας στο Ναύπλιο.

Στο διάλογο παρουσιάζεται λογικός, αξιοπρεπής, ευγενικός, θυμόσοφος και χαριτολόγος, ένας τύπος, που παρά τους απότομους τρόπους που επιδεικνύει μερικές φορές, είναι ένα πνεύμα πρακτικό, γεμάτο λογική, ήρεμο στις αντίξοες συνθήκες, ένας άνθρωπος ευσεβής, γεμάτος ευσπλαχνία για τους άλλους. Στο γλέντι είναι σεμνός και περιπαθής. Απορεί με τις τρέλες του Χιώτη και, όπως θα δούμε να ισχύει και με τους άλλους, τραγουδάει ένα γνώριμο σκοπό της πατρίδας του, ζητώντας τη συνοδεία των μουσικών οργάνων. Καυχιέται για το φωνητικό του 'τάλαντο' και, για να προβάλλει ακόμα περισσότερο την ικανότητά του στο τραγούδι, λέει ότι του πιάστηκε η φωνή από το κρυολόγημα που τον βασάνισε την προηγούμενη νύχτα.

Είναι ο μόνος που πρόσεξε τις διαθέσεις του Αρβανίτη και πρόβλεψε τον καβγά λίγες στιγμές προτού ξεσπάσει. Με τον Λογιότατο στη φυλακή παρουσιάζεται πονετικός και ευλαβής χριστιανός, ενώ παράλληλα εξακολουθεί να είναι ο κεντρικός τύπος και να επιδεικνύει αξιοπρέπεια, ψυχραιμία και πρωτοβουλία ενεργειών σχετικά με την αποφυλάκιση. Αυτός υποδέχεται τους άλλους και αυτός είναι που ελέγχει το λογαριασμό του ξενοδόχου, μια σκηνή κατά την οποία αντιλαμβάνεται την απάτη, μα δεν επιμένει, προκειμένου να αποφύγει τον καβγά.

Όπως μπορεί εύκολα να διαπιστώσει κανείς από τα παραπάνω, ο Ανατολίτης είναι φορέας μιας διαφορετικής από τους άλλους κουλτούρας, που τη χαρακτηρίζουν τα παραμύθια και η διάθεση να ανακαλύψει αυτόν τον νέο τόπο. Είναι ένας περιηγητής, που με τα χρήματα που του άφησε ο πατέρας του αποφασίζει να γνωρίσει τον κόσμο. Δεν ανταποκρίνεται στο γνωστό από τον Καραγκιόζη «χατζηβατικό», δηλ. κακόμοιρο, πρότυπο του ανατολίτη, αλλά ξεπροβάλλει ως ένας σύγχρονος Μάρκο Πόλο, που θέλγεται από κάθε τι το νέο και άγνωστο, το οποίο θέλει οπωσδήποτε να γευτεί και να γνωρίσει, αδιαφορώντας για τις οποιεσδήποτε συνέπειες που μπορεί αυτό να έχει.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι, ενώ ο Βυζάντιος παρουσιάζει στο έργο του από έναν εκπρόσωπο των διαφόρων τύπων των Ελλήνων, για τον τύπο του **Χιώτη**<sup>15</sup> κάνει μια εξαίρεση και παρουσιάζει δύο, τον ένα ως ξενοδόχο και τον άλλο ως έναν από τους πελάτες της λοκάντας. Το εγχείρημά του αυτό δεν αποδίδεται στη γνωστή παροιμία βάσει της οποίας «οι Χιώτες πάνε δυο-δυο», αλλά στο ότι ο τύπος του Χιώτη είναι τόσο πολύπλευρος και εμφαντικός, ώστε, αν επιχειρούσε να τον αποδώσει ολόκληρο με ένα πρόσωπο, αυτό θα υποσκίαζε όλα τα άλλα και θα καταντούσε τυραννικό εις βάρος της οικονομίας του έργου.

Οι δυο Χιώτες είναι κόλακες μέχρις υπερβολής, αγαπούν το χρήμα και τρομάζουν με το τίποτα. Στο πρόσωπο τους αναγνωρίζουμε εύκολα έναν συνδυασμό του έξυπνου, διπλωμάτη και φιλοχρήματου δούλου της λατινικής κωμωδίας και του τόσο γνωστού μας υπερφίαλου αλλά φοβητσιάρη Miles gloriosus. Παρουσιάζονται ως ικανότατοι έμποροι, που δε διστάζουν να μεταχειριστούν οποιοδήποτε μέσο, όπως αδιάλειπτες φιλοφρονήσεις, για να κερδίσουν κάποια χρήματα, η φύλαξη των οποίων τους καταδικάζει σε μια κατάσταση παθολογικής φοβίας, θυμίζοντάς μας τον τόσο παραστατικά σκιαγραφημένο τύπο του τσιγκούνη, τον Ευκλείωνα, της κωμωδίας *Aulularia* του Πλαύτου. Είναι και οι δυο τους εξωστρεφείς τύποι (δεν πρέπει να λησμονούμε, άλλωστε, πως ο Χιώτης είναι αυτός που μεθάει και έτσι κινεί δραματικά το έργο), εκπρόσωποι του ‘ανοιχτού’ πολιτισμού, του θαλασσινού, και διαφοροποιούνται σημαντικά από τους υπόλοιπους, που είναι ‘κλειστοί’ και κοντόφθαλμοι χαρακτήρες, χαρακτηριστικές φιγούρες της καχυποψίας, την οποία η δυσκολία των καιρών είχε κληροδοτήσει στους ανθρώπους της. Παρουσιάζονται κατά συνέπεια πολιτισμένοι και ευγενείς, με λεπτούς και καλλιεργημένους τρόπους.

Ήταν πολύ γνωστός τότε ο Χιώτης στους άλλους Έλληνες. Από τη στιγμή που οι Τούρκοι πρόλαβαν με τη φοβερή σφαγή την επανάσταση στο νησί τους όσοι ξέφυγαν από τον θάνατο, μετέβησαν στα άλλα νησιά και στην ηπειρωτική Ελλάδα, και συγκεκριμένα στην Κόρινθο, το Ναύπλιο, την Αθήνα, τη Σύρο και αργότερα τον Πειραιά. Εκεί, ως γνωστά επιχειρηματικά ‘δαιμόνια’, στήνουν κάθε λογής και κάθε βαθμού εμπορικές επιχειρήσεις: ο επαγγελματίας συνήθως μπακάλικο, ξενοδοχείο, ζαχαροπλαστείο, ο κεφαλαιούχος εξωτερικό εμπόριο, προμήθειες, τραπεζιτικές συναλλαγές. Ο πρώτος καλλιεργεί στα αστικά κέντρα μια νέα άνθιση της εμπορικής

---

<sup>15</sup> Κ. Μπίρης, ό.π., σσ. 31-37 και Πρόγραμμα ΚΘΒΕ, σελ. 19.

ζωής, ενώ ο δεύτερος καθίσταται ο ζωτικότερος παράγοντας του εφοδιασμού της Επανάστασης και της οργάνωσης του νέου Κράτους.

Είναι επιτήδαιοι στη δουλειά τους, προσεκτικοί στους λογαριασμούς τους και εξοικονομούν το κέρδος από παντού. Γι' αυτό ακριβώς βρίσκονται στο επίκεντρο της προσοχής, του φθόνου και της κακίας των άλλων. Τους κατηγορούν για δειλία και πολεμική απραξία, μολονότι, σύμφωνα με τα έγγραφα του Χιακού Αρχείου και του Μητρώου των Αγωνιστών της Εθνικής βιβλιοθήκης, βοήθησαν και υλικά και ηθικά την Επανάσταση, προσφέροντας τόσο χρήματα, όσο και αγωνιστές, παρά τη δύσκολη κατάσταση στην οποία περιήλθαν μετά την καταστροφή του νησιού τους από τους Τούρκους.

Τους κατηγορούσαν για ανόητους, παρερμηνεύοντας τον εύθυμο και αφελή χαρακτήρα τους, και για κερδοσκόπους, γιατί εκμεταλλεύτηκαν την ίδια την Επανάσταση και την πρώτη οργάνωση του πάμπτωχου Κράτους για τον προσωπικό πλουτισμό τους<sup>16</sup>.

Τον ένα Χιώτη τον ονομάζει Μπουρλή Αμπρουτζή, του δίνει δηλαδή ένα όνομα που το συνήθιζαν μόνο οι Χιώτες, ενώ ως επώνυμο αξιοποιεί τον ιδιωματικό τύπο Αμβρόσιος, που ήταν και αυτό συχνό όνομα στις καλύτερες οικογένειες. Επιπλέον εμπλουτίζει τον τύπο του με όλα τα χαρακτηριστικά του κοινωνικού ήθους των συμπατριωτών του. Είναι ζωηρός, ομιλητικός, εύθυμος, πάντα ενήμερος σε θέματα που αφορούν την επικαιρότητα και πάντα έτοιμος να επιδοθεί σε ξέφρενο γλέντι, να μεθύσει και να διασκεδάσει, για να γιορτάσει μια χαρμόσυνη είδηση, όπως είναι αυτή της συντριβής του στόλου του Ιμπραήμ.

---

<sup>16</sup> Αναφέρουμε ενδεικτικά την περίπτωση του Αλέξανδρου Κοντόσταυλου, μεγαλεμπόρου, ο οποίος ήταν εγκατεστημένος πρώτα στη Βιέννη και έπειτα στο Λονδίνο και με διάφορες ενέργειές του συνέβαλε στον Αγώνα. Το 1826 η Διοίκηση τον έστειλε στην Αμερική, για να διαπραγματευτεί την αγορά δύο φρεγατών με χρήματα από το εξωτερικό δάνειο. Μόλις όμως η αγορά ολοκληρώθηκε, άλλαξε γνώμη και του έδωσε εντολή να πουλήσει τη μια φρεγάτα. Πραγματικά ο Κοντόσταυλος την πούλησε, αλλά για 100.000 τάληρα, ένα ποσό που αντιπροσώπευε το μισό απ' όσο την είχε αγοράσει. Γύρισε στην Ελλάδα με τη μια φρεγάτα, που έγινε η ναυαρχίδα του στόλου με το όνομα «Ελλάς», και επέστρεψε στο δημόσιο ταμείο μόνο 18.000 τάληρα, ζητώντας να εξοφληθεί. Δεν τον εξόφλησαν τότε, έως ότου γίνει έλεγχος των λογαριασμών, γεγονός που προκάλεσε το 'πάγωμα' της υπόθεσης για αρκετά χρόνια. Σιγά-σιγά όμως που ψίθυροι που ακούστηκαν εις βάρος του έγιναν ολοένα ζωηρότεροι και η γενική κατακραυγή της κοινής γνώμης του καταλόγιζε ότι είχε πάρει μεσιτεία και για την αγορά των δυο φρεγατών και για την πώληση της μιας. Τον κατηγορήσαν ακόμα και για τη διαχείριση των 100.000 ταλήρων που εισέπραξε. Μάλιστα, όπως γράφει και ο Λουδοβίκος Ρώς στις *Αναμνήσεις* του (βλ. L. Ross, *Erinnerungen und Mittheilungen aus Griechenland*, Berlin 1836, σελ. 36), όταν ο Κοντόσταυλος μετά την απελευθέρωση ήρθε στην Αθήνα και έχτισε ένα ψηλή και ωραίο σπίτι, κυκλοφόρησε στα στόματα των Αθηναίων το παρακάτω σατιρικό δίστιχο (για περαιτέρω Κ. Μπίρης, ό.π., σελ. 31-32):

*«Ο οίκος σου, Κοντόσταυλε, μακρόθεν ομοιάζει  
τρίκροτον εξ Αμερικής, εξ' ου αυτός πηγάζει».*

Όταν ο Κρητικός λαβώνεται, ο Χιώτης κοιμάται. Τον ξυπνάει ο συμπατριώτης του ξενοδόχος και του λέει τα νέα, που τον αφήνουν αδιάφορο, εφόσον η υπόθεση αυτή δεν τον αφορά. Έτσι εξακολουθεί να έχει την ίδια διάθεση και το ίδιο κέφι για διασκέδαση, με αποτέλεσμα να του κακοφανεί ακόμα περισσότερο, όταν ακούει τον Αστυνόμο να λέει πως και αυτός θα πάει στη φυλακή μαζί με τους άλλους. Διαμαρτύρεται ότι είναι εντελώς αθώος και από τα λόγια του επωφελείται ο Βυζάντιος προκειμένου να υπαινιχθεί πως δε συμμετείχε στην Επανάσταση, αναβιώνοντας τον παλιό τύπο του μεγαλόστομου, αλλά αδρανή Capitano:

*«Τντ' άκαμα; Εγώ άρματα έ φορώ, που να πήτε  
πώς βόθουμουν τ' Αρβανίτη (που πολέμησε). Έ ίντα; Έν κοιμούμουνε;»*

Επιπλέον, όταν βλέπει πως τα παρακάλια του δεν τελεσφορούν, δε διστάζει να δωροδοκήσει τον Αστυνόμο, ο οποίος όμως αρνείται κατηγορηματικά να δεχτεί τα χρήματα. Η άρνηση του Αστυνόμου, όμως, δεν κάμπει το φρόνημά του για την καταλληλότητα των χρημάτων ως γιατρεία της ανθρώπινης απληστίας. Έτσι στο δρόμο δωροδοκεί τους στρατιώτες, για να μην τον περάσουν από το παζάρι και τον δει ο πάης του, γεγονός που μας πληροφορεί για τη σημασία που απέδιδε στην κοινωνική του αξιοπρέπεια.

Από την άλλη πλευρά έχουμε τον Χιώτη επιχειρηματία, που ασκεί το επάγγελμα του ξενοδόχου και που συμπληρώνει την πολύπτυχη προσωπικότητα του τύπου του Χιώτη. Δε μας παρουσιάζεται επώνυμος. Είναι απλά ο ιδιοκτήτης μιας λοκάντας, που διακρίνεται για τους υποκριτικά καλούς του τρόπους, παρουσιάζεται ως κερδοσκόπος και κακός στο βάθος, αλλά παράλληλα έξυπνος και προοδευτικός.

Πριν ακόμα τελειώσει η Επανάσταση είναι αυτός που γίνεται ο φορέας των ευρωπαϊκών τρόπων της αγοραίας ζωής, τους οποίους φροντίζει να τους συνδυάσει με τους τοπικούς και ανατολίτικους, έχοντας πάντοτε ως γνώμονά του το κέρδος.

Επιβεβαιώνοντας τη φήμη του προνοητικού και 'δαιμόνιου' επιχειρηματία, φροντίζει έτσι ώστε στη λοκάντα του το εδεσματολόγιο να είναι μισό ανατολίτικο και μισό ευρωπαϊκό, για να ικανοποιεί τα γούστα της πολυσύνθετης κοινωνίας του Ναυπλίου εκείνης της εποχής. Από τη μια κεφτέδες και γιουβαρλάκια και από την άλλη κολοκύθια και βραστό βοδινό, ένα γεύμα που προσβάλλει τα γούστα του Ανατολίτη:

*«Βάι, βάι, χίτς ποτές κολοκύτια τζορπά γίνεται;  
(και για το βραστό βοδινό) «Εγώ άρρωστο ντέν είμαι ντέ τέλω»*



Παρουσιάζεται ιδιαίτερα πρόθυμος και διαχυτικός, όταν απευθύνεται σε πλούσιους και επιφανείς πελάτες. Είναι ο μόνος, μαζί με τον άλλο μισό εαυτό του, τον συμπατριώτη του, που δρα ατομικιστικά, όταν τραυματίζεται ο Κρητικός, αποδεικνύοντας την φίλανθη πλευρά του χαρακτήρα του.

Είναι ο μόνος από τη ‘συντροφιά’ της *Βαβυλωνίας* που ακολουθεί με προθυμία τον Αστυνόμο στη φυλακή, κινούμενος από την επιθυμία να εισπράξει τα χρέη. Γι’ αυτό ακριβώς ζητάει από τον Αστυνόμο να πάρει μαζί του το κατάστιχο, για να κάνει τους λογαριασμούς του και να πληρωθεί μέσα στη φυλακή. Σε αυτήν ακριβώς τη σκηνή αναδεικνύεται πραγματικός ‘μαυραγορίτης’, καθώς από την πρώτη στιγμή προσπαθεί να εξαπατήσει τους πάντες, προσπαθώντας να «βγάλει και από τη μύγα ζύγκι». Είναι ταχύτατος στη δουλειά του, για να μην μπορεί να τον παρακολουθήσει ο πελάτης, υπερτιμά τα αγαθά που προσέφερε στους πελάτες του και κάνει πάντα λάθος στους πολλαπλασιασμούς και στην πρόσθεση, και, φυσικά, όλο προς τα πάνω. Η σκηνή αυτή μας θυμίζει αντίστοιχες του Θεάτρου Σκιών, όπου ο Καραγκιόζης παραβιάζει κάθε μαθηματικό αξίωμα, για να εξαπατήσει το υποψήφιο ‘θύμα’ του. Μια τέτοιου είδους είναι η ακόλουθη:

*«.....Χίλιες φορές χίλια, τόσες χιλιάδες. Δεκαοχτώ τα κρατούμενα και πενήνταέξι τα τρεχούμενα, εφτά κι εφτά δεκαοχτώ, οχτώ κι εννέα σαραντατέσσερα, από δεκατρία, έξι το υπόλοιπον. Δέκα στο χέρι κι άλλα δέκα στο πόδι. Κρατούμε τον παρονομαστή και κατεβάζουμε τον υπερσυντέλικο. Μηδέν εις το πηλίκον και οξεία στον παρατατικό. Το εφτά εις το εφτακόσια εβδομήντα εφτά, εφτά φορές και κάτι ρέστα. Κατάλαβες; Αυτό θα πει αριθμητική<sup>17</sup>.*

Ο **Μωραΐτης**<sup>18</sup> είναι ο κεντρικός και ο επικρατέστερος τύπος ανάμεσα σε όλους τους άλλους Έλληνες εκείνου του καιρού, καθώς στον τόπο του ευδοκίμησε περισσότερο η Επανάσταση του 1821 και, στα 1827 που αναφέρεται το έργο του Βυζάντιου, εκεί υπάρχει η μόνη αστική γωνιά που απομένει ελεύθερη, το Ναύπλιο. Δέχεται τα πυρά των Φαναριωτών, οι οποίοι, παλεύοντας για την κοινωνική και πολιτική επικράτησή τους μέσα στο καινούριο κράτος, αμφισβητούν την τιμή των

<sup>17</sup> Πέτρος Πικρός, *Καραγκιόζης και Μίκυ Μάουζ*. Παιδική Λογοτεχνία – Gutenberg 1987. Κεφάλαιο Β’ «Γιατί δεν έγινε άνθρωπος το Κολλητήρι», Πράξη Α’ «Ο κακός δάσκαλος», σελ. 49.

<sup>18</sup> Κ. Μπίρης, όπ., σσ. 26-30 και Πρόγραμμα ΚΘΒΕ, σελ. 17.

Μωραϊτών κοτζαμπάσηδων ότι πρωτοστάτησαν στον επαναστατικό πόλεμο. Κυριότερος εκφραστής αυτής τους της στάσης είναι ο Αλέξανδρος Σούτσος, που στα 1827 γράφει τις *Σάτιρες* του, με τις οποίες καταφέρεται εναντίον τους με τέτοια εμπάθεια, που παρασύρεται σε αποκρουστικές μικρότητες και κατάφορη συκοφαντία.

Ο Βυζάντιος, όπως είναι φυσικό, εμπνέεται από τις ίδιες αντιλήψεις που τρέφουν οι Φαναριώτες για τους Μωραΐτες. Σε καμία όμως περίπτωση δεν κινείται εναντίον τους, φτάνοντας στις ακρότητες και στη μικρότητα του Σούτσου, αλλά περιορίζεται απλά στη σάτιρα που συνοδεύει και τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου του. Οι καλές σχέσεις που διατηρούσε μαζί τους, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι θα παρουσίαζε το έργο του σε όλους τους Έλληνες – και προ πάντων στους ίδιους τους Μωραΐτες μέσα στο Ναύπλιο - είναι δυο στοιχεία που τον καθιστούν πιο πολιτικοποιημένο και πιο προσεκτικό στη σάτιρά του.

Σε ό,τι αφορά στον ίδιο τον Μωραΐτη η σάτιρά του περιορίζεται στα πιο καίρια σημεία, κρύβοντας με ιδιαίτερη επιμέλεια τους υπαινιγμούς του. Έχει πρακτικό, επιχειρηματικό πνεύμα και δε διστάζει να γίνει και αυθάδης, για να υποστηρίξει μια γνώμη της στιγμής. Εκπροσωπεί την πρόσφατα απελευθερωμένη Ελλάδα και θα έλεγε κανείς ότι μοιάζει να θεωρεί τους αλύτρωτους αδερφούς του σαν φιλοξενούμενούς του. Έτσι παρουσιάζεται με τη ιδιότητα του εμπόρου, ως ο πιο πουριτανός, υπολογιστής και φιλόδοξος απ' όλους, είναι αυτός που στο μέλλον θα διαδραματίσει το ρόλο του υποψήφιου βουλευτή του ελεύθερου πια ελληνικού κράτους. Είναι ο πρώτος που θα γίνει αστός και θα εκσυγχρονιστεί, όπως απαιτούν οι νέοι καιροί, γι' αυτό και ζητά την εφημερίδα όχι μόνο για να ενημερωθεί, αλλά και για να μάθει να μιλά καλά ελληνικά. Κυρίαρχο στοιχείο του είναι η σοβαροφάνειά του, ένα μέσο που μεταχειρίζεται, για να επιβληθεί στα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου.

Είναι πολιτισμένος στους τρόπους, δεν του αρέσουν όμως τα πολλά λόγια. Ζητάει αμέσως την εφημερίδα και αφοσιώνεται αμίλητος στο διάβασμα. Στο γλέντι είναι ο πιο συντηρητικός και ο μόνος που διαμαρτύρεται για τα καμώματα του Χιώτη, που μέθυσε και δεν ελέγχει τις πράξεις του. Και αυτός επιδεικνύει τις ικανότητές του στο τραγούδι, το οποίο όμως είναι πεζό και άχαρο, γεγονός που συμβάλλει στον χαρακτηρισμό του ως άμουσου:

*«Πέντε ποντικοί βαρβάτοι μου χαλάσαν το κρεββάτι...»*

Στις άλλες σκηνές του γλεντιού μένει σχεδόν αμίλητος και πολύ περισσότερο στο επεισόδιο του τραυματισμού του Κρητικού, όπου θέλει να κρύψει κάθε ένδειξη της εκεί παρουσίας του, για να μην αναμειχθεί το όνομα ενός μελλοντικού πολιτικού σε τέτοιου είδους σκάνδαλα. Στην προανάκριση όμως είναι υποχρεωμένος να μιλήσει. Έτσι πληροφορούμαστε το όνομά του, λέγεται Πούλος Πουλόπουλος, όνομα που έφτιαξε ο Βυζάντιος, πολλαπλασιάζοντας την μοραϊτική κατάληξη σε –πούλος.

Με την ψυχρή και αγέρωχη στάση του επιβάλλεται στον Αστυνόμο, ο οποίος, αφού τον αποπαίρνει ως ατομιστή και συμφεροντολόγο, παράλληλα τον κολακεύει ως τον πιο ‘ραφινάτο’ και τον πιο έξυπνο από όλους τους άλλους. Στο τέλος αρνείται να πάει στη φυλακή, όπως κάνουν οι άλλοι, καθώς πιστεύει πως έτσι του θίγεται η «φιλοτιμία» του ως «ελεύθερου Έλληνα», γεγονός που τον οπλίζει με το θάρρος να απειλήσει κιάλας τον εκπρόσωπο της εκτελεστικής εξουσίας:

*«Είμαι Έλληνας ελεύθερος· κι ακούς με, όφκολα-όφκολα δε με φυλακώνεις·  
γιατί κάνω μια διαμαρτύρησι στη Διοίκησις και στο Βουλευτικό να ξέρης».*

Ο **Αρβανίτης**<sup>19</sup> είναι ο αποδιοπομπαίος της κωμικής υπόστασης του έργου, ο πιο απολίτιστος, αλλά και ο πιο πολεμικός. Παρουσιάζεται ως ο πιο αποκλεισμένος γλωσσικά τύπος του έργου, ένας χαρακτήρας που αναλαμβάνει συχνά τις περισσότερες πρωτοβουλίες κινήσεως. Είναι αφύσ, όπως είναι κάποια ανθρώπινα στοιχεία που αποζητούν την ενσωμάτωση που νομίζουν ότι μπορούν να έχουν σε μια κοινωνία. Βασικό χαρακτηριστικό του είναι η περιέργειά του. Ο άγνωστος ήχος της ομιλίας του άλλου δεν του ξενίζει αρνητικά, αλλά του προκαλεί την ανάγκη μιας κατανόησης, η οποία ματαιώνεται, και κατά συνέπεια παραμένει ανεπίδοτη. Είναι σε όλα άσχετος και ασυμβίβαστος με τους άλλους, ένας τύπος που νοιάζεται μόνο για το «πλιάτσικο» και την προσωπική του τιμή, γεγονός που προκαλεί την ειρωνεία και την υβριστική διάθεση των άλλων απέναντί του.

Είναι ο μόνος όμως, στον οποίο ο Βυζάντιος παρέχει την τιμή να πει ηρωικό τραγούδι, ο μόνος τον οποίο εμφανίζει καπετάνιο, γεγονός που μας επιτρέπει για

---

<sup>19</sup> Κ. Μπίρης, ό.π., σσ. 42-48, Πρόγραμμα ΚΘΒΕ, σελ. 20.

άλλη μια φορά, όπως και στην περίπτωση του Μωραΐτη, να διακρίνουμε την προσωπική γνώμη του συγγραφέα της *Βαβυλωνίας* για την παλληκαριά και τη συμβολή των διαφόρων μερίδων του Ελληνισμού στην Επανάσταση.

Στο διάλογο έχει το μέρος του και ο Αρβανίτης. Το κρασί όμως, αντί να του προκαλέσει ευθυμία, του ξυπνά θλιβερές αναμνήσεις του πολέμου και τον καθιστά αψύ, εύθικτο και κατά συνέπεια 'ετοιμοπόλεμο'.

Το όνομά του είναι Λιάπης, φέρει δηλαδή ένα όνομα, που μέχρι και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ήταν συνώνυμο του Αρβανίτης. Το πατριδωνυμικό του μάλιστα, το οποίο διαλέγει επίτηδες ο Βυζάντιος, τον διαφοροποιεί από τους Αρβανιτοέλληνες που ενεπλάκησαν στον Αγώνα, τους Χιμαριώτες και τους Σουλιώτες, και ταυτόχρονα μας υπαγορεύει όλα τα χαρακτηριστικά της γενιάς του. Είναι περήφανος, γενναίος και ευερέθιστος, ενώ παρόλη την τραχύτητά του αποδεικνύεται ευλαβής απέναντι στα ιερά και τα όσια, δεν υβρίζει ούτε όσον αφορά στην πίστη ούτε στη θρησκεία ούτε στους γονείς. Μεταχειρίζεται άσχημες λέξεις και εκφράσεις μόνο όταν θυμώσει με κάποιον και θελήσει να τον ταπεινώσει.

Όταν παρεξηγείται με τον Κρητικό δε διστάζει να *«τραβήξει την κουμπούρα του»*, για να του αφαιρέσει τη ζωή. Είναι απτόητος και αξιοπρεπής, γεγονός που δικαιολογεί απόλυτα τις διαμαρτυρίες του προς τον Αστυνόμο, όταν τον 'τραβούν' στη φυλακή, χωρίς να τον ανακρίνουν πρώτα. Η υποδοχή του στη φυλακή από τους άλλους χαρακτηρίζεται από αντιφατικότητα και πολυμέρεια: ο Χιώτης τον βρίζει κρυφά, ο Ανατολίτης προτείνει να τον περιφρονήσουν, και οι υπόλοιποι, άλλος για καλό, άλλος για κακό, σωπαίνουν. Όταν όμως αυτός τους απευθύνει χαιρετισμό, όλοι, λησμονώντας από το φόβο τις προηγούμενες διαθέσεις τους, του ανταποδίδουν το χαιρετισμό, προσφωνώντας τον καπετάνιο. Τον πειράζει το σκοτάδι του κελιού και δίνει διαταγή στους άλλους *«ν' ανοίξουν παραθούρες»*. *Θέλει να φύγει, του «έρχεται να σκάσει» και δεν ξέρει πώς να το επιτύχει»*.

Ο πεισματάρης **Κρητικός**<sup>20</sup>, ο Μανωλιός Δασκαλάκης, όπως ονομάζεται από τον Βυζάντιο, είναι το πρόσωπο αυτό, που κατεξοχήν αντιστέκεται στον Αρβανίτη και προσπαθεί να κάμψει το φρόνημά του. Παρουσιάζεται δειλός και φοβητσιάρης. Είναι ο αντίποδας της κρητικής λεβεντιάς. Από την ώρα που τραυματίζεται κλαίει σπαρακτικά και οδύρεται, μολονότι το τραύμα του δεν είναι παρά μόνο μια γρατσουνιά. Όταν μάλιστα βρει κάποιον που δήθεν κατανοεί τον πόνο του, όπως ο

---

<sup>20</sup> Κ. Μπίρης, ό.π., σσ. 37-42, Πρόγραμμα ΚΘΒΕ, σελ. 20.

Αστυνόμος, ο Γιατρός ή η Κανέλλα, τότε πονά και φωνάζει ακόμη περισσότερο, ενώ ούτε λίγο ούτε πολύ ζητάει τον παπά για να εξομολογηθεί, γιατί πεθαίνει....:

*«Γιάντα δα, Θιός κι' η ψυχή σας !!! Ζουντανό, ντεντίμ, θα με θάψετε επά δα;...».*

Είναι ο τύπος που σατιρίζει οξύτερα από τους υπόλοιπους ο Βυζάντιος, παριστάνοντάς τον δειλότατο, αποδίδοντάς του δηλαδή έναν χαρακτηρισμό που ναι μεν έρχεται σε αντίθεση με την πραγματικότητα, όμως αποκαλύπτει τη διάθεση του συγγραφέα να παρουσιάσει την στάση της κοινής γνώμης απέναντι στους Κρητικούς. Είναι αλήθεια πως μια τόσο σοβαρή και άδικη κατηγορία, που προσβάλλει έναν λαό που μάχεται ακόμα για την ελευθερία στο νησί του, έναν λαό, που, παρ' όλες τις θυσίες του, είχε τελικά καταδικαστεί από την διπλωματία να μείνει υπόδουλος, δεν μπορούσε παρά να είναι σύμφωνη με τις διαθέσεις του κοινού, ενώπιον του οποίου ο Βυζάντιος θα παρουσίαζε το έργο του. Διαφορετικά δεν θα μπορούσε να επωμιστεί ο ίδιος όλη την ευθύνη που απορρέει από την διαστρέβλωση της ιστορικής αλήθειας.

Φυσικά η ιστορία της Επανάστασης δεν τους παρουσιάζει δειλούς, αλλά άτακτους και απειθάρχητους, γεγονός που τους καθιστά συνεχώς αίτιους μικρών και μεγάλων συμφορών.

Αν όμως ο Βυζάντιος 'πληγώνει' τον Κρητικό πάνω στο καύχημά του, στη γενναιότητά του, τον αποζημιώνει από ηθογραφικής απόψεως, όταν τον παρουσιάζει ως ερωτύλο και τρυφερό εραστή.

Ο **Κύπριος**<sup>21</sup> παρουσιάζεται ως ένας σοφός άνθρωπος με στοιχειώδεις γνώσεις ιατρικής. Ο ρόλος αυτός του πρακτικού γιατρού, που του δίνει ο Βυζάντιος, δεν είναι τυχαίος, αλλά εκπορεύεται από τις πληροφορίες που διαθέτουμε<sup>22</sup>, βάσει των οποίων από την αρχαιότητα οι Κύπριοι ήταν έμπειροι και ειδικοί στη θεραπευτική. Ο ρόλος του είναι υποτυπώδης, καθώς ο συγγραφέας δεν έχει να του καταλογίσει τίποτα, και κατά συνέπεια ο τύπος του είναι εντελώς άτονος και ουδέτερος. Δεν τον ειρωνεύεται παρά μόνο για το εντελώς ιδιόρρυθμο γλωσσικό του ιδίωμα και για το όνομα, Σολομός, που του δίνει ο ίδιος, μια επιλογή που δεν είναι καθόλου τυχαία:

*«Κόπιασε κι' η αφεντιά σου, κύριε Σολωμό, μπακαλάο, πώς σε λένε...»*

<sup>21</sup> Κ. Μπίρης, ό.π., σσ. 48-51, Πρόγραμμα ΚΘΒΕ, σελ. 19.

<sup>22</sup> Πausanίας, *Αττικά*, κεφ. XLII: «*Ηκουσα ανδρός Κυπρίου διακρίναι πώς ες ανθρώπων ίασιν ειδότος...*».

Κατά την επικρατούσα άποψη το πρόσωπό του υπάρχει κυρίως, για να σατιριστεί ο ποιητής Διονύσιος Σολωμός, που την εποχή που γράφεται η *Βαβυλωνία* είναι γνωστότατος ως μεγάλος ποιητής στους ευρωπαϊκούς κύκλους και τον οποίο περιφρονεί ο Βυζάντιος ως οπαδός των αντιλήψεων των Φαναριωτών, που πίστευαν πως αυτοί και όχι οι Επτανήσιοι εκπροσωπούσαν την ελληνική ποίηση του καιρού τους.

Ο **Λογιότατος**<sup>23</sup>, απόγονος του Σχολαστικού (Pedante) της λατινικής κωμωδίας, ήταν ανέκαθεν ο κύριος φορέας της γλωσσικής παρεξήγησης, καθώς τα λεγόμενά του, ένα μείγμα λογιωτατισμών και λατινισμών, δε γίνονταν εύκολα αντιληπτά, δίνοντας συχνά λαβές για παρερμηνείες, που «ουκ ολίγες» φορές προκαλούσαν τον χλευασμό του και τον ξυλοδαρμό του από τους υπολοίπους. Σ' αυτή τη συγκέντρωση είναι το ζωντανό σύμβολο όλων εκείνων των στοιχείων που θα συνιστούσαν κάθε Έλληνα οποιασδήποτε καταγωγής, αν 'δηλητηριαζόταν' από έναν τέτοιου είδους πνευματικό πολιτισμό, στον οποίο το «γράμμα» προέχει απέναντι στο «πνεύμα». Παρουσιάζεται ακοινώνητος και άσχετος με τη ζωή και τη δράση του έθνους, οπισθοδρομικός, αφελής και ανόητος:

*«ντέ ντιαβάξεις φημερίντα; εσύ είσαι Λογιότατο...· άϊντε να γυρίσης κόσμο να γένης  
άντρωπο...· σασκίνη, μπουταλά, ατζαϊπικο άντρωπο είσαι».*

Στερείται εντελώς πρακτικού πνεύματος. Δεν μπορεί να δει και να κατανοήσει τίποτα πέραν ενός κειμένου. Μέσω αυτού σατιρίζεται ένα πανελλήνιο κοινωνικό φαινόμενο, η μάστιγα του καθαρευουσιανισμού. Η γλώσσα που μεταχειρίζεται αρκεί, για να τον καταστήσει τον πιο ακατανόητο μεταξύ των Ελλήνων.

Στην πρώτη έκδοση του έργου του ο Βυζάντιος τον φέρνει υπόλογο μπροστά στην κοινωνία, που την εκπροσωπεί πάνω στη σκηνή ο χορός. Αυτός τον ελέγχει και τον ειρωνεύεται. Στη δεύτερη έκδοσή του, όπου καταργείται ο χορός, αναθέτει τον αντίλογο στον Γραμματέα. Αυτός τον ειρωνεύεται για την ακαλαισθησία του στη χρήση του λόγου και τον παριστάνει να υποπίπτει σε λάθη γραμματικά, σε βαρβαρισμούς και σε σολοικισμούς, στοχεύοντας να επιδείξει την ημιμάθειά του ακόμη και στα ελληνικά:

---

<sup>23</sup> Κ. Μπίρης, ό.π., σσ. 56-58, Πρόγραμμα ΚΘΒΕ, σελ. 18.

*«Επύκνωσες την ατμόσφαιραν από γενικάς απολύτους... να κι' ένας δυϊκός αριθμός...  
Εσολοίκισες... εβαρβάρισες».*

Και ένα άλλο πρόσωπο του έργου, ο **Αστυνόμος**<sup>24</sup>, γίνεται φορέας της προγενέστερης λατινικής παράδοσης. Ύστερα από μια προσεκτική ανάγνωση του κειμένου μπορεί κανείς εύκολα ν' αναγνωρίσει κάτω από το ένδυμα της εξουσίας τον senex της λατινικής κωμωδίας, τον παροιμιώδη εκείνο τύπο του ερωτευμένου γέρου, που πέφτει πάντα στα 'δίχτυα' του έρωτα, έρμαιο του ανεκπλήρωτου πόθου που τρέφει για μια όμορφη και κατά πολύ νεότερή του κοπέλα.

Θέλεται από τα κάλλη της Κανέλλας, της οποίας το όνομα δε φαίνεται να είναι μια τυχαία επιλογή, καθώς και μόνο το άκουσμά του μας παραπέμπει σε γνωστές και αγαπημένες γλυκές σπιτικές γεύσεις. Δεν αποκλείεται, λοιπόν, να αποτελεί ένα έξυπνο και πρωτότυπο τέχνασμα του Βυζάντιου, για να μας αποδώσει με τον δικό του, ιδιότυπο τρόπο την ομορφιά της νεαρής κοπέλας.

Θεωρητικά, μέσα στα πλαίσια του δραματικού του ρόλου, ο Αστυνόμος είναι η εμβληματική φιγούρα του υπηρέτη του κράτους. Δεν είναι τυχαίο ότι είναι Επτανήσιος, καθώς εκεί υπήρχε οργάνωση, κοινωνική διαστρωμάτωση και κοινωνική στεγανότητα, και εκεί ο λαός βρισκόταν στο στάδιο της διαμόρφωσης συνείδησης, όπως έλεγε ο Συκουτρής, ακριβώς γιατί είχε μπροστά του μια ηγετίδα τάξη που διέθετε συνείδηση (τότε τα Επτάνησα ήταν υπό αγγλική κατοχή). Προσπαθεί να πλησιάσει τους Έλληνες, τους οποίους θεωρεί επίφοβους για την ανατροπή της εξουσίας του, μιας εξουσίας αρκετά επισφαλούς, καθώς ούτε την ελληνική γλώσσα ελέγχει μιλώντας ο ίδιος ιταλικά, ούτε τη νοοτροπία των κατοίκων της μπορεί να κατανοήσει.

Αν και δεν ξέρει ο ίδιος γράμματα, κατέχει καλά τη δουλειά του. Μιλάει μια γλώσσα μικτή, συνδυάζοντας τα ιταλικά και τα κοινά ελληνικά, γεγονός που είναι απόλυτα σύμφωνο με την ιστορική αλήθεια, καθώς το σύνταγμα της Ιονίου Πολιτείας του 1803 όριζε ως επίσημη γλώσσα την ιταλική και την κοινή ελληνική. Κατά συνέπεια στο γλωσσικό κράμα που χρησιμοποιούσαν τα δικαστήρια και οι διοικητικές αρχές, οι νομικοί και διοικητικοί όροι διατυπώνονται στην ιταλική γλώσσα και όλη σχεδόν η άλλη φρασεολογία στην ελληνική.

---

<sup>24</sup> Κ. Μπίρης, ό.π., σσ. 51-56, Πρόγραμμα ΚΘΒΕ, σελ. 16-17.

Ο Αστυνόμος της *Βαβυλωνίας* είναι Ζακυνθινός. Μιλάει το ιδίωμα της Ζακύνθου και λέγεται Διονύσιος. Είναι αθυρόστομος και υβριστής, όπως όλοι οι Επτανήσιοι, όχι όμως όσο οι Κεφαλονίτες. Ο Βυζάντιος εκμεταλλεύεται την αθυροστομία του, για να διακωμωδήσει τον καθένα από τους άλλους μέσα από τα λόγια του, αντανακλώντας έτσι τη διάθεση της επικρατούσας κοινής γνώμης ή ακόμα και των Φαναριωτών, που εμπνέουν τον ίδιο. Έτσι αποκαλεί τον Ανατολίτη «γιαουρτοβαφτισμένη παλιότουρκα», τον Λογιότατο «σκολάρο και μπιρμπάντε», ενώ στον Πελοποννήσιο καταλογίζει αδιαφορία για τους άλλους και άκρατο ενδιαφέρον και αφοσίωση στα συμφέροντά του:

*«ω διάολλε και συ με τα ιντερέσα σου `οι άνθρωποι γιαμά σκοτωνούντανε και  
συ συλλογιούσουνε το γιαούρτι σου, τον ταρνανά σου, το γάλα σου, τσι αλεπούδες σου  
και τσι γίδες σου...»*

Είναι πραγματικά ενδιαφέρον να προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε τον τύπο του Αστυνομικού και να τον ερμηνεύσουμε στηριζόμενοι σε δυο εκ διαμέτρου αντίθετα επίπεδα: από τη μια ως φορέα της εξουσίας, που πασχίζει να την επιβάλλει εφαρμόζοντας την τακτική του προσεταιρισμού (κλασική κίνηση κυνηγού που στήνει ενέδρα στο θήραμά του) και από την άλλη ως γελοία καρικατούρα του ερωτευμένου γέρου, που μάταια προσπαθεί να κατακτήσει τη νεαρή κοπέλα τονίζοντας τα 'προσόντα' του. Γελοιοποιείται, όταν η κοπέλα του υπενθυμίζει πως τα βαμμένα μαλλιά και οι λιγοστές άσπρες τρίχες του δεν αποτελούν επαρκή τεκμήρια νεότητας, αλλά, αντίθετα, πιστοποιούν την αποτυχημένη προσπάθειά του να παρασύρει τους άλλους σε λανθασμένα συμπεράσματα για την πραγματική ηλικία του. Μάλιστα, αυτού του είδους η νεανική 'μεταμφίηση' του ξαναζωντανεύει στη μνήμη μας το γιατρό Λούρα του *Φορτουνάτου*, ο οποίος στην 5<sup>η</sup> σκηνή της Δ' Πράξης ξεπροβάλλει φορώντας φανταχτερά, νεανικά ρούχα, θέλοντας έτσι να βεβαιώσει την αγαπημένη του Πετρονέλλα για το νεαρό της ηλικίας του, μια προσωπική επιλογή που τον μετατρέπει, όμως, από ένα σοβαρό και αξιοσέβαστο άτομο σ' ένα 'παίγνιο' των ερωτικών του διαθέσεων του.

Οι δυο γυναίκες είναι τα μόνα πρόσωπα που παίρνει ο Βυζάντιος μέσα από την εστία του ιδιωτικού βίου, από το λαϊκό σπίτι, θέλοντας να μας προσφέρει και μια



εικόνα από την επαφή και την ανάπτυξη στενότερων σχέσεων ανάμεσα στους τόπιους και τους κάθε λογής πρόσφυγες.

Στην πράξη αυτή του έργου που κάνουν την εμφάνισή του οι δυο γυναικείοι χαρακτήρες ο Βυζάντιος προβαίνει σε μια ηθογραφική απεικόνιση της ζωής του Ναυπλίου κατά το 1827, όπου η γυναικεία παρουσία επιβάλλεται και συμβάλλει καθοριστικά στην ολοκλήρωση του ανθρώπινου παλμού, καθώς παρουσιάζεται στην πιο γλαφυρή στιγμή της ανθρώπινης ύπαρξης, στο ειδύλλιο.

Η πρώτη γυναικεία μορφή είναι η **Κανέλλα**<sup>25</sup>, η ερωμένη ή αρραβωνιαστικιά του Κρητικού, η οποία μας θυμίζει πολύ τις ηρωίδες της Κρητικής κωμωδίας, όπως την Κασσάντρα στον *Κατζούρμπο*, την Πετρονέλλα στο *Φορτουνάτο* και τη Φαίδρα στο *Στάθη*. Είναι όμορφη, γοητευτική και ενσαρκώνει τον ιδανικό τύπο της γυναίκας που επιθυμεί κάποιος για μέλλουσα σύζυγό του. Έτσι, όταν πληροφορείται τον «λαβωμό» του αγαπημένου της γεμάτη λαχτάρα και αγωνία τρέχει να τον δει. Φυσικά η Κανέλλα δεν κατάγεται από ένα από τα καλά, αρχοντικά σπίτια του Ναυπλίου, αλλά προέρχεται από τις λαϊκές τάξεις και γι' αυτό είναι αρκετά ελεύθερη όσον αφορά στους τρόπους και στη γενικότερη συμπεριφορά της. Ωστόσο τα ήθη είναι ακόμα αυστηρά στην Ελλάδα όσον αφορά τη θέση της γυναίκας μέσα στην κοινωνία. Έτσι η Κανέλλα είναι υποχρεωμένη να κρύβει την ελευθερία της, καθώς δεν επιτρέπεται σε μια νεαρή κοπέλα να βγει στην αγορά και να επισκεφτεί μια δημόσια υπηρεσία χωρίς να συνοδεύεται από κάποιον δικό της άνθρωπο. Γι' αυτό και ο Βυζάντιος, πιστός στην ηθογραφία της εποχής, την παρουσιάζει να συνοδεύεται από την «*γραϊάν τροφόν*» της, τη Γαρούφω.

Βασικά στοιχεία του χαρακτήρα της νεαρής κοπέλας είναι η σεμνότητα, η μετριοπάθεια και η ολοκληρωτική αφοσίωσή της στον αγαπημένο της. Όμως η σεμνοτυφία της δεν της επιτρέπει να αποκαλύψει σε έναν ξένο, όπως είναι ο Αστυνόμος, τη σχέση που την ενώνει με τον Μανωλιό, τον οποίο αποκαλεί ξάδερφό της. Τη βλέπουμε να προσπερνά αδιάφορα τα γλυκόλογα του Αστυνόμου, τον οποίο δε διστάζει και να προσβάλλει ακόμη αποκαλώντας τον «*Φράγκο*», όταν με τη συμπεριφορά του καταντά ενοχλητικός<sup>26</sup>, και να εμμένει στην απόφασή της να επισκεφτεί τον αγαπημένο της, για να περιποιηθεί με όλες της τις φροντίδες το τραύμα του. Καρδιοχτυπά, πριν τον συναντήσει, και ανησυχεί για την υγεία του, κάτι που τη μετατρέπει σε εύκολο θύμα του κομπογιαννίτη γιατρού:

---

<sup>25</sup> Κ. Μπίρης, ό.π., σσ. 61-63, Πρόγραμμα ΚΘΒΕ, σελ. 20.

<sup>26</sup> Βλ. Γ' Πράξη, 2<sup>η</sup> σκηνή.

**ΚΑΝΕΛΛΑ:** «Και τ' είναι η αρρώστια του, ντοτόρο μου;

**ΙΑΤΡΟΣ:** «Είναι γάστρικά, περιπλεγμονίγια, φέμπρε μαλίγια, πούντριτα, νεβρόζα, και σκαραντζίγια...έχετε για... (Φεύγει για λίγο και επιστρέφει.)  
Α...αλησμόνησα...έχετε καμιά ρακιά;»

Η **Γαρούφω**, η γρια τροφός της Κανέλλας, ξεπροβάλλει ως μακρινή απόγονος της *matrona* της λατινικής κωμωδίας, ενώ φανερή είναι και η ομοιότητά της με την τροφό της Αρετούσας στον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου. Ο ρόλος της είναι βοηθητικός και έρχεται να ενισχύσει το ηθογραφικό περιεχόμενο του έργου. Παρουσιάζεται ιδιαίτερα περιποιητική απέναντι στην Κανέλλα, την οποία αγαπά σαν πραγματική της κόρη και γι' αυτό δεν παύει ποτέ να στέκεται στο πλευρό της και να τη στηρίζει σε κάθε πρωτοβουλία που αυτή παίρνει, όταν πληροφορείται πως ο αγαπημένος της βρίσκεται στη φυλακή τραυματισμένος. Όμως, σε γενικές γραμμές, πρόκειται για έναν ουδέτερο από δραματικής απόψεως τύπο του έργου, που μας θυμίζει με τη σκηνική παρουσία της ανάλογους υποτυπώδεις γυναικείους ρόλους της λατινικής κωμωδίας, όπως τη σύζυγο του Μεναίχμου, την Κλεοστράτη, ή τη σύζυγο του Λυσιδάμου, την Αρτεμώνη στις κωμωδίες του Πλαύτου *Menaechmi* και *Casina* αντίστοιχα.

Τέλος, ένας γνώριμος τύπος των μολιερικών κωμωδιών και του Επτανησιακού θεάτρου ξαναζωντανεύει στη μνήμη μας, όταν συναντούμε επί σκηνής το **Γιατρό**<sup>27</sup>, ο οποίος μοιάζει να' χει ξεπηδήσει από την παρέα των *Ψευτογιατρών* του Σαβόγια Ρούσμελη, εκείνων των 'γιατρών' που ξεκινούν από την Ήπειρο αποφασισμένοι να 'πλανέσουν' με τα καμώματά τους την κοινωνία της Ζακύνθου.

Είναι ο κατεξοχήν εκπρόσωπος του κομπογιαννίτη, που, μολονότι δεν κατέχει την ιατρική επιστήμη, αποδεικνύεται πραγματικός δεξιοτέχνης στο να κερδίζει την εμπιστοσύνη των άλλων και στο να εμπνέει τη σιγουριά και την αξιοπιστία ενός πραγματικού επαγγελματία. Είναι πολύ γνωστοί στην ελληνική βιβλιογραφία οι κομπογιαννίτες από τον αγώνα που κατέβαλε η ιατρική επιστήμη για την εκτόπισή τους, λόγω της εμπιστοσύνης που έτρεφε σε αυτούς από παράδοση ο λαός. Στον αγώνα εκείνον η σάτιρα συνέβαλλε αποφασιστικά. Είναι γνωστά, λοιπόν, τα λόγια του γιατρού Ιπεκακουάνα στην κωμωδία του Αλέξανδρου Σούτσου, *Ο Ασωτος*:

---

<sup>27</sup> Κ. Μπίρης, ό.π., σσ. 63-65, Πρόγραμμα ΚΘΒΕ, σελ. 20.

*Δεν είμ' εγώ Ζαγοριανός να περπατώ στο δρόμο  
με αλοιφάς, με έμπλαστρα, με βότανα στον ώμο  
και με δοντάγρας, συριγγών και νυστεριών χαρχάλι  
και το σαμουροκάλπακο να τρέχω στο κεφάλι,  
να σκούζω από το κουτσό και ψόφιο μου μουλάρι  
«καλός γιατρός, πουλώ ζωή, ποιος θέλει, ποιος θα πάρει».*

Δίνει πραγματικά μια παράσταση πολλών 'όσκαρ', όπως θα λέγαμε και σήμερα, όταν με παρηρησία και ανάλογο επιστημονικό ύφος πληροφορεί τις δυο γυναίκες για την 'ασθένεια' του Κρητικού και τους παρουσιάζει το περίφημο 'συνταγολόγιό' του, το οποίο πρέπει ο ασθενής ν' ακολουθήσει κατά γράμμα, αν επιθυμεί να διαφύγει τον κίνδυνο του 'θανάτου'.

Η 'ιατρική' συνταγή του, ένα περίεργο αμάλγαμα από γιατροσόφια, 'μαντζούνια' και φυλαχτά, βρίσκεται σε απόλυτη αρμονία με το γλωσσικό μέσο έκφρασής της, ένα συμπύλημα ντοπιολαλιών και διάσπαρτων ιταλισμών, και, όπως είναι φυσικό, χρωματίζει ακόμα πιο έντονα το κωμικό πορτραίτο του ψευτογιατρού και χαρίζει άπλετο γέλιο στους θεατές:

*«Κέρμεζ μινεράλε, ασσαφέτιδα, γάλβαλο, σερπεντάρια, όπιο άτζιτο, σαλαρμονιάκο,  
φλορ ντι σατούρνο...όλα αυτά να βράσουνε σε δυο οκάδες νερό, και να πίνη από μισή  
κούπα στην ώρα...το βράδυ μπάνια στα πόδια, και σιναπόσπορο κοπανισμένο με  
σκορδόφυλλα και με ζυμάρι...»(...)*

Φυσικά, στο 'ζενίθ' του υποκριτικού ταμπεραμέντου του βρίσκεται η στιγμή εκείνη, κατά την οποία παραδέχεται ο ίδιος στις δυο γυναίκες την ανικανότητά του να επαναφέρει στη μνήμη του όσα φλύαρα και ασυνείδητα πρότεινε ως ενδεδειγμένα για τον ασθενή φάρμακα, αλλά κυρίως όταν, για κακή του τύχη, έρχεται αντιμέτωπος με την καχυποψία και την περιφρόνηση του Αστυνόμου, το έμπειρο μάτι του οποίου αντιλαμβάνεται αμέσως την απάτη του. Ξεσκεπάζει το δόλιο σχέδιο εξαπάτησης των δυο γυναικών και απειλεί με ξυλοδαρμό τον επίδοξο απατεώνα, που εμμένει σταθερά στις χρηματικές αξιώσεις του, γεγονός που προκαλεί την άτακτη φυγή του.

Ωστόσο, ο νετέορ Τζαλάπας, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος ο Βυζάντιος, είναι εκπρόσωπος των ‘καλογιατρών’ που παρουσιάστηκαν στην ιστορία της ιατρικής μετά τους κομπογιαννίτες, όχι ως φορείς και συνεχιστές της λαϊκής ιατρικής παράδοσης αλλά ως παράσιτα της ιατρικής επιστήμης, εφόσον, όπως διαπιστώσαμε, εξακολουθούν να διατηρούν πολλά από τα χαρακτηριστικά των κομπογιαννιτών. Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, που ο Αστυνόμος τον βρίζει αποκαλώντας τον «τσαρλατάνο» και όχι «κομπογιαννίτη», και παράλληλα δεν αναγνωρίζει την αξία του ως επιστήμονα και δεν εμπιστεύεται τη γνώμάτευσή του.

Στο ρόλο του **Γραμματέα**<sup>28</sup> ο Βυζάντιος μάς παρουσιάζει έναν νέο, ο οποίος, λόγω της έλλειψης μορφωμένων ανθρώπων στο νεοσύστατο ελληνικό Κράτος, παίρνει ιδιαίτερη αξία και γίνεται ο ‘απαραίτητος’ άνθρωπος, από τον οποίο εξαρτάται η λειτουργία της Υπηρεσίας, αν και ο ίδιος σαν τύπος δεν έχει καμιά άλλη ουσιαστικότερη αρετή. Έτσι εμφανίζεται με τα χαρακτηριστικά ενός φιλάρεσκου και επιπόλαιου δανδή, που δεν τον διακρίνει η πίστη και η όρεξη για τη δουλειά του. Έρχεται στο γραφείο του μισομεθυσμένος και, ενώ γράφει μηχανικά ό,τι του υπαγορεύει ο αγράμματος μεν, αλλά έμπειρος και αφοσιωμένος στην Υπηρεσία του Αστυνόμος, ο νους του γυρίζει στις ωραίες γυναίκες και στα γλέντια. Έτσι, απορροφημένος στις σκέψεις του, γελά για τις σκηνές που θυμάται, γεγονός που προκαλεί την αγανάκτηση του Αστυνόμου, που προσπαθεί να τον επαναφέρει στην πραγματικότητα και στη σοβαρότητα που απαιτεί η περίπτωση με συνεχείς ειρωνικούς υπαινιγμούς και παρατηρήσεις, χωρίς όμως να φτάνει σ’ ακρότητες, εφόσον από αυτόν τον ατίθασο και ασυνεπή νεαρό εξαρτάται η λειτουργία της Υπηρεσίας.

Επιτέλους ο ‘γλεντζές’ υπάλληλος συνέρχεται, γράφει την αναφορά και απομακρύνεται από το προσκήνιο, δίνοντας έτσι στον Αστυνόμο την ευκαιρία να ελεεινολογήσει πάνω σε αυτόν τον τύπο του Νεοέλληνα που ξεπροβάλλει μέσα από τη γενιά των γραμματισμένων.

Έναν παρόμοιο τύπο φαύλου και ασυνείδητου νεαρού, που φέρει το όνομα Λουκάς Παρμενίονας, παρουσιάζει και ο Πολ. Δημητρακόπουλος στο έργο του *Η Δούκισσα της Πλακεντίας*, εστιάζοντας κυρίως την προσοχή και το ενδιαφέρον του στη φιλήδονο εμφάνιση αυτού του είδους των εκκολαπτόμενων, νεαρών στην ηλικία, δημοσίων υπαλλήλων.

---

<sup>28</sup> Κ. Μπίρης, ό.π., σσ. 58-61.

Όλη αυτή η Ελλάδα σε μικρογραφία δε θα προκαλούσε συζητήσεις, αν ζούσε ειρηνικά και αν οι λογομαχίες δεν έρχονταν να ‘δηλητηριάσουν’ την ησυχία της. Μ’ ένα είδος θαυματουργής διαίσθησης ο Βυζάντιος μετέγραψε στην κωμωδία του αυτό το βασικό εθνικό χαρακτηριστικό. Όλοι αυτοί οι Έλληνες που εκφράζονται σε τόσο διαφορετικά τοπικά ιδιώματα - πράγμα που εξασφαλίζει ένα διάλογο θαυμαστού πλούτου, γεμάτο ευρήματα και λογοπαίγνια - δε θα μπορούσαν να μας ενδιαφέρουν σε τελική ανάλυση, αν δεν ερχόταν να διανθίσει το συμπόσιό τους ένας καβγάς. Μετά από αρκετά τραγούδια και σπονδές, ο οξύθυμος Αρβανίτης, παρανοώντας μια λέξη του Κρητικού (πρόκειται για τη λέξη:κουράδια), ζητάει εξηγήσεις, πυροβολεί, πληγώνει-πολύ ελαφρά- το συνομιλητή του και σπεύδει να εξαφανιστεί.

Στη Β΄ Πράξη, έρχεται να μας διασκεδάσει μια νέα διάλεκτος, αυτή του Αστυνόμου, Επτανήσιου στην καταγωγή. Αυτή η ανάμειξη της ελληνικής και της ιταλικής γλώσσας προκαλεί πλήρη σύγχυση. Ο υπερβολικά ευσυνείδητος υπάλληλος θέλει να στοιχειοθετήσει την υπόθεση και αρχίζει το ερωτηματολόγιό του. Αληθινός πύργος της Βαβέλ! Τα πάντα παρανοούνται και αυτή η αμοιβαία ασυνεννοησία καταλήγει στο εξής κωμικό αποτέλεσμα: όλοι συλλαμβάνονται, συνδαιτυμόνες και ταβερνιάρης, με εξαίρεση τον αληθινό ένοχο, τον Αρβανίτη, ο οποίος είχε καταφέρει να εξαφανιστεί, πριν από την άφιξη του αστυνόμου. Είναι, πράγματι, έντονη ειρωνεία το να βλέπεις να συλλαμβάνονται όλοι αυτοί οι γενναίοι πατριώτες τη μέρα ακριβώς που γιορτάζουν την απελευθέρωση της πατρίδας!

Η πρώτη ιδέα που έρχεται στον Ανατολίτη μετά τον εγκλεισμό του είναι να κάνει ό,τι μπορεί, για να βγει από τη φυλακή του (Γ΄ Πράξη). Παρά τη φαινομενική σκαιότητα του, είναι εξαιρετικά νοήμων και διακρίνεται για τη λεπτότητα και την επιδεξιότητα των χειρισμών του. Προτίθεται ν’ απευθύνει μια αίτηση στον Κυβερνήτη, που είναι φίλος του, για να του εκθέσει τη δυσάρεστη περιπέτειά του και να του ζητήσει δικαιοσύνη. Όμως δεν ξέρει να γράφει και το πιο ενδεδειγμένο πρόσωπο για να τον βγάλει από αυτή τη δύσκολη θέση είναι ο Λογιότατος. Αυτός συντάσσει, πράγματι, μια αίτηση αποφυλάκισης, εξαιρετικά φορτωμένη, παραγεμισμένη από ‘μακαρονικές’ εκφράσεις, ανάλογες των αριστοφανικών κωμωδιών, εντελώς ακατανόητες για τον Ανατολίτη, ο οποίος γι’ αυτόν ακριβώς το λόγο διακόπτει κάθε στιγμή τη σύνθεση του τόσο κωμικού σχολαστικού. Ποτέ άλλοτε δε γελοιοποιήθηκε καλύτερα η πληγή της καθαρεύουσας με μια σάτιρα που

αποδεικνύεται πολύ πιο πικρή και καυστική κρυμμένη κάτω από ένα έντονο κωμικό επίχρισμα.

Τελικά, ο Ανατολίτης χάνει την υπομονή του μπροστά στη φανερή ανικανότητα του εγγράμματος να συντάξει μια απλή επιστολή. Θα υπαγορεύσει, λοιπόν, τα λόγια της αίτησής του και έτσι ο γραφέας θα είναι χρήσιμος τουλάχιστον ως τυφλό όργανο του Ανατολίτη, για να μπορέσει να καταγράψει τη σκέψη του πάνω στο χαρτί. Η υπαγόρευση γίνεται φράση προς φράση και η ίδια σκηνή εκτυλίσσεται αντίστροφα. Ωστόσο, πρέπει στο σημείο αυτό να τονίσουμε πως, όσο ασαφής και πομπώδης, κενής νοήματος και αποτελεσματικότητας ήταν η έκθεση του Λογιότατου, τόσο η έκθεση του Ανατολίτη αποτελεί ένα μικρό υπόδειγμα συνοπτικότητας και σαφήνειας.

Το κατηγορητήριο εκτοξεύεται ενάντια στον καθαρευουσιάνικο βαρβαρισμό, που λυμαίνεται εδώ και πάρα πολλά χρόνια την Ελλάδα. Τι ανελέητος σαρκασμός ενάντια σε εκείνη την ανόητη αξίωση, πως θα αρκούσε να μιμηθούμε τους Αρχαίους, για να γίνουμε και ισάξιοι μ' αυτούς! Σαν να συνοψιζόταν η λαμπρότητα της ελληνικής σκέψης και λογοτεχνίας σε μερικούς γραμματικούς τύπους ή σ' έναν μικρό αριθμό παρωχημένων λέξεων!

Όμως, δεν είναι μόνο ο Ανατολίτης που διαθέτει πρακτικό μυαλό. Και ο μισέ Μπαστιάς, επίσης, δε χάνει τον καιρό του στην υποχρεωτική απραξία της φυλακής. Ασχολείται με το 'λογαριασμό' για το φαγοπότι, που είχε τόσο άτυχη κατάληξη. Ο λογαριασμός είναι υπέρογκος και αντιμετωπίζει τις ομόθυμες διαμαρτυρίες των ομοτράπεζων. Ο Μωραΐτης από τη μια μειώνει το ποσό σκόπιμα και ο εστιάτορας από την άλλη το αυξάνει. Εφαρμόζεται ο άγραφος 'νόμος': «ο κλέψας του κλέψαντος». Στην πραγματικότητα το σερβίρισμα έγινε για επτά άτομα, αλλά ο Μωραΐτης μετράει πέντε και ο πανδοχέας εννιά! Ο πονηρός Χιώτης κατορθώνει να γίνει δεκτή η καταμέτρηση του Ανατολίτη δύο φορές, χρησιμοποιώντας διάφορους, πολύ κολακευτικούς χαρακτηρισμούς.

Η παρεξήγηση, ηθελημένη και από τις δύο πλευρές, συνεχίζεται και στον αριθμό των πιάτων που σερβιρίστηκαν. Ο Μπαστιάς προτείνει ένα σύστημα απλοποίησης: να πολλαπλασιάσουν πρώτα όλες τις μερίδες με το εννιά και έπειτα να κάνουν τις απαραίτητες αφαιρέσεις. Για τη σαλάτα, λοιπόν, χρεώνει χωριστά το λάδι και το ξύδι και ύστερα όλο το μείγμα λαδιού και ξυδιού (πρόκειται για μια φράση που' χει μείνει παροιμιώδης: «Τρεις το λάδι, τρεις το ξύδι και έξι το λαδόξυδο»). Ο λογαριασμός του κρασιού είναι υπερβολικός. Μάταια αγανακτεί και διαμαρτύρεται ο Ανατολίτης! Το

επιχείρημα του πανδοχέα είναι αδιάσειστο! Απόδειξη ότι το κρασί έρεε άφθονο είναι η τωρινή παραμονή τους στη φυλακή, συνέπεια των θορυβωδών και ακραίων παρεκτροπών τους. Και δε φτάνει αυτό, αλλά και ο δύστυχος Μπαστιάς που δε φταίει σε τίποτα, μοιράζεται τώρα την τύχη των θορυβωδών πελατών του και επιπλέον είναι αναγκασμένος να κλείσει και το μαγαζί του! Και ας μην προσθέσουμε σ' όλα αυτά και το ένα τέταρτο του τεσσαρακοστού του πιάστρου, που κόστισε μια πρέζα πιπέρι για λογαριασμό του Λογιότατου που ήθελε να φταρνιστεί...!

Αλλά και του Ανατολίτη δεν του λείπουν τα επιχειρήματα! Πάλι κατατροπώνει την φιλάργυρη πονηριά του Χιώτη. Κατά την άποψή του δεν τίθεται ζήτημα να πληρώσουν από τη στιγμή που ο Αρβανίτης δεν έχει βρεθεί ακόμα και επιπλέον κάθε δοσοληψία που γίνεται μέσα στη φυλακή υπόκειται σε ενδεχόμενη ακύρωση. Άρα, η κοινή λογική θριαμβεύει σε βάρος της δολιότητας.

Οι σκηνές που ακολουθούν είναι λιγότερο επιτυχημένες ως προς την έμπνευσή τους και γι' αυτό δίνουν την εντύπωση ενός απλού παραγεμίσματος. Ο Ανατολίτης επιθυμεί ένα επιτάφιο επίγραμμα για το μνήμα του πατέρα του και γι' αυτό απευθύνεται στο Λογιότατο. Μια καινούργια σειρά από παρανοήσεις και κωμικά ευτράπελα οδηγεί το σχέδιο αυτό σε πλήρη αποτυχία. Ο Ανατολίτης στενοχωριέται συνεχώς, περιμένοντας τα νέα της αποφυλάκισής του από τον Κυβερνήτη, όταν, προς μεγάλη έκπληξη όλων, ο Αρβανίτης, που επιτέλους τον συνέλαβαν, έρχεται να συναντήσει τους συντρόφους του.

Οι δυο τελευταίες πράξεις δεν παρουσιάζουν το ίδιο ενδιαφέρον με τις προηγούμενες.

Η μνηστή του Κρητικού μαζί με την τροφό της έρχονται στο αστυνομικό τμήμα, για να επισκεφτούν τον τραυματία. Ο αστυνόμος φλερτάρει την κοπέλα και ένας αδαής γιατρός επιδιώκει να τις εκμεταλλευτεί, προκαλώντας τους τρόμο. Εκδιώκεται από τον αστυνόμο.

Πρόκειται για μια πράξη γραμμένη σε στίχους, για να είναι πιο αστεία, χωρίς κανένα δραματικό ενδιαφέρον, όμως τόσο καλά επεξεργασμένη, που, ακόμα και αν παραλειφθεί, να μην επηρεάζει καθόλου το κείμενο, μια σύμβαση που ακολουθεί την τεχνοτροπία της *Commedia dell'arte* και σχετίζεται με τις αυτοσχεδιαστικές πρωτοβουλίες των ηθοποιών και των σκηνοθετών.

Στην τελευταία πράξη μαθαίνουμε ότι οι σύντροφοι του Αρβανίτη προσπαθούν να επινοήσουν ένα τέχνασμα, για να ελευθερώσουν τον συμπατριώτη τους. Ο αστυνόμος θα δεχόταν σίγουρα να αφήσει τον ένοχο να δραπετεύσει, υπό τον όρο να κρατήσει

πίσω από τα σίδερα της φυλακής τους υπολοίπους. Η απάντηση του Κυβερνήτη στην αίτηση του Ανατολίτη είναι ευνοϊκή για όλους, καθώς διατάζει την από κοινού απελευθέρωσή τους, γεγονός που εξασφαλίζει την απαραίτητη προϋπόθεση μιας κωμωδίας, δηλαδή το αίσιο τέλος της.

Η *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου γνώρισε δύο εκδόσεις. Η πρώτη έκδοση πραγματοποιήθηκε στο Ναύπλιο το 1836 και η δεύτερη στην Αθήνα το 1840, όπου ο συγγραφέας, αφού επιφέρει κάποιες μικροαλλαγές και προβαίνει σε κάποιες περικοπές, εμπλουτίζει το διάλογο των ηρώων του με νέα, έξυπνα, φαρσικά ευρήματα, αποβλέποντας στην καλύτερη σκηνική παρουσία του έργου του.



## 1. Η Γλώσσα της κωμωδίας

Διαβάζοντας ή παρακολουθώντας κανείς την παράσταση της Βαβυλωνίας μοιραία θα έρθει αντιμέτωπος με πολλές άγνωστες λέξεις, καθώς είναι ένα κείμενο, όπου υπάρχουν πολλές γλωσσικές νησίδες αγνώστου. Υπάρχουν ήχοι σε ορισμένα ιδιώματα, που είναι σημαίνοντα άνευ σημαιομένων. Αυτός ο γλωσσικός οργασμός μετέχει του προφορικού συστήματος. Όλα τα πρόσωπα είναι ελεύθερα του γραπτού λόγου, καθώς όλοι-πλην του Λογιότατου- είναι σχεδόν αγράμματοι.

Οι μόνοι που γνωρίζουν ανάγνωση είναι ο Λογιότατος και ο Γραμματέας. Το ότι ο Πελοποννήσιος διαβάζει εφημερίδα και ο Κύπριος σολωμονική, αυτό δεν τους καθιστά και μορφωμένους. Εξάλλου την εφημερίδα τη διαβάζει ο Λογιότατος και, κάτι που δεν πρέπει να παραλείψουμε, ακόμα και ο Αστυνόμος, ο φορέας της εξουσίας, είναι αγράμματος.

Αυτό το στοιχείο είναι η άλλη όψη του νομίσματος του πλούτου του προφορικού ιδιώματος. Από την άλλη, τα πρόσωπα αυτά ως αγράμματα είναι σχεδόν πάντα και καχύποπτα. Πρόκειται για το διαρκέστερο στίγμα του νεοελληνικού πολιτισμού, που υποτίθεται πως είναι η προέκταση του αρχαίου πολιτισμού του προφορικού λόγου. Η ατελής σχέση με την ανάγνωση και τη γραφή έχει να κάνει με το στοιχείο της νεοελληνικής καχυποψίας και της τερατώδους εξωστρέφειας των ατόμων.

Γλωσσικό όργανο έκφρασης του συγκεκριμένου έργου καθίσταται η μεταγραφή του προφορικού λόγου. Υπάρχει μια περιπέτεια της στίξης και μια κατάχρηση των σημείων στίξης, που είναι χαρακτηριστικά του προφορικού λόγου, όπως τα θαυμαστικά, τα αποσιωπητικά, κ.α.

Γλωσσολογικά ο Βυζάντιος, κατά την άποψη του κ. Σπύρου Ευαγγελάτου<sup>29</sup>, είναι «εξωτερικός» στη μεταφορά των διαλέκτων, πράγμα που σημαίνει πως ναι μεν γνωρίζει τα ανατολίτικα, εφόσον είναι Κωνσταντινοπολίτης, όμως δεν ξέρει καλά τα άλλα ιδιώματα. Στηρίζει το ζωντάνεμα των διαλέκτων όχι στο πώς πραγματικά μιλιέται μια διάλεκτος, αλλά στο πώς την ακούει ο Έλληνας που δεν κατάγεται από τον τόπο της διαλέκτου αυτής. Κατά συνέπεια τα πρόσωπα ακούνε μια ξένη γλώσσα και εμπλέκονται ξαφνικά στην ανάγκη να καταλάβει ο ένας το ιδίωμα του άλλου, ένα

---

<sup>29</sup> Σπύρος Δ. Ευαγγελάτος, Δ. Κ. Βυζάντιος « Η Βαβυλωνία», Αθήνα 1972, σελ κβ'.

σημείο στο οποίο βρίσκονται ακριβώς και οι σπινθήρες της κωμωδίας λόγω των γλωσσικών παρερμηνειών και παρεξηγήσεων που δημιουργούνται.

Είναι άλλωστε σαφές πως πρόκειται για ένα θεατρικό τέχνασμα του δημιουργού, που μας πηγαίνει πολλά χρόνια πίσω και ξαναφέρει στο προσκήνιο πολλές κωμωδίες του Πλαύτου, όπου το γλωσσικό ιδίωμα γίνεται φορέας κωμικών παρεξηγήσεων, με κυριότερη έκφρασή του την κωμωδία *Poenulus* (*Ο Καρχηδόnius*), αλλά και του προκατόχου του Αριστοφάνη.

Τέλος, δεν πρέπει να παραλείψουμε πως αυτού του είδους η εκμετάλλευση των γλωσσικών στοιχείων προσδίδει αλήθεια στο έργο του Βυζάντιου και αποτελεί και το σημαντικότερο προσόν της *Βαβυλωνίας*, καθώς όλο το έργο στηρίζεται στο διάλογο εύστοχα σκιτσαρισμένων προσώπων.

Γιατί όμως ο Βυζάντιος επιλέγει ν' αντικαταστήσει την ίντριγκα, τον μέχρι τότε φορέα του κωμικού, με τη γλωσσική παρεξήγηση; Ποιος ήταν ο σκοπός<sup>30</sup> του;

Ο συγγραφέας ξεκίνησε με διδακτικό σκοπό. Θεωρούσε τις ελληνικές ντοπιολαλιές κατάρα για το έθνος και πίστευε πως με την εθνική εκπαίδευση και τη συμβολή του σχολείου, το αγράμματο έθνος θα μιλήσει μια γλώσσα κοινή, που για τον Βυζάντιο δεν είναι άλλη από αυτή που βάζει στο στόμα του Γραμματικού, την οποία ονομάζει καθομιλουμένη και που είναι η γνωστή μας καθαρεύουσα. Θεωρεί τη γλώσσα ως αιτία διχασμού για τους Έλληνες, αντί να αναζητά τις αιτίες αυτής της γλωσσικής Βαβέλ στις ιστορικές συνθήκες που επικρατούσαν στον τόπο μας.

Φαίνεται πως αγνοεί πως και οι άλλοι γείτονες λαοί, όπως οι Ιταλοί, είχαν ντοπιολαλιές, που δεν τους εμπόδισαν καθόλου στο να συνεννοούνται μεταξύ τους ούτε στο να συνθέσουν σημαντικά ποιητικά έργα ούτε να φιλοτεχνήσουν ακόμα και μια κοινή θεατρική γλώσσα. Η *commedia dell'Arte* είναι καθαρά ένα θέατρο, μέσα στα πλαίσια του οποίου συμφύονται οι ιδιοματικές γλώσσες της Ιταλίας. Αλλά και στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στην Κρήτη και τα Επτάνησα διατηρήθηκαν οι ντοπιολαλιές ως φορείς της κωμωδίας<sup>31</sup>.

Τέλος, ο τόσο πολύ δημοφιλής χαρακτήρας του Καραγκιόζη, ενός καθαρά 'βαβυλωνιακού' γλωσσικά λαϊκού θεάματος, πολλά χρόνια μετά το έργο του Βυζάντιου καταρρίπτει τη θέση του συγγραφέα της ότι τα ιδιώματα είναι αιτία της ασυνεννοησίας του Νεοέλληνα. Αντίθετα, η εισαγωγή της 'φτιαχτής' κοινής γραπτής

---

<sup>30</sup> Κ. Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρον, II, Ελληνικό Θέατρο*, «Δράμα της Γλώσσας ή Γλώσσα Κωμωδίας», Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», 1984, σσ. 407-410.

<sup>31</sup> Βλ: Κρητικές κωμωδίες και τραγωδίες, όπου συναντούμε την ντοπιολαλιά της Ανατολικής Κρήτης, και το *Χάση* του Γουζέλη, όπου συναντούμε τη γλώσσα των «Ομιλιών».

γλώσσας χώρισε, με την επιβολή της στην εκπαίδευση, όλους τους απλούς Έλληνες από τους 'λόγιους', κάτι που διήρκεσε περίπου ως τις μέρες μας.

Η επιβολή της καθαρεύουσας θα νεκρώσει τον τομέα της θεατρικής δραστηριότητας, θ' αποτελματώσει την τέχνη και θα οπισθοδρομήσει τον Ελληνισμό. Τη γλώσσα αυτή θα υιοθετήσουν οι 'πολιτικάντηδες', για να κρατούν σ' απόσταση το λαό. Από την άλλη, όσοι υπερασπίζονται τη δημοτική, τη γλώσσα του λαού, θα γίνουν οι «αργυρώνητοι», δηλαδή προδότες<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Μήτσος Λυγίζος, *Το Νεοελληνικό πλάι στο Παγκόσμιο Θέατρο*. Δραματολογική Ανάλυση. Αισθητική και Ιστορική Τοποθέτηση. Τόμος Α' (Έκδοση 2<sup>η</sup>, Αναθεωρημένη και Επαυξημένη), Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1958, σελ. 54.

### 3. Η αξία του έργου

Στο ξεκίνημα της συγγραφικής του προσπάθειας ο Κωνσταντινουπολίτης αγωνιστής και λαϊκός αγιογράφος αισθάνθηκε την ανάγκη να καλύψει την ηθογραφική του διάθεση κάτω από ένα προπέτασμα μολιερικού διδακτισμού<sup>33</sup>. Αισθάνθηκε την υποχρέωση να δηλώσει πως επιδιώκει με το έργο του να διορθώσει «την κατά τόπους διαφθοράν της ελληνικής γλώσσης».

Ωστόσο κατά την υλοποίηση αυτού του σχεδίου αποδείχτηκε πως ο συγγραφέας δεν ήταν απολύτως βέβαιος για το ποια θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η γλωσσική ευταξία της εποχής, γιατί, ενώ απεικονίζει με σχετική επάρκεια και με σατιρικό οίστρο όλες τις επιμέρους τοπικές διαλέκτους των ελληνικών κοινοτήτων, δεν αντιπαραθέτει σ' αυτή τη γλωσσική «βαβυλωνία» κάποια κοινώς αποδεκτή γλωσσική ορθοδοξία. Ο μόνος εγγράμματος Έλληνας είναι ο Λογιότατος, ο οποίος όμως παρουσιάζει στο λόγο του σημαντικότερες γλωσσικές παρεκτροπές απ' αυτές των αγράμματων συνδαιτημόνων του, μ' αποτέλεσμα να καταδικάζεται και να χλευάζεται απ' αυτούς<sup>34</sup>.

Επιπλέον, η *Βαβυλωνία* ζει, γιατί είναι έργο 'αληθινό'. Από τη σκηνή της βλέπουμε να παρελαύνουν γνωστοί, παραδοσιακοί τύποι, που εκπροσωπούν τις διάφορες γεωγραφικές περιοχές της Ελλάδας. Αυτό σημαίνει ότι ο συγγραφέας της πέτυχε να μεταγγίσει 'αλήθεια' στα βασικά τουλάχιστον πρόσωπα του έργου, χωρίς, όμως, να ξεπέφτει ποτέ σε φτηνή γραφικότητα.

Στη *Βαβυλωνία* ο Βυζάντιος δεν πλάθει κωμικούς χαρακτήρες-«φύσει κωμικούς» - αλλά εξασφαλίζει την κωμικότητα των σκηνών με την ασυνεννοησία ανάμεσα στα πρόσωπα και τις παρεξηγήσεις που δημιουργούνται μεταξύ τους, μιλώντας ο καθένας την τοπική του διάλεκτο. Με τον τρόπο αυτό οι εκπρόσωποι των γλωσσικών ιδιωμάτων καθίστανται τύποι κωμικοί χωρίς την θέλησή του, δηλαδή «θέσει κωμικοί τύποι». Κατά συνέπεια, αν και απουσιάζει ο αδρός μύθος, η κωμωδία καταφέρνει να καλύψει τα κενά της με την γνήσια λαϊκότητα και την αυθεντική γνησιότητα των ηρώων της. Στ' αλήθεια, σε όλη τη διαδρομή του νεοελληνικού κράτους, ποιος

---

<sup>33</sup> Πιθανότατα η ζ' σκηνή της Δ' Πράξης, ειδικότερα όσον αφορά την μορφή που έχει στη 2<sup>η</sup> έκδοση, καθώς και η απεικόνιση του κομπογιαννίτη γιατρού απηχούν κάποια επίδραση από τις μολιερικές κωμωδίες.

<sup>34</sup> Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., σελ. 44-45.

Νεοέλληνας δε γνωρίζει τον Αστυνόμο, όπως τον παρουσίασε ο Βυζάντιος, από όποια πλευρά κι αν τον εξετάσεις<sup>35</sup>;

Παρόμοια αποκρυσταλλωμένη σχηματοποίηση τύπων συναντούμε στις φιγούρες της ανεπανάληπτης εκείνης θεατρικής έκφρασης, της *Commedia dell'Arte*, οι οποίες προέρχονταν, επίσης, από διάφορες περιοχές της Ιταλίας και η παρουσία τους επί σκηνής ήταν απόλυτα συνυφασμένη με τα χαρακτηριστικά του τόπου προέλευσής τους και την ιδιαίτερη διάλεκτο που μιλούσαν σ' αυτή. Πρόκειται για τύπους που επέζησαν επί χρόνια στο θέατρο, χαρίζοντας άφθονο γέλιο στους εκάστοτε θεατές τους. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον Αρλεκίνο, που 'καταγόταν' από το Μπέργκαμο, τον Πανταλόνε από τη Βενετία, τον Ντοτόρο από τη Μπολόνια, τον Καπιτάνο συνήθως από τη Νάπολη κ.ο.κ<sup>36</sup>.

Όμως στη *Βαβυλωνία* η συγγραφική αξία του Βυζάντιου – τουλάχιστον στα σημαντικότερα πρόσωπα του έργου – απομάκρυνε τον κίνδυνο να καταλήξουν αυτά σε εξωτερικά σχήματα, σε φιγούρες, σαν αυτές που συναντάμε στα «νούμερα» των επιθεωρήσεων, όπου το «γραφικό» στοιχείο παραμένει στην πιο πρωτόγονη μορφή του. Αντίθετα, θα λέγαμε πως αυτή η εξωτερική διαγραφή είναι φανερή στον Αμαθή Ιατρό, στις δυο Γυναίκες, ακόμη και στον Κρητικό και τον Κύπριο<sup>37</sup>.

Τα πρόσωπα της *Βαβυλωνίας*, όταν αρχίσουν να μιλάνε τα 'ακούς', τα παρακολουθείς. Είναι ανθρώπινοι τύποι, που σκηνικά υπάρχουν. Ο ευέξαπτος Αρβανίτης, ο αλαζόνας Κρητικός, ο αφελής Ανατολίτης, ο συμφεροντολόγος Μοραΐτης και οι δυο Χιώτες, από τους οποίους ο ένας είναι 'κουτούτσικος' και ο άλλος παμπόνηρος, ο παρείσακτος Κύπριος, ο γκρινιάρης Επτανήσιος, ο ουδέτερος νεφελοβάμων Λογιότατος, όλοι αυτοί οι τύποι συγκροτούν μια πινακοθήκη που συντηρεί το μύθο του ιδιότυπου χαρακτήρα του Νεοέλληνα, που συνδυάζει πολλά και αντιφατικά μεταξύ τους στοιχεία. Σ' αυτή ακριβώς την αντίθεση βρίσκεται και το μυστικό της τόσο επιτυχημένης 'συνταγής' του Βυζάντιου, το ότι δηλ. αρνείται τα γλωσσικά στερεότυπα και αποδέχεται τα τυπολογικά στερεότυπα.

Συνοψίζοντας, αναφέρουμε πως τα κύρια πρόσωπα και ο διάλογος τους αναδεικνύουν τον Βυζάντιο άξιο θεατρικό συγγραφέα και η δύναμη των αρετών αυτών είναι πολύ πιο σημαντική από τις αδυναμίες της πλοκής του έργου, από την

<sup>35</sup> Μ. Λυγίζος, *ό.π.*, σελ. 53.

<sup>36</sup> Αλέξης Σολομός, «*Commedia dell'arte*, Η παντοκρατορία του ηθοποιού», *Θέατρο*, αρ. 22 (Ιούλιος -Αύγουστος 1965), σελ. 23 κ.ε., Σπ. Ευαγγελάτος, σελ. λς'.

<sup>37</sup> *Ο.π.* Πρόγραμμα ΚΘΒΕ, «*Η Βαβυλωνία* στο χθες και το σήμερα. Η αξία του έργου», σελ. 32-33.

άτεχνη δομή του, από κάποια αφελή λογοπαίγνια και από τη συμβατικότητα μερικών δευτερευόντων προσώπων.

Αν τώρα λάβει κανείς υπόψη του ότι κάτω από τους αληθινούς αυτούς τύπους αναδύονται μερικά από τα χαρακτηριστικότερα γνωρίσματα ‘ιθαγένειας’ της ελληνικής φυλής, γνωρίσματα που δε συνδέονται με το φέσι και το τσαρούχι, αλλά με το σύννεφο, την πέτρα, το ακρωτήριο της Ελλάδας ή τη σιλουέτα του μοναχικού κυπαρισσιού στο ηλιοβασίλεμα, θα καταλάβει γιατί η *Βαβυλωνία* ασκεί μια μυστική έλξη στην ψυχή του Νεοέλληνα.

Η πρωτόγονη θελκτικότητα του έργου ξυπνά στην ψυχή του αναγνώστη ή του θεατή αναμνήσεις και βιώματα της φυλής πολύ βαθύτερα από το ηθογραφικό και συχνά φολκλωρικό πλαίσιο της κωμωδίας. Ο συγγραφέας Δ. Κ. Βυζάντιος διαθέτοντας το χάρισμα να γράφει ζωντανούς και παραστατικούς διαλόγους, αξιοποιώντας τις ‘ντοπιολαλιές’ του τόπου μας, κερδίζει από την αρχή την καρδιά του αναγνώστη και στην πορεία του έργου αφήνει να ξεχυθεί σαν χείμαρρος η ποιητική του πνοή, όπως αυτή ξεπροβάλλει μέσα από την τόσο ζωντανή απεικόνιση των τύπων του έργου του. Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, το γεγονός ότι η κωμωδία αυτή αποτελεί σταθμό στην εξέλιξη του Νεοελληνικού θεάτρου, καθώς είναι το πιο ελληνικό από όλα τα θεατρικά έργα.

Εκτός από τα παραπάνω, η *Βαβυλωνία*, ξεπερνώντας της θέση της, έγινε ένα μοναδικό στην ιστορία του θεάτρου πρότυπο κωμωδίας παρεξηγήσεων, όπου το ‘κλειδί’ της πλοκής μετατοπίζεται από την ίντριγκα στη γλώσσα.

Αυτό που επεδίωκε ο Βυζάντιος, δηλ. να φύγει ο θεατής από την παράσταση με την πεποίθηση ότι πρέπει να μιλήσουμε όλοι οι Έλληνες μια κοινή γλώσσα, δεν επιτυγχάνεται. Ο κόσμος γελά, αλλά σε καμία περίπτωση δε θα’ θελαν τα πρόσωπα της κωμωδίας ν’ αλλάξουν την τόσο εκφραστική διάλεκτό τους.

### **Σχέση της *Βαβυλωνίας* με την εποχή της και η μεταγενέστερη απήχησή της**

Η *Βαβυλωνία* είναι για το θέατρο μας ό,τι τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη για την πεζογραφία μας: το λαβωμένο, ηρωικό παρόν της γενιάς των αγωνιστών του 1821. Εδώ συναντάμε όλα τα προτερήματα και τα ελαττώματα εκείνων των στιγμών του Έθνους: ανησυχία, διάλυση, τσακωμούς, φατρίες, οίστρο, πίστη σ’ ένα καλύτερο

αύριο, ανθρωπιά, απανθρωπιά, ουτοπιστικό πόθο για ειρήνη, γλέντια και χαρές. Είναι το έργο στο οποίο ο Νεοέλληνας αναγνωρίζει τον εαυτό του. Είναι το πιο 'ρωμαίικο' απ' όλα<sup>38</sup>.

Η τύχη της *Βαβυλωνίας* του Δημήτρη Χατζηασλάνη-Βυζάντιου στην ελληνική σκηνή παρουσιάζεται εξαρχής ιδιαίτερη: ενώ οι σύγχρονες και μεταγενέστερες της κωμωδίες μένουν σκηνικά ανεκμετάλλευτες<sup>39</sup>, με εξαίρεση τη μονόπρακτη φάρσα του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή *Γάμος άνευ νύμφης* (1843), η *Βαβυλωνία* θα παρασταθεί την επόμενη χρονιά της συγγραφής της, στο θέατρο του πρώτου αθηναίου θιασάρχη Αθ. Σκοντζόπουλου. Σ' αυτή την αποθήκη του κέντρου της Αθήνας, που είχε μετατραπεί σε θέατρο, θα διαπρέψει παίζοντας τον Ανατολίτη, ο Θεόδωρος Ορφανίδης. Αυτό το πρώτο επιτυχημένο ανέβασμα της *Βαβυλωνίας* είναι η αφετηρία για την επιτυχημένη διαδρομή του έργου στην ελληνική σκηνή.

Παρότι η *Βαβυλωνία* εμφανίζεται ως έργο που γράφτηκε με παιδαγωγικούς σκοπούς, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, παραμένει σταθερά ως σήμερα στη σκηνική επικαιρότητα, ενώ δεν υπολείπεται επιτυχίας και ως βιβλίο, όπως μας βεβαιώνουν οι διαδοχικές εκδόσεις του έργου.

Παρασταίνεται από ερασιτεχνικές ομάδες και επαγγελματικούς θιάσους, επιχορηγούμενα θέατρα και θιάσους του ελεύθερου θεάτρου, επιβιώνοντας μέσα στο χρόνο και προσελκύοντας πλήθη θεατών σε κάθε φάση της νεοελληνικής σκηνής.

Πολλές είναι οι πληροφορίες για την εισπρακτική επιτυχία των πολυάριθμων παραστάσεων της από επαγγελματικούς θιάσους του 19ου αιώνα, που πραγματοποιούνται, μεταξύ των άλλων πόλεων, στην Αθήνα, στην Κωνσταντινούπολη, στη Χίο και στη Σύρο. «*Τα θεωρεία πασών των σειρών και η πλατεία, ως και το υπερών, ήσαν κατά την παράστασιν ταύτην, πάντα πλήρη θεατών*»<sup>40</sup>.

Πολυσυλλεκτική είναι και η σύσταση του κοινού, «*αποτελουμένου εκ πολυαρίθμων οικογενειών αστών, εξ υπαλλήλων, εξ αξιωματικών, εκ μειράκων μαθητών, εκ*

---

<sup>38</sup> Σπ. Ευαγγελάτος, ό.π.,σελ. λη'.

<sup>39</sup> Βλ. Δ. Σπάθη, «Το θέατρο», *Ελλάδα: Ιστορία και Πολιτισμός*, Θεσσαλονίκη, Μαλλιάρης-Παιδεία, 1983, σ.19, όπου χαρακτηριστικά τονίζει: «Φαίνεται πως η ελληνική σκηνή, υποταγμένη στο κυρίαρχο ιδεολογικό πλέγμα, αποφεύγει να θίγει οικεία κακά και από την προσγείωση στη σκληρή πραγματικότητα, προτιμά τη φυγή στο μακρινό ή στο πιο πρόσφατο ηρωικό παρελθόν». Πράγματι, αξιόλογες ελληνικές κωμωδίες της περιόδου 1840-60, όπως ο *Λεπρέντης* (1835), ο *Τυχοδιώκτης* (1835), ο *Υπάλληλος* (1836), ο *Χαρτοπαίκτης* (1839) του Χουρμούζη, ο *Σινάνης* (1838), η *Γυναικοκρατία* (1841) του Βυζάντιου, ο *Μαργαρίτης* (1839), ο *Μισέ-Κωζής* (1848) ανωνύμων συγγραφέων, και ο *Κατά φαντασίαν φιλόσοφος* (1840) του Αϊβαζίδη, μένουν σκηνικά αποκλεισμένες.

<sup>40</sup> Βλ. εφημ. *Ερμούπολις*, 2.5.1868.

*περεπιδημούντων επαρχιωτών, εκ του κοινού τέλος, όπερ κατά προτίμησιν συρρέει εις τας παραστάσεις του ελληνικού θεάτρου»<sup>41</sup>.*

Μια ανάλογη εικόνα της επιτυχίας της *Βαβυλωνίας* δίνεται, έστω και μέσω διαφημιστικής φρασεολογίας, από τα μονόφυλλα προγράμματα των παραστάσεων, όπου το έργο χαρακτηρίζεται «*δημοφιλεστάτη πρωτότυπος ελληνική κωμωδία*» (18.9.1880) και «*ευφρεστάτη εθνική κωμωδία*» (1.7.1881).

Ανάμεσα στις επιβεβαιωμένες παραστάσεις του 19ου από επαγγελματικούς θιάσους θα έπρεπε να σημειωθούν αρχικά αυτές του θιάσου των Παντελή Σούτσα-Διονύσιου Ταβουλάρη στη Σύρο το Μάη του 1868 και του Παντελή Σούτσα στα 1874 στην Κωνσταντινούπολη. Στην τελευταία μάλιστα, όπως πληροφορούμαστε, ο Δημοσθένης Αλεξιάδης, διευθυντής του θιάσου και από τους καλύτερους ηθοποιούς της εποχής, προκειμένου να ερμηνεύσει καλύτερα το ρόλο του Ανατολίτη συναναστράφηκε με τους τουρκόφωνους της περιοχής.

Από την πρώτη παράσταση της *Βαβυλωνίας* μέχρι και σήμερα πάρα πολλές, και κάποτε ευεργετικές, είναι οι παρεμβάσεις που υφίσταται κατά το ανέβασμά της. Παρεμβάσεις που κατά τη γνώμη ορισμένων μελετητών δίνουν στο έργο χαρακτήρα *commedia dell'arte* και σχετίζονται με τις αυτοσχεδιαστικές πρωτοβουλίες των ηθοποιών και τις απόπειρες των σκηνοθετών να διασκευάσουν το έργο σκηνικά ή να περικόψουν τα μέρη, όπου φαίνεται πως ο συγγραφέας πλατειάζει.

Μια τέτοια πρόθεση αντανακλά το ανέβασμά της στα τέλη Ιουνίου του 1888, στο θέατρο «Ομονοίας», από το θίασο του Ταβουλάρη. Όπως προκύπτει από τις αγγελίες στον Τύπο της εποχής, η *Βαβυλωνία* παρουσιάζεται διασκευασμένη προς το θεαματικότερο «*μετά διαφόρων δημοτικών ασμάτων και εθνικών χορών*» και με δραστικά μειωμένη την έκτασή της<sup>42</sup>. Αντίθετα «*για πρώτη φορά ολόκληρος*», όπως αναγράφεται στο πρόγραμμα του ίδιου θιάσου, παραστάθηκε στο θερινό θέατρο «Αλάμβρα» (2.9.1882), όπου εκτός από τους σταθερούς πρωταγωνιστές του «Μενάνδρου», Σπύρο Ταβουλάρη (Αστυνόμος) και Αντ. Τασσόγλου (Ανατολίτης), εμφανίζεται στο ρόλο της Γαρούφως και η μεγάλη κατοπινή πρωταγωνίστρια Ευαγγελία Παρασκευοπούλου.

Φαίνεται, όμως, πως η *Βαβυλωνία* στον 20<sup>ο</sup> πια αιώνα, θα θέλξει πρόσωπα και θιάσους, που εμφανίζουν κατά τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας ανανεωτικές τάσεις. Η παρουσία, «*καλλιτεχνική διεύθυνσις και διδασκαλία*» του Θωμά Οικονόμου

<sup>41</sup> Βλ. Χαράλαμπος Αννινός, «Η Βαβυλωνία», *Εστία*, ΚΣΤ', αρ. 658, 7.8.1888, σελ. 497.

<sup>42</sup> Βλ. εφημ. *Ακρόπολις*, 30.6.1888.



στη παράσταση της *Βαβυλωνίας* από το θίασό του (27.7.1907), σε συνεργασία με τον Κ. Βεντούρη, είναι ενδεικτική της παραπάνω διαπίστωσης. Ανάλογα ενδεικτική είναι και η παράστασή της στις αρχές του 1921 από την «Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου», που ιδρύεται στα 1919 από την «Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων», όπου στα ονόματα των πρωταγωνιστών της συναντάμε και τον Χριστόφορο Νέζερ.

Η παράσταση της *Βαβυλωνίας*, του πρώτου πολύπρακτου νεοελληνικού έργου που ανεβαίνει στο νεοσύστατο (1932) «Εθνικό Θέατρο», αντανακλά το ενδιαφέρον του πρώτου διευθυντή και σκηνοθέτη Φώτου Πολίτη για την άξια ελληνική παραγωγή του παρελθόντος. Η *Βαβυλωνία* για το Φώτο Πολίτη, όπως διαφαίνεται σε εισηγητικό της παράστασης άρθρο, είναι «*έργο βγαλμένο μέσα από την ομοειδή νοοτροπία μιας κοινωνίας, που έβαλε τα πρώτα θεμέλια της συστάσεώς της και [...] έκφραση της αστικής συνειδήσεως του ελευθερωμένου λαού, που σχημάτιζε πια πρωτεύουσα και κοινωνία*»<sup>43</sup>. Η διασκευή του έργου που επιχειρεί ο Πολίτης έγκειται στην κατάργηση ολόκληρης της Δ΄ Πράξης με την κατάθεση των δυο γυναικών (γυναίκα και κόρη του ξενοδόχου) στην Α΄ Πράξη, στην τοποθέτηση της δράσης κατά την Α΄ Πράξη στην ύπαιθρο και στην είσοδο του Ανατολίτη στη σκηνή με τραγούδι.

Οι παραπάνω πρωτοβουλίες και η ίδια η επιλογή της *Βαβυλωνίας*, η οποία σημειωτέον πάντα αντιμετώπιζε την περιφρόνηση των λογίων που είχαν ασπαστεί την ευρωπαϊκή παράδοση και ασχολούνταν με την μετακένωσή της στην Ελλάδα, θα προκαλέσουν τα πιο ετερόκλητα σχόλια από την κριτική της εποχής. Άλλοι εκτιμούν ότι «*καλώς επανέφερε [ο Πολίτης] επί σκηνης ανθρώπους, ήθη και έθιμα της Ελλάδας του 1827*»<sup>44</sup>, γιατί «*ένα εθνικό θέατρο μπορεί και πρέπει να παρουσιάσει και παλιά έργα, έστω και όχι άρτια, όταν αντιπροσώπευσαν μια εποχή*»<sup>45</sup> και άλλοι κάνουν λόγο για ένα έργο «*νεκρό*»<sup>46</sup>. Η παρεμβολή τραγουδιών και χορών στην παράσταση, που διέκοπτε γιορταστικά την κάποια μονοτονία της δράσης και η είσοδος των κυριότερων προσώπων με τραγούδια «*έδωσαν πραγματική ζωή εις ένα έργο που έχει τα σκηνικά ελαττώματά του και τη θεατρική απειρία του συγγραφέα, ενώ, εκεί όπου ο σκηνοθέτης ενεπνεύσθη από τη λαϊκή κωμωδία και συγκεκριμένα από τον Καραγκιόζη - όπως το τραγούδι της αρχής του Ανατολίτη - επέτυχε απολύτως*»<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> Βλ. εφημ. *Πρωία*, 15.4.1932.

<sup>44</sup> Βλ. Μιχαήλ Ροδά, *Ελεύθερον Βήμα*, 17.4.1932.

<sup>45</sup> Βλ. Άλκη Θρύλο, *Νέα Εστία*, 1.5.1932.

<sup>46</sup> Βλ. Κ. Μπίρη, *Η Βαβυλωνία του Δ.Κ.Βυζάντιου, ιστορική και σκηνική ανάλυσις και αναμόρφωσις του κειμένου*, Αθήνα, 1948, σελ. 9-10.

<sup>47</sup> Βλ. εφημ. *Πατρίδα*, 17.4.1932.

Ακόμη κι αν οι υπερβολικά καλαισθητές σκηνογραφίες του Κλώνη και οι ολοκαίνουργιες ενδυμασίες του Φωκά παρέπεμπαν στο χώρο του παραμυθοδράματος, η αντικατάσταση των εσωτερικών χώρων με εξωτερικούς (το κηπάριο της λοκάντας, το προαύλιο της φυλακής, η αυλή της αστυνομίας) επέτρεψε να εισχωρήσει φως και δροσιά στη σκηνή, μέσα από ζωηρά και αρμονικά χρώματα. Επιπλέον, η ύπαρξη μιας σκάλας στο αριστερό τμήμα της σκηνής έδινε άνεση κινήσεων στους ηθοποιούς και διευκόλυνε το σχηματισμό, σε διάφορα επίπεδα, αρμονικών συμπλεγμάτων.

Ήδη από τον περασμένο αιώνα, όταν στα μονόφυλλα προγράμματα των παραστάσεων σημειώνεται ότι η *Βαβυλωνία* παίζεται «*εκ καταλλήλων προσώπων, ευδοκιμησάντων εις το είδος της απομιμήσεως της προφοράς των διαφόρων Ελληνικών διαλέκτων*», επισημαίνεται έμμεσα το πρόβλημα των ηθοποιών της εκάστοτε διανομής να μιμηθούν με πειστικότητα ξεχασμένα γλωσσικά ιδιώματα. Οι ηθοποιοί της συγκεκριμένης παράστασης, παρότι «*απέφυγαν κάθε παρεκτροπή, κάθε υπερβολή, κάθε χοντρή υπογράμμιση, κάθε προστυχιά και φαρσοποίηση [...] δεν είχαν γίνει τελείως κύριοι των ιδιοματικών προφορών και των ασυνήθιστων λέξεων*».

Πολλοί από τους ηθοποιούς της παράστασης του Πολίτη, ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζουν ο Χρ. Ευθυμίου (Χιώτης) και ο Μάνος Κατράκης (Κρητικός) για τις χορευτικές τους επιδόσεις, θα αναλάβουν τους ίδιους ρόλους δεκαπέντε χρόνια μετά, στην παράσταση που σκηνοθετεί (1947) ο Δημήτρης Ροντήρης «*επί τη βάση της δραματουργικής και σκηνικής επεξεργασίας*» του Πολίτη. Η συρροή του κόσμου, ο μεγάλος αριθμός των παραστάσεων και οι επιτυχημένες περιοδείες που πραγματοποιούνται, όσον αφορά και στα δύο ανεβάσματα της *Βαβυλωνίας*, αποδεικνύουν πόσο λαοφιλές έργο είναι, ακόμη και με τα προβλήματα που δημιουργούνται εξαιτίας της ιδιοματικής της γλώσσας.

Η *Βαβυλωνία*, ένα από τα λιγοστά ελληνικά έργα του δραματολογίου του 19<sup>ου</sup> αιώνα που ανεβάζει το «Θέατρο Τέχνης», σκηνοθετείται από το Κουν την εποχή, μέσα δεκαετίας του 1960, της ενασχόλησής του με το Θέατρο του Παραλόγου. Έτσι ίσως ερμηνεύεται και το γεγονός πως η παράσταση έρχεται να θυμίσει πως «*ο Βυζάντιος είναι 'πρόδρομος' του Ιονέσκο, γιατί θεατροποίησε την ίδια διαπίστωση πως η γλώσσα, αντί για μέσο συνεννοήσεως, καταντάει συχνά μέσο ασυνεννοησίας*»<sup>48</sup>. Ο Κουν, εκτός από την επίτευξη ατμόσφαιρας λαϊκού πανηγυριού, φαίνεται ότι

---

<sup>48</sup> Βλ. Μάριο Πλωρίτη, *Ελευθερία*, 19.8.1964.

ανεβάζει τη *Βαβυλωνία* με τρόπο γκροτέσκο<sup>49</sup>: «τόνωσε τα κωμικά στοιχεία με γελοιογράφηση κινήσεων, ο κάθε ρόλος μπήκε σ' ένα στίλ κι εκμεταλλεύτηκε ακόμη και όσα μέρη δίνουν τη δυνατότητα μιας δραματικής γοργότητας. Δύο σκηνές, η υπαγόρευση της αναφοράς από τον Ανατολίτη και ο λογαριασμός του Ξενοδόχου στη φυλακή, θύμιζαν έξοχες προεκτάσεις της 'ψυχολογικής' ερμηνείας της Σχολής Κουν»<sup>50</sup>. Ο Κουν χειρίστηκε με χιούμορ και φαντασία τα σύνολα: οι στρατιώτες, ένας «μπαλλετικός χορός», που η είσοδος και η έξοδος τους από τη σκηνή συνοδεύταν από χορευτικούς ρυθμούς, μετατράπηκαν σε ένα από τα κύρια πρόσωπα του έργου. Οι άλλοι δύο φορείς της ερμηνείας του Κουν ήταν τα πρόσωπα του Ανατολίτη (Γ. Λαζάνης) και του Αστυνόμου (Μ. Χρηστίδης).

Στο πρόσωπο του Ανατολίτη τονίστηκαν το βαθύ πατριωτικό αίσθημα, η αγαθοσύνη, η ήρεμη εγκαρτέρηση, η γεύση της πίκρας για τα οικεία κακά, ενώ ο Αστυνόμος του Χρηστίδη «κυριαρχημένος στις πληθωρικές κινήσεις του, εύστροφος στον ξενικό του λόγο, κορύφωνε τη γελοιογράφηση της εξουσίας, εκεί που ο Λαζάνης κορύφωνε το χάσμα ανάμεσα σ' αυτήν και στο λαό». Έτσι διακωμωδήθηκαν αξίες και αξιώματα και όπως σημειώνει ο Στ. Δρομάζος, «κάτω από τη φιγούρα του Ζακυνθινού έβγαινε όλος ο κλαυσίγελος ενός φάουλου κύκλου, μιας ιλαροτραγωδίας: «να τζι φουρκίσουμε ή να τζι αμολάρουμε».

Στην επόμενη σημαντική παράστασή της από το «Θεσσαλικό Θέατρο», σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου, η *Βαβυλωνία*, σύμφωνα με το σκηνοθέτη<sup>51</sup>, δεν είναι ιδωμένη ως ιδιότυπη ελληνική εκδοχή της *commedia dell'arte*, ούτε σημειώθηκαν οι επιδράσεις από το Θέατρο Σκιών. Οι συντελεστές της παράστασης στηρίχτηκαν στην άποψη πως το έργο είναι γέννημα μιας γνήσιας παρόρμησης, βαθιά ελληνικό, χωρίς επιρροές και δάνεια από προγενέστερες θεατρικές μορφές. Ο Τσιάνος στα 1982 προβαίνει σε μια δραστική διασκευή της *Βαβυλωνίας*, «διασκευή που έχει συνοχή, νόημα και κύρος»<sup>52</sup>, στηριζόμενος κυρίως στην πρώτη μορφή της. Σημαντικότερες πρωτοβουλίες της διασκευής μπορούν να θεωρηθούν η συναίρεση τμημάτων από τις

---

<sup>49</sup> Βλ. Άγγελο Τερζάκη, *Το Βήμα*, 19.8.1964.

<sup>50</sup> Βλ. Στ. Ιω. Δρομάζο, *Η Αυγή*, 22.8.1964.

<sup>51</sup> Βλ. συνέντευξη τύπου για τις παραστάσεις (16 και 17.7.1982) του θιάσου στο Λυκαβηττό, *Ελευθεροτυπία*, 15.7.1982.

<sup>52</sup> Βλ. Θόδωρο Κρητικό, *Ελευθεροτυπία*, 20.7.1982. Για την παράσταση βλ. και τις κριτικές του Τ. Λιγνάδη, «Η Βαβυλωνία», *Μεσημβρινή*, 21.7.1982, του Κώστα Γεωργουσόπουλου, «Δράμα της γλώσσας ή γλώσσα κωμωδίας», *Τα Νέα*, 28.7.1982, του Κώστα Λάνταβου, *Ελευθερία*, 22.7.1982. Επίσης, την έκδοση του ΔΗΠΕΘΕ Λάρισας, *15 χρόνια Θεσσαλικό Θέατρο*, σσ. 104-107.

δύο εκδόσεις του έργου και το κλείσιμο της παράστασης με ένα νέο καβγά, ενδεικτικό της διαιώνισης του αδιεξόδου των καταστάσεων.

Πριν ολοκληρώσουμε αυτή τη σύντομη παρουσίαση ορισμένων από τις παραστάσεις της *Βαβυλωνίας*, θα έπρεπε να αναφερθούμε στην κινηματογραφική της εκδοχή από το Γιώργο Διζικιρίκη στα 1970<sup>53</sup>, που αποτελεί την πιο ενδιαφέρουσα απόπειρα μεταφοράς νεοελληνικού θεατρικού έργου στον κινηματογράφο. Ο Διζικιρίκης, κινηματογραφώντας το έργο κατά τη διάρκεια της δικτατορίας των συνταγματαρχών, πέρα από την εισαγωγή νέων προσώπων, με χαρακτηριστικότερο αυτό της ιταλίδας πριμαντόνας, δίνει τις απαραίτητες προεκτάσεις μέσω των αναλογιών πνευματικής και γλωσσικής σύγχυσης ανάμεσα στις δύο εποχές και στην παρουσία του δικτατορικού, τύπου «εθνοσωτήρα» Αστυνόμου.

Η σκηνική αντοχή της *Βαβυλωνίας* και η διαχρονική επιτυχία της, μ' όλες τις ιδιαιτερότητες των ανεβασμάτων της και μάλιστα από τους επιφανέστερους θιάσους και σκηνοθέτες, μοιάζει δικαιολογημένη, αν αναλογιστούμε ότι στο έργο απεικονίζονται δομές της ελληνικής κοινωνίας. Ανάμεσα στη *Βαβυλωνία*, «*πρότυπο κωμωδίας παρεξηγήσεων, όπου το κλειδί μετατοπίζεται από την ίντριγκα στη γλώσσα*»<sup>54</sup> και στο κοινό υφίσταται μια «*μυστική έλξις*»<sup>55</sup>, που ίσως οφείλεται στο γεγονός ότι η γλωσσική ασυνεννοησία «*δεν είναι παρά απλή συνεκδοχή της ευρύτερης ασυνεννοησίας, διχόνοιας και σχηματικότητας, που χαρακτηρίζουν την ελληνική ζωή στο σύνολό της*»<sup>56</sup>.

Τέλος, πρέπει να τονίσουμε πως για τη συγκρότηση της ενός καταλόγου με τις κυριότερες παραστάσεις της *Βαβυλωνίας* πραγματοποιήθηκε έρευνα στη συλλογή προγραμμάτων του Μουσείου και Κέντρου Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου. Επίσης εξετάστηκαν οι ετήσιες εκδόσεις *Θέατρο* (1957-1969) και *Χρονικό* (1971-1986 και 1991).

## Βιβλιογραφία

Χαραλάμπης Άννινος, «*Η Βαβυλωνία*», *Εστία*, ΚΣΤ', αρ. 658, 7.8.1888, σ. 497, Κ. Η. Μπίρης, *Η Βαβυλωνία του Δ. Κ. Βυζάντιου. Ιστορική και σκηνική ανάλυσις*

---

<sup>53</sup> Βλ. Γ. Σολδάτο, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Δ', Αθήνα, Αιγόκερως, 1991, σελ. 105-106.

<sup>54</sup> Βλ. Κώστα Γεωργουσόπουλο, ό.π. σσ. 407-410

<sup>55</sup> Βλ. Κ. Μπίρη, ό.π. σελ. 11.

<sup>56</sup> Βλ. Θόδωρο Κρητικό, ό.π. *Ελευθεροτυπία*, 20.7.1982.

και αναμόρφωσις του κειμένου. Δεν αναφέρεται τόπος και χρόνος έκδοσης. Β. Παπαβασιλείου, Δ. Κ. Βυζάντιου, *Η Βαβυλωνία*. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Θεατρική Περίοδος 1995-1996. Πρόγραμμα ΚΘΒΕ (Διευθυντής: Βασίλης Παπαβασιλείου): Δ. Κ. Βυζάντιου, *Η Βαβυλωνία*, Θεατρική Περίοδος 1995/1996.

## II. Λεπρέντης, πρωτόλεια κωμωδία του Μ. Χουρμούζη

Το Σεπτέμβριο του 1835 ο Χουρμούζης εκδίδει στην Αθήνα την πρώτη του κωμωδία, τον *Λεπρέντη*. Όπως μας πληροφορεί ο ίδιος ο συγγραφέας του, ο όρος «λεπρέντης» είναι «λέξις κωμική, που εδίδετο εις τους ανοήτως επιχειρούντας ή πράττοντας τι». Μάλιστα γι' αυτούς τους ανθρώπους συνήθιζαν να χρησιμοποιούν τη φράση: «του Λεπρέντη ταις δουλιαίς κάμει ή έκαμε».

Μαρτυρείται για πρώτη φορά στη Χίο και έπειτα την ξανασυναντούμε στην Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη<sup>57</sup>.

Ωστόσο, αφαιρώντας το λαϊκό 'επίχρισμα' αυτού του παραδοσιακού Χιώτη ή Κωνσταντινοπολίτη, που φέρει το όνομα του Λεπρέντη, αναγνωρίζουμε έναν κοινωνικό τύπο, τα ίχνη της θεατρικής παράδοσης του οποίου χάνονται μέσα στη μακρόχρονη ιστορία της κωμωδίας.

### 1. Τα πρόσωπα της κωμωδίας και η σχέση τους με την προγενέστερη λογοτεχνική παράδοση.

Ο *Λεπρέντης* είναι ο τύπος του 'λάγνου', άσχημου και φιλήδονου γέροντα, που περνά ατέλειωτες ώρες μπροστά στον καθρέφτη του, θέλοντας να διαπιστώσει αν πράγματι είναι τόσο όμορφος, όσο ισχυρίζεται ο Αδωναΐδης, ή είναι τόσο άσχημος, όσο φανερώνει το είδωλό του στον καθρέφτη:

---

<sup>57</sup> Μ. Χουρμούζης, *Ο Λεπρέντης. Κωμωδία*. Νεοελληνικά Κείμενα. Εκδόσεις Ιθάκη, Αθήνα (χχ), «Προλογικό Σημείωμα», σελ. 11.

*«Τι να πιστεύση κανείς τα μάτια ή τα αυτία του: αν ιδώ εις αυτόν τον καθρέπτην, δεν με δείχνει τόσον εύμορφον, αν ακούσω τον Αδωναϊδην, με βεβαιώνει ότι είμαι ο ίδιος ο Έρωτας. Μα τι διάβολο! Αυτό το άψυχον πράγμα θα γνωρίζει καλύτερα από τον Αδωναϊδη; Έπειτα, αν ήμουν τοιούτος οποίος φαίνομαι εις τον καθρέπτην, ημπορούσε ποτέ να μ' αγαπήση η Βιτορίτζα; Όχι, όχι, ο καθρέπτης θέλει σπάσιμον»<sup>58</sup>.*

Φυσικά, στο τέλος αυτής της σύγκρισης υπερισχύει η γνώμη του 'έμπιστου φίλου' του, καθώς αυτή είναι που ικανοποιεί τη φιλαρέσκειά του και δεν πτοεί την αυτοπεποίθησή του. Έτσι με όπλα τον πλούτο του και την ασύγκριτη 'ομορφιά' και 'γοητεία' του εμπλέκεται σε φαρσικές ερωτικές περιπέτειες, που τον ταπεινώνουν και, φυσικά, μειώνουν ανεπανόρθωτα το κύρος και το γόητρό του.

Παρακολουθώντας κανείς αυτόν τον 'τύπο', εύκολα θα μπορούσε να στραφεί σε λάθος εκτιμήσεις για το χαρακτήρα του και να πιστέψει πως έχουμε μπροστά μας έναν επηρμένο αριστοκράτη που εκμεταλλεύεται κατάλληλα τα προνόμια που απορρέουν από την καταγωγή του και την αξιόλογη κοινωνική του θέση. Στην πραγματικότητα όμως έχουμε να κάνουμε με έναν ασήμαντο 'ανθρωπάκο', που περιτριγυρίζεται από κόλακες και παράσιτους, οι οποίοι επιδιώκουν να τον απομυζήσουν προσφέροντάς του ό,τι επιθυμεί περισσότερο: μια καλή και όμορφη σύζυγο, που θα τον αγαπά και θα τον φροντίζει. Για να επιτύχει αυτόν το σκοπό, δε διστάζει να μοιράζει απλόχερα τα χρήματά του κάθε φορά που κάποιος του προσφέρει μια πληροφορία για την αγαπημένη του που τον χαροποιεί, μα που πάντοτε είναι, εν αγνοία του, είτε ψευδή είτε παραποιημένη.

Αναζητώντας την καταγωγή του μέσα στις σελίδες της μακραίωνης ιστορίας του θεάτρου φτάνουμε στη Αττική κωμωδία. Η θεατρική του διαδρομή όμως δε σταματάει εκεί αλλά περνά στην παράφραση της λατινικής κωμωδίας, όπου ενσαρκώνει τον γραφικό τύπο του ερωτύλου **senex** που γοητεύεται πάντα από τα θέλγητρα μιας όμορφης νεαρής κοπέλας και από' κει απασχολεί προφανώς τις κωμικές σκηνές των βυζαντινών μίμων, για να κωδικοποιηθεί πια στην *Commedia dell'arte*, μέσα στους κόλπους της οποίας εκπροσωπεί μια από τις διαστάσεις του πολύπλευρου *Pantalone*. Στη συνέχεια διαχέεται στις 'μήτρες' του ευρωπαϊκού κωμικού θεάτρου, απ' όπου μεταλαμπαδεύεται στην Κρητική κωμωδία άλλοτε ως γερο-Αρμένης, άλλοτε ως Ντοτόρος και άλλοτε ως γιατρός Λούρας, χαρίζοντάς μας

---

<sup>58</sup> Μ. Χουρμούζης, ό.π., Πράξη Α', σκηνή 1<sup>η</sup>.

καθημερινούς, διασκεδαστικούς και εύκολα αναγνωρίσιμους αναμεταξύ μας ανθρώπινους τύπους<sup>59</sup>.

Τον Λεπρέντη τον περιστοιχίζουν και άλλα αναγνωρίσιμα πρόσωπα, καταβολές της παραδοσιακής κωμωδίας, όπως ο δούλος του Στρούμπουλας, το τυπικό παράσιτο, ο Αδωναΐδης και η τυπική προξενήτρα Περμαθούλα, δυο τύποι που με τις κολακείες και τα καμώματά τους εκμεταλλεύονται τις αδυναμίες του ερωτύλου *senex*, για να του αποσπάσουν όσο το δυνατό περισσότερα χρήματα. Άλλωστε το κόλπο τους, το φανταστικό συνοικέσιο του Λεπρέντη με την ωραία Βιττορίτσα, την οποία ποθεί ο γέροντας, αποτελεί και τον πυρήνα της παρεξήγησης γύρω από την οποία ‘υφαίνεται’ η υπόθεση της κωμωδίας.

Ειδικότερα: Η **Βιττορίτσα**, η κλασική *inamorata*, που στη συγκεκριμένη περίπτωση αγαπάει έναν νεαρό ονόματι Χαρίλαο, ξαναζωντανεύει στη μνήμη μας τις γνωστές μετριοπαθείς και συγκρατημένες ηρωίδες του Κρητικού θεάτρου (Κασσάντρα, Πετρονέλλα, Λαμπρούσα), με την περιορισμένη σκηνική παρουσία που υπαγορεύεται από τους αυστηρούς κοινωνικούς κανόνες, βάσει των οποίων οριοθετούνται τα πλαίσια δράσης μιας κοπέλας με ‘σωστή’ ανατροφή.

Όπως και η Λαμπρούσα, έτσι και η Βιττορίτσα πειθήνια υποτάσσεται στα σχέδια του πατέρα της **Φιλάρετου** για την άμεση αποκατάστασή της και πόσο μάλλον όταν ο μέλλον γαμπρός είναι ο κρυφός αγαπημένος της. Έτσι με λόγια μελιστάλαχτα ανακοινώνει στον πατέρα της τη συγκατάθεσή της στην απόφασή του:

*«Σας το προείπα πατέρα μου ότι είμαι πρόθυμη να υπακούσω εις ό,τι προστάζετε».*

Δεν παραλείπει, φυσικά, μέσα από ένα συναισθηματικά διανθισμένο ‘λογύδριο’ να του εκφράσει και την ευγνωμοσύνη της για τη σωστή και σύμφωνη με τις ενδόμυχες επιταγές της καρδιάς της επιλογή του: Φιλά το χέρι του και λέει:

*« Αχ πατέρα μου! Πόσον είμαι ευγνώμων από την αγαθοσύνην σας! Όσον αναπνέω τον αέρα θα κηρύττω τας πατρικάς σας αγαθοεργίας, και ευλογεί το όνομά σας».*<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Τάσος Λιγνάδης, *Ο Χουρμούζης. Ιστορία και Θέατρο*. Εκδόσεις Χ. Μπούρα. Αθήνα 1986, σελ. 358.

<sup>60</sup> Μ. Χουρμούζης, ό.π., Πράξη Γ', σκηνή 2η.

Ο πατέρας της Βιτορίτσας, ένας σκιώδης θα λέγαμε χαρακτήρας του έργου, παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά του **pater familiae** της λατινικής κωμωδίας. Ενδιαφέρεται για το μέλλον της κόρης του, ενώ αντίθετα παρουσιάζεται παγερά αδιάφορος απέναντι στην εμμονή της δεύτερης συζύγου του να αποκτήσει ένα παιδί στα γεράματά της. Συχνά χλευάζει τη γυναίκα του, που προσπαθεί με διάφορα τεχνάσματα να κρύψει την πραγματική της ηλικία, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που την οικτρίζει, καθώς παρακολουθεί τις εναγωνίες προσπάθειές της να αποκτήσει ένα παιδί, ακολουθώντας κατά γράμμα τα ιατρικά σοφίσματα του Ασκληπιού. Από την πρώτη στιγμή αντιλαμβάνεται πως η σύζυγός του έχει πέσει θύμα κάποιων φιλοχρήματων τσαρλατάνων, όμως ούτε στιγμή δεν μπαίνει εμπόδιο στα σχέδια της, για να μην την κακοκαρδίσει.

**ΦΙΑΝΤΙΣΕΝΙΑ:** (με θυμό): *Τρελή εγώ οπού κάθουμαι να σε συνορίζουμαι! Σαν να μην ηξεύρω ότι έχεις αυτό το αναθεματισμένον ιδίωμα να πειράζης τον κόσμο ἔπειτα τόση γνώση, δεν την είχε και ο γιατρός; Πώς αυτός με είπε να πίνω ἔξι ποτήρια νερό το πρωί, ἔξι το μεσημέρι, και ἔξι το βράδυ, για οκτώ ημέραις, και ἔπειτα να πάρω το γιατρικόν οπού μ' ἔδωσε;*

**ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ:** *Και τον επλήρωσες τον ιατρόν;*

**ΦΙΑΝΤΙΣΕΝΙΑ:** *Όχι, πλην θα τον ευχαριστήσω με το παραπάνω.*

**ΦΙΛΑΡΕΤΟΣ:** *Ἐννοια σου γυναίκα μου, και εγώ τον πληρώνω για την χάριν οπού θα με κάμει (...)<sup>61</sup>.*

Υπομένει καρτερικά αυτή τη νέα 'τρέλα' της γυναίκας του ελπίζοντας πως κάποια στιγμή θα αντιληφθεί την πλάνη μέσα στην οποία ζει και θα ξαναβρεί τον παλιό της εαυτό. Τέλος δε διστάζει να ειρωνευτεί ακόμα και τον ίδιο του τον εαυτό, διότι πήρε την απόφαση να παντρευτεί για δεύτερη φορά, μολονότι, όπως χαρακτηριστικά μας εξομολογείται: «εκάηκε την πρώτη φορά»<sup>62</sup>.

Στη συνέχεια η Βιτορίτσα εγκαταλείπει τη σκηνή συνοδευόμενη, όπως συμβαίνει σχεδόν πάντα, από την αγαπημένη της **colombina** (φίλη), τη **Σμαράγδα**, που μοιράζεται αγόγγυστα τις αγωνίες και τα πάθη της φίλης της, παίζοντας κατά κάποιο

---

<sup>61</sup> Μ. Χουρμούζης, ό.π., Πράξη Γ', σκηνή 1η.

<sup>62</sup> Μ. Χουρμούζης, ό.π., Πράξη Β', σκηνή 1<sup>η</sup>.



τρόπο τον παραδοσιακό ρόλο της «παραμάνας» του Κρητικού θεάτρου και της *Βαβυλωνίας* του Βυζάντιου, που συμπαρίσταται στην ερωτευμένη κόρη<sup>63</sup>.

Ως αντίποδας του Λεπρέντη προβάλλει η μορφή μιας ωραιοπαθούς και υπερφίαλης γυναίκας, της μητριάς της Βιττορίτσας, που ακούει στο όνομα **Φιλντισένια**, η οποία έχει βάλει στόχο της ζωής της να τεκνοποιήσει στα εξήντα της χρόνια με τη βοήθεια του χαρακτηριστικού Ντοτόρου της κωμωδίας, του ιατρού Ασκληπιού, που την εξαπατά, υπενθυμίζοντάς μας ούτε λίγο ούτε πολύ τους *Κομπογιαννίτες γιατρούς* του Σαβόγια Ρούσμελη. Ο Ασκληπιός, του οποίου το όνομα δεν είναι καθόλου τυχαίο, καθώς συνειρμικά μας θυμίζει τον ‘πατέρα’ της ιατρικής, με τη συνδρομή της κόλακος τζατζά Διαλεκτής, που συμπαρίσταται, με το αζημίωτο φυσικά, στη Φιλντισένια, ενθαρρύνοντας τις εξωπραγματικές της προσδοκίες, πετυχαίνει αβίαστα το στόχο του, καθώς υπόσχεται στην πελάτισσά του άμεση υλοποίηση της κατά τους άλλους ανέφικτης λόγω της ηλικίας της εγκυμοσύνης. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε ότι δε θα ήταν παρακινδυνευμένο ίσως πίσω από το τόσο ζωντανά και παραστατικά ζωγραφισμένο πορτραίτο της γυναικείας αυτής καρικατούρας, της Φιλντισένιας, να διαπιστώσουμε ένα αμάλγαμα των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων κάποιων παραδοσιακών τύπων της κωμωδίας και των ηρωίδων των σύγχρονων παραμυθιών, που αναβιώνουν αδιαμφισβήτητα τη μορφή της κακιάς μητριάς, όπως τη συναντούμε για πρώτη φορά στο γνωστό σε όλους μας παραμύθι *Η Χιονάτη και οι εφτά νάνοι*.

Μελετώντας αρχικά τη σκηνή του διαλόγου της Φιλντισένιας με το γιατρό Ασκληπιό διακρίνουμε από τη μια τον ανεδαφικό ναρκισσισμό του φανφαρόνου **miles gloriosus** και την παροιμιώδη αφέλεια των γυναικών της Ζακύνθου, που εξαπατώνται εύκολα από τους κομπογιαννίτες γιατρούς από τα Ιωάννινα, οι οποίοι ‘εξυπηρετούν’ τα ‘σκοτεινά’ σχέδιά τους και υπόσχονται την υλοποίηση των ακόρεστων και καταπιεσμένων επιθυμιών τους.

Από την άλλη, η επίμονη απόκρυψη της ηλικίας της και η αδιάκοπη προσπάθειά της να παραπλανήσει τους γύρω της πάνω στο θέμα αυτό υπογραμμίζει τον άρρηκτο δεσμό της με τον αγαπητό *senex* της λατινικής και κρητικής κωμωδίας, που και αυτός με τη σειρά του μεταχειρίζεται χίλια δυο τεχνάσματα, όπως την επιτηδευμένη νεανική του εμφάνιση, για να επιτύχει το ίδιο επιθυμητό αποτέλεσμα.

---

<sup>63</sup> Μ. Χουρμούζης, ό.π., Πράξη Β΄, σκηνή 3<sup>η</sup>.

Περνώντας στη συνέχεια στη σκηνή του διαλόγου με την ψυχοκόρη της δεν μπορούμε παρά να τη συνδέσουμε με την τόσο γνωστή και μισητή μορφή της κακιάς μητριάς, όπως ήδη αναφέραμε. Ειρωνεύεται και υβρίζει τη Βιτωρίτσα, κακίζοντάς τη για την ‘κοφτερή’ της γλώσσα και την ανύπαρκτη αυθάδειά της:

**ΦΙΑΝΤΙΣΕΝΙΑ:** *Τι στέκεσαι εδώ κοκκωνίτζα μου χωρίς δουλειά; Εκουράσθηκες, φαίνεται από τους κόπους · ω χαρά ’ς το! Όταν είμουν σαν και σένα, η δουλειά ποτέ δεν έλειπε από τα χέρια μου · και πάλιν τώρα, το βλέπεις, δόξα σοι ο θεός, πόση δουλειά κάμω · εσύ όμως στολίδια και σεργιάνια και αν σε μιλήση κανείς τίποτα, ευθύς πετάς μια γλώσσα σαν παπούτσι · καθώς χθές βράδυ δια τον καθρέπτην μου.*

**ΒΙΤΟΡΙΤΖΑ:** *Και πότε μητέρα σας αυθαδίασα, ή παρήκουσα τον λόγον σας<sup>64</sup>;*

Ο ιατρός **Ασκληπιός** συνδυάζει στοιχεία των γνωστών λατίνων δούλων, που ειρωνεύονται την πνευματική ‘ακαμψία’ των κυρίων τους και απομυζούν επιδέξια το πάντα γεμάτο πορτοφόλι τους, και των παραδοσιακών κομπογιαννίτιδων γιατρών, που με τα κούφια λόγια τους ‘θεραπεύουν’ τις ‘πληγές’ των ασθενών τους και ‘θωπεύουν’ με τρυφερότητα τις αδυναμίες τους:

**ΦΙΑΝΤΙΣΕΝΙΑ:** (με θυμόν) *Εγώ πενήντα χρόνων; Εγώ σε είπα ότι είμαι γριά;*

**ΑΣΚΛΗΠΙΟΣ:** *Όχι δα μην θυμώνετε · είπα ότι και πενήντα χρόνων άνθρωπος γέρων δε λέγεται (...)<sup>65</sup>.*

Ξεχωριστή θέση κατέχει και η δυαδική διάσταση του ρόλου της προξενήτρας, που εδώ ενσαρκώνεται προς έκπληξή μας, από έναν άνδρα, τον **Αδωναΐδη**, που είναι και ο εμπνευστής αυτής της σκευωρίας σε βάρος του Λεπρέντη.

Δεξί του χέρι είναι η **Περμαθούλα**, που απομακρύνεται από το μοντέλο της παραδοσιακής Ieno, καθώς στερείται της αποφασιστικότητας και του αδίστακτου και δίχως ηθικούς φραγμούς χαρακτήρα της. Είναι μεν φιλοχρήματα και άπληστη, όμως παίζει δευτερεύοντα ρόλο στην καλοστημένη απάτη του Αδωναΐδη. Ουσιαστικά αυτό-καθορίζεται ως φερέφωνο και εκτελεστικό ‘όργανο’ του ραδιούργου και αδίστακτου συνεργάτη της, τα σχέδια και τις βουλές του οποίου ακολουθεί και εφαρμόζει «κατά γράμμα». Η γυναικεία φύση της την ευνοεί να καθίσταται πιο

<sup>64</sup> Μ. Χουρμούζης, ό.π., Πράξη Β’, σκηνή 4<sup>η</sup>.

<sup>65</sup> Μ. Χουρμούζης, ό.π., Πράξη Β’, σκηνή 2<sup>η</sup>.

πειστική από τον Αδωναΐδη στον Λεπρέντη και έτσι να πετυχαίνει εύκολα και αβίαστα τον σκοπό της. Με τις κολακείες της ικανοποιεί τη φιλαυτία του επίδοξου 'θύματός' της και με τη γυναικεία πονηριά της ξεπερνά εύκολα τους 'σκόπελους' των επίμονων ερωτήσεων του ονειροπόλου και ρομαντικού Λεπρέντη.

**ΛΕΠΡΕΝΤΗΣ:**...*Άλλη μιά ημέρα επερνούσα και εγώ από το σπίτι της, και επειδή εγλίστηρσα κ' έπεσα στην λάσπη, αυτή με είδε και ξεκαρδίστηκε από τα γέλια....*

*Τι στοχάζεσαι λοιπόν, πώς θα το κάμουμε;*

**ΠΕΡΜΑΘΟΥΛΑ:** *Τι να στοχαστώ παιδί μου, απ' αυτά οπού με λες αυτή σ' αγαπά (...)*<sup>66</sup>.

Τέλος, από το μωσαϊκό των γνώριμων αυτών τύπων της κωμωδίας δεν μπορεί να απουσιάζει ο γνωστός παράσιτος, που διακρίνεται για την αφέλεια και την αφοσίωσή του στον κύριό του. Το όνομά του, **Στρούμπουλας**, δεν αποκλείεται να 'φωτογραφίζει' το παρουσιαστικό ενός τύπου, που ήδη από την παράδοσή του φέρει ως χαρακτηριστικό του την ακόρεστη λαιμαργία, και να χρησιμοποιείται, για να προκαλέσει στους θεατές αυτούς τους αναπόφευκτους συνειρμούς, που τους χαρίζουν άπλετο γέλιο. Ακούγοντας τις φωνές του Λεπρέντη, που μέσα στον ενθουσιασμό του για την χαρμόσυνη είδηση που του μεταφέρει ο Αδωναΐδης τον αγκαλιάζει, ορμά στην κυριολεξία στη σκηνή, για να σώσει το αφεντικό του, καθώς πιστεύει πως έχει πέσει θύμα ξυλοδαρμού:

**ΣΤΡΟΥΜΠΟΥΛΑΣ:** *Τον αφέντη μου σκυλί (και κάμνοντας να κτυπήσει τον Αδωναΐδη κτυπά τον Λεπρέντη ' φωνάζων όλον έν) τον αφέντη μου σκυλί...*

Ο Στρούμπουλας κτυπώντας δεύτερον και τρίτον, φωνάζων συγχρόνως ως ανωτέρω τους εξεχώρησε.

**ΛΕΠΡΕΝΤΗΣ:** (προς τον Στρούμπουλα) *Τι διάβολο έπαθες πάλι, εδαιμονίσθηκες; Ω π' ανάθεμά σε μ' έσπασες την ράχη μου (...)*<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Μ. Χουρμούζης, ό.π., Πράξη Α', σκηνή 2<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, Πράξη Β', σκηνή 7<sup>η</sup>, Πράξη Δ', σκηνή 1<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σκηνή 5<sup>η</sup>, σκηνή 6<sup>η</sup>, σκηνή 7<sup>η</sup>, σκηνή 8<sup>η</sup>.

<sup>67</sup> Μ. Χουρμούζης, ό.π., Πράξη Δ', σκηνή 3<sup>η</sup>, σκηνή 10<sup>η</sup>, σκηνή 11<sup>η</sup>.

Όμως πάνω στη λαχτάρα του να γίνει ήρωας, τιμωρώντας το δράστη, χτυπά αλλεπάλληλα το αφεντικό του, με αποτέλεσμα να φύγει από τη σκηνή όχι ‘δαφνοστεφανωμένος’, όπως ήλπιζε, αλλά ντροπιασμένος και απογοητευμένος, καθώς το αφεντικό του δεν αναγνωρίζει το μέγεθος της ‘προσφοράς’ του και τον υβρίζει για το άτοπο της πρωτοβουλίας του.

Η κωμωδία φτάνει στο αποκορύφωμά της, όταν ο Λεπρέντης οδηγείται ως γαμπρός στο σπίτι της νύφης, την ώρα ακριβώς που εκείνη πρόκειται να τελέσει το γάμο της με τον Χαρίλαο. Η γελοιοποίηση ολοκληρώνεται, όταν ο δούλος του Φιλάρετου ‘πετάει’ με τη βοήθεια της σκούπας (προσφιλές όργανο λύσεως για τον Χουρμούζη) τον υποψήφιο γαμπρό στο δρόμο<sup>68</sup>.

## 2. Κριτική αποτίμηση του έργου

Ο *Λεπρέντης* είναι η πρώτη κωμωδία ηθών. Μέσα από την άνετη δομή της, πιο μοντέρνα στη σύνθεση απ’ ό,τι μπορεί κανείς να φανταστεί, ξεπηδάει μια ολόκληρη εποχή και σχεδιάζονται πέντε εκπληκτικοί τουλάχιστον χαρακτήρες μ’ ένα χιούμορ πηγαίο και μια γραφή θεατρικά αποτελεσματική. Παρά το μειονέκτημα της υπερβολής ως προς το ήθος του κεντρικού ήρωα, το έργο αυτό διαθέτει δροσιά, πνεύμα και κυρίως θεατρικότητα, την οποία, ως ένα σημείο, ερμηνεύει η έστω και έμμεση γνώση μιας δοκιμασμένης συνταγής. Ωστόσο, για πρώτο έργο είναι ένα εύχυμο φανέρωμα.

Ό,τι γνώσεις διέθετε ο Χουρμούζης για το θέατρο, τις είχε αντλήσει από το ίδιο το θέατρο. Αν είχε γράψει ρωσικά, θα ήταν πρόδρομος του Γκόγκολ, καθώς πολλές σκηνές του *Λεπρέντη* είναι ισάξιες των *Παντρολογημάτων*. Αν πάλι έγραφε γαλλικά, θα αντιμετωπιζόταν ως απόγονος του Μολιέρου, διότι η κωμωδία του πηγάζει από τον *Αρχοντοχωριάτη*<sup>69</sup>.

Είναι χαρακτηριστικό ότι η πρώτη αυτή κωμωδία του Χουρμούζη δεν έχει, τουλάχιστον άμεσα, πολιτικό περιεχόμενο. Βέβαια κάποια χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Λεπρέντη θα τα ξανασυναντήσουμε και στις δύο επόμενες κωμωδίες, τον *Τυχοδιώκτη* και τον *Υπάλληλο*. Σ’ αυτές όμως τα εν λόγω γνωρίσματα, άκρως

---

<sup>68</sup> Μ. Χουρμούζης, ό.π., σελ. 359.

<sup>69</sup> Κ. Γεωργουσόπουλος, *Τα νήματα της κωμωδίας*, εφημ. *Το Βήμα*, Τετάρτη 14 Δεκεμβρίου 1977, φύλλο 4.

παρεμφερή στους δύο 'ήρωες' τους, υποτάσσονται στους στόχους του πολιτικού σαρκασμού.

Επιπλέον, ο ίδιος ο Χουρμούζης αναφερόμενος στον *Λεπρέντη* στον πρόλογο της δεύτερης κωμωδίας του *Ο Τυχοδιώκτης*, που δημοσίευσε τον Νοέμβριο του ίδιου έτους, γράφει: «*Η πρώτη μου κωμωδία ήρθε ως επί το πλείστον πολλούς, μ' όλον ότι είχε και πολλές ελλείψεις, τας οποίας εσυγχώρησαν οι αναγνώσται, δια το πρωτόπειρον του συντάκτου της*».

Πρόκειται, λοιπόν, για το ευχάριστο φανέρωμα του θεατρικού ταμπεραμέντου μιας νέας μορφής, του Μ. Χουρμούζη, ο οποίος, βαδίζοντας πάνω στα καλοσχηματισμένα και ευδιάκριτα μονοπάτια της θεατρικής παράδοσης, δημιούργησε την πρωτόλεια κωμωδία του *Λεπρέντης*.

Κάθε υποψιασμένος αναγνώστης του θεατρικού κειμένου του Χουρμούζη, ο οποίος τυγχάνει να είναι παράλληλα και λάτρης του θεάτρου, με την ίδια ευκολία που διαπιστώνει τις ελλείψεις της διασκεδαστικής αυτής φαρσοκωμωδίας, αντιλαμβάνεται επίσης πως αυτός ο 'νεοφώτιστος' θεατρικός συγγραφέας επιλέγει να κάνει την παρθενική του εμφάνιση στο 'παλκοσένικο' της θεατρικής σκηνης με ένα έργο που λίγο πολύ βασίζεται σε στοιχεία ενός παλιού και ιδιαίτερα επιτυχημένου θεατρικού είδους.

Όλα τα έργα του Χουρμούζη είναι γραμμένα σε πρόζα, στην ακαταστάλαχτη «καθομιλουμένη» γλώσσα των ελληνικών αστικών κέντρων της εποχής εκείνης, κατά την οποία πασχίζουν ν' απαλλαγούν από τους ιδιοματισμούς, τα ξενικά κατάλοιπα και τις ντοπιολαλιές<sup>70</sup>.

Το έργο του, μολονότι εκ πρώτης όψεως μάς δημιουργεί την εντύπωση μιας ηθογραφικής προσέγγισης ενός γνώριμου ανθρώπινου χαρακτήρα, στην πραγματικότητα αποτελεί ένα είδος δημιουργικής ανάπλασης και αξιοποίησης κάποιων παλαιών θεατρικών μοτίβων και τύπων. Έτσι βλέπουμε να ξαναζωντανεύουν και να παρελαύνουν μπροστά στα μάτια μας μετά από αρκετά χρόνια απουσίας οι γνώριμοι τύποι του Κρητικού και Επτανησιακού θεάτρου, μακρινοί απόγονοι των αριστοφανικών και Λατίνων ηρώων. Είναι οι τύποι του **ερωτιάρη γέρου (senex)**, της **προξενήτρας (Ieno)**, των **ερωτευμένων νέων**, των **παρασίτων**, των **κολάκων** και άλλων πολλών, που κατακλύζουν τις θεατρικές

---

<sup>70</sup> Μόνο στην τελευταία σκηνή του *Τυχοδιώκτη* παρουσιάζονται πολυάριθμοι εκπρόσωποι των κατά τόπους κοινοτήτων της χώρας, για να καταδικάσουν τη Βαυαροκρατία, ο καθένας στην ιδιαίτερη διάλεκτό του, προκειμένου να στοιχειοθετηθεί ο πανελλήνιος χαρακτήρας της κατακραυγής κατά του ξενικού ζυγού (για περαιτέρω Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., σσ. 40-42).

σκηνές του παρελθόντος και πρωταγωνιστούν με τη θεατρική παρουσία τους σε μια μεγάλη σειρά κωμικών επεισοδίων και παρεξηγήσεων, οι οποίες με τη σειρά τους διαπλέκονται γύρω από τον πυρήνα της υπόθεσης της κωμωδίας, που πηγάζει πάντα από τον έρωτα ενός πλούσιου γέρου για μια νεαρή κοπέλα, η οποία στο μεταξύ είναι ερωτευμένη και διατηρεί κρυφό δεσμό με κάποιον νέο της ηλικίας της.

Δεν μπορούμε με όσα στοιχεία έχουμε στη διάθεσή μας να αποφανθούμε με βεβαιότητα αν και κατά πόσο ο Χουρμούζης μιμείται άμεσα τους προγενέστερους του Λατίνους κωμικούς Πλάτο και Τερέντιο, που ‘έντυσαν’ με πιο γνώριμα και καθημερινά ανθρώπινα κοστύμια τους αριστοφανικούς ήρωες. Ωστόσο μπορούμε εύκολα να υποστηρίξουμε πως ο κ. Χουρμούζης συνειδητά ή μη ακολουθεί τα ‘χνάρια’ των προγόνων του, θέλοντας να χαράξει τη δική του θεατρική πορεία και να εκφράσει τους προβληματισμούς και τα ‘θέλω’ της εποχής του. Η έρευνα μας αποκαλύπτει πως ο θεατρικός μας συγγραφέας πέτυχε το σκοπό του, καθώς έρχονται στο φως στοιχεία που μας πληροφορούν ότι οι κωμωδίες του Χουρμούζη είχαν ευρύτερη απήχηση στον βαλκανικό χώρο. Από το μελέτημα του Δημήτρη Σπάθη *Η ακτινοβολία του Χουρμούζη και η παρουσία του στο βουλγαρικό θέατρο του 19<sup>ου</sup> αιώνας* αντλούμε σημαντικές πληροφορίες, ιδιαίτερα για τον *Λεπρέντη*.

Επίσης, ο Ρουμάνος ιστορικός Mihai Vasiliu<sup>71</sup> παρουσίασε μια άγνωστη μετάφραση του *Λεπρέντη* στα ρουμανικά, που κυκλοφόρησε με το όνομα του Χουρμούζη και με τίτλο *Leprenti* το 1848 στο Βουκουρέστι. Η απόδοση οφείλεται στον Dimitrie Afendi και ακολουθεί πιστά το πρωτότυπο. Αντίτυπο της αβιβλιογράφητης αυτής εκδόσεως υπάρχει στη βιβλιοθήκη της Ρουμανικής Ακαδημίας.

Εξάλλου το θεωρούμενο ως πρώτο έργο στην ιστορία του βουλγαρικού θεάτρου, η κωμωδία *Μιχάλ* του Σάββα Ντομπροπλότνυ, που τυπώθηκε στο Ζεμούν (το παλιό Σεμλίνο της Σερβίας) το 1853, είχε ως πρότυπο τον *Λεπρέντη* του Χουρμούζη. Ο συγγραφέας (το επίθετό του είναι ψευδώνυμο του Σάββα Ηλιάδη) είχε σπουδάσει σε ελληνικό σχολείο και, παρόλο που δεν αρνείται κάποιο πρότυπο, δεν αναφέρει τον *Λεπρέντη*. Η οριστική ταύτιση του *Μιχάλ* με την κωμωδία του Χουρμούζη έγινε από τον Στ. Καρακόστοφ στο βιβλίο του *Ιστορία του βουλγαρικού θεάτρου*, Σόφια 1972, και την Αφροδίτη Αλεξίεβα, που έκανε αντιπαραβολή των δύο κειμένων.

---

<sup>71</sup> Mihai Vasiliu, Ανακοίνωση υπό τον τίτλο: “Le Théâtre roumain dans le contexte du sud-est europeen pendant la dernière moitié du XIXe siècle”, δημοσιευμένη στον τόμο *Actes du IIe Congres International des Etudes du sud-est europeen*, T. IV, Αθήνα 1978, σελ. 436 κ. ε.

Ο *Λεπρέντης* ανέβηκε στο θέατρο Καισαριανής (1<sup>η</sup> Νοεμβρίου 1977), με συντονιστή παράστασης τον Γ. Χριστοφιλάκη, μουσική Δ. Μούτση, σκηνικά και ενδυμασίες Ε. Δρίνη. Έπαιξαν τους ρόλους οι Μ. Σαουσοπούλου, Η. Παναγιωτούνη, Α. Τουντοπούλου, Γ. Κότσικας, Γ. Σιλινγάκης, Ν. Λύτρας, Α. Βλησίδης και Κ. Καποδίστριας<sup>72</sup>.

### Βιβλιογραφία

Μ. Χουρμούζης, *Ο Λεπρέντης. Κωμωδία*. Νεοελληνικά Κείμενα. Εκδόσεις Ιθάκη, Αθήνα (χχ), Τάσος Λιγνάδης, Εκδόσεις Χ. Μπούρα. (Αθήνα 1986), Κ. Γεωργουσόπουλος, εφημ. *Το Βήμα*, Τετάρτη 14 Δεκεμβρίου 1977, φύλλο 4.

### III. Δημοσθένης Μισιτζής, *Ο Αηληπισμένος Σύζυγος και Ο Φιάκας*

Επόμενος σταθμός της θεατρικής περιδιάβασής μας είναι δυο έργα του Δημοσθένη Μισιτζή, *Ο Αηληπισμένος Σύζυγος και Ο Φιάκας*.

Ο Δημ. Μισιτζής αποτελεί μια ενδιαφέρουσα θεατρική φυσιογνωμία, για την οποία μας έχουν παραδοθεί μόνο λίγα στοιχεία ικανά να μας βοηθήσουν να ανασυνθέσουμε την πνευματική φυσιογνωμία του. Πρόκειται για έναν θεατρικό συγγραφέα που δεν απασχόλησε τα νεοελληνικά γράμματα: «η παρουσία του στάθηκε λιγοστή, φευγαλέα στις ιστορίες του Νεοελληνικού θεάτρου, συχνά ανύπαρκτη στις ιστορίες της λογοτεχνίας μας»<sup>73</sup>. Και αυτό συμβαίνει, ενώ ένα από τα έργα του, ίσως το αρτιότερο, *Ο Φιάκας*, κατέκτησε επάξια μια ξεχωριστή θέση στο χώρο της ελληνικής κωμωδιογραφίας κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Κατά συνέπεια οι βιο-εργογραφικές πληροφορίες που διαθέτουμε για τον συγγραφέα είναι λιγοστές και αντλούνται κυρίως, εκτός από τις φειδωλές σε λεπτομέρειες παλαιότερες πηγές, από την ιστορική και φιλολογική έρευνα στην οποία επιδόθηκε ο Σπ. Ευαγγελάτος με αφορμή το ανέβασμα του *Φιάκα* («Αμφιθέατρο», 1981)<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> Τ. Λιγνάδης, ό.π., σσ. 360-361 και ό.π. άρθρο Κ. Γεωργουσόπουλου, εφημ *Το Βήμα*.

<sup>73</sup> Άννα Ταμπάκη, Δ.Κ. Μισιτζής, *Ο Φιάκας και ο Δούξ της Βλακείας*, Αθήνα-Γιάννινα, 1992, σελ.9.

<sup>74</sup> Βλ. Το άρθρο του Σπ. Ευαγγελάτου, «Βιογραφικά», όπως παρουσιάζεται στο πρόγραμμα του «Αμφιθέατρο», Δ.Κ. Μισιτζή, *Ο Φιάκας 1870*, (θεατρική περίοδος 1981-1982).

Σύμφωνα με τους παλαιότερους πληροφοριοδότες μας, τον Επαμεινώνδα Σταματιάδη και τον Μανουήλ Γεδεών, ο Δημοσθένης Μισιτζής κατάγεται από το Βαθύ της Σάμου. Υπολογίζουμε ότι πρέπει να γεννήθηκε γύρω στα 1826<sup>75</sup>.

Ο Δημ. Μισιτζής εμφανίζεται ως θεατρικός συγγραφέας για πρώτη φορά στα 1868 με την έμμετρη τρίπρακτη κωμωδία του *Ο Αηληπισμένος Σύζυγος*<sup>76</sup>. Πριν από την έκδοσή του το έργο, όπως φαίνεται, είχε παρασταθεί με επιτυχία<sup>77</sup>.

Πρόκειται για μια ευφυή «κωμωδία ηθών», όπου, όπως πολύ σωστά διακρίνει και ο Σπ. Ευαγγελάτος, αναφέρονται «εν σπέρματι» μοτίβα που θα εξελιχθούν στον *Φιάκα*. Ο Δημόφιλος, το κεντρικό πρόσωπο του έργου, παρουσιάζει χαρακτηριστικά του μολιερικού *Μισανθρώπου*. Είναι αυστηρός, εσωστρεφής, ολιγαρκής και λιτός στον τρόπο ζωής, ενώ η σύζυγός του Αρτεμισία ‘διψά’ για πολυτέλειες, για τον «πολιτισμό και τα αγαθά του», όπως ακριβώς και η Φιλντισένια στον *Λεπρέντη* του Χουρμούζη. Κοντά τους κινούνται ο Κοσμάς, ένας λαϊκός τύπος που ενσαρκώνει το κλασικό μοτίβο του «πεινασμένου υπηρέτη» της *Commedia dell'Arte*, που το συναντάμε και σε πρωτότυπα έργα, όπως στον *Σινάνη* του Βυζάντιου (Αθήνα, 1838), στον *Μαργαρίτη*, (Κων/πολη, 1839), κ.α., και ο κομψευόμενος και ψευτομορφωμένος Δημάδης, που περιέχει και αυτός αχνές μνήμες μολιερικών ηρώων.

Η πλοκή δεν απουσιάζει από το έργο αυτό, στο οποίο ξεχωρίζει το μοτίβο της παρεξήγησης, που συμβάλλει και αυτό με τη σειρά του στην έντονη σάτιρα των ηθών. Η υπόθεση του έργου σε γενικές γραμμές είναι η εξής:

Ο άξεστος Κοσμάς εμφανίζεται καλοντυμένος και γίνεται αντικείμενο θαυμασμού από την εύπιστη Εριφύλη, εξαδέλφη της Αρτεμισίας, που τον περνάει για «περιηγήτη». Η ψεύτικη αυτοκτονία του Δημάδη οδηγεί στη λύση του έργου, που έχει στόχο διδακτικό, καθώς η Αρτεμισία μετανοεί για την ελαφρότητα και τη μεγαλομανία της, η πραγματική ταυτότητα του Δημάδη αποκαλύπτεται και όλα μπαίνουν στη θέση τους.

Όσον αφορά στη δεύτερη κωμωδία, τον *Φιάκα*, αν αποδεχτούμε την ταύτισή της με το έργο *Ο Απατεών*, την οποία πρώτος επιχείρησε ο Γιάννης Σιδέρης<sup>78</sup>, η πρώτη

---

<sup>75</sup> Βλ. Άννα Ταμπάκη, σελ. 10, υποσημ. 2, (Επαμ. Σταματιάδη, Σαμιακά..., τ. Δ', Σάμος 1886, σελ. 579, και Μανουήλ Γεδεών, *Αποσημειώματα χρονογράφου 1800-1913*, Αθήνα 1932, σελ. 131-132, 260).

<sup>76</sup> *Ο Αηληπισμένος σύζυγος*. Κωμωδία έμμετρος εις πράξεις τρεις. Υπό Δημοσθένους Μισιτζή (...) Εν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Ι. Α. Βρετού, 1868. Το έργο είναι αφιερωμένο στον τέως ηγεμόνα της Σάμου Ιωάννη Γκίκα, ο οποίος ίσως να είχε βοηθήσει τον Μισιτζή κατά τη διάρκεια των σπουδών του στη Σάμο ή προκειμένου να μεταβεί στην Κων/πολη.

<sup>77</sup> *Νεολόγος, Εφημερίς Πολιτική, Φιλολογική και Εμπορική*, Β'(1968), αρ. 318/30 Ιαν. «Θεατρική Παράσταση εν Υψωμαθείοις». Δια την εσπέραν 3 Φεβρουαρίου, παρασταθήσεται το Δράμα *Ο Φλώρος* και αι κωμωδίαί *Ο Αηληπισμένος Σύζυγος* και *Οι Τρεις Δεκανείς*. Προς όφελος της Φιλοπτώχου Αδελφότητος (...). Η αγγελία αναδημοσιεύεται και στο επόμενο φύλλο του *Νεολόγου*, αρ. 319/1 Φεβρ. 1868.



μαρτυρημένη παρουσία του στη θεατρική δραστηριότητα της Πόλης είναι η αναγγελία της εφημερίδας *Νεολόγος* (φύλλο της 5<sup>ης</sup> Ιαν. 1871) για την σκηνική παράσταση του έργου, μαζί με τον *Βελισάριο*<sup>79</sup>, στις 7 Ιαν. 1878, στην αίθουσα της Λέσχης της «Εταιρείας Φιλομούσων εν Ύψωμαθείοις».

Πρόκειται για μια δίπρακτη κωμωδία, η επιτυχία της οποίας οδήγησε πιθανότατα τον δημιουργό της στη μετονομασία της στο πιο επιτυχημένο *Φιάκας*, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ευρυδίκη*<sup>80</sup>, μια γυναικεία επιθεώρηση που στόχευε στην διαπαιδαγώγηση της γυναίκας ως μελλοντικής συζύγου και μητέρας.

Το πρώτο σημείο που κερδίζει το ενδιαφέρον μας είναι το όνομα του κεντρικού προσώπου του έργου, το οποίο, κατά τον Γιάννη Αλεξανδρόπουλο, καθηγητή Οθωμανικής Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, έχει τουρκική προέλευση. Πρόκειται για τον *Fiyaka*, μια λέξη της τουρκικής «αργκό» (*argot*), που δηλώνει τον *καυχησιάρη*, τον *επιδειξία*, έναν αρκετά γνώριμο θεατρικό τύπο που γνωρίζει την απόλυτη ενσάρκωσή του στον **miles gloriosus** του Πλαύτου, απ' όπου εκπορεύονται άπειροι ήρωες του νεότερου και σύγχρονου κωμικού θεάτρου. Ωστόσο, στο όνομα αυτό αποδίδονται και άλλες ερμηνείες, όπως αυτή του *κατεργάρη* και του *απατεωνάκου*, την οποία φαίνεται να υιοθετεί περισσότερο ο Μισιτζής, χωρίς να παραλείπει εντελώς και τα στοιχεία εκείνα που συνοδεύουν τον τύπο του *ψευτοπαλληκαρά*<sup>81</sup>.

Η τύχη του *Φιάκα* δεν περιορίστηκε απλά στην σκηνική παρουσία του, καθώς ακριβώς στο γύρισμα του αιώνα, με τη δημιουργία των σειρών της «λαϊκής λογοτεχνίας», ο *Φιάκας* εγκαταλείπει τον χώρο της λόγιας λογοτεχνίας και καθίσταται λαϊκό ανάγνωσμα.

Ο κύριος εκδότης που διείδε την μακρόχρονη επιτυχία του βιβλίου και γι' αυτό το ενέταξε στις σειρές του ήταν ο Σαλίβερος. Για πρώτη φορά συναντάμε τον Φιάκα σε

---

<sup>78</sup> Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, τ. Α' 1794-1908, Αθήνα, Καστανιώτης 1990, σελ. 100 (α' έκδ. 1951).

<sup>79</sup> *Ο Βελισάριος ή Η Κακία και η Αρετή*. Δράμα εις πράξεις πέντε. Υπό Δημοσθένους Κ. Μισιτζή. Εν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Ι. Α. Βρεττού, 1870.

<sup>80</sup> Πρόκειται για ένα κων/πολίτικο δεκαπενθήμερο περιοδικό της Αιμιλίας Κτενά Λεοντιάδος, σε έξι συνέχειες, τεύχ. ΣΤ' (31 Μαρτίου 1872) – ΙΑ' (15 Ιουνίου 1872), η διεύθυνση του οποίου φρόντισε να το εμπορευτεί και σε αυτόνομη έκδοση, σύμφωνα με πληροφορίες του σύγχρονου τύπου. Ακολούθησε η δεύτερη αυτόνομη έκδοση, πέντε χρόνια αργότερα: *Ο Φιάκας*, κωμωδία εις μέρη δύο, υπό Δ. Κ. Μισιτζή. Έκδοσις Δευτέρα επιδιωρθωμένη. Εν Κωνσταντινουπόλει, 1877. Στη νεότερη πάντως βιβλιογραφία το κείμενο είναι γνωστό από την Τρίτη του έκδοσης: *Ο Φιάκας*, κωμωδία εις μέρη δύο, υπό Δ. Κ. Μισιτζή. Έκδοσις Τρίτη επιδιωρθωμένη. Εκδίδοται αδεία του Υπουργείου της Δημοσίας Εκπαιδύσεως. Εν Κωνσταντινουπόλει, 1884, τύποις Ζαρέχ (Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., σελ. 84-85, υποσημ. 29).

<sup>81</sup> Άννα Ταμπάκη, ό.π., σελ. 21-22, υποσημ. 37.

βιβλιοκατάλογό του το 1902, στη σειρά της «Λαϊκής Βιβλιοθήκης», στο εξώφυλλο του *Οδοιπόρου*. Στις δυο εκδόσεις του Σαλίβερου, που σώζονται στο Θεατρικό Μουσείο, το εξώφυλλο στολίζεται από χαρακτηριστικές φιγούρες του *Φιάκα*<sup>82</sup>, οι οποίες μας θυμίζουν με το στυλιζάρισμά τους ανάλογες φιγούρες του Θεάτρου Σκιών<sup>83</sup>.

### Κριτική αποτίμηση του έργου

Μελετώντας κανείς την ευχάριστη αυτή κωμωδία εύκολα μπορεί να διαπιστώσει την πάντα επίκαιρη απήχηση του επιμυθίου της, που παρουσιάζει με τρόπο διασκεδαστικό τα αποτελέσματα της επιπόλαιης και ατελούς ανατροφής.

Ένα από τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα του έργου είναι και η Ευανθία, μια κοπέλα από τα ανερχόμενα οικονομικά στρώματα της εποχής, η οποία περιορίζει την μόρφωση της στην ανάγνωση ‘ελαφρών’ ιστοριών αγάπης, τα γνωστά σε όλους ρομάντσα, με αποτέλεσμα να συγχέει το παραμύθι με την πραγματικότητα και έτσι να πιστεύει πως μπορεί να παντρευτεί και αυτή, όπως και οι ηρωίδες των ευτελών μυθιστορημάτων που διάβαζε, κάποιον πρίγκιπα ή βαρόνο. Έτσι, λοιπόν, μπόρεσε να πέσει εύκολα στην παγίδα του ξεπεσμένου αριστοκράτη Φιάκα, ο οποίος, εκμεταλλευόμενος την αφέλειά της, την αντιμετωπίζει ως ‘το εισιτήριο’ του για την επανένταξή του στον λαμπερό και πολυτελή κόσμο της αριστοκρατίας.

Ο Μισιτζής θεμελιώνει το έργο του πάνω στο πολυσυζητημένο ζήτημα της καταστροφικής επίδρασης που φαίνεται πως ασκεί στον χαρακτήρα των ανώριμων κοριτσιών η αθρόα και ασυλλόγιστη ανάγνωση ευρωπαϊκών ρομαντικών μυθιστορημάτων<sup>84</sup>. Κατά τη δεκαετία 1860-1870 και άλλες φορές έχουν παρουσιαστεί επί σκηνής τέτοιου είδους προβληματισμοί, καθιστώντας προφανή τον ηθικοπλαστικό στόχο των έργων που τους περιέχουν. Το πρώτο έναυσμα δόθηκε στην επιτυχημένη απόδοση των μολιερικών *Les Precieuses ridicules* στα ελληνικά ήθη από τον Δ. Ι. Λάκωνα υπό τον ενδεικτικό της σκωπτικής του διάθεσης τίτλο *Κερασιτίσες*<sup>85</sup>. Πρόκειται, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, για μια παράφραση του

<sup>82</sup> *Ο Φιάκας*. Κωμωδία αστειοτάτη εις πράξεις δύο. Εν Αθήναις. Εκ του Τυπογρ. «Αιόλου»,σελ.64.

<sup>83</sup> Α. Ταμπάκη, ό.π., σελ. 32. Στην αχρονολόγητη έκδοση έχουμε την καρικατούρα ενός δανδή, ενώ στη σελίδα τίτλου του 1908 οι εικόνες γίνονται δύο από κάτω υπάρχει επεξήγηση *Ο Φιάκας και ο Καζαμίας* (ο δανειστής του).

<sup>84</sup> Το δίδαγμα του έργου εκφωνείται χωρίς περιστροφές στην ακροτελεύτια ατάκα της ηρωίδας:

*«Ιδού τα’ αποτελέσματα της επιπολαίου και ατελούς ανατροφής. Ιδού τα καλά, τα προκύπτοντα εκ της αναγνώσεως των μυθιστορημάτων. Πόσαι νέαι, αναγινώσκουσαι μυθιστορήματα, πιστεύουσιν αυτά ως αληθή και, ενώ ονειροπωλούσι Πρίγκιπας και Βαρόνους, πίπτουσιν εις τας παγίδας των απατεώνων. Είθε το πάθημά μου να ταις γίνη τουλάχιστον μάθημα»* (*Ο Φιάκας*, 1884, σελ. 62).

<sup>85</sup> Μετονομάζει τις δύο φαντασιόπληκτες ηρωίδες του Μολιέρου, την Magdelon και την Cathos, σε Μαρούλα και Διαμάντω, και επιχειρεί να τις μεταφέρει σε κάποια γειτονιά της μικρής βαλκανικής

μολιερικού έργου, μέσω του οποίου ο δημιουργός του σατιρίζει την ψευδο-εκζήτηση της αστικής αθηναϊκής κοινωνίας, τη γαλλομανία της και την ακόρεστη επιθυμία για κοινωνική άνοδο. Επιπλέον καυτηριάζει τους συρμούς της εποχής και την ημιμάθεια αυτών που τους ακολουθούν.

Πολύ κοντά θεματολογικά στις *Κερασίτσες* και με φανερά τα ίχνη της επίδρασής της από αυτές είναι και η *Κόρη του Παντοπώλου* του Άγγελου Βλάχου, που παραστάθηκε κατά τη θεατρική περίοδο 1865-66. Η υπόθεσή της φαίνεται να υφαίνεται πάνω στον ίδιο ηθικοπλαστικό καμβά: Θύμα της μεγαλομανίας της πέφτει και η πνευματικά 'συντηρούμενη' με μυθιστορήματα Μαριγώ, κόρη του κυρ-Θανάση, του παντοπώλη. Στην περίπτωση της ο απατεώνας, ο Φιάκας αυτής της ιστορίας, δεν είναι άλλος από έναν υπηρέτη πρεσβείας, τον Κωνσταντίνο.

Ο Μισιτζής όμως επιχειρεί να πρωτοτυπήσει απέναντι στον Γάλλο δάσκαλο και στον επιμελή μαθητή του Άγγελο Βλάχο, εστιάζοντας την προσοχή του περισσότερο πάνω σε όσους επιδίδονται στην αποπλάνηση των εύπιστων γυναικών και όχι πάνω στα ίδια τα θύματα.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονίσουμε ότι το ενδιαφέρον μας κεντρίζει και ένα άλλο στοιχείο της κωμωδίας αυτής, αυτό που αφορά στο μοτίβο της μεταμφίεσης, το οποίο είναι κοινό και στα τρία έργα, γεγονός που μας επιτρέπει να παρακολουθήσουμε και να παρουσιάσουμε την εξέλιξη του μοτίβου της σύγχυσης των ταυτοτήτων, κύριο γνώρισμα των κωμωδιών του Πλάυτου. Θυμίζουμε πως στα έργα του Λατίνου κωμωδιογράφου οι παρεξηγήσεις πυροδοτούνται από παρόμοιες καταστάσεις, κατά τις οποίες οι ήρωες παριστάνουν διαφορετικά πρόσωπα από αυτά που πραγματικά είναι, για παράδειγμα ο Δίας και ο Ερμής υποδύονται τον Αμφιτρύωνα και τον δούλο του. Η διαφορά εδώ όμως έγκειται στο ότι τα πρόσωπα παραπλανούν όχι όσον αφορά στην ταυτότητά τους αλλά στην κοινωνική τους θέση και την οικονομική επιφάνεια που απορρέει από αυτή, μια διαφοροποίηση που εκπορεύεται από τις εκάστοτε κοινωνικές επιταγές, οι οποίες καθορίζουν με τη σειρά τους τα κυρίαρχα ανθρώπινα μοντέλα.

Συγκεκριμένα, αυτό που στην *Κόρη του παντοπώλου* δεν ήταν παρά μια απλή παρεξήγηση και στις *Κερασίτσες* μια διδακτική φάρσα, η παραπλανητική δηλαδή απόδοση υψηλής κοινωνικής θέσης σε άτομα χαμηλής καταγωγής, μετασχηματίζεται στον *Φιάκα* σε αισχρή κερδοσκοπική επιχείρηση και αξιοποίητη πράξη: ο απατεώνας

---

πρωτεύουσας. Η μετάφραση του Λάκωνα δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά σε τέσσερις συνέχειες στο περιοδικό *Αβδηρίτης*, από το φ. 33 (15 Δεκ. 1857) ως το φ. 36 (31 Ιαν. 1858).

παριστάνει τον Ευρωπαϊό βαρόνο, στοχεύοντας στη μεγάλη περιουσία της ονειροπαρμένης Ευανθίας, προκειμένου να μπορέσει με την προίκα της να ξεπληρώσει τα αμέτρητα χρέη του.... Συμπεραίνουμε, λοιπόν, πως από την ‘πινακοθήκη’ των προσώπων που πλαισιώνουν τον *Φιάκα* απουσιάζει κάθε ηθική μορφή και παρουσία, που να εκπροσωπεί έστω και στοιχειωδώς τις αρετές της σωφροσύνης και της εντιμότητας.

Κάτι παραπλήσιο παρασταίνεται και στον *Οψίπλουτο*, στην πλοκή του οποίου ο Χουρμούζης δανείζεται τα εργαλεία του *Αρχοντοχωριάτη*, όχι για να αποκαταστήσει την ορθή κοινωνική συμπεριφορά και να επαναφέρει στο ‘σωστό’ και κοινωνικά αποδεκτό δρόμο κάποιους παραστρατημένους συμπολίτες του, αλλά για να καταδικάσει εκ βάθρων την εκτροχιασμένη σύγχρονή του κοινωνία<sup>86</sup>.

Στο έργο του αυτό, αλλά και στο *Μαλακώφ* που’ χει προηγηθεί, δεν είναι μόνο ο κεντρικός ήρωας που’ χει χάσει τα μυαλά του από τις ευρωπαϊκές μόδες και πολυτέλειες, όπως αυτές αποτυπώνονται στις επιλογές του όσον αφορά στις ευρωπαϊκές στιλιστικές προτιμήσεις του, στα γαλλικά εδέσματα και κρασιά που κατακλύζουν τις διατροφικές του συνήθειες και στη γαλλική γλώσσα που μεταχειρίζεται στην καθημερινή του ομιλία. Την ίδια οδό ακολουθούν, με μεγαλύτερο μάλιστα ενθουσιασμό, η γυναίκα του και τα παιδιά του, όλοι οι φίλοι και οι γνωστοί τους. Βέβαια εδώ υπάρχει μια μοναχική ηθική φιγούρα, ο φτωχός και έντιμος Ισουφάκης, ένας χρεοκοπημένος παλιός άρχοντας που ενδιαφέρεται για τα κοινά κι έρχεται με ανιδιοτέλεια και ταπεινοφροσύνη να ζητήσει από τους αλαζόνες και υπερφίλους νεόπλουτους συμπολίτες του συνδρομή για το δημόσιο νοσοκομείο<sup>87</sup>.

Ο *Φιάκας* ενέχει μια αξιόλογη θεατρικότητα. Ο διάλογος του είναι έξυπνος και η δράση γοργή. Η γλώσσα του έργου διακρίνεται για τη ζωντάνια και την εφευρετικότητά της. Αναπτύσσεται σε τρία επίπεδα: στον καλλιεργημένο λόγο, τον καθαρευουσιάνικο της Ευανθίας και του Φιάκα, την ομαλή πολιτική διάλεκτο της ‘κοκκώνας’ Φρόσως και τη γραφική λαλιά, του Γιάννη<sup>88</sup>, διανθισμένη με τις τουρκικές λέξεις που χρησιμοποιούνταν στην καθομιλουμένη της εποχής.

---

<sup>86</sup> Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., σσ. 84-86.

<sup>87</sup> *Ο Οψίπλουτος*, κωμωδία εις μέρη τέσσερα, υπό Μ. Χουρμούζη. Αδεία του επί της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως Υπουργείου. Εν Κωνσταντινουπόλει, 1878, τύποις Βουτυρά και Σ/ας (Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., σελ. 86 και υποσημ. 32).

<sup>88</sup> Άννα Ταμπάκη, ό.π., σελ. 36.

Τέλος, θα πρέπει να επισημάνουμε πως το έργο αυτό που αποπνέει την πολιτική ατμόσφαιρα της εποχής του κατάφερε να ξεπεράσει τα όρια που θέτουν οι τοπικές δεκτικότητες και να μπολιαστεί δημιουργικά, εφόσον μπόρεσε να διατηρηθεί στη λαϊκή μνήμη ως τις μέρες μας όχι μόνο ως θεατρικό έργο και λαϊκό ανάγνωσμα, αλλά και ν' αποτυπωθεί στη συνείδησή μας ο κεντρικός του ήρωας, ο Φιάκας, ως χαρακτήρας, γνήσιος απόγονος και επάξιος συνεχιστής μιας μακρόχρονης αρχέγονης κωμικής παράδοσης.

### **Βιβλιογραφία**

Σπ. Ευαγγελάτος, *Βιογραφικά*. Πρόγραμμα του «Αμφιθεάτρου», Δ. Κ. Μισιτζής, *Ο Φιάκας 1870*, (θεατρική περίοδος 1981-1982), Άννα Ταμπάκη, Δ. Κ. Μισιτζής, *Ο Φιάκας και ο Δουξ της Βλακείας*, Αθήνα-Γιάννινα 1992.

## **Κεφάλαιο Δωδέκατο**

### **Η συμβολή του Γκολντόνι στη διαμόρφωση της νεότερης ελληνικής κωμικής θεατρικής ‘σκηνής’.**

Στο κεφάλαιο αυτό θ’ ασχοληθούμε με τον Ιταλό δραματουργό Γκολντόνι, καθώς η παρουσία και η συμβολή του στη διαμόρφωση της νεοελληνικής κωμικής σκηνής υπήρξε εξίσου σημαντική μ’ αυτή του Μολιέρου.

Αρχικά θ’ αναφερθούμε στην ιδιαίτερη σχέση του με την *commedia dell’arte*, απ’ όπου αφενός αντλεί ό,τι καλύτερο, αποβλέποντας στην ικανοποίηση του κοινού του, αφετέρου καταργεί αρκετά από τα βασικά χαρακτηριστικά της, επιδιώκοντας την ανανέωση της ιταλικής κωμωδίας.

Έπειτα θα καταγράψουμε και θα παρουσιάσουμε τις πρώτες μεταφράσεις και παραστάσεις των κωμωδιών του στην ελληνική θεατρική σκηνή, οι οποίες τοποθετούνται στο δεύτερο μισό του 18<sup>ου</sup> αι.

Ολοκληρώνουμε το σύντομο αυτό αφιέρωμά μας στον Carlo Goldoni τονίζοντας την επίδραση που άσκησε το κωμικό του έργο στην ελληνική κωμική θεατρική δραστηριότητα και επισημαίνοντας τη σταδιακή καθιέρωσή του στο επαγγελματικό θέατρο του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα, όπως αυτό επιβεβαιώνεται από τη συχνότητα των παραστάσεων των έργων του, καταδεικνύοντας έτσι παράλληλα και την ιδιαίτερη απήγησή τους στο ελληνικό θεατρόφιλο κοινό.

#### **I. Ο Γκολντόνι και η σχέση του με την ιταλική *commedia dell’arte*.**

Η εμφάνιση του Κάρλο Γκολντόνι στην ιταλική σκηνή τον 18<sup>ο</sup> αιώνα συνδέεται με δύο θεατρικές συντεταγμένες: το μουσικό θέατρο και την όπερα από τη μια (σοβαρά δράματα και τραγωδίες σπάνια παρασταίνονται σε δημόσια θέατρα της εποχής) και την κυριαρχία της *commedia dell’arte* στον τομέα της κωμωδίας από την άλλη. Ο Γκολντόνι βρίσκεται στο σταυροδρόμι αυτών των θεατρικών εξελίξεων, από τις οποίες θα επηρεαστεί και θα ασχοληθεί προσωπικά τόσο με τη σύνθεση μουσικών

έργων σε μια πρώιμη περίοδο όσο και με την αναδιαμόρφωση της *Commedia dell'arte* κατά την περίοδο της ωριμότητάς του.

Το ιταλικό θέατρο του 18<sup>ου</sup> αιώνα επιχειρεί μια πρώτη ρήξη με την τέχνη του προηγούμενου αιώνα και ειδικότερα με το θεατρικό κίνημα της *Commedia dell'arte*. Το σπουδαίο αυτό θεατρικό είδος που είχε εμφανιστεί παράλληλα με την ανάπτυξη του σοβαρού ακαδημαϊκού θεάτρου στην Ιταλία στηριζόταν πρωταρχικά στην ικανότητα του αυτοσχεδιασμού του ηθοποιού και όχι στο θεατρικό κείμενο και κατά δεύτερο λόγο στους μασκοφόρους ήρωες των οποίων ο χαρακτήρας είχε τυποποιηθεί μέσα από τη μακρόχρονη κωμική παράδοση.

Η διάδοση και η κυριαρχία της σε ολόκληρη την Ευρώπη από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> ως και τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα οφείλεται κυρίως στις περιοδείες των Ιταλών ηθοποιών, πολύ γνωστών τότε για την πληθωρικότητα και τη ζωτικότητα του θεατρικού τους ταλέντου. Τέτοιοι γνωστοί θίασοι της εποχής ήταν των Τζελόζι, Κονφιντέντι, Ουνίτι και Φεντέλι.

Η *Commedia dell'arte*, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, αντλούσε την κωμική της δύναμη και την επιτυχία της από το ταλέντο των ηθοποιών της, οι οποίοι διακρίνονταν για τη φρεσκάδα και τον αυθορμητισμό τους, στοιχεία που τους καθιστούσαν αυθεντικούς δημιουργούς ενός είδους που είχε κατακτήσει την Ευρώπη, προκαλώντας το θαυμασμό του Σαίξπηρ, του Μολιέρου και του Λόπε ντε Βέγα.

Οι ήρωες, οι «μάσκες» (*maschere*), που η προσωπικότητά τους είχε σχηματιστεί στα μέσα του 15<sup>ου</sup> αιώνα και τα ονόματά τους επρόκειτο να περάσουν σε όλες τις γλώσσες και να καταστούν θρύλοι σε όλες τις χώρες, όπως οι: Αρλεκίνος, Πανταλόνε, Ντοτόρος, Πουλτσινέλας και Κολομπίνα, κ.α., υπήρξαν αρχικά η σατιρική έκφραση και η σκηνική παρουσίαση ορισμένων κοινωνικών τύπων. Αυτή η αποκρυστάλλωση πραγματοποιήθηκε, όταν άρχισαν να παρακμάζουν οι μεγάλες ιταλικές δημοκρατίες. Τα πρόσωπα αυτά ήδη από τον 13<sup>ο</sup> και φτάνοντας έως και τον 15<sup>ο</sup> αιώνα αντιπροσώπευαν τις ζωντανές δυνάμεις της κοινωνίας, τους πρωταγωνιστές της ιστορίας. Από τη στιγμή που έχασαν τη λάμψη που τα συνόδευε τα προηγούμενα χρόνια, υιοθετήθηκαν από το λαϊκό θέατρο, που τα μετέτρεψε σε κωμικές μαριονέτες.

Έτσι ο βενετιάνος έμπορος της ηρωικής εποχής και ο τολμηρός επιχειρηματίας, που είχε συντελέσει σε μεγάλο βαθμό στην οικονομική ακμή της Ενετικής Δημοκρατίας, έγινε ο τσιγκούνης γέρος της *Commedia dell'arte*, ο Πανταλόνε.

Επίσης, όταν οι νομοδιδάσκαλοι της Μπολόνια, το πανεπιστήμιο της οποίας αποτέλεσε ήδη από τον 12<sup>ο</sup> αιώνα το κέντρο της ιταλικής κουλτούρας, πέρασαν σε δεύτερο πλάνο προσαρμόζοντας το ρωμαϊκό δίκαιο στη νέα οικονομική δομή, παραχωρώντας έτσι τη θέση τους στους ουμανιστές, αυτομάτως μετατράπηκαν από αντικείμενο θαυμασμού σε αντικείμενο σαρκασμού τόσο στα λόγια διηγήματα όσο και στη λαϊκή κωμωδία, όπου άλλωστε μετονομάστηκαν Ντοτόροι.

Ανάλογη εξέλιξη εξηγεί την εμφάνιση των χωρικών στη σκηνή του κωμικού θεάτρου, καθώς ήδη από το Μεσαίωνα οι χωριάτες ήταν αντικείμενο χλευασμού και περιφρόνησης από τους μορφωμένους και τους αστούς των πόλεων, που θεωρούνταν οι μόνοι δικαιούχοι και κατ' επέκταση διεκδικητές και κάτοχοι της κουλτούρας. Η εξαθλίωση των χωρικών, που καθίσταται πιο έκδηλη χάρη στον πλουτισμό των πόλεων, προκαλεί εσωτερική μετανάστευση από την ύπαιθρο προς τα μεγάλα εμπορικά λιμάνια. Έτσι οι φτωχοί χωρικοί της περιοχής του Μπέργκαμο κατέκλυσαν τη Βενετία, όπου, για να αντιμετωπίσουν τη δυσχερέστατη οικονομική τους κατάσταση, αναγκάζονταν να κάνουν τις πιο βαριές δουλειές.

Επίσης το λιμάνι της Νάπολης έγινε πόλος έλξης για τους εξαθλιωμένους χωρικούς της Καμπανίας. Αυτοί οι άξεστοι και χειροδύναμοι άνθρωποι, που έπαιρναν συχνά τις δουλειές των εργατών της πόλης, αντιμετωπίστηκαν, όπως άλλωστε ήταν αναμενόμενο, με εχθρική διάθεση. Τους περιγελούν για την προφορά και την ευήθειά τους και τους γελοιοποιούν με ανέκδοτα, με αποτέλεσμα να καταστούν πολύ γρήγορα τυπικά κοινωνικά πρόσωπα. Τότε μπαίνουν στην κωμωδία με το όνομα του Μπριγκέλα και του Αρλεκίνου, που κατάγονται από την περιοχή του Μπέργκαμο, ή του Πουλτσινέλα, που προέρχεται από την ύπαιθρο της Νάπολης.

Όλοι αυτοί, μαζί με τις πολλές τυπικές παραλλαγές τους, αποτέλεσαν στην *Commedia dell'arte* την οικογένεια των *zanni* (από το *Giovanni*, *Gianni*, δηλαδή Γιάννηδες), οι οποίοι είναι αμόρφωτοι υπηρέτες, λαίμαργοι, φοβητσιάρηδες, πανούργοι, τεμπέληδες, αλλά ταυτόχρονα γεμάτοι ζωή και διάθεση για διασκέδαση.

Όμως, ήδη στο κατώφλι του 18<sup>ου</sup> αιώνα τα πρόσωπα αυτής της σατιρικής λαϊκής παράδοσης δεν αντιστοιχούσαν πια στην πραγματικότητα της εποχής. Το ίδιο το είδος είχε εκφυλιστεί. Η δημιουργική ιδιοφυΐα, ο αυθορμητισμός και η λαϊκή ζωτικότητα είχαν αφήσει τη θέση τους στις σκηνικές συνταγές. Η παράδοση είχε διαμορφώσει έναν κύκλο καταστάσεων και θεμάτων από τον οποίο δεν έβγαινε κανείς.



Ο αυτοσχεδιασμός των ηθοποιών δεν ήταν πια παρά μια συνταγή από λογοπαίγνια, έτοιμα ευφυολογήματα και φράσεις συχνά δανεισμένες από τη λογοτεχνία, πράγματα δηλαδή που το κοινό τα είχε απομνημονεύσει και τα θεωρούσε αναπόσπαστο στοιχείο αυτών των έργων<sup>1</sup>.

Όλες αυτές οι νέες καλλιτεχνικές τάσεις και δραστηριότητες που εκδηλώνονται στα διάφορα ευρωπαϊκά κράτη συνδέονται άμεσα και αναπόφευκτα με τις αλλαγές που συντελούνται στην κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα. Μέσα στο δεύτερο μισό του αιώνα η φιλοσοφική και θρησκευτική σκέψη, οι επιστημονικές αναζητήσεις και η λόγια παράδοση ανανεώνονται ριζικά, καθώς επηρεάζονται άμεσα πλέον από εδώ και στο εξής από την αγγλική και γαλλική κουλτούρα.

Το έργο λοιπόν του Γκολντόνι συμπίπτει με μια εποχή που κυοφορεί την αλλαγή του μέλλοντος και για το λόγο αυτό εκδηλώνει την τάση, περισσότερο ή λιγότερο συνειδητά, να την εκφράσει, όπως ακριβώς αυτή παρουσιάζεται τόσο στον πνευματικό και πολιτιστικό τομέα όσο και στον κοινωνικό και τον πολιτικό. Γι' αυτό άλλωστε στις κωμωδίες του διαπιστώνουμε συχνά την ύπαρξη αντιφάσεων και ανακολουθιών, επειδή ο δημιουργός τους υποπίπτει σ' αυτές στην προσπάθειά του να συνδυάσει το παλιό με το νέο και τις επαναστατικές καινοτομίες με 'απολιθώματα' του θεατρικού παρελθόντος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η κωμωδία του *Καυγάδες στην Κιότζα*, όπου συνυπάρχει η πρωτοποριακή, για την εποχή εκείνη, αξιοποίηση αυτοβιογραφικού υλικού από τη νεανική σταδιοδρομία του κωμωδιογράφου ως γραμματέα στα ειρηνοδικεία της Βενετίας με δραματουργικές φόρμουλες κληρονομημένες από τα τυποποιημένα ζευγάρια της *Commedia dell'arte*<sup>2</sup>.

Όσον αφορά στον πρώτο τομέα ο Γκολντόνι είναι ο δημιουργός της λεγόμενης «θεατρικής ανανέωσης», που αφορά τόσο τη μορφή όσο και το περιεχόμενο της κωμωδίας. Σε αυτήν ακριβώς την ανανέωση ενυπάρχει και η προοδευτική για την εποχή της κοινωνική αντίληψη του Γκολντόνι, ο οποίος είναι υπέρμαχος της ηθικής ισοτιμίας όλων των κοινωνικών στρωμάτων.

Ωστόσο, πριν προχωρήσουμε στην καταγραφή των στοιχείων εκείνων που προσδιορίζουν τα βασικά χαρακτηριστικά της ανανεωτικής παρέμβασης<sup>3</sup> του

---

<sup>1</sup> Βλ. «Προς ένα νέο θέατρο», όπως περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα του ΔΗ. ΠΕ.ΘΚ. (Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Καλαμάτας), Άνοιξη 1988, σελ. 13, και δημοσιεύεται στο *Θεατρική Καλαμάτα* υπό τον τίτλο «Κάρλο Γκολντόνι. Υπηρέτης δύο αφεντάδων» (Α' παράσταση: Καλαμάτα, 2 Απριλίου 1988).

<sup>2</sup> Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., κεφ. πρώτο, σελ. 14-15.

<sup>3</sup> Βλ. *Θεατρική Καλαμάτα*, ό.π., «Μεταρρύθμιση ή Επανάσταση;» και «Η εποχή της ωριμότητας» του Armand Monjo, σε μετάφραση Νικηφ. Παπανδρέου, σελ. 14-15.

Γκολντόνι στο χώρο της κωμωδίας, αξίζει να σημειώσουμε πως η τέχνη του Ιταλού δραματουργού τοποθετείται ανάμεσα στην παλαιότερη Αρκαδική αντίληψη και τη νεότερη φιλοσοφική σκέψη του Διαφωτισμού και συνδυάζει στοιχεία από τη μουσικότητα των έργων του Μεταστάσιου, την πεζότητα των αστικών δραμάτων και τον αυτοσχεδιασμό της *Commedia dell'arte*, τα οποία αποκτούν εντελώς διαφορετική διάσταση κάτω από το πρίσμα της λεπτομερούς καταγραφής της καθημερινής πραγματικότητας.

Ο Γκολντόνι απελευθερώνει τη γραφή του από τα εξεζητημένα και αρκετά παρωχημένα πλέον σχήματα των μεταφορών και των υπερβολών και αποφεύγει συνειδητά κάθε τι το άκομψο κωμικό και επιτηδευμένο. Η έμπνευσή του τροφοδοτείται από την καθημερινή ζωή των ανθρώπων της Βενετίας, όπως αυτή διαγράφεται στους πολυσύχναστους δρόμους της, τα σκοτεινά σοκάκια της, τις πλατείες και τα καφενεία της. Με την ασίγαστη και παθιασμένη περιέργειά του για όλες τις ορατές εκδηλώσεις της ανθρώπινης δραστηριότητας, την παθητική του ευαισθησία, την ειλικρίνειά του, την οξύτητα της όρασής του που βρίσκει ενστικτωδώς σαν τον Λεονάρντο ντα Βίντσι μέσα σε σκίτσα και καρικατούρες τη βασική γραμμή της σιλουέτας, το κύριο στοιχείο ενός χαρακτήρα, παρουσιάζει ηθικούς θεατρικούς τύπους εύκολα αναγνωρίσιμους από τον καθένα. Αποβλέπει στη δημιουργία ενός θεάτρου που να καθρεφτίζει τη ζωή και όχι ενός εγχειριδίου ηθικής ή μιας αισθητικής κατασκευής.

Ο κόσμος του θεάτρου του, όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς, αποτελεί την προσωπική παρακαταθήκη της εμπειρίας που του χάρισε η δική του διαδρομή στη ζωή. Όλα τα γεγονότα της ζωής του γίνονται πρώτη ύλη για τα έργα του: συναντήσεις, ταξίδια, νίκες, αντιξοότητες, περιπέτειες. Τα έργα του, σαν προσωπικά ημερολόγια, είναι γεμάτα από αυτοβιογραφικές αναμνήσεις.

Από τεχνικής τώρα απόψεως η «μεταρρύθμισή» του συνίσταται στην κατάργηση της μάσκας και στην αντικατάσταση του αυτοσχεδιαζόμενου διαλόγου από έναν άλλο διάλογο εξ ολοκλήρου γραμμένο.

Από δραματουργικής απόψεως θα καταργήσει αρχικά τα πρόσωπα που στην εποχή του είχαν χάσει κάθε σατιρική αξία, όπως τον Καπιτάνο, τον τόσο γνωστό και αγαπητό τύπο του φανφαρόνου μισθοφόρου, ο οποίος πολλές φορές στο παρελθόν είχε εκφράσει τη λαϊκή αντίθεση στην ισπανική κυριαρχία. Όσον αφορά στις υπόλοιπες «μάσκες» θα φροντίσει να ανανεώσει την προσωπικότητά τους και θα τους

προσδώσει κοινωνικό περιεχόμενο και διάσταση, μετατρέποντάς τις από μαριονέτες που είχαν καταντήσει σε πρόσωπα ζωντανά και σύγχρονα. Η χτεσινή επιπόλαιη μαριονέτα έγινε γυναίκα με σάρκα και οστά, το γκρινιάρικο σκιάχτρο που έκανε τα πλήθη να γελούν μεταμορφώθηκε σε βενετσιάνο αστό με φρόνηση και πρακτικό πνεύμα, σε ένα πρόσωπο αντιπροσωπευτικό μιας νέας ιστορικής περιόδου.

Η πραγματικότητα αυτής της «μεταρρύθμισης», που αποσκοπούσε στο να δώσει νέα μορφή και περιεχόμενο στην ιταλική κωμωδία από άποψη σκηνικής τεχνικής, χαρακτήρων και θεματολογίου, ισοδυναμούσε με μια μορφή επανάστασης, καθώς ο Γκολντόνι, καταργώντας τη μάσκα και πλάθοντας πρόσωπα σύγχρονα, αποκάλυπτε την πραγματική φυσιογνωμία των ανθρώπων του λαού, τη φρόνηση των αστών, τη γελοιότητα και την επιφανειακή λάμψη του κόσμου των ευγενών και γενικά αμαύρωνε την μέχρι τότε τέλεια εικόνα της καθεστηκυίας τάξης.

Επομένως, βάσει των παραπάνω προκύπτει ως αναπόφευκτο και συνάμα εύλογο το ερώτημα, αν ο Γκολντόνι είναι καταλυτής ή συνεχιστής της παράδοσης της *Commedia dell'arte*;

Πιστεύουμε πως είναι και τα δύο, καθώς μέσα σε αυτή τη νέα δραματουργία αποκτούμε πλέον μια σαφή εικόνα για το θεατρικό ταμπεραμέντο του και αναγνωρίζουμε την πραγματική αξία του έργου του. Ο Γκολντόνι όχι μόνο δεν αποκόπτει βίαια τις γέφυρες με την *Commedia dell'arte* αλλά αντίθετα αντλεί από αυτήν ό,τι καλύτερο έχει, αποβλέποντας πάντα στην ικανοποίηση του κοινού του. Κατέλυσε το τυποποιημένο πνεύμα της *Commedia dell'arte* και δημιούργησε την κωμωδία χαρακτήρων, γεγονός που αποτελεί από μόνο του θεατρική επανάσταση. Απομάκρυνε από τη σκηνή την αριστοκρατία και ανέβασε στο «παλκοσένικο» την αστική τάξη και το λαό και όλα αυτά έγιναν με το αγαθότερο γέλιο του κόσμου, απαλλαγμένο από κάθε ίχνος φανατισμού και κακίας. Δεν είναι τυχαίο που οι Ιταλοί, που εντούτοις αναγνωρίζουν την υπεροχή του Μολιέρου, συνηθίζουν να λένε: *«Μόνον ο Γκολντόνι ξέρει να γελάει. Το γέλιο του Μολιέρου είναι μορφασμός»*.

Αυτό μοιάζει να είναι μια αρκετά εύστοχη παρατήρηση, καθώς ο Γκολντόνι δεν είναι σατιρικός, είναι κωμωδιογράφος. Ως κωμωδιογράφος είναι ποιητής. Τα βλέπει όλα όπως είναι, αλλά τα αποδίδει με μια φανταστική χροιά, καθώς πιστεύει πως η ζωή, για να μείνει επί σκηνής ζωή, πρέπει να μετατραπεί σε φαντασία. Ο Γκολντόνι, λοιπόν, διαθέτει τη φαντασία της *Commedia dell'arte*, αλλά είναι συγγραφέας, δεν είναι αυτοσχεδιαστής. Οι κωμωδίες του είναι στοχασμένες με ψυχή και με ψυχολογία

και έχουν μια ανάλαφρη χάρη και μουσικότητα αντίστοιχη με τη χάρη και τη μουσικότητα του αιώνα της παρακμής, όταν η Βενετία ψυχορραγούσε και ο Γκολντόνι στο θέατρο, όπως ο Τιέπολο στη ζωγραφική, τη βοήθησαν να πεθάνει *ένωραιο*<sup>4</sup>.

Μάλιστα, ως ολοκληρωμένος άνθρωπος του θεάτρου, ζει από κοντά τους ηθοποιούς και τους θεατές των έργων του, με τους οποίους επιδιώκει μια ιδιαίτερα στενή σχέση και για αυτόν ακριβώς το λόγο μεταχειρίζεται συχνά τη βενετσιάνικη διάλεκτο, πράγμα που θα προσδώσει στα έργα του μια αμίμητη ζωντάνια και παραστατικότητα.

## **II. Η πρώτη γνωριμία του ελληνικού θεατρικού κοινού με τον Γκολντόνι κατά τον ΙΗ΄ και ΙΘ΄ αιώνα μέσω των ερασιτεχνικών παραστάσεων και των μεταφράσεων των έργων του.**

### **1. Παραστάσεις**

Οι κωμωδίες του Κάρλο Γκολντόνι πραγματοποιούν την πρώτη εμφάνισή τους και γνωρίζουν την πρώτη τους διάδοση στις περιοχές όπου υπάρχει Ελληνισμός στα τέλη του 18<sup>ου</sup> και στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, σε μια εποχή κατά την οποία διαμορφώνονται οι προϋποθέσεις και τίθενται οι βάσεις για τη δημιουργία θεάτρου και για την έναρξη μιας συστηματικής θεατρικής δραστηριότητας.

Βασιζόμενοι σε κάποιες μαρτυρίες και κάποιες ενδείξεις που δεν έχουν διερευνηθεί συστηματικά, μπορούμε να υποθέσουμε πως οι πρώτοι που γνώρισαν το έργο του Ιταλού δραματουργού ήταν οι κάτοικοι των Ιονίων νήσων χάρη στις παραστάσεις των ιταλικών θιάσων που περιόδευαν στα Επτάνησα το δεύτερο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Ιταλικοί μουσικοί θίασοι, που είχαν εντάξει στο ρεπερτόριό τους ήδη από τη δεκαετία του 1750 και έργα του Γκολντόνι, κυρίως τις μικρές διασκεδαστικές κωμωδίες του (*drammi giocosi*) που παίζονταν μελοποιημένες, πρωτοεμφανίζονται στην Κέρκυρα μετά το 1730, ενώ στη συνέχεια θα επεκτείνουν την ακτίνα δράσης τους και σε άλλα νησιά.

Οι Κερκυραίοι θεατές, όπως και το θεατρικό κοινό σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες, πρωτογνώρισαν τον Γκολντόνι μέσα από αυτά τα μικρά έργα, καθώς αυτά

---

<sup>4</sup> Θεμ. Αθανασιάδης, «Ο μπαρμπα Γκολντόνι πρέπει να παίζεται σαν *Commedia*», *Θέατρο* 1965, σσ. 47-49.

εντάσσονταν στο ρεπερτόριο των πλανόδιων ιταλικών θιάσων. Για τις ‘κανονικές’ κωμωδίες του Γκολντόνι μπορούμε να πούμε πως η γνωριμία τους με το θεατρικό κοινό θα συντελεστεί αλλού με γρήγορους ρυθμούς και αλλού με κάποια καθυστέρηση. Το γεγονός πάντως είναι ότι με μεταφράσεις ή παραστάσεις οι κωμωδίες του βενετσιάνου συγγραφέα θα γίνουν πολύ δημοφιλείς και στους ξένους αναγνώστες και θεατές.

Όσον αφορά στον ελλαδικό χώρο, η πρώτη επίσημη μαρτυρία για παράσταση μιας ‘κανονικής’ κωμωδίας του Γκολντόνι καταγράφεται σε χειρόγραφο άγνωστης προέλευσης και αφορά το έργο του *Παμέλα*<sup>5</sup>, που παρουσιάστηκε στην Κέρκυρα γύρω στα 1798 ή 1800. Πρόκειται μάλλον για μια παράσταση, που πραγματοποιήθηκε από ερασιτέχνες ηθοποιούς, για την οποία όμως δεν γνωρίζουμε επακριβώς, όπως συμβαίνει σε άλλες περιπτώσεις, αν παραστάθηκε στα ελληνικά ή στα ιταλικά.

Σαφέστερη και πολυτιμότερη είναι η πληροφορία που αφορά την ελληνική παράσταση της κωμωδίας *Ο ψεύτης* στη Ζάκυνθο, το 1813, από έναν ερασιτεχνικό θίασο με την επωνυμία «Εταιρεία των φιλοθεάτρων», που φτάνει στα χέρια μας από επτανησιακή εφημερίδα<sup>6</sup>.

Τα επόμενα χρόνια ο αριθμός των παραστάσεων κωμωδιών του Γκολντόνι παρουσιάζει μια αξιοσημείωτη αύξηση. Στην Κέρκυρα το 1815 παρασταίνεται *Η μοναχική γυναίκα (La donna sola)*, πιθανότατα από ιταλικό θίασο, και το 1819 *Η προσποιουμένη την ασθενή (La finta ammalata)*<sup>7</sup> σε μια ερασιτεχνική παράσταση. Επίσης, ρητή μαρτυρία για ελληνικές παραστάσεις προέρχεται αυτή τη φορά από τα Κύθηρα, όπου μια ομάδα ερασιτεχνών ανέβασε στην ελληνική γλώσσα την κωμωδία του Γκολντόνι *Ο αληθής φίλος*, στις 12 Μαρτίου του 1831<sup>8</sup>. Δυο μήνες αργότερα παρουσίασαν επί σκηνής και τη μονόπρακτη κωμωδία *Το πανδοχείον του ταχυδρομείου* (19 Μαΐου 1831)<sup>9</sup>.

Όσον αφορά στη θεατρική δραστηριότητα στα άλλα Επτάνησα και συγκεκριμένα την Κεφαλονιά και τη Ζάκυνθο αξιόλογες είναι οι πληροφορίες του Ν. Λάσκαρη για

---

<sup>5</sup> Γ. Λαδάς - Αθ. Χατζηδήμος, *Ελληνική βιβλιογραφία των ετών 1796-1799*, Αθήνα 1973, σελ. 273.

<sup>6</sup> Αυτή την πληροφορία διασώζει η *Εφημερίς των Ιονίων Ελευθερωμένων Νήσων*, αρ. φ. 45, 18 Οκτωβρίου 1813. Αναδημοσιεύτηκε από τον Ντίνο Κονόμο στα *Επτανησιακά φύλλα*, Τόμος ΙΒ', τεύχος δεύτερο, Αθήνα, σελ. 161-162.

<sup>7</sup> *La Gazzetta Degli Stati Uniti Delle Isole Ionie*, Κέρκυρα, Σάββατο 20/12/1819.

<sup>8</sup> *Εφημερίς του Ενωμένου Κράτους των Ιονίων Νήσων*, αρ. 16, 4 (16)/4/1831.

<sup>9</sup> *Εφημερίς του Ενωμένου Κράτους των Ιονίων Νήσων*, αρ. 24, 30/5/1831 (ή 11/6/1831). Βλ. επίσης Γ. Σιδέρη, *La fortuna di Carlo Goldoni in Grecia*, Studi goldoniani, 2, Βενετία 1970, σελ. 28.

παραστάσεις κωμωδιών του Γκολντόνι. Στο Ληξούρι<sup>10</sup> γύρω στα 1830 ο Ν. Ξυδιάς μεταφράζει την κωμωδία *Ξενοδόχο*, η οποία αρχικά παρασταίνεται από έναν τοπικό ερασιτεχνικό θίασο και αργότερα από τη «Φιλοδραματική Εταιρεία»<sup>11</sup> (1867). Στη Ζάκυνθο παρασταίνονται έργα του Γκολντόνι από τον θίασο που συγκροτήθηκε από τον Κ. Δραγώνα γύρω στα 1860<sup>12</sup>, αλλά και μετά το 1861 ανεβαίνουν κωμωδίες του βενετού συγγραφέα στα ιταλικά από το “Teatro d’ instruzione”<sup>13</sup>.

Ιδιαίτερη σημασία για την παρακολούθηση της πορείας που ακολούθησε η υποδοχή του Γκολντόνι στην Ελλάδα έχουν οι πληροφορίες για τις κωμωδίες που έπαιξε ο Δ. Ταβουλάρης στη Ζάκυνθο στα πρώτα βήματα της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας κατά την περίοδο 1856-1857. Οι νεαροί ζακυνθινοί ερασιτέχνες, με επικεφαλής τον Ταβουλάρη, παρουσίασαν στην αυτοσχέδια σκηνή του θεάτρου τους μεταξύ των άλλων έργων και κωμωδίες του Γκολντόνι σε μετάφραση Ανδρέα Φαραώ, όπως τη *Λοκαντιέρα*, αλλά και κάποια κείμενα αμφίβολης πατρότητας, όπως *Ο ενοχλητικός*. Στο πρόσωπο του Δ. Ταβουλάρη, που θα αποτελέσει έναν από τους πιο σημαντικούς θεμελιωτές της ελληνικής επαγγελματικής σκηνής, ολοκληρώνεται μια σημαντική φάση στην ανάπτυξη της επτανησιακής θεατρικής παιδείας αλλά και της αφομοίωσης της γκολντονικής κωμωδίας.

Κατά την τελευταία δεκαετία του 18<sup>ου</sup> αιώνα το έργο του Γκολντόνι μεταλαμπαδεύεται στον ελληνισμό για άλλη μια φορά, ακολουθώντας όμως τώρα μια τελείως διαφορετική πορεία. Φορείς αυτής της νέας μετακένωσης των γκολντονικών κωμωδιών υπήρξαν οι παροικίες της διασποράς, ο φαναριώτικος χώρος και οι παραδουνάβιες ηγεμονίες. Πρόκειται για τρεις περιοχές που όχι μόνο επικοινωνούν μεταξύ τους, αλλά επιπλέον βρίσκονται και σε άμεση επαφή με τον ευρωπαϊκό χώρο, και κυρίως με τρία πολιτισμικά κέντρα, όπως την Ιταλία, τη Γαλλία και τον γερμανόφωνο χώρο της Κεντρικής Ευρώπης, όπου ο Γκολντόνι έχει ήδη καταξιωθεί ως θεατρικός συγγραφέας. Έτσι από το 1791 ως και το τέλος του αιώνα πέντε τυπωμένες μεταφράσεις του Γκολντόνι δημοσιεύτηκαν στη Βιέννη και τη Βενετία, ενώ τουλάχιστον δέκα χειρόγραφες μεταφράσεις προέρχονται από αυτές τις περιοχές και ανήκουν χρονολογικά στην ίδια περίοδο.

Η έντυπη και χειρόγραφη διάδοση των κωμωδιών του Γκολντόνι θα συνεχιστεί και τις επόμενες δεκαετίες με άνισους ρυθμούς. Οι πρώτες μεταφράσεις του

---

<sup>10</sup> Ν. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού θεάτρου*, Τόμος Β΄, Αθήνα 1938-1939, σελ. 100-101.

<sup>11</sup> Ν. Λάσκαρης, *ό.π.*, σελ. 88.

<sup>12</sup> Ν. Λάσκαρης, *ό.π.*, σελ. 16-17.

<sup>13</sup> Ν. Λάσκαρης, *ό.π.*, σελ. 17.

γκολντονικού έργου που παρουσιάζονται στην Ελλάδα εντάσσονται στα πλαίσια του κινήματος του Διαφωτισμού, που στοχεύει στην αναγέννηση της παιδείας και στον «φωτισμό» του Γένους και έρχονται να ικανοποιήσουν τα νέα ενδιαφέροντα μιας μερίδας του ελληνισμού, ανοίγοντας ταυτόχρονα και το δρόμο για την αναγνώριση της σημασίας του θεάτρου μέσα στα πλαίσια της ευρύτερης παιδείας του έθνους, έστω και μέσω του βιβλίου.

## 2. Μεταφράσεις<sup>14</sup>

Περνώντας σε μια συνοπτική παρουσίαση της μεταφραστικής δραστηριότητας που αφορά στα γκολντονικά έργα αξίζει να παρατηρήσουμε πως συναντούμε ταυτόχρονα και πολλές εκδόσεις και πολλά χειρόγραφα μεταφράσεων.

Καταρχάς, θα πρέπει να αναφέρουμε πως το πρώτο έργο του Γκολντόνι που μεταφράστηκε σε ξένη γλώσσα είναι η γερμανική έκδοση της *Vedova scaltra* το 1751, τρία χρόνια μετά την πρεμιέρα του έργου στη Βενετία, το οποίο θα επικρατήσει ύστερα από μερικές δεκαετίες και στις προτιμήσεις των ελλήνων μεταφραστών

Ξεκινώντας από την χειρόγραφη παράδοση κατά την τελευταία δεκαετία του 18<sup>ου</sup> αιώνα συναντούμε μια συλλογή που φυλάσσεται σήμερα στη Βιβλιοθήκη των Βρυξελλών<sup>15</sup> και από την οποία τρεις ερευνήτριες του Τμήματος Βυζαντινών και Νεοελληνικών σπουδών του Πανεπιστημίου της Πάδοβας εξέδωσαν δέκα μεταφρασμένες κωμωδίες του Γκολντόνι<sup>16</sup>. Ο μεταφραστής των κωμωδιών αυτών, που προέρχεται πιθανότατα από τον φαναριώτικο κύκλο και χρησιμοποιεί στο έργο του την καθομιλουμένη γλώσσα, μας είναι άγνωστος.

Τα έργα, με τη σειρά που βρίσκονται καταχωρημένα στον κώδικα, είναι τα ακόλουθα:

1. *Η φρόνιμη και υπομονητική γυνή (La moglie saggia)*
2. *Ο πατήρ της φαμελίας (Il padre di famiglia)*.

---

<sup>14</sup> Δ. Σπάθης, *Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Κεφ. «Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο», Θεσσαλονίκη 1986, σσ. 199-214.

<sup>15</sup> Τον κώδικα με τα δέκα μεταφρασμένα έργα, πρωτοπαρουσίασε η Valerie Daniel: *Une Traduction inedite de Goldoni en grec moderne. La guestion du Prodigio*, Paris 1928. Βλ. επίσης το έργο του L. Martini, *Una traduzione neogreca inedita. Il vero amico di Goldoni*. Padova 1976 (Studi Bizantini a neogreci, quaderni 10).

<sup>16</sup> A. Gntilini, L. Martini & Stevanoni, *Dieci commedie di Goldoni tradotte in neogreco* (ms Bruxelles biblioteque Royale 14/ 612, Vol.1 Testi, Padova 1988.

3. *Ο ευγενής και αρίφης (Il cavaliere di buon gusto).*
4. *Ο αληθής κα πιστός φίλος ( Il vero amico).*
5. *Η νοικοκυρά του ξενοδοχείου ήτοι η γκάτζδα (La locandiera)*
6. *Θυγάτηρ ευπειθής (La figlia obbediente)*
7. *Η σώφρων και στοχαστική αρχόντισσα (La dama prudente)*
8. *Ο εργένης μουσρούφης (Il Prodigio)*
9. *Η πανούργος και πολύξευρος γυνή (La vedova scaltra)*
10. *Η καλή γυνή (La Buona moglie).*

Έπειτα, όσον αφορά στον ελλαδικό χώρο, οι αθρόες μεταφράσεις των κωμωδιών του θα καταστήσουν γνωστές στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό τις νέες τάσεις της ευρωπαϊκής θεατρικής πρωτοπορίας, αποκαλύπτοντάς του παράλληλα, μέσα από τους κωμικούς πρωταγωνιστές τους και τις ποικίλες ‘δοσοληψίες’ τους, τους νέους ευρωπαϊκούς ηθικούς κώδικες, καθώς και τα νέα ήθη και έθιμα.

Το σύνθημα για τη μεταφραστική αυτή ‘εξόρμηση’ δόθηκε στη Βιέννη από έναν εκεί επιφανή Ηπειρώτη εκδότη, Πολυζώη Λαμπανιτζιώτη, ο οποίος τυπώνει στη Βιέννη σε δική του μετάφραση τρεις κωμωδίες: *Η αρετή της Παμέλας*<sup>17</sup> (*Pamela nubile*), *Ο δεισιδαίμων αποκτητής των αρχαιοτήτων και αι διχόνιαι πενθεράς και νόμφης*<sup>18</sup> (*La familia dell' antiquario o sia la suocera e la nuora*) και *Η στοχαστική και ωραία χήρα*<sup>19</sup> (*La vedova scaltra*). Τα κείμενα των κωμωδιών συνοδεύονται από προλόγους του μεταφραστή και εκδότη, ο οποίος εκφράζει την επιθυμία του να τυπώσει και άλλα γκολντονικά έργα, τα οποία έχει ήδη μεταφράσει<sup>20</sup>.

Ο Λαμπανιτζιώτης θεωρεί ότι οι κωμωδίες του «περίφημου Κάρλου Γολδόνη περιέχουν παραδείγματα ζωντανά της ανθρώπινης ζωής προς στήριζιν της Αρετής και στηλίτευσιν της κακίας», επομένως κριτήρια επαρκώς ικανοποιητικά, για να συμβάλλουν στην ένταξη και νομιμοποίηση των κωμωδιών του Γκολντόνι στην ηθοκοιδακτική ατμόσφαιρα της εποχής, καθώς δεν ήταν λίγοι οι συντηρητικοί

---

<sup>17</sup> *Η αρετή της Παμέλας*. Κωμωδία του κυρίου Κάρλου Γολδόνη, μεταφρασθείσα εκ της Ιταλικής διαλέκτου εις την ημετέραν απλήν φράσιν. Νυν πρώτος τύποις εκδοθείσα, δαπάνη και επιμέλεια Πολυζώη Λαμπανιτζιώτη, Βιέννη 1791.

<sup>18</sup> *Ο Δεισιδαίμων αποκτητής των αρχαιοτήτων και αι διχόνιαι πενθεράς και νόμφης*. Κωμωδία του κυρίου Κάρλου Γολδόνη, μεταφρασθείσα εκ της Ιταλικής διαλέκτου εις την ημετέραν απλήν φράσιν. Νυν πρώτον τύποις εκδοθείσα δαπάνη και επιμελεία Πολυζώη Λαμπανιτζιώτη, Βιέννη 1791.

<sup>19</sup> *Η στοχαστική και ωραία χήρα*. Κωμωδία του κυρίου Κάρλου Γολδόνη, μεταφρασθείσα εκ της Ιταλικής διαλέκτου εις την ημετέραν απλήν φράσιν. Νυν πρώτον τύποις εκδοθείσα δαπάνη και επιμελεία Πολυζώη Λαμπανιτζιώτη, Βιέννη 1791.

<sup>20</sup> Βλ. τον πρόλογο του έργου *Ο Δεισιδαίμων αποκτητής των αρχαιοτήτων και αι διχόνιαι πενθεράς και νόμφης* : «θέλει εξακολουθήσω να τυπώσω και άλλας οπού έχω μεταφρασμένας».



κύκλοι που θεωρούσαν την κωμωδία ως είδος «*ερωτικόν και ασελγές*» και γι' αυτό δεν παρέλειπαν να προβάλλουν τις αντιρρήσεις τους για την ποιότητα και τη χρησιμότητα αυτού του αναγνώσματος στη χάλκευση συνειδήσεων.

Ωστόσο κατά την περίοδο αυτή η υποδοχή του Βενετού κωμωδιογράφου ευνοείται από μια ιδιαίτερα σημαντική ιδεολογική συγκυρία, τον Διαφωτισμό, που τείνει να διαμορφώσει μια νέα αντίληψη για το κωμικό, το οποίο παρουσιάζεται συνυφασμένο με έναν νέο κώδικα ηθικής που σχετίζεται άμεσα με την κοινωνική πραγματικότητα, όπως αυτή καταδεικνύεται μέσα από όλες τις ανθρώπινες εκφράσεις της.

Στο τέλος της ίδιας χρονιάς (1791) τυπώνεται στη Βενετία στο τυπογραφείο του Ν. Γλυκύ η κωμωδία *Ο καφενές (La Bottega del caffè)*<sup>21</sup> σε μετάφραση του Σπυρίδωνος Βλαντή, διδασκάλου των ιταλικών για τους Έλληνες σπουδαστές στη Βενετία. Πρόκειται για μια μετάφραση πιο επιμελημένη από τις προηγούμενες, εφόσον αποφεύγει τις γλωσσικές αδεξιότητες της μετάφρασης του Λαμπανιτζιώτη.

Τρία χρόνια αργότερα κυκλοφορεί στη Βιέννη η κωμωδία *Ο καλός Οικοκύρης (Il padre di famiglia)* πάλι από τον Π. Λαμπανιτζιώτη, ο οποίος θα στραφεί στη συνέχεια στα δραματικά έργα του Μεταστάσιου. Παρατηρούμε ότι το δεύτερο και ένατο έργο του κώδικα των Βρυξελλών συμπίπτουν με τις κωμωδίες που κυκλοφόρησε ο Π. Λαμπανιτζιώτης με τους τίτλους: *Ο καλός οικοκύρης (Il padre di famiglia)* το 1794 και *Η στοχαστική και ωραία χήρα (La vedova scaltra)* το 1791. Μάλιστα, αν λάβουμε υπόψη μας ότι ο άγνωστος αυτός μεταφραστής δε φαίνεται να έχει επηρεαστεί από το ύφος των μεταφράσεων του Λαμπανιτζιώτη, υποθέτουμε ότι δεν γνώριζε τις τυπωμένες κωμωδίες.

Στα πλαίσια των χειρόγραφων γκολντονικών μεταφράσεων ανήκει και μια κωμωδία, την οποία αναφέρει ο Δημήτριος Μ. Σάρρος στον κατάλογο των χειρογράφων του Φιλολογικού συλλόγου της Κωνσταντινουπόλεως ως «*δράμα τρίπρακτον έχον το τέλος κολοβόν, αδήλου συγγραφέως*». Ο ίδιος ο Σάρρος πιστεύει πως πρόκειται για «*μια απομίμηση Ιταλικού τινός έργου, γραφέν εν Φαναρίω ή ταις Παραδουναβίσις ηγεμονίαις*»<sup>22</sup>. Μια προσεκτική ανάγνωση και μελέτη των προσώπων της κωμωδίας που παρατίθενται από το χειρόγραφο και της αρχής της πρώτης Πράξης μάς επιτρέπει να καταλάβουμε πως πρόκειται για τη γνωστή κωμωδία του Γκολντόνι *Οι δίδυμοι της Βενετίας (I due gemelli veneziani)* (1747).

---

<sup>21</sup> *Ο καφενές*. Κωμωδία εις τρία δράματα, εις πεζήν φράσιν του κυρίου Κάρλου Γολδόνη. Νυν πρώτος μεταφρασθείσα.

<sup>22</sup> Βλ. Επετηρίδα Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών, έτος Θ' (1932).

Στο σημείο αυτό αξίζει να τονίσουμε ότι η κωμωδία αυτή ξεφεύγει από το διδακτικό ύφος των άλλων κωμωδιών και είναι περισσότερο ευχάριστη και διασκεδαστική παρά ηθικοπλαστική.

Το 1805 επανεκδίδεται το *Καφενείον* και το 1806 η *Αρετή της Παμέλας*, γεγονός που αποδεικνύει την επιτυχία τους στο αναγνωστικό κοινό. Το 1817 εκδίδεται στη Βενετία η *Παμέλα ύπανδρος*<sup>23</sup> (*Pamela maritata*) (πρόκειται για τη συνέχεια της *Pamela nubile*), μια κωμωδία επίσης 'ηθικού' περιεχομένου, σε μετάφραση Φραγκίσκου Βαρέ, θεωρημένη από τον Σπυρίδωνα Σ. Βλαντή.

Πρέπει να σημειώσουμε πως η κωμωδία *Παμέλα* αποκτά μια πρόσθετη σημασία ειδικότερα όσον αφορά στον ελληνικό χώρο, καθώς είναι μια από τις πρώτες κωμωδίες που μεταφράστηκε στην ελληνική γλώσσα και παραστάθηκε πολύ νωρίς στην περιοχή των Επτανήσων, δηλαδή στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

Το 1818 εκδίδονται στη Βιέννη δυο νέες μεταφράσεις: *Η Πατρική αγάπη ή Ευγνώμων Δούλη*<sup>24</sup> (*L' amor Paterno*) και η *Πανούργος χήρα* (*La vedova scaltra*), η τελευταία ήδη σε τρίτη μετάφραση, από τη Μητιώ Σακελλαρίου (κόρη του λόγιου ιερέα Χαρισίου Μεγδάνη και σύζυγος του Γεωργίου Σακελλαρίου, λόγιου ιατρού από την Κοζάνη και από τις πιο ενδιαφέρουσες πνευματικές μορφές της εποχής). Η Μητιώ Σακελλαρίου είναι μια από τις πρώτες Ελληνίδες μεταφράστριες και η δραστηριότητά της ξεπηδά από δυο μεγάλα πάθη της: τη γλωσσική άσκηση και την αγάπη της για το θέατρο.

Αποκορύφωμα της μεταφραστικής τύχης των κωμωδιών του Γκολντόνι είναι η εργασία του Ιωάννη Καρατζά, πρώην ηγεμόνα της Βλαχίας, που το 1818 έφυγε από το Βουκουρέστι και εγκαταστάθηκε για πολλά χρόνια στην Πίζα, όπου, όπως είναι γνωστό, ο Βενετός κωμωδιογράφος έμεινε τρία χρόνια (1745-1748) και έγραψε το έργο του *Ο Υπηρέτης δύο αφεντάδων* (*Il servitore di due padroni*) (1745), κατά παραγγελία του ηθοποιού Antonio Sacchi. Το 1834 τυπώθηκαν στο Ναύπλιο δύο έργα του Γκολντόνι σε μετάφραση του Καρατζά, *Ο αληθής φίλος* (*Il vero amico*) και *Η Παμέλα επίγαμος* (*Pamela nubile*)<sup>25</sup>. Βάσει του προλόγου του εκδότη οι

---

<sup>23</sup> *Παμέλα ύπανδρος*. Κωμωδία Καρόλου Γολδονίου. Νυν πρώτον μεταγλωττισθείσα παρά Φραγκίσκου Βαρέ και επιθεωρηθείσα παρά Σπυρίδωνος Βλαντή, εν Βενετία. Παρά Νικολάω Γλυκεί, 1817.

<sup>24</sup> *Η Πατρική αγάπη ή η Ευγνώμων Δούλη* και η *Πανούργος χήρα*, κωμωδία του κυρίου Κάρλου Γολδόνη. Εκ του ιταλικού μεταφρασθείσα παρά Μητιούς (Γεωργίου) Σακελλαρίου. Εν Βιέννη της Αυστρίας κατά το τυπ. Ιωάννου του Σνείρερ 1818.

<sup>25</sup> *Εκλεκτότεροι κωμωδίαι του Καρόλου Γολδόνου*, μεταφρασθείσαι παρά του Κ. Ιωάννου Καρατζά. Τόμος Α', Ναύπλιον. Εκ της τυπ. Κωνσταντίνου Ράλλη, 1834.

μεταφράσεις του Γκολντόνι παρουσιάζονται ως παραδόσεις «*ηθικών μαθημάτων*» αλλά και ως «*ύλη πολύτιμος δια μέλλουσας σύστασιν θεάτρου*». Το τελευταίο αυτό στοιχείο είναι πολύ σημαντικό, καθώς οι μεταφράσεις του Καρατζά είναι οι πρώτες που θα αξιολογηθούν και στη θεατρική πράξη.

Το 1838 κυκλοφόρησε στην Αθήνα δίτομη έκδοση των έργων του Γκολντόνι από τον ίδιο μεταφραστή, που προσθέτει όμως στο corpus του ήδη γνωστού ρεπερτορίου του Γκολντόνι σημαντικά έργα, τα περισσότερα από τα οποία θα παρασταίνονται και ως τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Στον πρώτο τόμο της έκδοσης εμπεριέχονται: *Η προσποιουμένη την ασθενή (La finta ammalata)*, *Ο δύσκολος αγαθοποιός (Il burbero benefico)* και *Οι ερωτευμένοι (Gl' innamorati)* και στον δεύτερο τόμο τα: *Η Σκοτσέζα (La Scozzese)*, *Η φρόνιμη σύζυγος (La moglie saggia)* και *Η Ξενοδόχος (La locandiera)*.

Ιδιαίτερη μνεία ταιριάζει στην *Ξενοδόχο*, μια κωμωδία που αποτελεί σταθμό στη θεατρική διαδρομή του Γκολντόνι. Η πλοκή της ξαναζωντανεύει σε μεγάλο βαθμό την κωμωδία με τις μάσκες και οι ήρωές της τους πρωταγωνιστές εκείνους που έχουν ορισμένα τυπικά χαρακτηριστικά, αλλά δεν είναι αντιπροσωπευτικοί τύποι. Η κωμωδία αυτή μαζί με τον *Δύσκολο αγαθοποιό* είναι από τα πιο δημοφιλή έργα της γκολντονικής θεατρικής παλέτας. Από τα υπόλοιπα ξεχωρίζουν οι *Ερωτευμένοι*, οι οποίοι στη συνέχεια θα κατακτήσουν μαζί με την *Ξενοδόχο* και τη *Φρόνιμη σύζυγο* μια μόνιμη σχεδόν θέση στο ρεπερτόριο των επαγγελματικών θιάσων του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Στις τυπωμένες μεταφράσεις του Ι. Καρατζά πρέπει να προσθέσουμε και όσες παρέμειναν σε χειρόγραφη μορφή. Σύμφωνα με την έρευνα που πραγματοποίησε στη βιβλιοθήκη της Ρουμανίας η γνωστή ερευνήτρια Anna Gentilini<sup>26</sup>, εντοπίστηκαν επτά ανέκδοτες μεταφράσεις πολύ γνωστών γκολντονικών κωμωδιών, που αποτελούν όλες προσωπική εργασία του κ. Καρατζά. Όπως προκύπτει από τις μελέτες μας, είναι πολύ πιθανό τα χειρόγραφα αυτά να ήταν γνωστά στον ελληνικό χώρο. Έτσι δικαιολογείται το ότι στην καταμέτρηση των μεταφράσεων του Καρατζά επικρατεί ο αριθμός δεκατέσσερα έναντι του αριθμού οκτώ, που αφορά στις τυπωμένες μόνο μεταφράσεις<sup>27</sup>. Οι τίτλοι όπως παραδίδονται από την A. Gentilini<sup>28</sup> είναι οι ακόλουθοι:

---

<sup>26</sup> Anna Gentilini, *Il Goldoni di Karatzas*, Estratto da: « III Convegno nazionale di studi neogreci». Palermo 1991.

<sup>27</sup> Βλ. το άρθρο του συντάκτη της εφημερίδας *Αθηνά*, 13 Ιουλίου 1838, στήλη: « Βιβλία νεοφανή».

<sup>28</sup> Βλ. το άρθρο του συντάκτη της εφημερίδας *Αθηνά*, 13 Ιουλίου 1838, στήλη: « Βιβλία νεοφανή».

<sup>28</sup> Anna Gentilini, ό.π., *Il Goldoni di Karatzas*.

*Ο καλός πατήρ (Il padre di famiglia), Τα συμβάντα της εξοχής (Le avventure della villeggiatura), Η επιστροφή από την εξοχή (Il ritorno della villeggiatura), Η οικογένεια του αρχαιολόγου (La famiglia dell' antiquario), Το καφενείο (La bottega dell' caffè), Αι περίεργοι γυναίκες (Le donne curiose), Οι έρωτες της Ζελίνδας και του Λινδόρου (Gli amori di Zelinda e Lindoro).*

Οι τρεις τίτλοι (*Ο καλός πατήρ, Η οικογένεια του αρχαιολόγου και Το καφενείο*) παραπέμπουν σε προηγούμενες μεταφράσεις των ίδιων έργων. Όμως, όπως παρατηρούμε, το πλαίσιο των κωμωδιών διευρύνεται, καθώς *Τα συμβάντα της εξοχής* και *Η επιστροφή από την εξοχή*, που αποτελούν τα δυο μέρη της *Τριλογίας του παραθερισμού (La trilogia della villeggiatura)*<sup>29</sup>, είναι ένα από τα πιο μεγάλα έργα της τελευταίας περιόδου του Γκολντόνι, που παραστάθηκε με επιτυχία τον Οκτώβριο του 1761 στο θέατρο Σαν Λούκα της Βενετίας.

Σε αυτή τη φάση της δημιουργίας του το κοινωνικό βλέμμα του Γκολντόνι στρέφεται στην εξεζητημένη συμπεριφορά των αριστοκρατών και αποκαλύπτει τις εσωτερικές συγκρούσεις του αστικού κόσμου της εποχής του, όπως αυτές αποκαλύπτονται μέσα από τη μανιώδη επιθυμία ενός παραθερισμού. *Οι έρωτες της Ζελίνδας και του Λινδόρου* είναι ένα μέρος από την *Τριλογία της Ζελίντας και του Λιντόρο (La trilogia di Zelinda e Lindoro)*, που σημείωσε επίσης επιτυχία στο θέατρο «Σαν Λούκα» το 1763. Η τριλογία αυτή, αξίζει να σημειώσουμε, αποτελεί την επεξεργασμένη μορφή μιας άλλης τριλογίας, αυτής του *Αρλεκίνου και της Καμίλης*, η οποία περιλαμβάνει σκηνές που βασίζονται στον αυτοσχεδιασμό των ηθοποιών, σύμφωνα με την παράδοση της Commedia dell'arte.

Η *Τριλογία της Ζελίντας και του Λιντόρο* ανήκει στο δραματολόγιο των έργων εκείνων που συνταιριάζουν αρμονικά την περιπετειώδη πλοκή με τα ρομαντικά στοιχεία, επιτρέποντας στο ερωτικό πάθος και σε όλες τις ανατροπές, τους κλυδωνισμούς και τις παρεξηγήσεις που το πλαισιώνουν, να παίζει τον πρωταγωνιστικό ρόλο.

Με τη σύντομη αυτή αναφορά στο μεταφραστικό έργο του Ι. Καρατζά μπορούμε να αποφανθούμε πλέον με βεβαιότητα πως οι περισσότερες κωμωδίες που επιλέγει να μεταφράσει ο πρώην ηγεμόνας της Βλαχίας έχουν απαλλαγεί πλέον από τη

---

<sup>29</sup> Ο Καρατζάς σύμφωνα με όσα γνωρίζουμε δεν μεταφράζει το πρώτο μέρος της *Τριλογίας (Le smanie per la villeggiatura)*. Διευκρινίζουμε, επίσης, ότι κατά την αρίθμηση των μεταφρασμένων κωμωδιών σε δεκατέσσερις θεωρούμε τα δυο μέρη της *Τριλογίας* ως ένα έργο.

σεμνότυφη θεματολογία της Αρετής και στρέφονται περισσότερο σε μια ρεαλιστική απεικόνιση της σύγχρονης του πραγματικότητας.

Μέχρι το τέλος του αιώνα εκδίδονται ακόμη αρκετά έργα του Γκολντόνι, τα οποία όμως απ' όσο γνωρίζουμε δεν παρασταίνονται. Αναφέρουμε κατά χρονολογική σειρά τα έργα: *Το καφενείον*<sup>30</sup> (*La bottega del caffè*) σε μετάφραση Μάρκου Ανδρεάδου (1861), *Η Παμέλα*<sup>31</sup> (*Pamela*) σε μετάφραση της Αδελαΐδας Πανά (1874), *Η εκδικητική γυνή*<sup>32</sup> (*La donna vendicativa*) σε μετάφραση Α. Κουντούρη (1876), *Ο τραχύς στους τρόπους ευεργετικός*<sup>33</sup> (*Il burbero benefico*) σε μετάφραση Ε.Ι. Μακρή (1877) και *Ο Μεμψίμοιρος*<sup>34</sup> (*Sior Toledo brontolon*) σε μετάφραση Σπ. Ματσούκη (1882).

Η απήχηση τους στο αναγνωστικό κοινό δε βρίσκει τη φυσική εξέλιξη και προέκτασή τους στο ρεπερτόριο των επαγγελματικών θιάσων, καθώς διαπιστώνουμε πως κανένα από τα έργα αυτά δεν ανέβηκαν στην ελληνική θεατρική σκηνή του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Στις γνωστές μέχρι σήμερα χειρόγραφες μεταφράσεις δεν θα πρέπει να παραλείψουμε να συμπεριλάβουμε και τις κωμωδίες που μετέφρασε ο Γεράσιμος Τσιτσέλης «*χάριν της φιλοδραματικής νεολαίας Λιζουρίου*» το 1875, οι οποίες σώζονται σήμερα στο αρχείο Ηλία Τσιτσέλη. Κάτω από τον τίτλο κάθε μεταφρασμένης κωμωδίας σημειώνεται η πολύτιμη πληροφορία ότι ο μεταφραστής τους προόριζε τα έργα αυτά για παραστάσεις που θα πραγματοποιούσε ερασιτεχνικός θεατρικός όμιλος στο Ληξούρι της Κεφαλονιάς.

Ο χειρόγραφος κώδικας του Τσιτσέλη<sup>35</sup> περιλαμβάνει τέσσερις κωμωδίες του Γκολντόνι σε μετάφραση, δύο από τις οποίες μας είναι γνωστοί ως τίτλοι. Είναι οι κωμωδίες *Παμέλα* και *Ο αληθής φίλος*, μεταγλωττισμένες εκ νέου από τα ιταλικά έργα, χωρίς να έχουν απολύτως καμιά σχέση με τις προηγούμενες ελληνικές μεταφράσεις τους. Αξιοσημείωτο είναι το ότι οι δυο αυτές μεταφράσεις εμφανίζονται

---

<sup>30</sup> *Καφενείον*, κωμωδία Καρόλου Γολδόνη, μεταφρασθείσα εκ του Ιταλικού υπό Μάρκου Ανδρεάδου, εκδίδονται υπό Δ. Ειρηνίδου, εν Αθήναις, εκ του τυπ. Δ. Ειρηνίδου 1861.

<sup>31</sup> *Η Παμέλα*, κωμωδία του Γολδόνη, μεταφρασθείσα υπό Αδελαΐδος Πανά, εν Αθήναις, εκ του τυπ. Π.Β. Μωραϊτίνη 1874.

<sup>32</sup> *Η εκδικητική γυνή*, κωμωδία του Γολδόνη, εις πράξεις τρεις, μεταφρασθείσα υπό Γ.Α. Κουντούρη εν Κεφαλληνία, τυπ. «Η Κεφαλληνία» 1876.

<sup>33</sup> *Ο τραχύς στους τρόπους ευεργετικός*, κωμωδία του Καρόλου Γολδόνη, εις πράξεις τρεις, μεταφρασθείσα υπό Ε.Ι. Μακρή, εν Κεφαλληνία, τυπ. «Η Ηχώ» 1877.

<sup>34</sup> *Ο Μεμψίμοιρος*, κωμωδία χαρακτηριστική εις πράξεις τρεις υπό Καρόλου Γολδόνη, μεταγλωττισθείσα υπό Σπυρ. Π. Ματσούκη, τυπ. «Μάϊος» (1882).

<sup>35</sup> Μνεία του χειρόγραφου κώδικα κάνει ο Δ. Σπάθης στη μελέτη του «Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο», βλ. *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σελ. 204.

σε περισσότερα από δυο αντίτυπα<sup>36</sup>, γεγονός που μας επιτρέπει να υποθέσουμε πως ο Τσιτσέλης σκόπευε να μοιραστούν τα αντίγραφα αυτά στα μέλη του ερασιτεχνικού θιάσου, κάτι που αποτελεί για μας μια επιπλέον επιβεβαίωση του πρακτικού προορισμού της εργασίας του.

Οι άλλες δυο κωμωδίες στην ελληνική τους απόδοση τιτλοφορούνται *Ο έντιμος τυχοδιώκτης* και *Ο δολοπλόκος*, δυο τίτλοι που εμφανίζονται για πρώτη φορά στην ελληνική βιβλιογραφία. Τα κείμενα αυτά που φέρουν τους παραπάνω τίτλους αντιστοιχούν στις κωμωδίες του Γκολντόνι *L' avventuriere onorato* (1750/1751) και *Il raggiratore* (1756). Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε ότι το πρώτο από τα δυο παραπάνω έργα έχει απασχολήσει τους μελετητές τόσο λόγω της θεματικής ιδιομορφίας του, καθώς ο Γκολντόνι αντλεί την υπόθεσή του από τη γαλλική 'σοβαρή' κωμωδία *Le glorieux* του Destousses, την οποία μεταμορφώνει ολοκληρωτικά όσον αφορά στους χαρακτήρες και στους επιδιωκόμενους στόχους, όσο και λόγω κάποιων αυτοβιογραφικών στοιχείων που περιέχει.

Υπό το πρίσμα των ιδιαιτεροτήτων που εμφανίζουν τα έργα αυτά θα μπορούσαμε να πούμε πως η επιλογή του Τσιτσέλη δεν είναι τυχαία. Ο μεταφραστής των κωμωδιών αυτών αποσκοπεί σε μια διεύρυνση της γνωριμίας του ελληνικού κοινού με την κωμωδία του Γκολντόνι επιλέγοντας έργα διαφορετικά από τα προηγούμενα, τα οποία όμως ανήκουν, όπως και όλα τα προηγούμενα, στο αστικό δράμα και εμπρικλείουν και κάποιες άμεσες ή έμμεσες διδακτικές αιχμές.

Στις χειρόγραφες μεταφράσεις θα πρέπει να συμπεριλάβουμε και όσες φυλάσσονται στη βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου Αθηνών, οι οποίες αποτελούν αποδόσεις έργων προορισμένων να κοσμήσουν την ελληνική σκηνή και σχετίζονται μόνο με τα βεβαιωμένα έργα του Γκολντόνι και όχι με εκείνα τα χειρόγραφα που δεν έχουν ταυτιστεί με τα αντίστοιχα έργα<sup>37</sup>.

Ξεχωρίζει η τρίπρακτη κωμωδία *Il ventaglio*, καθώς οι μεταφράσεις της στην παραπάνω σειρά είναι οι μόνες που γνωρίζουμε. Το έργο αυτό παρασταίνεται διαρκώς σε όλο το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα και προς το τέλος της δεκαετίας του

---

<sup>36</sup> Το ένα αντίτυπο της *Παμέλας* είναι ημιτελές, ενώ *Ο αληθής φίλος* στο δεύτερο αντίγραφο έχει μικρές λεκτικές διορθώσεις.

<sup>37</sup> Στα αταύτιστα κείμενα ανήκουν τα χειρόγραφα που φέρουν τους τίτλους: *Ο ενοχλητικός* (χ/φο των μέσων του 19<sup>ου</sup> αι.), *Αι δύο επιστολαί* (1866) και ένα άτιτλο του 1855. Ειδικά για τον Ενοχλητικό, παρόλο που δεν έχει εντοπιστεί αν αντιστοιχεί σε έργο του Γκολντόνι, βρίσκουμε τον τίτλο αυτό σε εφημερίδα της εποχής να αναφέρεται ως τίτλος έργου του Γκολντόνι. Βλ. *Εφημερίς*, στήλη: «Θεατρικά Ειδήσεις», Πέμπτη 19 Σεπτεμβρίου 1874, αρ. 354, και Δευτέρα 25 Σεπτεμβρίου 1878, αρ. 268, σελ. 3-4 (Υλικό του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών).

1880 προσαρμόστηκε στον κώδικα της «*κωμωδίας μετ' ασμάτων*», ακολουθώντας τις τάσεις που καθόρισε η εμφάνιση του κωμειδυλλίου κατά την περίοδο αυτή.

Η πλοκή της συνυφαίνεται από ένα παιχνίδι ανάμεσα στις διαθέσεις και στα προβλήματα της καθημερινής ζωής, δίνοντας έτσι προτεραιότητα στα μικρογεγονότα της καθημερινότητας και στις μεταπτώσεις της κοινωνικής συμπεριφοράς, που εμφανίζεται ως απόρροιά τους. Στη Θεατρική Βιβλιοθήκη βρίσκονται τρία χειρόγραφα δύο διαφορετικών μεταφράσεων αυτού του έργου, χωρίς όμως να γνωρίζουμε το όνομα του μεταφραστή τους.

Από τα δυο χειρόγραφα της ίδιας μετάφρασης το ένα φέρει τον τίτλο *Το ριπίδιον*<sup>38</sup> (χρονολογείται το 1871), ενώ το άλλο είναι άτιτλο. Η δεύτερη τιτλοφορείται ή *Το ριπίδι* ή το *Ανεμιστήριον*<sup>39</sup> και παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς μετατρέπει το όνομα του Κρεσπίνο (τσαγκάρι) σε Χάση, ένα στοιχείο που μας επιτρέπει να εικάσουμε ότι πρόκειται για μια Ζακυνθινή απόδοση.

Από τις υπόλοιπες χειρόγραφες μεταφράσεις διακρίνουμε τους *Ερωτευμένους* και τη *Φρόνιμη σύζυγο*, δυο έργα που κατέκτησαν επίσης μια σταθερή θέση στο ρεπερτόριο των θιάσων.

Η μετάφραση της πρώτης κωμωδίας υπάρχει σε δύο χειρόγραφα, από τα οποία το πρώτο, που χρονολογείται το 1881, φέρει τον τίτλο *Οι Ερωτευμένοι*<sup>40</sup> και βασίζεται στο κείμενο του Ι. Καρατζά και το δεύτερο να μεν είναι άτιτλο, όμως πρόκειται για την ίδια μετάφραση με ορισμένες διορθωτικές επεμβάσεις που αφορούν κάποιες λέξεις. Τα στοιχεία του πρώτου χειρογράφου αναφέρουν ξεκάθαρα το όνομα του Δ. Ταβουλάρη, ο οποίος ήταν τότε διευθυντής του θιάσου «Μένανδρος», ο οποίος παρουσίασε την κωμωδία στο θέατρο «Βέρδη» («Βάρδη» αναφέρεται στο χειρόγραφο), στην Κωνσταντινούπολη, το Φεβρουάριο του 1881, για να συμπεριληφθεί στο ρεπερτόριο των χειμερινών παραστάσεων. Δεν αποκλείεται μάλιστα το αντίγραφο αυτό να αποτελεί δική του διασκευή.

Για την κωμωδία *Η φρόνιμη σύζυγος*<sup>41</sup> υπάρχει ένα χειρόγραφο που αποτελεί μετάφραση του Δ. Ταβουλάρη. Στο σημείο αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το ότι ο Ταβουλάρης δε χρησιμοποιεί τη γνωστή μετάφραση του Καρατζά, αλλά

---

<sup>38</sup> *Το Ριπίδιον*, κωμωδία Καρόλου Γολδόνη εις πράξεις τρεις, μεταφρασθείσα δια την Ελληνικήν σκηνήν, εν Αθήναις 1871 (χ/φο).

<sup>39</sup> *Το ριπίδι ή το Ανεμιστήριον*, κωμωδία εις πράξεις τρεις, μεταφρασθείσα εκ του Ιταλικού (χ/φο).

<sup>40</sup> *Οι Ερωτευμένοι*, κωμωδία εις πράξεις τρεις, υπό Γολδόνη, εν Κων/πόλει τη 10 Φεβρουαρίου 1881, (χ/φο).

<sup>41</sup> *Η φρόνιμος σύζυγος και η ερωμένη*, δράμα εις πράξεις τέσσαρες υπό Διονυσίου Ταβουλάρη (χ/φο).

μεταφράζει το έργο από μια διασκευή του γνωστού Ιταλού συγγραφέα Π. Φερράρη, θέλοντας να του προσδώσει έναν χαρακτήρα πιο δραματικό

### 3. Επίδραση των έργων του Goldoni στην ελληνική θεατρική δραστηριότητα

Εκτός όμως από την επίσημη μεταφραστική δραστηριότητα, χειρόγραφη και έντυπη, θα ήταν συνετό να αναφερθούμε σύντομα και στο θέμα της απήχησης του Κ. Γκολντόνι, όπως αυτή διαπιστώνεται σε ορισμένες διασκευασμένες κωμωδίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, των οποίων η προέλευση δηλώνεται συχνά «εκ του ιταλικού», ένα θέμα με το οποίο ασχολήθηκε πρώτος ο Γ. Σιδέρης<sup>42</sup>.

Η πρόσφατη έρευνα επιβεβαιώνει τις εικασίες του Σιδέρη. Συγκεκριμένα, ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί το έργο του Γ.Ν. Σούτσου *Πονήματα τινά δραματικά*, που τυπώνεται στη Βενετία το 1805 και ουσιαστικά αποτελεί μια συλλογή από τέσσερα μικρά θεατρικά κείμενα, από τα οποία τα δύο, σύμφωνα με την έρευνα του Δ. Σπάθη<sup>43</sup>, είναι παραφράσεις δυο μικρών έργων του Γκολντόνι. Το δίπρακτο *Αυλικός ο πεφωτισμένος* είναι παράφραση ενός σύντομου έμμετρου ιντερμεδίου του Γκολντόνι, που τιτλοφορείται *Il Disinganno in Corte*, το οποίο ο Ιταλός συγγραφέας έγραψε στο Παρίσι γύρω στο 1780 και τυπώθηκε για πρώτη φορά στα *Απαντά* του (1788-1794).

Το άλλο τρίπρακτο δραματικό 'πόνημα', με διασκεδαστικό περιεχόμενο αυτή τη φορά, που παραφράζει ένα γνωστό drama giocoso του Γκολντόνι, είναι η *Πατρίς των Τρελών*, ένα έργο που αποτελεί ουσιαστικά ένα θεατρικό παιχνίδι με 'τρελούς', ο καθένας από τους οποίους ενσαρκώνει ένα ανθρώπινο ελάττωμα, όπως την ασωτία, τη φιλαργυρία τη φιλαρέσκεια, κ.α. Το πρότυπο αυτού του έργου είναι μια ελαφριά κωμωδία που συγκαταλέγεται στα πρώιμα έργα του Γκολντόνι και τιτλοφορείται *Arcifanfano re dei matti*, το οποίο παραστάθηκε στη Βενετία σε μουσική του Β. Galuppi.

Το ελληνικό θεατρικό ενδιαφέρον κατά τον 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αιώνα δεν περιορίζεται μόνο στις κωμωδίες που υπακούουν στους κώδικες της Αρετής και στην ηθικοδιδασκτική θεματολογία, αλλά επεκτείνεται και στο χώρο των κωμωδιών με

---

<sup>42</sup> Βλ. Γ. Σιδέρη, *La fortuna di Carlo Goldoni in Grecia*, (1761-1769), Studi Goldoniani 2, Βενετία 1970. Ένα από τα έργα που αναφέρει ως τεκμήριο των απόψεών του είναι η *Φιλάρεσκος γυνή* του Α.Στεφανίδη (Αθήνα 1837).

<sup>43</sup> Βλ. Δ. Σπάθη, *Georgios N. Sutsos traduce/riadata Guarini, Metastasio, Goldoni, Testi letterari Italiani tragotti in Greco* (dal' 500 ad oddi), Rubbetino editore 1994.



περιπετειώδη πλοκή ή σε οικογενειακά δράματα, θέματα δηλαδή που αγγίζουν την περιοχή των αστικών δραμάτων.

Όπως είδαμε, όλο το μεταφραστικό υλικό δεν αξιοποιείται στις ελληνικές θεατρικές σκηνές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς οι επαγγελματικοί θίασοι θα περιοριστούν μόνο σε ορισμένες κωμωδίες που θα τους εξασφαλίσουν σίγουρη εμπορική επιτυχία, οι οποίες συνήθως είναι ερωτικές και ευχάριστες, με κοινωνικές και διασκεδαστικές αποχρώσεις, όπως *Οι ερωτευμένοι*, *Η βεντάλια*, *Η ξενοδόχος*.

Το συμπέρασμα ωστόσο που συνάγεται από τη σύντομη αυτή ενασχόλησή μας με την απήχηση του Γκολντόνι στην ελληνική μεταφραστική και θεατρική πραγματικότητα του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι ότι η μεταφραστική διάδοση της γκολντονικής κωμωδίας και η θεατρική πράξη δεν ακολουθούν ούτε τον ίδιο ρυθμό ούτε την ίδια πορεία.

#### **4. Η καθιέρωση του Γκολντόνι στο επαγγελματικό θέατρο του ΙΘ' αιώνα (1860-1900)<sup>44</sup>.**

Ο σημαντικότερος από τους παράγοντες που προετοίμασαν την επίσημη εμφάνιση και καθιέρωση του Κάρλο Γκολντόνι στη νεοελληνική θεατρική σκηνή είναι η σύσταση μόνιμων επαγγελματικών θιάσων στα μέσα της δεκαετίας του 1860, οι οποίοι επιδιώκουν να καθιερώσουν τη θεατρική παρουσία τους τόσο στην πρωτεύουσα του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους όσο και στις μεγάλες κοινότητες στο έδαφος της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, στις παροικίες και στις παραδουνάβιες περιοχές, που αποτελούν τις σημαντικότερες πολιτισμικές κοιτίδες της περιόδου.

Το πέρασμα από τους ερασιτεχνικούς θιάσους στο επαγγελματικό θέατρο δεν επήλθε τυχαία, αλλά είναι μια κίνηση που προετοιμαζόταν από καιρό. Ήδη από το 1840<sup>45</sup> καταβάλλονται προσπάθειες για τη σύσταση ενός μόνιμου θεατρικού σχήματος, μέσα από τις οποίες ξεχωρίζουν για τη συμμετοχή τους οι ηθοποιοί Θεόδωρος Ορφανίδης (ως το 1844), Λεωνίδας Καπέλλος, Ιωάννης Κούγκουλης, Ξενοφών Αλκαίος και Αθανάσιος Σίσυφος (από το 1850 και εξής).

<sup>44</sup> Δ. Σπάθης, ό.π., σσ. 205-208.

<sup>45</sup> Οι πρώτες παραστάσεις στην πρωτεύουσα γίνονται νωρίτερα, το καλοκαίρι του 1836, από τον ερασιτεχνικό θίασο που συγκρότησε ο Αθ. Σκοντζόπουλος. Σχετικά με τις πρώτες θεατρικές παραστάσεις στην Αθήνα κατά το 1836 και 1837 βλ. Δ. Σπάθη, *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986.

Οι σποραδικές αυτές πρωτοβουλίες εξαρτώνταν πάντοτε όσον αφορά στην πραγμάτωσή τους από διάφορες επιτροπές που τις συγκροτούσαν πνευματικοί άνθρωποι της εποχής, οι οποίοι ενέκριναν το ρεπερτόριο και έλεγχαν την ποιότητα των παραστάσεων. Την προτίμησή τους κέρδιζαν έργα προσανατολισμένα προς μια πατριωτική-διδακτική κατεύθυνση, η οποία πολύ σύντομα δεν θα μπορεί να συμβαδίζει με τις κοινωνικές και πνευματικές μεταβολές της ελληνικής πραγματικότητας. Η κωμωδία κατά την περίοδο αυτή βρίσκεται στο περιθώριο, κάτι το οποίο αποδεικνύεται από τον περιορισμένο αριθμό των παραστάσεών της. Ειδικότερα οι κωμωδίες που παρασταίνονται έστω και ελάχιστα κατά την περίοδο αυτή είναι ο *Εξηνταβελώνης* (1843), η γνωστή διασκευή του *Φιλόγυρου* του Μολιέρου από τον Κων/νο Οικονόμο, η *Βαβυλωνία* (1836) του Βυζάντιου, η μονόπρακτη φάρσα *Γάμος άνευ Νύμφης* (1843) του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή και οι κωμωδίες του Μολιέρου *Ακούσιος ιατρός* (1843) και *Αι Κερασίτσαι* (1858).

Είναι σαφές ο προσανατολισμός της θεατρικής παιδείας του Έθνους προς μια κατεύθυνση ηθικο-πνευματική, δίχως να λαμβάνεται υπόψη η ανάγκη ενός λαϊκού κοινού για απλή διασκέδαση και ψυχαγωγία.

Η αλλαγή στο θεατρικό τοπίο της χώρας θα πραγματοποιηθεί στα μέσα της δεκαετίας του 1850, μέσα στα πλαίσια της οποίας η γκολντονική κωμωδία θα κατακτήσει μια σταθερή σχεδόν θέση στο δραματολόγιο των θιάσων, το οποίο διακρίνεται από μια συνεχή διαφοροποίηση προκειμένου να προσαρμοστεί στις αναζητήσεις των θιασαρχών και στις διαφορετικές κάθε φορά αισθητικές επιταγές του θεατρικού κοινού.

Τα έργα με αρχαιοελληνική υπόθεση που κυριαρχούσαν στο παρελθόν αρχίζουν σταδιακά να υποχωρούν και να παραχωρούν τη θέση τους σε ένα νέο θεματολόγιο που καθορίζεται από τις ρομαντικές τάσεις της εποχής. Στον τομέα της κωμωδίας, που μονοπωλεί το ενδιαφέρον μας, μεταφράζονται και διασκευάζονται «εις τα καθ' ημάς» πολλά ευρωπαϊκά έργα, κυρίως του Μολιέρου, με έναν τρόπο που δηλώνει στροφή του ενδιαφέροντος προς το καθημερινό και το οικείο. Μέσα ακριβώς σε αυτό το πλαίσιο της ηθογραφικής τάσης που επικρατεί εντάσσεται και η ενσωμάτωση της μονόπρακτης κωμωδίας στο δεύτερο μέρος των παραστάσεων, συνήθως ως συμπλήρωμα του κύριου έργου.

Στο σημείο αυτό της εργασίας μας θα εξετάσουμε κατά περιόδους (από το 1860 έως το 1990) τις πρώτες παραστάσεις του Γκολντόνι στην Ελλάδα και κυρίως την

υποδοχή των κωμωδιών του από το ελληνικό θεατρόφιλο κοινό, όπως αυτή αποτυπώνεται στον Τύπο της εποχής (τόσο της Αθήνας όσο και της Κων/πολης, της Σμύρνης, της Ερμούπολης και της Αλεξάνδρειας).

### Α΄ Περίοδος (1860-1870)

Κατά την περίοδο αυτή το μόνο έργο του Γκολντόνι που παρασταίνεται επί σκηνής είναι η *Ξενοδόχος*, η γνωστή σε όλους μας *Λοκαντιέρα* του ιταλικού προτύπου. Ο τίτλος της ελληνικής εκδοχής της οφείλεται στη μετάφραση του Ι. Καρατζά, στο κείμενο της οποίας βασίζουν της παράστασή τους όλοι οι θίασοι της εποχής. Η πιο ‘γυναικεία’ γκολντονική κωμωδία θα συνδεθεί με τις μεγαλύτερες καλλιτεχνικές επιτυχίες των θιάσων και θα δώσει την ευκαιρία σε σημαντικές ερμηνεύτριες της εποχής, όπως την Πιπίνα Βοσανέρα και τη Σοφία Ταβουλάρη να αναδείξουν το θεατρικό τους ταλέντο επί σκηνής.

Η πρώτη επαγγελματική παράσταση της *Ξενοδόχου* με πρωταγωνίστρια την Πιπίνα Βοσανέρα και συμπρωταγωνιστή της τον Παντελή Σούτσα στο ρόλο του Μαρκήσιου, θα πραγματοποιηθεί στην Κων/πολη στις 23/10/1863. Άλλα στοιχεία για τη διανομή των ρόλων δε διαθέτουμε. Τα σχόλια των εφημερίδων<sup>46</sup> είναι πολύ περιορισμένα και κάνουν λόγο μόνο για την επιτυχία των ηθοποιών που εισέπραξαν το θερμό χειροκρότημα των θεατών.

Η Π. Βοσανέρα θα επαναλάβει την επόμενη χρονιά στην Αθήνα την επιτυχημένη *Ξενοδόχο*, στις 12 Σεπτεμβρίου στο μοναδικό ακόμα θέατρο της Αθήνας, το θέατρο «Μπούκουρα», τροποποιώντας τον τίτλο της παράστασης σε *Η Ξενοδόχος ήτοι αι πανουργίαι των γυναικών*. Και αυτή η παράσταση της *Ξενοδόχου*, όπως μας πληροφορεί η εφημερίδα *Παλιγγενεσία* με τα άρθρα της στις 5.9.1864 και 19.9.1864, θα στεφθεί με επιτυχία.

Η θεατρική διαδρομή της *Ξενοδόχου* συνεχίζεται στην Αθήνα και την επόμενη χρονιά. Παρασταίνεται μάλιστα δυο φορές στο θέατρο «Μπούκουρα», τον Νοέμβριο του 1865, τη μια στις 14.11.1865 και την άλλη στις 21.11.1865, συνοδευόμενη αυτή τη φορά από τη γαλλική μονόπρακτη κωμωδία *Η ευνοουμένη άρκτος*. Η Π. Βοσανέρα

---

<sup>46</sup> Βλ. σχετικά θεατρικά δημοσιεύματα της εφημερίδας *Τηλέγραφος και Βυζαντίς*, 23.1.1863, 13.2.1863, 6.3.1863, 25.9.1863, καθώς και το έργο της Χρυσόθεμις Σταματοπούλου- Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Νέος κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, Αθήνα 1994.

έχει συμβάλλει πλέον στην καθιέρωση της ‘ωραίας κωμωδίας’ ως αναπόσπαστου τμήματος του ρεπερτορίου του θιάσου του Π. Σούτσα, καθώς η καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία της είναι αδιαμφισβήτητη. Ο *Φραγκλίνος* (24.11.1865) θεωρεί ότι η «*Πιπίνα Μπονασέρα εξετέλεσε το πρόσωπο της Ξενοδόχου δια πολλής Τέχνης και χάριτος ιδιαιζούσης εις το ωραίον φύλον*», ενώ η *Αυγή* (22.11.1865) αναγνωρίζει ότι «*τα πρόσωπα υπεκρίθησαν το μέρος των μετ’ επιτυχίας σπανίας, ήτις δύναται να θεωρηθεί μεγίστη λαμβανομένου υπ’ όψιν ότι τα πρόσωπα ταύτα εισίν αυτοδίδακτα εις την τόσω λεπτήν τέχνην του υποκρίνεσθαι*». Μάλιστα την παράσταση παρακολούθησε και ο Βασιλιάς, πράγμα που σχολιάστηκε ευμενώς από τις εφημερίδες.

Ο τρίτος σταθμός της *Ξενοδόχου* είναι η Ερμούπολη της Σύρου. Το έργο ανεβαίνει στις 2 Μαΐου 1868 στο δημοτικό θέατρο «Απόλλων» από το θίασο «Σοφοκλής» του Σοφ. Καρύδη. Συμμετέχουν οι: Π. Σούτσας, Δ. Ταβουλάρης, Αθ. Σίσυφος, Ελ. Χέλμη κ.α. Κατά τη διάρκεια της χειμερινής περιόδου 1867-1868 ο θίασος αυτός έδωσε παραστάσεις στην Αθήνα, ενώ από τον Απρίλιο και για ένα διάστημα δύο μηνών συνεχίζει τις παραστάσεις του στη Σύρο. Στο ρεπερτόριό του συγκαταλέγονται πέραν των δραμάτων, μελοδράματα και κωμωδίες, μεταξύ των οποίων διακρίνουμε την *Ξενοδόχο*, τη *Βαβυλωνία*, *Το σκάνδαλον*, *Τας δύο Επιστολάς* και τον *Σκαμπαρδόνιο*. Η εντυπωσιακή προσέλευση του κοινού στις παραστάσεις αυτές σχολιάζεται θετικά στην τοπική εφημερίδα *Ερμούπολη* (11.4.1868), όπου συναντούμε και ένα σχόλιο του αρθρογράφου για την υποκριτική ικανότητα των ηθοποιών: «*κατά την παράστασιν του ιταλού ποιητού Γολδόνη, επιτυχώς υπεκρίθη η Σοφία Ταβουλάρη ως Μιρανδολίνα, και κατά δεύτερον λόγο ο κ. Διονύσιος Ταβουλάρης ως ιππότης Ριππαφεράτας και ο κ. Π. Σούτσας ως μαρκέσιος Φιλιποπόλης*».

Κατά την περίοδο του 1870 παραστάθηκε για άλλη μια φορά η *Ξενοδόχος* στο θέατρο «Ναούμ» της Κων/πολης στις 30 Ιανουαρίου του ίδιου έτους από τον θίασο του Παντ. Σούτσα και του Διον. Ταβουλάρη. Η εμπορική επιτυχία του έργου σε συνδυασμό με τη λάμψη της Σοφίας Ταβουλάρη, που διέπρεψε για άλλη μια φορά στον πρωταγωνιστικό ρόλο, συνέβαλλαν καθοριστικά στο να συμπεριληφθεί το έργο αυτό στο ρεπερτόριο μιας σειράς παραστάσεων που δόθηκαν από τον θίασο στην Κωνσταντινούπολη.

Την πολύχρωμη παλέτα των ταλαντούχων ηθοποιών συμπλήρωναν οι Π. Σούτσας στο ρόλο του Μαρκήσιου, ο Δ. Ταβουλάρης ως Ιππότης, ο Γ. Νικηφόρος ως Φαβρίκιος και ο Σπ. Ταβουλάρης ως Βαρόνος. Ο ανώνυμος κριτικός της

Κωνσταντινουπόλεως γράφει για τον ηθικό χαρακτήρα του έργου στις 3.2.1870: «*Τη εσπέρα της παρελθούσης Παρασκευής εδιδάχθη εν τω θεάτρω Ναούμ η κωμωδία του αρίστου των Ιταλών κωμικών Καρόλου Γολδόνη η Ξενοδόχος. Η Ξενοδόχος διακρίνεται ιδίως δια το έντεχνον αυτής μάλλον και της ευτραπελίας και η από της σκηνής παράστασις μετ' επιτυχίας γινομένη ευαρεστεί τα μέγιστα, ιδίως εν τη τελευταία πράξη, όπου ο συγγραφεύς καιριώτατον καταφέρει τραύμα εις την αργίαν, την πολυτέλειαν και την μισογυνίαν*».

Η ίδια κωμωδία εντάσσεται και στο χειμερινό πρόγραμμα του θιάσου. Παρασταίνεται στις 14.10.1870 στο «θέατρο Αθηνών» υπό τον τίτλο *Η Ξενοδόχος ή αι πανουργίαι των γυναικών, κωμωδία εις πράξεις πέντε εκ του Ιταλικού (Παλιγγενεσία 13.10.1870)*.

Κλείνοντας τη σύντομη παρουσίαση της πρώτης περιόδου της θεατρικής δραστηριότητας στον ελλαδικό χώρο (1860-1870) μπορούμε να αποφανθούμε με βεβαιότητα πως ο Κάρλο Γκολντόνι εδραιώνεται στην επαγγελματική σκηνή με σταθερά βήματα και πως δημιουργούνται πλέον οι κατάλληλες προϋποθέσεις για την καθιέρωση μόνιμης σκηνικής δραστηριότητας τόσο στην Αθήνα όσο και στις περιοχές εκείνες που περιόδευαν οι αθηναϊκοί θίασοι.

### **Β' Περίοδος (1871-1880)**

Η περίοδος αυτή σηματοδοτείται από δυο βασικές αλλαγές στο θεατρικό κλίμα των παραστάσεων, οι οποίες, όπως είναι φυσικό και επόμενο, θα επηρεάσουν και την τύχη των κωμωδιών του βενετού κωμωδιογράφου. Από τις αρχές της δεκαετίας πραγματοποιούν την εμφάνισή τους τα πρώτα υπαίθρια θέατρα στην περιοχή του Ιλισσού, στο Ζάππειο, στην παραλία του Φαλήρου και αργότερα στην περιοχή της Ομόνοιας, γεγονός που παρείχε για πρώτη φορά τη δυνατότητα να συμμετάσχουν στην ίδια θεατρική κίνηση περισσότεροι από ένας θίασοι.

Επιπλέον το ρεπερτόριο παρουσιάζεται πιο πλούσιο από παλιά, καθώς η διασταύρωση με τους ξένους θιάσους θα εντείνει τον ανταγωνισμό για το ποιος θα προσφέρει την καλύτερη ψυχαγωγία στο θεατρικό κοινό. Το ρεπερτόριο, αρκετά διευρυμένο πλέον, περιλαμβάνει ιστορικές τραγωδίες, περιπετειώδη μελοδράματα και μονόπρακτες ελαφρές κωμωδίες δίπλα στα έργα συγγραφέων όπως του Σίλλερ, του Γκαίτε, του Ουγκώ, του Σαίξπηρ και του Μολιέρου.

Το νέο καλλιτεχνικό ρεύμα που κατακλύζει πλέον τον καλλιτεχνικό χώρο είναι ο νατουραλισμός, μέσα στα πλαίσια του οποίου θα ενταχθούν οι γκολντονικές κωμωδίες κατά την περίοδο αυτή. Ένα ενδεικτικό σημείο των καιρών και των τάσεων της εποχής, στο οποίο πρέπει να αναφερθούμε, είναι η έκδοση των πρώτων κωμωδιών του Αγγ. Βλάχου (1871)<sup>47</sup>, ο οποίος στον Πρόλογο της έκδοσής του καταδικάζει τα έργα του Γκολντόνι ως «άψυχα» και «νεκρά», προτρέποντας έτσι τους σύγχρονούς του στην υιοθέτηση μιας μεθόδου διασκευής των ξένων έργων «προς τα εγχώρια ήθη», έτσι ώστε αυτά να αποκτήσουν ζωντανό νόημα και να ανταποκριθούν στο μέτρο του δυνατού στις απαιτήσεις του ελληνικού θεατρόφιλου κοινού.

Το γκολντονικό ρεπερτόριο διευρύνεται ουσιαστικά. Δίπλα στην *Ξενοδόχο* εμφανίζονται οι κωμωδίες οι *Ερωτευμένοι* και το *Ριπίδιον*. Αναγγέλλονται επίσης στα προγράμματα των θιάσων τίτλοι άλλων γκολντονικών κωμωδιών, όπως *Ο ενοχλητικός* και *Ο παράξενος*, η παρουσίαση των οποίων δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί. Αυτό για το οποίο μπορούμε να αποφανθούμε με βεβαιότητα είναι πως οι *Ερωτευμένοι* είναι το πιο δημοφιλές έργο της περιόδου, αν λάβουμε υπόψη μας τον αριθμό των παραστάσεων του τόσο στην Αθήνα όσο και στην Κων/πολη, τη Σμύρνη και την Ερμούπολη.

Η πρώτη παράσταση των *Ερωτευμένων* πραγματοποιείται στην Κων/πολη στις 8.11.1872 από τον θίασο «Μένανδρο» στο «Γαλλικό θέατρο» βάσει της μετάφρασης του Ι Καρατζά<sup>48</sup>. Οι ηθοποιοί που παίρνουν μέρος είναι οι: Σούτσας Παντελής (Φαβρίκιος), Ταβουλάρης Διονύσιος (Φλωρεντίνος), Τασόγλου Αντώνιος (Κόμης Ροβέρτος), Λαζαρίδης Πέτρος (Υπηρέτης Φαβρικού-Υπηρέτης Φλωρεντίνου), Μαρκεζίνης Ανδρέας (Ροδόλφος), Ταβουλάρη Σοφία (Ευγενία), Σούτσα Πολυξένη (Φλαμηνίνα) Αρνιωτάκη Ελένη (Λιζέτα) και Μαρκεζίνη Αικατερίνη (Κλορίνδη).

Μετά την Κων/πολη ο ίδιος θίασος θα παρουσιάσει επί σκηνής την ίδια κωμωδία στο θέατρο «Καμεράνο» της Σμύρνης, την Κυριακή στις 13 Οκτωβρίου 1874. Η αναγγελία της παράστασης γίνεται υπό τον τίτλο *Τα χάρδια των ερωτευμένων ή οι Ερωτευμένοι*, με τη συμμετοχή των ηθοποιών Διονυσίου και Σοφίας Ταβουλάρη, Γ. Νικηφόρου και Πολ. Σούτσα, κ.α.

---

<sup>47</sup> Βλ. Άγγελο Βλάχο, *Κωμωδίαι*, Αθήνα 1871.

<sup>48</sup> Η παράσταση θα επαναληφθεί την επόμενη χρονιά στη Λέσχη «Μνημοσύνη» την Πέμπτη 18/1/1873 μαζί με τη μονόπρακτη κωμωδία *Η μαγνητιζόμενη*.

Δυο χρόνια αργότερα οι *Ερωτευμένοι* θα παρασταθούν στην Αθήνα στις 5 Δεκεμβρίου από τον θίασο «Αριστοφάνη» στο θέατρο «Παρά τα Χαυτεία». Τη διεύθυνση του θιάσου είχε ο Γ. Νικηφόρος και μέλη του ήταν οι ηθοποιοί Πολυξένη Σούτσα, Ελένη Χέλμη, Ιωάννα Νικηφόρου, Στέλλα Συλιβάκου, Ελένη Κοντοπούλου, Αμαλία Γκίνα και οι άνδρες Εμμ. Χέλμης, Ν. Ζάνος, Ν. Καρδοβίλλης, Δ. Κοτοπούλης, Γ. Χρυσάφης, Εμ. Ελευθεριάδης, Π. Ρούσος κ.α. Οι ηθοποιοί που συμμετέχουν στο έργο είναι λίγο πολύ γνωστοί στο θεατρικό κοινό, καθώς μερικά από τα παραπάνω πρόσωπα έχουν παίξει σε έργα του Γκολντόνι κατά την προηγούμενη περίοδο. Σχετικά με τη διανομή των ρόλων αναφέρουμε ενδεικτικά πως η Ιωάννα Νικηφόρου ενσάρκωσε την Ευγενία, ο Γ. Νικηφόρος τον Φαβρίκιο και ο Ν. Ζάννος τον Φλωρεντίνο.

Οι όροι της υποδοχής της κωμωδίας του Γκολντόνι κατά την περίοδο αυτή είναι τελείως διαφορετικοί από την προηγούμενη, καθώς υπαγορεύονται από τη διάδοση της φάρσας, μέσα στα πλαίσια της οποίας πρωτεύοντα ρόλο παίζει το 'χονδροκομμένο' κωμικό. Ανούσιες έμμετρες κωμωδίες και φαρσοκωμωδίες διασκευασμένες «εκ του γαλλικού» φαίνεται να μονοπωλούν το ενδιαφέρον του κοινού, με εξαίρεση μια μικρή μερίδα ατόμων με αυξημένες καλλιτεχνικές αξιώσεις, που ικανοποιούνται από το ύφος και την ποιότητα των έργων του Γκολντόνι.

Ξανασυναντούμε μια παράσταση των *Ερωτευμένων* στα τέλη της δεκαετίας. Η κωμωδία αυτή θα καταλάβει μια μόνιμη θέση στο ρεπερτόριο των θιάσων και θα παρασταθεί αρκετές φορές μέχρι το 1880. Στις 13.5.1877 παίζεται στη Σύρο στο «Δημοτικό θέατρο» Ερμούπολης από τον θίασο Αλεξιάδη-Ταβουλάρη, ενώ το καλοκαίρι του ίδιο χρόνου ο ίδιος θίασος ανεβάζει το έργο στην Αθήνα, στο θέατρο «Απόλλων» στις 9 Ιουνίου 1877 μαζί με το μονόπρακτο *Οι Αφηρημένοι*, στις 20 Ιουλίου μαζί με το μονόπρακτο *Η Κόρη του Παντοπώλη* και στις 21 Αυγούστου συνοδευόμενο για άλλη μια φορά από το μονόπρακτο *Οι Αφηρημένοι*. Σχόλια για τις παραστάσεις αυτές δεν υπάρχουν στον αθηναϊκό τύπο.

Το ίδιο θεατρικό έργο παρουσιάζεται επί σκηνής στη Σμύρνη, στο θέατρο «Καμεράνο» στις 5.12.1878 από το θίασο Μένανδρο υπό τον τίτλο *Αι ζηλοτυπίαι των μελλονύμφων ή οι Ερωτευμένοι* και τρεις φορές στην Αθήνα μέχρι το τέλος της δεκαετίας, στις 5.6.1878 και στις 27.8.1878 μαζί με το μονόπρακτο *ΟΧΙ ΟΧΙ ευχαριστώ*, στις 24.6.1879 στο θέατρο «Απόλλων» και στις 21.6.1880 στο θέατρο «Ορφεύς» μαζί με την μονόπρακτη κωμωδία *Η ανεψιά του θείου*.

Είναι αξιοσημείωτο ότι η παράσταση του 1879 αναγγέλλεται ως κανονική κωμωδία «μετ' ασμάτων εν χορώ», κάτι που θα επαναληφθεί στην αναγγελία του ίδιου έργου στην Αλεξάνδρεια, που έδωσε ο θίασος «Μένανδρος» στο θέατρο «Ζιζίνια» την Πέμπτη 24 Νοεμβρίου 1880. Είναι, λοιπόν, σαφές ότι η κωμωδία αυτή δέχτηκε την άμεση επίδραση του κωμειδουλίου, γεγονός που δικαιολογεί άμεσα το ότι πλαισιώθηκε στις παραστάσεις της από μελωδίες της γαλλικής οπερέτας, ένα είδος που βρισκόταν τότε στο ζενίθ του.

Κατά τον ίδιο τρόπο «κωμωδίες μετ' ασμάτων» χαρακτηρίζονται επίσης και άλλες δυο γκολντονικές κωμωδίες, όπως η *Ξενοδόχος*, το *Ριπίδιον* και η *Φρόνιμος Σύζυγος*. Για την *Ξενοδόχο* έχουμε πληροφορίες ότι παραστάθηκε στην Κων/πολη το 1872 στο θέατρο «Αλκαζάρ» από το θίασο Αλεξιάδη-Βονασέρα<sup>49</sup>, μια παράσταση που επαναλαμβάνεται και στην Αθήνα στις 6 Ιουλίου 1877 από το θίασο Αριστοφάνη στο «Άντρο των Νυμφών». Πρόκειται για μια παράσταση που άφησε το θεατρικό κοινό της εποχής δυσαρεστημένο, με εξαίρεση τη θαυμάσια ερμηνεία της πρωταγωνίστριας Ελένης Χέλμη, καθώς η θεατρική ερμηνεία του συμπρωταγωνιστή της Γ. Νικηφόρου υπήρξε ανεπαρκής και η ευρωπαϊκή ένδυση των ηθοποιών κρίθηκε ως δουλική μίμηση του ευρωπαϊκού πολιτισμού<sup>50</sup>.

Οι υπόλοιπες παραστάσεις της *Ξενοδόχου* μέχρι και το 1880 είναι στο θέατρο «Απόλλων» στις 17.7.1876, στο ίδιο θέατρο επίσης από τον θίασο «Μένανδρος» στις 18.6.1878, καθώς και στις 2.7.1878, συνοδευόμενη και από τον *Δόκιμο ηθοποιό* και τέλος στο Θέατρο «Ορφεύς» από τον ίδιο θίασο στις 24.6.1880.

Η τρίτη κωμωδία του Γκολντόνι που γνωρίζει μεγάλη επιτυχία στην ελληνική θεατρική σκηνή είναι *Το Ριπίδιον*, το οποίο παρασταίνεται για πρώτη φορά το Σάββατο 1 Δεκεμβρίου 1873 στην Ερμούπολη από το θίασο Π. Σούτσα-Μ. Αρνιωτάκη. Πρόκειται για μια παράσταση για την οποία το μόνο που γνωρίζουμε είναι ότι «*εδιδάχθη λίαν επιτυχώς...*» (Πατρίς 4.12.1873).

Η ίδια κωμωδία θα παρουσιαστεί επί σκηνής από τον θίασο «Μένανδρος» στο «Κρυστάλλινο Παλάτι» της Κων/πολης στις 6 Οκτωβρίου 1875. Την παράσταση σχολιάζει ο αρθρογράφος της σατιρικής εφημερίδας *Μώμος* (25.10.1875), σύμφωνα με τον οποίο παραθέτουμε: «*Την εσπέραν της Πέμπτης επαίχθη μετά πλήρους επιτυχίας η κατά πρώτην φορά ενταύθα παρασταθείσα αστειοτάτη κωμωδία το Ριπίδιον*».

<sup>49</sup> Βλ. Μετίν Άντ, «Η δράση του ελληνικού θεάτρου στην παλαιά Κωνσταντινούπολη». Πρόκειται για μια ιστορική αναδρομή από το 1818-1914. *Θέατρο* 59-60, Σεπτέμβριος- Δεκέμβριος 1977.

<sup>50</sup> Βλ. Το άρθρο του κριτικού της εφημερίδας *Τόπος* (πρώην *Σκοπιά*) της 9.7.1877, που αποτελεί και τη μόνη κριτική που διαθέτουμε για την *Ξενοδόχο* κατά τη δεκαετία που εξετάζουμε.



Το *Ριπίδιον* καθιερώνεται ως «κωμωδία μετ' ασμάτων» και εντάσσεται στο ρεπερτόριο του «Μενάνδρου» κατά την περίοδο 1877<sup>51</sup>-1878<sup>52</sup> στις αθηναϊκές παραστάσεις, αλλά και σε αυτές που δόθηκαν στη Σμύρνη, και το 1830<sup>53</sup> πάλι στην Αθήνα.

Το ίδιο επιγραμματικά θα πρέπει να αναφερθούμε και σε μια άλλη γκολντονική κωμωδία, τη *Φρόνιμο Σύζυγο*, για την υποδοχή της οποίας τα μόνα στοιχεία που διαθέτουμε είναι κάποιες ανακοινώσεις στον Τύπο της εποχής. Πρόκειται για μια κωμωδία που παρασταίνεται μόνο από τον θίασο «Μένανδρος» σε δυο περιοχές, στην Αθήνα και στην Αλεξάνδρεια, σε μετάφραση του Δ. Ταβουλάρη, ο οποίος δεν χρησιμοποίησε το αυθεντικό κείμενο του Βενετού κωμωδιογράφου, αλλά βασίστηκε σε μια διασκευή της κωμωδίας του γνωστού Ιταλού συγγραφέα Πάολο Φερράρι (Στοά 28.5.1878).

Το ίδιο ισχύει και για δυο άλλες κωμωδίες, τον *Ενοχλητικό* και τον *Παράξενο*, δυο αμφισβητούμενοι τίτλοι μετάφρασης γκολντονικών έργων, που εμφανίζονται στο ρεπερτόριο του θιάσου «Μένανδρος» ως γκολντονικές κωμωδίες δυο χρόνια νωρίτερα (*Εφημερίς* 25.9.1878 και Θεατρικές Ειδήσεις της *Εφημερίδας* 19.9.1874). Ωστόσο, γεγονός παραμένει ότι η παρουσία του Γκολντόνι στο ρεπερτόριο του θιάσου Μένανδρος κατά τη θερινή θεατρική περίοδο του 1878 είναι αρκετά σημαντική, καθώς βρίσκουμε πέντε γκολντονικές κωμωδίες, όπως τους *Ερωτευμένους*, την *Ξενοδόχο*, τον *Ενοχλητικό*, το *Ριπίδιον* και τη *Φρόνιμη σύζυγο*, οι οποίες ανεβαίνουν στη σκηνή του θεάτρου «Απόλλων» στην Αθήνα. Όσον αφορά στην κωμωδία *Η φρόνιμος σύζυγος*, πιθανότατα λόγω της μεγάλης εμπορικής επιτυχίας που σημείωσε, είναι το μόνο έργο του Γκολντόνι που παρασταίνεται το 1879 από τον θίασο «Μένανδρος» και συγκαταλέγεται στο ρεπερτόριο της περιοδείας του θιάσου στην Πάτρα από τον Σεπτέμβριο του 1879. Το έργο ξανανεβαίνει την επόμενη χρονιά (1880) από τον θίασο «Μένανδρος» στο «Θέατρο Πειραιώς» κατά τη θερινή θεατρική περίοδο 1879-1880 στις 21.5.1880 και στην Αλεξάνδρεια στο θέατρο «Ζιζίνια» κατά τη χειμερινή θεατρική περίοδο 1880-1881.

---

<sup>51</sup> Τον Οκτώβριο του 1877 απλώς αναγγέλλεται μαζί με άλλα έργα στο χειμερινό δραματολόγιο του «Μενάνδρου».

<sup>52</sup> Παρασταίνεται στις 23.7.1878 μαζί με το μονόπρακτο *Ο μάγισσας γραμματεύς* στο θέατρο «Απόλλων» και στις 28.12.1878 παίζεται στο θέατρο «Καμεράνο» της Σμύρνης.

<sup>53</sup> Η παράσταση πραγματοποιήθηκε μάλλον στο θέατρο «Ορφεύς» στις 11.9.1880.

### Γ' Περίοδος (1881-1994)

Οι κωμωδίες του βενετού δραματουργού που παρασταίνονται με σταθερή συχνότητα κατά τις δυο προηγούμενες δεκαετίες αποκτούν σ' αυτή τη φάση περιορισμένο σκηνικό νόημα, καθώς προσαρμόζονται απόλυτα στις μορφικές και θεματολογικές επιταγές της «κωμωδίας μετ' ασμάτων εν χορώ». Οι θιασάρχες φαίνονται διστακτικοί απέναντι στις λεπτές κωμικές αποχρώσεις της γκολντονικής κωμωδίας και για το λόγο αυτό εμπιστεύονται πιο εύκολα τη σίγουρη εμπορικότητα του νέου είδους της ελληνικής κωμωδιογραφίας, του κωμειδυλλίου.

Ωστόσο, η απήχηση αυτής της νέας θεατρικής μορφής υπήρξε τόσο μεγάλη, που γρήγορα ξέπεσε στον κορεσμό και τη φθορά. Μέσα στα πλαίσια αυτά τρεις γκολντονικές κωμωδίες, *Η Ξενοδόχος*, *Οι Ερωτευμένοι* και *Η Φρόνιμος Σύζυγος*, κατέχουν πρωτεύουσα θέση στο ρεπερτόριο της εαρινής περιόδου 1880-1881 του θιάσου «Μένανδρος» και παρασταίνονται στο θέατρο «Ολύμπια». Το ίδιο ακριβώς ρεπερτόριο επαναλαμβάνεται και κατά την εαρινή περίοδο του 1882-1883 από τον ίδιο θίασο στο θερινό θέατρο «Παράδεισος».

Όσον αφορά στο άλλο δημοφιλές έργο της προηγούμενης περιόδου, το *Ριπίδιον*, δε διαθέτουμε ανάλογες πληροφορίες. Όμως αξίζει να τονίσουμε πως αυτή είναι και η μόνη κωμωδία του Γκολντόνι που παρασταίνεται στα τέλη της δεκαετίας του 1880 από τον θίασο «Μένανδρος» τόσο στις 26 Ιουνίου 1889 στο θέατρο «Ομόνοια» όσο και στην Κων/πολη στις 21 Ιανουαρίου στο θέατρο «Βέρδη», πάντα ως «κωμωδία μετ' ασμάτων» με πρωταγωνιστή και στις δυο παραστάσεις τον Ευάγγελο Παντόπουλο.

Η παρουσία του Γκολντόνι στην ελληνική θεατρική σκηνή του 20<sup>ου</sup> πλέον αιώνα συνεχίζεται στα 1901, όταν στη «Νέα Σκηνή» του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου ανεβαίνει η *Λοκαντιέρα*, σε καινούργια μετάφραση στη δημοτική από τον Νικόλαο Ποριώτη, με τους Ελένη Πασαγιάννη, Μήτσο Μυράτ, Άγγελο Σικελιανό, Κυβέλη Αδριανού, Άγγελο Χρυσομάλλη κ.α.

Στα 1902 και πάλι ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ανεβάζει στη Νέα Σκηνή τους *Ερωτευμένους*, στην παλιά μετάφραση του Ιωάννη Καρατζά, με τους Αριστείδη Ζήνωνα, Κυβέλη Αδριανού, Ελένη Πασαγιάννη, Ειμαρμένη Ξανθάκη, Άγγελο Χρυσομάλλη κ.α.

Το 1934 το «Εθνικό» θέατρο παρουσιάζει τη *Λοκαντιέρα* σε μετάφραση Νικόλαου Ποριώτη, σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, με την Κατερίνα Ανδρεάδη στον πρωταγωνιστικό ρόλο.

Το 1937 ο Δημήτρης Ροντήρης σκηνοθετεί στο «Εθνικό» θέατρο τον *Υπηρέτη δυο κυριών* σε μετάφραση Μιχ. Κόκκαλη, με τον Ευάγγελο Μαμία στο ρόλο του Τρουφαλντίνο.

Το 1941 στο «Εθνικό» θέατρο και σε σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη παρουσιάζεται η *Βεντάλια*, σε μετάφραση του Γεράσιμου Σπαταλά, με βασικούς ερμηνευτές τον Χριστόφορο Νέζερ, τον Νίκο Παρασκευά, τον Χρήστο Ευθυμίου, την Ελσα Βεργή, τον Ανδρέα Φιλιππίδη και την Τιτίκα Νικηφοράκη.

Το 1944 το «Κρατικό» θέατρο Θεσσαλονίκης ανεβάζει σε σκηνοθεσία του Κωστή Μιχαηλίδη τον *Καλόκαρδο Γρουσουζή*, με την Ντόρα Βολανάκη, τον Γιώργο Βλαχόπουλο κ.α.

Το 1950 το «Εθνικό» θέατρο ανεβάζει για δεύτερη φορά τη *Λοκαντιέρα* σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη με τη Μαίρη Αρώνη στον κύριο ρόλο.

Το 1951 ο Σωκράτης Καραντινός σκηνοθετεί στο «Εθνικό» θέατρο τον *Καλόκαρδο γκρινιάρη* σε μετάφραση του Γεράσιμου Σπαταλά, όπου πρωταγωνιστεί ο Χριστόφορος Νέζερ.

Το 1952 ο *Υπηρέτης δυο αφεντάδων* παρουσιάζεται στο θέατρο «Κοτοπούλη», σε σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη. Στον ρόλο του Τρουφαλντίνο ο Ντίνος Ηλιόπουλος.

Το 1961 ο Κανέλλος Αποστόλου σκηνοθετεί τις *Περίεργες Γυναίκες*, σε μετάφραση Γεράσιμου Σπαταλά, στο «Φοιτητικό θέατρο» του Πανεπιστημίου της Θεσσαλονίκης.

Το 1967 το «Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος» παρουσιάζει τον *Υπηρέτη δυο αφεντάδων*, σε σκηνοθεσία Κανέλλου Αποστόλου, με το Γιώργο Βλαχόπουλο.

Το 1968 το «Εθνικό θέατρο» παρουσιάζει σε μετάφραση Γεράσιμου Σπαταλά και σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού το *Καφενείο*.

Το 1969 στο «Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος» ανεβαίνει το έργο του Γκολντόνι *Οι γυναίκες διασκεδάζουν*, σε μετάφραση Ελένης Κιτσοπούλου-Θεμέλη και σε σκηνοθεσία Κυριαζή Χαρατσάρη.

Το 1971 παρουσιάζεται ο *Ψεύτης* από το «Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», σε μετάφραση Στέλλας Μάντακα και με σκηνοθεσία Γιώργου Θεοδοσιάδη.

Το 1976 το «Θέατρο Τέχνης» παρουσιάζει τον *Υπηρέτη δυο αφεντάδων* σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη, με τον Γιώργο Αρμένη.

Το 1980 ο Σπύρος Ευαγγελάτος σκηνοθετεί στο «Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος» τους *Καβγάδες στην Κιότζα* σε μετάφραση Στέλλας Μάντακα.

Το 1983 η Εταιρεία Θεάτρου «Η σκηνή» παρουσιάζει τους *Αγροίκους*, σε μετάφραση Ιουλίας Τσιακίρη και σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή.

Το 1985 το «Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Λάρισας» ανεβάζει το *Καφενείο*, σε σκηνοθεσία του Βασίλη Παπαβασιλείου.

Το 1986 ο Θεατρικός Οργανισμός «Εποχή» ανεβάζει το *Καινούργιο σπίτι*, σε μετάφραση της Τζένης Μαστοράκη και σκηνοθεσία του Βασίλη Παπαβασιλείου.

Το 1987 η «Πειραματική Σκηνή της Τέχνης» ανεβάζει στη Θεσσαλονίκη την *Τριλογία του παραθερισμού*, σε σκηνοθεσία του Νίκου Χουρμουζιάδη.

Το 1988 το «Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Καλαμάτας» παρουσιάζει τον *Υπηρέτη δυο αφεντάδων* σε μετάφραση Γεράσιμου Σπαταλά και σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου. Συμμετέχουν οι Γιώργος Μελισάρης, Κατερίνα Γιάμαλη, Φούλης Μπουντούρογλου, Χρήστος Αποσπόρης, Κατερίνα Καραγιάννη, Κώστας Ζαχαράκης, Περικλής Αλμπάνης, Εύη Θεοδωρίδου, Ισαβέλα Βλασιάδου, Χρήστος Στεργιόγλου, Θάνος Τσέλιος και Χρύσα Ρώπα.

Κατά τη θεατρική περίοδο 1993-1994 το «Θέατρο Τέχνης» θα παρουσιάσει τους *Δίδυμους της Βενετίας*.

Κατά την ίδια θεατρική περίοδο (1993-1994) το «Θέατρο Κνωσσός» θα ανεβάσει την *Ερωτευμένη υπηρέτρια*.

Το καλοκαίρι του 1994 το «Δημοτικό Περιφερειακό θέατρο Ιωαννίνων» θα παρουσιάσει τη *Λοκαντιέρα*.

Ανακεφαλαιώνοντας το σύντομο χρονικό της υποδοχής του έργου του Γκολντόνι στον ελληνικό χώρο διαπιστώνουμε πως η τύχη του Ενετού κωμωδιογράφου στην Ελλάδα συνδέεται με τις τύχες του ελληνικού θεάτρου στις κυριότερες φάσεις της πορείας του. Ο Γκολντόνι ήταν παρών σε όλα τα στάδια της διάδοσης και της εδραίωσης του θεάτρου σε μια αποφασιστική καμπή για την ανάπτυξη της παιδείας και των γραμμάτων, όπου τα αιτήματα της πνευματικής αναγέννησης είναι απόλυτα συνυφασμένα με την προετοιμασία της εθνικής αποκατάστασης.

Βρισκόμαστε στο μεταίχμιο του ΙΗ΄ και ΙΘ΄ αιώνα, όταν διαμορφώνεται πλέον μια νέα πολιτισμική πραγματικότητα, στην ολοκλήρωση της οποίας θα συμβάλλει

αποφασιστικά ο Γκολντόνι με τις κωμωδίες του. Η πρώτη επαφή του ελληνικού θεατρικού κοινού με τα έργα του Ενετού κωμωδιογράφου θα συντελεστεί στα Επτάνησα, όπου ιταλικοί θίασοι συμπεριλαμβάνουν στο ρεπερτόριό τους και έργα του Γκολντόνι. Μια σημαντική συνιστώσα της ίδιας περίπτωσης είναι και η παράσταση των κωμωδιών του Γκολντόνι από τους τοπικούς ερασιτεχνικούς ομίλους, που δρουν κατά την ίδια περίοδο στη Ζάκυνθο και την Κεφαλονιά.

Όμως όσον αφορά στον ευρύτερο ελληνισμό η γνωριμία του με το έργο του Γκολντόνι θα πραγματοποιηθεί μέσω των τυπωμένων και χειρόγραφων μεταφράσεων των κωμωδιών του, που κυκλοφορούν από την τελευταία δεκαετία του 18<sup>ου</sup> αιώνα και ως τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια.

Μελετώντας κανείς τις τυπωμένες εκδόσεις εύκολα μπορεί να διαπιστώσει ότι παρατηρείται μια σταθερή και αξιοσημείωτη προτίμηση προς ορισμένους τίτλους κωμωδιών που τους ξανασυναντούμε και στη χειρόγραφη παράδοση, η οποία δεν είναι καθόλου τυχαία αλλά ευθυγραμμίζεται απόλυτα με τις ευρωπαϊκές επιλογές και αφορά κυρίως στα έργα *Παμέλα*, *Στοχαστική και ωραία χήρα*, *Ο καλός οικοκύρης*, *Η Ξενοδόχος* και *Ο αληθής φίλος*.

Σημαντική ώθηση στη διάδοση του γκολντονικού έργου προσέφερε το κίνημα του Διαφωτισμού τόσο στην ευρωπαϊκή του διάσταση όσο και στην ελληνική του εκδοχή, μέσα στα πλαίσια της οποίας εξάιρεται ο παιδευτικός ρόλος του θεάτρου. Στο πεδίο αυτό οι κωμωδίες του Γκολντόνι με την ποικιλία που τις χαρακτηρίζει ανταποκρίνονται σε όλο το φάσμα των επιταγών του θεατρόφιλου κοινού άλλοτε αναδεικνύοντας την ηθικοδιδασκτική και παιδευτική αποστολή του θεάτρου και άλλοτε συνδυάζοντας την ψυχαγωγία με την ηθική αγωγή.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε ότι, με εξαίρεση τα Επτάνησα, η ερασιτεχνική θεατρική πράξη που αναπτύσσεται στις ελληνικές κοινότητες της Οδησού και του Βουκουρεστίου στα προεπαναστατικά χρόνια και στο ελεύθερο ελληνικό έδαφος μετά το 1829 παρασταίνει αποκλειστικά ηρωικά και αντι-τυραννικά δράματα.

Η υποδοχή των έργων του Γκολντόνι στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα θα ολοκληρωθεί στις δεκαετίες του 1860 και 1870, όταν δηλαδή οι κωμωδίες του θα καταλάβουν μόνιμη θέση στο ρεπερτόριο των επαγγελματικών θιάσων, οι οποίοι δέχονται την άμεση επίδραση της επτανησιακής θεατρικής εμπειρίας μέσω των ζακυνθινών ηθοποιών, όπως είναι για παράδειγμα οι αδερφοί Ταβουλάρη, με

αποτέλεσμα τον εμπλουτισμό και την τόνωση του δυναμικού της πανελληνίας σκηνης με ταλαντούχες θεατρικές φυσιογνωμίες και ανανεωμένο από άποψη θεμάτων ρεπερτόριο.

Οι επαγγελματικοί θίασοι μεταφέρουν τα έργα του Γκολντόνι που παρουσίασαν στην Αθήνα σε όλα τα μεγάλα κέντρα του απόδημου και αλύτρωτου ελληνισμού, όπως στην Κων/πολη, τη Σμύρνη, την Αλεξάνδρεια και αλλού.

Όσον αφορά στην υποδοχή των γκολντονικών κωμωδιών από το ελληνικό κοινό μόνη πηγή άντλησης πληροφοριών είναι ο Τύπος εκείνης της εποχής. Ωστόσο, μολονότι τα σχόλια των αρθρογράφων εκείνης της περιόδου είναι εξαιρετικά φειδωλά, μπορούμε να συνάγουμε το συμπέρασμα ότι η παρουσία των κωμωδιών του Γκολντόνι στη σκηνική πράξη ικανοποίησε σε μεγάλο βαθμό το θεατρικό κοινό και εμπλούτισε το μέχρι τότε καθιερωμένο δραματολόγιο, που φιλοξενούσε έργα δραματουργών που αναγνωρίζονται ως 'κλασικοί', όπως ο Σαίξπηρ, ο Σίλλερ, ο Ουγκώ και ο Μολιέρος. Για πρώτη φορά θεατρικά έργα συνδυάζουν το θεατρικό παιχνίδι με την απεικόνιση καθημερινών, οικείων προβλημάτων, που κεντρίζουν το ενδιαφέρον του θεατή και προσδίδουν με την ιδιαιτερότητά τους μια ξεχωριστή πινελιά στη διάσταση του κωμικού.

Όπως είναι επόμενο δεν έλειψαν και εκείνοι που θεωρώντας την κωμωδία κατώτερο θεατρικό είδος αντιστρατεύτηκαν το έργο του Γκολντόνι. Πρόκειται για οπαδούς του ρομαντισμού, όπως ο Δημ. Βερναρδάκης, ο οποίος εκφράζει την περιφρόνησή του για τον Βενετό κωμωδιογράφο στον έμμετρο Πρόλογο που ετοίμασε για να διαβαστεί κατά την πρώτη παράσταση της θεατρικής περιόδου 1862-1863 στο θέατρο «Μπούκουρα», όπου μεταξύ των άλλων υποστηρίζει και τα εξής: «... που η γεραρά μορφή Σου απεκρύφθη, μεγαλόφωνε Αισχύλε, πού; Εκεί επάνω. Ω μη συ ερυθριάσεις, Μαραθωνομάχε, μη αν αντικρύ σου την εικόνα έστησαν ενός Γολδόνη!...»<sup>54</sup>.

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1871, μια ανάλογη αρνητική κριτική για το έργο του Γκολντόνι θα διατυπώσει και ο Άγγ. Βλάχος στον Πρόλογο της έκδοσης των κωμωδιών του, η οποία θα προκαλέσει την οργή και την άμεση παρέμβαση του Ροΐδη, όπως έχουμε ήδη δει.

Παρόλα αυτά δεν μπορούμε να ισχυριστούμε με βεβαιότητα πως παρόμοιες απόψεις επηρέασαν αρνητικά ως προς την υποδοχή του γκολντονικού έργου έναν ευρύτερο κύκλο λογίων. Αυτό που μπορούμε όμως να υποστηρίξουμε με βεβαιότητα

---

<sup>54</sup> Βλ. Δ. Σπάθη, « Ο θεατρικός Βερναρδάκης. Κλασικός ή ρομαντικός;» Ανάτυπο από τα *Λεσβιακά*, Δελτίον της Εταιρείας Λεσβιακών Μελετών, Τόμος ΙΑ', Αθήνα 1987.

είναι πως κανείς από τους τελευταίους δεν επανέλαβε το εγχείρημα του Ι. Καρατζά, ο οποίος μας προσέφερε ένα τόσο μεγάλο σε έκταση και ένα τόσο συγκροτημένο corpus γκολντονικών μεταφράσεων. Οι έντυπες εκδόσεις των κωμωδιών του Γκολντόνι, που εμφανίζονται κατά το δεύτερο μισό του ΙΘ΄ αιώνα, οφείλονται αποκλειστικά σε μεμονωμένες πρωτοβουλίες, ενώ δεν εκλείπουν και οι περιπτώσεις που έργα που παραστάθηκαν επί σκηνής είτε να έμειναν ανέκδοτα είτε να μεταφράστηκαν από τους ίδιους τους ηθοποιούς, όπως συνέβη με τη *Φρόνιμη σύζυγο* και το *Ριπίδιον*.

Επιπλέον, μελετώντας τα δημοσιεύματα των εφημερίδων διαπιστώνουμε ότι οι αρθρογράφοι τους δεν επηρεάζονται από τις αρνητικές κριτικές κάποιων λογίων, αλλά, αντίθετα, εγκωμιάζουν ανεπιφύλακτα το έργο του Γκολντόνι και εξαιρούν τις αρετές των κωμωδιών του, οι οποίες λειτουργούν κατά κάποιο τρόπο ως αντίβαρο στο ‘φαρσικό’ είδος που περιλαμβάνει κωμωδίες, όπου το αστείο παρουσιάζεται ‘χοντροκομμένο’ και εκχυδαϊσμένο. Πρόκειται για ένα είδος, που, παρά τη χαμηλή ποιότητά του, επικρατεί λόγω της προτίμησης του κοινού για έργα απλά και ευκολόπεμπτα, όπως για κωμωδίες που αξιοποιούν την τεχνική της παρεξήγησης, και λόγω της προθυμίας των θιάσων να υιοθετήσουν στο μόνιμο ρεπερτόριό τους έργα με εξασφαλισμένη εμπορική επιτυχία.

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι από τις πολλές χειρόγραφες και έντυπες μεταφράσεις των κωμωδιών του Γκολντόνι μόνο δύο αξιοποιήθηκαν από τους επαγγελματικούς θιάσους της εποχής, η *Ξενοδόχος* και οι *Ερωτευμένοι*, για να προστεθούν αργότερα και άλλες δύο, η *Φρόνιμη σύζυγος* και το *Ριπίδιον*.

Η προτίμηση των παραπάνω κωμωδιών δεν είναι τυχαία αλλά υπαγορεύεται από το δισταγμό των επαγγελματιών ηθοποιών να ρισκινδυνεύσουν τολμηρά ανανεωτικά ανοίγματα, με αποτέλεσμα να μένουν προσκολλημένοι στην παρουσίαση κωμωδιών που έχουν ήδη καθιερωθεί στην ευρωπαϊκή θεατρική σκηνή.

Επιπλέον οι συνθήκες εργασίας των θιάσων, που περιοδεύουν συνεχώς, έχοντας την υποχρέωση να ανεβάζουν στις πόλεις που επισκέπτονταν κάθε μέρα και ένα καινούργιο έργο, δεν άφηναν πολλά περιθώρια για αναζητήσεις και πειραματισμούς.

Τέλος, οικονομικοί λόγοι απέτρεψαν τους ελληνικούς θιάσους από το να ‘γνωρίσουν’ στο θεατρικό κοινό δύο πολύ δημοφιλείς στο ευρωπαϊκό κοινό κωμωδίες του Γκολντόνι, τον *Δύσκολο αγαθοποιό*, που υπήρχε σε μετάφραση του Ι. Καρατζά και τον αμετάφραστο *Υπηρέτη δύο αφεντάδων*.

Όμως το φαινόμενο αυτό δεν αφορά μόνο την υποδοχή του Γκολντόνι στην Ελλάδα. Το ίδιο ακριβώς παρατηρείται και με τον Γάλλο κωμωδιογράφο Μολιέρο. Τυπωμένες μεταφράσεις των κωμωδιών του υπήρχαν πολλές, όμως στη θεατρική πράξη παρατηρούμε επίσης μια εμμονή των θιάσων σε ένα ορισμένο τύπο διασκευών, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τον *Αρχοντοχωριάτη* και τον *Αγαθόπουλο τον Ξηροχωρίτη* (*Κύριο Πουρσονιάκ*).

Κλείνοντας τη σύντομη αυτή ανακεφαλαίωση των παραγόντων που σχετίζονται άμεσα και έμμεσα με την υποδοχή του γκολντονικού έργου στην Ελλάδα, σημειώνουμε πως οι λίγες κωμωδίες που επιλέχτηκαν και αξιοποιήθηκαν από τους επαγγελματικούς θιάσους έπαιξαν έναν ιδιαίτερα καθοριστικό ρόλο στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα. Είναι τα έργα αυτά που λειτούργησαν ως αντιστάθμισμα ανάμεσα στη φαρσική κωμωδία, που ήδη αναφέραμε, και στο νέο κωμικό είδος που αναπτύσσεται στη θεατρική σκηηνική πρακτική από τη δεκαετία του 1870, «την κωμωδία μετ' ασμάτων», που αποτέλεσε τον προάγγελο του κωμειδυλλίου, το οποίο έρχεται με τη σειρά του να καταλάβει το χώρο της ηθογραφικής κωμωδίας και του μουσικού θεάματος.

Έτσι φτάνουμε στην τελευταία δεκαετία του αιώνα, όταν πια η ελληνική θεατρική σκηνή κατακλύζεται από τα έργα του νέου αυτού θεατρικού είδους, με αποτέλεσμα τη δύση της 'σταδιοδρομίας' του Γκολντόνι, τα έργα του οποίου δεν κοσμούν πλέον την ελληνική σκηνή.

Θα χρειαστεί να περιμένουμε μέχρι τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα για να ξανασυναντήσουμε επί σκηνής τον πολυαγαπημένο από το ελληνικό θεατρόφιλο κοινό Βενετό κωμωδιογράφο. Οι κωμωδίες του εξακολουθούν να συγκινούν και να προσφέρουν άπλετο γέλιο στους θεατές, ξαναζωντανεύοντας αλησμόνητες θεατρικές μορφές και αναδύοντας το άρωμα μιας εποχής ξεχωριστής για την ιστορία του Νεοελληνικού κωμικού θεάτρου.

Σημαντική βοήθεια στη συγκέντρωση του παραπάνω υλικού μάς προσέφερε η εργασία της Ρέας Γρηγορίου, *η Διάδοση του έργου του Γκολντόνι στην Ελλάδα το 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αιώνα*, το άρθρο του Φώτου Πολίτη για τον Γκολντόνι, δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Πρωΐα* του 1934 (Ιανουάριος), όπως αυτό εμπεριέχεται στη σειρά *Παγκόσμιο Θέατρο αριθ. 41, Κάρλο Γκολντόνι, Λοκαντιέρα*, σε μετάφραση Αντώνη Σακελλαρίου των Εκδόσεων «Δωδώνη», σσ. 10-15, τα περιεχόμενα του ενημερωτικού φυλλαδίου του «Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Καλαμάτας» για



την παράσταση του *Υπηρέτη δυο αφεντάδων*<sup>55</sup> την άνοιξη του 1988, όπως τα επιμελήθηκε ο κ. Νικηφόρος Παπανδρέου, καθώς και το αφιέρωμα του περιοδικού *Θέατρο* στον Κάρλο Γκολντόνι<sup>56</sup>, τόμος 1987.

### Βιβλιογραφία

Θεμ. Αθανασιάδης, (*Θέατρο* 1965) και *Νέα Εστία* της 1<sup>ης</sup> Μαρτίου 1948, Κ. Ιωάννης Καρατζάς (Ναύπλιον. Εκ της τυπ. Κωνσταντίνου Ράλλη, 1834), Γ. Σιδέρης, (Βενετία 1970), Δ. Σπάθης, (Θεσσαλονίκη 1986), Θόδωρος Χατζηπανταζής, (Ηράκλειο 2004), Mario Baratto, “Remarques sur Goldoni”, *Théâtre Populaire*, αρ. 27, (Νοέμβριος 1957), Valerie Daniel, *Une Traduction inedite de Goldoni en gec moderne. La guestion du Prodigio*, Paris 1928, Bernard Dort, (*Cahiers Théâtre Louvain*, αρ. 40, 1979), L. Martini, (Padova 1976), Armand Monjo, *Théâtre Populaire*, αρ. 27, (Νοέμβριος 1957), Vito Pandolfi, (1964).

---

<sup>55</sup> Βλ. άρθρο του Νίκου Αρμάου, *Υπονόμευση ή συμπαράσταση*; Τμήμα του προλόγου του Γκολντόνι από την πρώτη έκδοση του έργου του *Υπηρέτης δυο αφεντάδων*, σε μετάφραση Γιώργου Κυριακόπουλου, Τμήμα από την βιο-εργογραφία του Γκολντόνι, όπως αυτή αποτυπώνεται στα *Απομνημονεύματά* του από το έργο του Armand Monjo σε μετάφραση Γιώργου Φράγκογλου, απόσπασμα από το άρθρο του Armand Monjo, “Remarques sur Goldoni” περ. *Theatre Populaire*, αρ. 27, Νοέμβριος 1957, υπό τον ελληνικό τίτλο «Μεταρρύθμιση ή επανάσταση» σε μετάφραση Νικηφόρου Παπανδρέου, το απόσπασμα του βιβλίου, *Studi goldoniani*, του Mario Baratto, σε μετάφραση του Νικηφόρου Παπανδρέου και, τέλος, το άρθρο του Νικηφόρου Παπανδρέου, *Η διαδρομή του Υπηρέτη*.

<sup>56</sup> Βλ. Θεμ. Αθανασιάδη, «Ο μπαρμπα-Γκολντόνι», αποσπάσματα από άρθρο στη *Νέα Εστία* της 1<sup>ης</sup> Μαρτίου 1948, Vito Pandolfi, *Η διαδρομή του Γκολντόνι*, αποσπάσματα από το βιβλίο *Storia universale del teatro drammatico*, 1964, σε μετάφραση Νικηφόρου Παπανδρέου, Mario Baratto, “Remarques sur Goldoni”, *Theatre Populaire*, αρ. 27, Νοέμβριος 1957, σε μετάφραση Νικηφόρου Παπανδρέου, Bernard Dort, αποσπάσματα από το άρθρο “Strehler et Goldoni entre le monde et le theatre”, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Cahiers Theatre Louvain*, αρ. 40, 1979, σε μετάφραση Νικηφόρου Παπανδρέου.

## **Κεφάλαιο Δέκατο Τρίτο**

### **Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα και η θέση του στην Νεοελληνική θεατρική πραγματικότητα**

Ολοκληρώνουμε το αφιέρωμά μας στους κορυφαίους Ευρωπαίους δραματουργούς που άσκησαν καθοριστική επίδραση στη διαμόρφωση της νεότερης ελληνικής κωμικής πραγματικότητας με την αναφορά στον Άγγλο δραματουργό του 17<sup>ου</sup> αιώνα, τον Ουίλλιαμ Σαίξπηρ.

Αρχικά παραθέτουμε κάποιες βασικές βιβλιογραφικές πληροφορίες για να γνωρίσουμε καλύτερα τον χαρισματικό αυτό θεατράνθρωπο και να προσεγγίσουμε πιο εύκολα το πλούσιο και ποικίλο έργο του.

Έπειτα αναφερόμαστε στα βασικά θεματικά κέντρα των κωμωδιών του και στα κυριότερα γνωρίσματα των πρωταγωνιστών τους. Εστιάζουμε ιδιαίτερα την προσοχή μας στα κυριότερα χαρακτηριστικά των κωμωδιών του και παρουσιάζουμε τις βασικές αρχές που τις διέπουν, προκειμένου να καταδείξουμε με σαφήνεια πως και ο Σαίξπηρ αξιοποιεί δημιουργικά την πλούσια παρακαταθήκη της κωμικής μας παράδοσης, γεγονός που δικαιολογεί τους κοινούς τόπους που παρουσιάζει το κωμικό έργο του με το αντίστοιχο του Μολιέρου και του Γκολντόνι.

Τέλος, τονίζουμε την ιδιαίτερη απήχισή του στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα, όπως αυτή πιστοποιείται μέσα από τις μεταφράσεις και τις παραστάσεις των κυριότερων κωμωδιών του από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι τις μέρες μας.

#### **I. Ο Βίος και το Έργο του**

Ο Σαίξπηρ, ο κορυφαίος Άγγλος δραματουργός, το άστρο του οποίου μεσουράνησε στα τέλη του ΙΣΤ΄ και στις αρχές του ΙΖ΄ αιώνα, υπήρξε μια αινιγματική προσωπικότητα, διαπίστωση που δεν οφείλεται αποκλειστικά στις λίγες και αμφισβητούμενες πληροφορίες που διαθέτουμε για τη ζωή του και που σε όλους μας είναι λίγο πολύ γνωστές αλλά και στην ποικιλομορφία του έργου του.

Ήταν ένας άνθρωπος που διακατεχόταν από την αντίληψη πως «δεν υπήρχε κανένας μέσα του, πίσω από το πρόσωπο του (που ακόμη και στις κακές ζωγραφιές της εποχής δε μοιάζει με κανένα άλλο) και πίσω από τα λόγια του που ήταν άφθονα, φανταστικά και ταραγμένα, δεν υπήρχε τίποτα παραπάνω από λίγο κρύο, ένα όνειρο που κανείς δεν ονειρεύτηκε»<sup>1</sup>. Αρχικά πίστευε πως όλος ο κόσμος ήταν όπως αυτός, γρήγορα όμως διαψεύστηκε.

Έτσι ‘ξεχύθηκε’ σε μια εναγώνια αναζήτηση του εαυτού του, που γρήγορα προσέλαβε για αυτόν τις διαστάσεις μιας δυσβάσταχτης ‘ασθένειας’, για τη θεραπεία της οποίας στράφηκε στα βιβλία, με αποτέλεσμα να μάθει λατινικά και αρχαία ελληνικά.

Γεννήθηκε στο Στράτφορντ στις 23 Απριλίου του 1564, τρίτο παιδί της οικογένειας του Τζων Σαίξπηρ, ο οποίος διετέλεσε δήμαρχος του Στράτφορντ κατά την περίοδο του 1568. Τότε περίπου θα πρέπει να τοποθετήσουμε την πρώτη μύηση του μικρού Ουίλλιαμ Σαίξπηρ στον μαγικό κόσμο του θεάτρου, καθώς κατά την περίοδο εκείνη οι περιοδεύοντες θίασοι, προτού παίξουν σε μια πόλη, έπρεπε να πάρουν την άδεια των τοπικών αρχόντων. Έτσι κάθε θεατρική παράσταση στο Στράτφορντ δινόταν πρώτα στη μεγάλη αίθουσα του δημαρχείου, όπου δίχως αμφιβολία ο Τζων Σαίξπηρ, λόγω του αξιώματός του, θα είχε την πιο τιμητική θέση. Δεν αποκλείεται, λοιπόν, και ο γιος του Ουίλλιαμ, που τότε ήταν τεσσάρων χρόνων, να καθόταν κοντά του και να απολάμβανε το θέαμα.

Πληροφορούμαστε πως μετά το καλοκαίρι του 1568 οι περιοδεύοντες θίασοι έφταναν στο Στράτφορντ κάθε χρόνο και πραγματοποιούσαν παραστάσεις των έργων τους δυο φορές μέσα στην ίδια χρονιά. Αναμφίβολα ο νεαρός Σαίξπηρ παρακολούθησε πολλές παραστάσεις και πιθανότατα πήγε και στο Κόβεντρυ, που απείχε είκοσι μίλια από τον τόπο του, για να δει εκεί την παράσταση του μυστηρίου<sup>2</sup> που δινόταν κάθε χρόνο μπροστά σε μεγάλο πλήθος που συνέρεε από τις γειτονικές πόλεις.

Μάλιστα, όταν ο Σαίξπηρ ήταν δώδεκα ετών, έφτασαν στο Στράτφορντ οι θίασοι του κόμη του Ουόρικ και του κόμη του Γούστερ και ένα χρόνο αργότερα έφτασε στην πόλη ένας ξακουστός θίασος που τον ‘πατρονάριζε’ ο κόμης του Λέστερ.

---

<sup>1</sup> Χ.Λ.Μπόρχες, *Everything and Nothing*, μτφρ. Τάσος Δενέγρης, από το βιβλίο *Ο Δημιουργός*, Αθήνα 1985, σελ. 9.

<sup>2</sup> Με τον όρο «μυστήρια» εννοούμε τα έργα αυτά που δραματοποιούσαν επεισόδια από τη Βίβλο και που παρασταίνονταν όλο το Μεσαίωνα σε θρησκευτικές γιορτές και ιερές πανηγύρεις.

Αναμφίβολα, λοιπόν, ο Σαίξπηρ διέθετε πλούσια θεατρική παιδεία, εφόσον είχε μνηθεί στον κόσμο του θεάτρου ήδη από τα πρώτα βήματα της ζωής του.

Στα 1582 ο Σαίξπηρ παντρεύεται την Άννα Χάθαγουεη, κόρη ενός μικροκτηματία από το Σόττρυ, με την οποία απέκτησε τρία παιδιά. Στα 1587 ο Σαίξπηρ, λίγο μετά τα είκοσι χρόνια του, φεύγει για το Λονδίνο. Από ένστικτο είχε ήδη εκπαιδευτεί στη συνήθεια να παριστάνει κάποιον, για να μη φανεί ότι δεν ήταν κανένας. Εκεί βρήκε το επάγγελμα του προορισμού του, ηθοποιός, ένας άνθρωπος δηλαδή που στη σκηνή υποδύεται κάθε φορά και ένα διαφορετικό πρόσωπο.

Το θέατρο τον δίδαξε μια ευτυχία μοναδική και πρωτόγνωρη, όταν όμως με τον τελευταίο στίχο τα φώτα της αυλαίας έσβηναν και αποτραβιόταν στο καμαρίνι του, απολαμβάνοντας ακόμη τον απόηχο των χειροκροτημάτων, τότε η μισητή γεύση του μη πραγματικού τον ξανακυρίευε. Έπαυε να είναι Φερέξ ή Ταμερλάνος και κατέληγε ξανά να μην είναι κανένας. Όταν τα πράγματα χειροτέρευαν, αναζητούσε διέξοδο στη φαντασία του, όπου υποδυόταν άλλους ήρωες και έπλαθε τον δικό του κόσμο μέσα από τους μύθους και τις δοξασίες που γνώριζε.

Κανένας άλλος δεν υπήρξε τόσοι άνθρωποι όπως αυτός, που σαν τον Αιγύπτιο Πρωτέα μπόρεσε να εξαντλήσει όλες τις εμφανίσεις του όντος. Κατά καιρούς άφηνε σε κάποια στροφή του έργου του μια ομολογία, σίγουρος πως κανείς δεν θα μπορούσε να την αποκρυπτογραφήσει. Ο Ριχάρδος δηλώνει πως σε έναν μόνο ρόλο υποδύεται πολλούς και ο Ιάγος λέει με περίεργο τρόπο δεν είμαι αυτό που είμαι. Η θεμελιώδης ταυτότητα της ύπαρξης του ονείρου και της αναπαράστασης ενέπνευσε σε αυτόν σπουδαία θεατρικά 'κομμάτια'.

Είκοσι χρόνια κρατήθηκε σε αυτή την κατευθυνόμενη παραίσθηση, ώσπου μια μέρα τον κατέλαβε αποτροπιασμός και φόβος από το να είναι τόσοι πολλοί βασιλιάδες που πεθαίνουν από το σπαθί και τόσοι δυστυχισμένοι εραστές που ενώνονται, χωρίζουν και ψυχορραγούν μέσα στη μελωδία της ζωής. Εκείνη κιόλας την ημέρα αποφάσισε να πουλήσει το θέατρό του και να επιστρέψει στο χωριό που γεννήθηκε. Στον τόπο του για άλλη μια φορά έπρεπε να γίνει κάποιος. Έτσι έγινε ένας συνταξιούχος μπρεσάριος που, έχοντας κάνει περιουσία, τον ενδιαφέρουν πλέον τα δάνεια, οι δικαστικές αγωγές και κάπως η τοκογλυφία.

Συνήθως τον επισκέπτονταν στην απομόνωσή του φίλοι από το Λονδίνο και τότε αυτός ξαναφορούσε το προσωπίο του ποιητή, ενός ρόλου που κληροδότησε στην ανθρωπότητα μεγάλα έργα, πραγματικά αριστουργήματα της θεατρικής τέχνης.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονίσουμε πως στην παρούσα Διατριβή θα αναφερθούμε μόνο σε εκείνες τις κωμωδίες του στις οποίες ανιχνεύουμε άμεσες ή έμμεσες επιδράσεις του πλαυτιανού κωμικού θεάτρου. Έτσι παραθέτουμε μόνο τα ακόλουθα κωμικά έργα του:

- *Η Κωμωδία με τις πλάνες (1592-1593)*
- *Το Ημέρωμα της Στρίγγλας (1593-1594)*
- *Αγάπης Αγώνας Άγονος (1594-1595)*
- *Ρωμαίος και Ιουλιέτα (1594-1595)*
- *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας (1595-1596)*
- *Πολύ Κακό για το Τίποτα (1598-1599)*
- *Όπως αγαπάτε (1599-1600)*
- *Δωδέκατη Νύχτα (1599-1600)*
- *Τέλος Καλό Όλα Καλά (1602-1603)*
- *Με το ίδιο μέτρο (1604-1605)*
- *Η Τρικομία (1611-1612)*

Ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ πεθαίνει στις 23 Απριλίου του 1616. Η παράδοση προσθέτει πως, πριν ή μετά το θάνατό του, βρέθηκε απέναντι στο Θεό και του είπε: «*Εγώ που τόσοι άνθρωποι υπήρξα επί ματαίω, θέλω να είμαι και εγώ κάποιος*». Η φωνή του Θεού του απάντησε μέσα από έναν ανεμοστρόβιλο: «*Όύτε κι εγώ είμαι. Ονειρεύτηκα τον κόσμο όπως εσύ ονειρεύτηκες το έργο σου, Γουίλλιαμ Σαίξπηρ, κι ανάμεσα στα σχήματα του ονείρου μου είσαι εσύ που, όπως εγώ, είσαι πολλοί και κανένας*»<sup>3</sup>.

Μετά το θάνατό του το άμεσο πρόβλημα που προέκυψε για τους φίλους του Σαίξπηρ ήταν με ποιο τρόπο θα μπορούσαν να τιμήσουν καλύτερα τη μνήμη του μεγάλου δραματουργού της Αναγέννησης. Στα 1619 ο Τζων Χέμινγκ και ο Χένρυ Κόντελ, οι δυο αυτοί ηθοποιοί επωμίσθηκαν την ευθύνη να συγκεντρώσουν και να διασώσουν το σύνολο του σαιξπηρικού έργου. Και οι δυο γνώριζαν καλά τα κείμενα του Σαίξπηρ, επομένως ήταν και οι πιο κατάλληλοι για την ανάληψη αυτού του τόσο δύσκολου εγχειρήματος, να ξεχωρίσουν και να κρίνουν δηλαδή ποια από τα έργα που του αποδίδονταν ήταν πραγματικά δικά του.

---

<sup>3</sup> Χ. Α. Μπόργες, ό.π., σελ. 9.

Το έργο τους ήταν εξαιρετικά επίπονο, γιατί πολλά χειρόγραφα είχαν χαθεί, οπότε αφιέρωσαν πολύ χρόνο στο να ξεθάψουν αντίγραφα του υποβολέα, που είχαν βασιστεί στο αρχικό κείμενο του συγγραφέα. Επιπλέον σε πολλές περιπτώσεις δεν μπόρεσαν να χρησιμοποιήσουν τα τυπωμένα κείμενα των έργων, γιατί ήταν ανακριβή και παραποιημένα, με αποτέλεσμα να αναγκαστούν να ‘κοσκινίσουν’ σωρούς από παραποιημένα κείμενα, και, βασανίζοντας τη μνήμη τους, προσπάθησαν να εξακριβώσουν με ποιον τρόπο είχε ακρωτηριαστεί η γλώσσα του Σαίξπηρ και να αποκαταστήσουν τους στίχους του.

Το πρώτο «φύλλο» με τα έργα του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ τυπώθηκε και στις 8 Νοεμβρίου του 1623 καταχωρήθηκε στο Μητρώο των Βιβλιοπωλών. Ο Μάρτιν Ντρουσάουτ, ένας επαγγελματίας καλλιτέχνης φιλοτέχνησε τη σελίδα του τίτλου και ο Τζόνσον έγραψε ένα μικρό ποιητικό εγκώμιο για την έκδοση, το οποίο φρόντισε να διανθίσει με την προσθήκη ενός στίχου που βγήκε από την καρδιά του και που είναι πέρα για πέρα αληθινός: «Αυτός δεν ήταν μιας εποχής, παρά για όλους τους καιρούς»<sup>4</sup>.

Η «σαιξπηρολογία», δηλαδή η φιλολογική έρευνα και μελέτη που ασχολήθηκε με τον βίο και τα έργα του ελισαβετιανού δημιουργού, διαθέτει ένα μεγάλο κεφάλαιο γύρω από την καταγωγή και την προσωπικότητα του Σαίξπηρ. Ωστόσο είναι κάπως δύσκολο να εμβαθύνει κανείς στην ουσία αυτής της πολυδιάστατης και αντιφατικής προσωπικότητας, του Σαίξπηρ, καθώς οι βασικές πηγές άντλησης πληροφοριών σπανίζουν. Σώζονται μόνο νομικά έγγραφα, όπως η άδεια του γάμου του και η διαθήκη του, οι καταχωρήσεις της βάπτισης των παιδιών του, κάποιες αναφορές στις επαγγελματικές του δεξιότητες, όπως αυτές καταγράφονται σε κείμενα τρίτων, και κάποιες πληροφορίες λαξευμένες στην ταφόπετρά του. Υπάρχουν βέβαια κάποιες παλιές βιογραφικές απόπειρες, όμως καμιά από αυτές δε μας δίνει περισσότερες πληροφορίες από όσες μας προσφέρουν τα παραπάνω αρχεία.

Η πρώτη προσπάθεια να μπουν σε κάποια τάξη τα γνωστά συμβάντα της ζωής του Σαίξπηρ δημοσιεύτηκε στα 1662, σαράντα έξι χρόνια μετά το θάνατό του. Κάποιος κληρικός, ο Τόμας Φούλερ, συμπεριέλαβε και τον Σαίξπηρ σε έναν τόμο με τις βιογραφίες των πιο ‘αξιόλογων’ Εγγλέζων. Μολονότι η αφήγηση του Φούλερ ήταν

---

<sup>4</sup> Wright B. Louis, *Shakespeare and his time* (ελλην. Μετάφρ.: Αλ. Κοτζιάς, *Ο Σαίξπηρ και η εποχή του*), σσ. 11-29. Δεν έχουμε πληροφορίες ούτε για τον τόπο ούτε για τον χρόνο συγγραφής του παρόντος έργου.

παραγεμισμένη με άσχετες και περιττές πληροφορίες, ωστόσο αποδείχτηκε αρκετά ευσυνειδήτη.

## **II. Περιεχόμενο και χαρακτήρες των έργων του Σαίξπηρ**

### **1. Θεματολογία**

Φύση και άνθρωπος είναι δυο δυνάμεις που αντιμετώπισε το δημιουργικό πνεύμα του Σαίξπηρ. Στον άνθρωπο είδε την πιο βαθιά έκφραση και την πιο σύνθετη λειτουργία της φύσης, την οποία μεταχειρίστηκε στην καθαρά λεξικολογική της σημασία, δηλαδή ως τη δύναμη που δίνει αρχή, γένεση και ενέργεια στα έμψυχα και στα άψυχα. Έτσι, μεγάλες φυσικές δυνάμεις, τεράστιες και ακατανόητες, θα διοχετευτούν μέσα από τον άνθρωπο και θα εξαπολύσουν τον τιτάνιο αγώνα τους.

Αυτό ήταν το πνεύμα της εποχής του Σαίξπηρ, της λεγόμενης Ελισαβετιανής εποχής, κατά την οποία ξεσπούν τα πρώτα επαναστατικά κινήματα μιας νέας φάσης της ανθρωπότητας. Οι μαχητικές εκδηλώσεις των αγροτών για να υπερασπίσουν τη γη τους από την αδηφάγα διάθεση των σύγχρονών τους φεουδαρχών είναι τα προμηνύματα της επανάστασης που επίκειται. Οι άνθρωποι των πόλεων, έμποροι, χειροτέχνες και εργάτες είναι έτοιμοι να συντάξουν σε λίγο την περίφημη «Αίτηση των Δικαιωμάτων» του 1628.

Μέσα σε αυτή την εποχή την υπερκορεσμένη από ιδέες, δράση και πάθη, στην εποχή που κυοφορεί την πρώτη αστική επανάσταση στην Ευρώπη, την απελευθέρωση των δουλοπάροικων και των αστών από τα δεσμά της φεουδαρχίας, τη δημιουργία του νέου χειραφετημένου ανθρώπου, μέσα σε αυτή την εποχή ζει και εμπνέεται τα έργα του ο Σαίξπηρ.

Σε αυτή τη χρονική περίοδο παρουσιάζονται πληθωρικοί άνθρωποι με το μεγάλο ανάστημα, τις δυνατές φωνές και τα τεράστια πάθη. Στη γνώμη και τη δράση αυτών των ανθρώπων του λαού στηρίζεται ο μύθος των έργων του. Μια η θρησκεία τους, ένας ο νόμος της ζωής τους: να κυριαρχήσουν, να ξεπεράσουν τον εαυτό τους, να διαφεντέψουν την αυτοτέλειά τους, να εξαντλήσουν όλες τις δημιουργικές δυνάμεις και δυνατότητές τους και να εκφραστούν. Κανόνας τους: η ηρωική πάλη. Τα άτομα αυτά, καθώς διεκδικούσαν την αναγνώρισή τους, συγκρούονταν όχι μόνο με την

παλιά καθεστηκυία τάξη του Μεσαίωνα, αλλά και με τη νέα τάξη που όρθωνε το αναζωογονητικό πνεύμα της Αναγέννησης.

Έτσι στο σαιξπηρικό ‘αλώνι’ θα ‘τιτανομαχήσουν’ δυνάμεις του φλογερού ατομισμού, που βγαίνουν από το Μεσαίωνα, και δυνάμεις του Ουμανισμού, που συνοδεύουν την Αναγέννηση. Αυτές μέσα στα έργα του Σαίξπηρ θα μετουσιωθούν και θα αποτελέσουν το σπέρμα για τη δημιουργία της αντιφατικής και άπειρα συμπλεγματικής εικόνας του ανθρώπου-ήρωα.

Κάθε σαιξπηρικό έργο είναι και ένα μεγάλο θέαμα, γεμάτο μάχες, εκστρατείες, μονομαχίες, πανηγύρια, ‘γλεντοκόπια’, παλαιστικούς αγώνες, παλιάτσους, ανέμους και καταιγίδες, αχαλίνωτα πάθη, ωμότητες και πόνο. Τα έργα του Σαίξπηρ αποτελούν τον κύριο εκπρόσωπο του ελισαβετιανού θεάτρου, που, σαν την κινέζικη όπερα, ήταν για να το βλέπεις. Ο θεατής πίστευε ότι παρακολουθεί μια τρικυμία να μαίνεται στη σκηνή, πως το καράβι βουλιάζει, πως ο βασιλιάς με την ακολουθία του φεύγει για το κυνήγι, πως ο πληρωμένος φονιάς μαχαιρώνει τον ήρωα.

Ο Σαίξπηρ χρησιμοποιούσε ως θεματικά στοιχεία των έργων του τα πάντα: συμβάντα της καθημερινής ζωής, ιστορίες εγκλημάτων, αξιοπερίεργα, ιστορικά επεισόδια, θρύλους, πολιτικά γεγονότα και φιλοσοφικές αρχές. Κάθε έργο του αποτελούσε ένα κινηματογραφικό ‘event’ της εποχής του, ένα χρονικό επικαιρότητας, ένα ιστορικό χρονικό. Μετουσίωνε τα πάντα, και την ιστορία και το θρύλο και τις παλιές αφηγήσεις<sup>5</sup>.

Οι πηγές των έργων του ήταν συνήθως παλιότεροι ή σύγχρονοι μύθοι και ιστορίες ή υλικό από τον κλασικό κόσμο. Άγγλοι, Ρωμαίοι, Δανοί, Γενουάτες, όλοι μεταμορφώνονται σε φορείς των νέων ιδεών ή των νέων συναισθημάτων και μετενσαρκώνονται σε καταπληκτικά ζωντανά πρόσωπα. Θα δανειστεί από όλες τις εποχές και από όλους τους τόπους, τους μύθους και τα πρόσωπα των έργων του διατηρώντας έτσι τη συνέχεια του παιδαγωγικού ρόλου της ιστορίας, όπως αυτή μετουσιώνεται κάτω από το πέπλο της τέχνης. Υπήρξε μαθητής όλων των ειδών ως την εποχή του, αφομοίωσε πολλά δραματικά τεχνικά στοιχεία από τους παλαιούς Ρωμαίους δασκάλους, μιμητές των Ελλήνων, τον Τερέντιο, τον Πλάυτο και τον Σενέκα, και αξιοποίησε δημιουργικά ό,τι υλικό μπορούσε να αντλήσει από τα μεσαιωνικά μυστήρια και θαύματα.

---

<sup>5</sup> Γιαν Κοττ, *Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας*, Εκδόσεις Ηριδανός, Αθήνα 1970, σσ. 342-347.



Ωστόσο θα πρέπει να τονίσουμε εδώ πως ο καλύτερος δάσκαλός του στάθηκε η *Commedia dell'arte*, πάνω στα χνάρια της οποίας στηρίζει το νεανικό του έργο *Αγάπης Αγώνας Άγρονος*, το οποίο η μεγαλοφυΐα του το μεταμόρφωσε σε μια έξοχη, χαριτωμένη και ζωνρή κωμωδία, που δεν παραλείπει ακόμα και τις 'μάσκες' που συνήθιζαν στα παλάτια. Το άρωμα της *Commedia dell'arte* αποπνέουν επίσης και κάποιες άλλες κωμωδίες του, που θεωρούνται οι ωραιότερες κωμωδίες του παγκόσμιου θεάτρου, όπως η *Δωδέκατη Νύχτα* και το *Όπως Αγαπάτε*, όπου και ονομαστικά αναφέρει τον Πανταλόνε<sup>6</sup>.

Στα έργα του, είτε πρόκειται για τραγωδίες, είτε πρόκειται για κωμωδίες, οι έννοιες του καλού και του κακού ξεφεύγουν από τη δικαιοδοσία της ηθικής θεώρησής τους και προβάλλονται ως ανταγωνιστικές δυνάμεις της ανθρώπινης ζωής, η καθεμιά από τις οποίες έχει τη δική της ξεχωριστή ομορφιά και αξία. Μέσα από τα δημιουργήματά του και κυρίως από τις τραγωδίες του αναδύεται μια φιλοσοφία, τραγική βέβαια, αλλά ποτέ απελπιστικά απαισιόδοξη. Η φιλοσοφία αυτή προβάλλει ως μια εναγώνια αλλά αισιόδοξη έφεση στις αξίες της ζωής.

Κάθε έργο του Σαίξπηρ είναι μια πιστή και ολοκληρωμένη αναπαράσταση της ζωής στο δυναμισμό της, στο δικό της γίνεσθαι. Για αυτόν ακριβώς το λόγο διαπνέεται από την αρχή ως το τέλος από έναν σκοπό, που δεν είναι άλλος από την παρουσίαση της πάλης των ιδεών, των παθών και των ιδανικών, καθώς και των φορέων τους, που είναι οι άνθρωποι. Αυτοί θα πρέπει να ακολουθήσουν πιστά την ανθρώπινη μοίρα, άλλωστε «το πεπρωμένο φυγείν αδύνατον», με τα 'παιχνίδια' της, που δεν είναι τίποτ' άλλο από απλές εναλλαγές του καλού και του κακού, και, αφού εξαντλήσουν όλες τις δημιουργικές μετουσιώσεις τους, δεν πρέπει να αφήσουν ποτέ να εισχωρήσει στην ψυχή τους το 'σαράκι' του εξανδραποδισμού και της απάθειας.

Ο Σαίξπηρ, διερευνώντας το βάθος του ανθρώπινου πάθους και προσπαθώντας να συλλάβει το νόημα της εξελικτικής πορείας της ζωής του, θα προχωρήσει στη διαμόρφωση μιας σειράς ευρύτερων κανόνων συμπεριφοράς, που συγκροτούν την ηθική φιλοσοφία του Ουμανισμού, έτσι όπως αυτός την ένιωσε, τη διαμόρφωσε και τη βίωσε. Σε αυτό, λοιπόν, το σημείο μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα πως το θεατρικό ιδανικό του Σαίξπηρ είναι όμοιο με το αρχαίο ελληνικό θεατρικό ιδανικό: διαπαιδαγωγεί το κοινό του, άλλοτε προβάλλοντας και επαινώντας τις ανθρώπινες αρετές και άλλοτε καταδεικνύοντας και στηλιτεύοντας τα ανθρώπινα πάθη.

---

<sup>6</sup> Β. Ρώτας, «Τέχνη απ' το Λαό. Το θαύμα της *Commedia dell'arte*», *Θέατρο* (1965), σσ. 30-32.

## 2. Τυπολογία των ηρώων

Οι ήρωες των έργων του Σαίξπηρ - ένας Άμλετ, ένας Ληρ, ένας Μάκβεθ - δεν είναι απλοί χαρακτήρες που μπορούν να μελετηθούν και να ερμηνευτούν με τα δεδομένα της οποιασδήποτε ψυχολογικής θεωρίας. Είναι ανώτεροι άνθρωποι, όχι ανδρείκελα, φορείς της προσωπικής τους ιδεολογίας, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από τα λόγια και τις πράξεις τους. Είναι ανθρώπινα πεπρωμένα. Είναι αλληγορικές μορφές, που αποτελούν έκφραση μιας φύσης περίπλοκης και σύνθετης.

Ο Σαίξπηρ, όπως και ο Αισχύλος, δεν αντικρίζει τον άνθρωπο ως κοινωνικό, αλλά ως φυσικό φαινόμενο. Το περιβάλλον, όπου ζουν και ανδρώνονται οι ήρωες, μπορεί να καθορίζει ως ένα βαθμό τη διαμόρφωση και την συνακόλουθη διαγραφή του χαρακτήρα τους και ορισμένες τυπικές εκδηλώσεις τους, αλλά σε καμιά περίπτωση δεν αποτελεί γνώμονα των πράξεών τους, οι οποίες πηγάζουν από τον ίδιο τον εαυτό τους.

Τα κίνητρα των ενεργειών τους καθορίζονται από την Ιδέα-Φύση που ενσαρκώνουν και από την Ιδέα του έργου - τον αόρατο μονάρχη, όπως έγραφε ο Σολωμός - που συνέλαβε ο ποιητής και που χρησιμοποίησε για τη συνοχή του έργου του. Αλλά και η Ιδέα που εκπροσωπεί το έργο διαμορφώνεται πάλι μέσα από τις πράξεις των ηρώων. Ιδέα και πράξεις συγκρούονται αδιάκοπα. Η Ιδέα αντιπροσωπεύει μια νέα ηθική, μια νέα ιδεολογία, που δε βασίζεται πια σε θρησκευτικές δοξασίες και προκαταλήψεις ή στη φεουδαρχική παράδοση, αλλά στην ελεύθερη βούληση του ανθρώπου, στη φωνή της συνείδησής του και στη συναίσθηση της ευθύνης, στοιχεία που συντελούν στη χειραφέτηση του ατόμου. Οι πράξεις πάλι οδηγούν στην άρνηση αυτής της χειραφέτησης, μια άρνηση που εκπορεύεται από την ορμή και την ακόρεστη δίψα για δύναμη και εξουσία και που παίρνει τις καταστροφικές διαστάσεις της απληστίας, του εγωισμού, της σκληρότητας και της απανθρωπιάς. Στη συνύπαρξη αυτών των αντιμαχόμενων παραγόντων - στο ίδιο έργο και στον ίδιο χαρακτήρα - οφείλεται η σύνθετη και περίπλοκη μορφή που παρουσιάζουν τα μεγάλα του έργα, όπως και η συμπλεγματική και αντιφατική εικόνα των ηρώων του.

### 3. Η σαιξπηρική κωμωδία<sup>7</sup>

Όσοι μελετητές έχουν ασχοληθεί με τις σαιξπηρικές κωμωδίες υποστηρίζουν ότι αυτές διακρίνονται σε τρία είδη, που ονομάστηκαν ποικιλοτρόπως: 1) άλλοτε σαν ρομαντικές, χαρούμενες ή ευτυχισμένες κωμωδίες, 2) άλλοτε πάλι σαν πικρές, απαισιόδοξες, προβληματικές ή σατιρικές κωμωδίες, και 3) και άλλοτε, τέλος, σαν ρομάντσες, ή τραγικωμωδίες.

**Οι ρομαντικές κωμωδίες** του Σαίξπηρ αποσκοπούσαν στην ικανοποίηση της ορέξεως του κοινού τόσο για τον ρομαντικό έρωτα και την περιπέτεια, όσο και για το πηγαίο και εκρηκτικό κέφι. Ο τόπος που διαδραματίζονταν ήταν μια μαγεμένη χώρα, πλημμυρισμένη από χαρά και ξέφρενους ρυθμούς διασκέδασης, όπου ο χρόνος κυλά γοργά και ανέμελα με ελαφρές ερωτικές ιστορίες και άπλετο γέλιο. Η παράξενη φύση αυτής της χώρας και τα υπέροχα συμβάντα που διαδραματίζονται σε αυτή προέρχονται από τον ιδανικό κόσμο του ιπποτικού ρομάντσου, όπως αυτό είχε αφομοιωθεί από τα ισπανικά και ιταλικά ποιμενικά μυθιστορήματα και τις νουβέλες.

Ο ιδανικός αυτός κόσμος του ιπποτικού μυθιστορήματος εξακολουθούσε να είναι οικείος στο ακροατήριο του Σαίξπηρ, καθώς σε όλους ήταν γνωστά εκείνα τα έργα ηθικής έξαρσης και χαράς, όπως ήταν η *Αρκαδία* και η *Νεραϊδοβασίλισσα*.

Ωστόσο οι μορφές που κινούνται μέσα στις ρομαντικές κωμωδίες του Σαίξπηρ δεν είναι ο ιπότης της φεουδαρχικής εποχής και η καλή του της μεσαιωνικής ιπποσύνης, αλλά ο άρχοντας και η αρχόντισσα του ουμανιστικού ιδεώδους, οι οποίοι διατηρούσαν πολλούς από τους ιπποτικούς τρόπους και τα ιπποτικά αισθήματα.

Οι ήρωες και οι ηρωίδες του Σαίξπηρ δεν είναι απλά οι ετοιμοπαράδοτοι τύποι μιας λογοτεχνικής παράδοσης, αλλά οι εξιδανικευμένοι εκπρόσωποι μιας κοινωνικής τάξης της εποχής του Σαίξπηρ.

Στην κατηγορία αυτή ανήκουν τα έργα *Οι Δύο άρχοντες της Βερόνας*, *Αγάπης Αγώνα* *Άγονος* και *Δωδέκατη Νύχτα*.

Οι ρομαντικές κωμωδίες, λοιπόν, των οποίων κυρίαρχη ιστορία είναι ο μύθος της αρσενικής 'Σταχτοπούτας', συμβολίζουν την άνοδο της νέας αριστοκρατίας και μεταδίδουν την αίσθηση ενός φυσικού νόμου που κάνει τη ζωή και την κοινωνία να υποβάλλεται σε μια διαρκή ανανέωση και ανασυγκρότηση.

---

<sup>7</sup> P. Siegel, *Shakespeare in his time and ours* (ελλην. μετάφραση: Φώντας Κονδύλης, *Ο Σαίξπηρ στην εποχή του και στη δική μας. Θεωρία-ζητήματα αισθητικής και σημειωτικής*, Αθήνα 1983, σσ. 165-201.

Με την ανατροπή της Ελισαβετιανής ισορροπίας, μια απογοήτευση για τα ουμανιστικά ιδεώδη παρατηρήθηκε ανάμεσα στους νεαρούς διανοούμενους του τέλους της δεκαετίας του 1590. Η απογοήτευση αυτή πήρε τη μορφή σατιρικής επίθεσης ενάντια στον εκφυλισμό της εποχής. Οι τυπικές έμμετρες σάτιρες, απαισιόδοξες, γεμάτες τοπικούς υπαινιγμούς και κλασικές στη φόρμα τους, αποτέλεσαν μια πρωτοποριακή λογοτεχνία που απευθυνόταν κυρίως στους σπουδαστές της νομικής και στα πανεπιστήμια, ενώ την ίδια στιγμή και **η σατιρική κωμωδία** ήταν ιδιαίτερα αγαπητή στα ιδιωτικά θέατρα. Πάντως οι κωμωδίες των δημόσιων θεάτρων, μέσα σε αυτές και του Σαίξπηρ, επηρεάστηκαν από αυτή την τάση.

Στην κατηγορία των παραπάνω κωμωδιών ανήκουν τα έργα *Τέλος Καλό Όλα Καλά* και *Με το ίδιο Μέτρο*, τα οποία έχουν μεν ρομαντικά χαρακτηριστικά, αλλά το πνεύμα τους είναι κατά πολύ σατιρικό. Οι ευτυχισμένες καταλήξεις τους δεν επιβάλλονται αυθαίρετα, γιατί ο Σαίξπηρ αντλεί το υλικό του όχι μόνο από τη σύγχρονή του κωμική σάτιρα, που καταλήγει σε μια χλευαστική έκθεση και αποπομπή των ανοήτων της, αλλά και από μια παλιότερη σατιρική παράδοση, την παράδοση της δημοφιλούς και ιδιαίτερα αγαπητής θρησκευτικής σάτιρας, που αποτελούσε κληρονομιά των μεσαιωνικών χρόνων. Συγγραφείς της ήταν κατώτερα μέλη του κλήρου που βρίσκονταν σε στενή συνάφεια με τους χωρικούς και με τον τρόπο αυτό ήθελαν να εκφράσουν την κοινωνική διαμαρτυρία που συνόδευε την εξαχρείωση της κοινωνικής διάρθρωσης.

**Οι τραγικωμωδίες** του Σαίξπηρ σηματοδοτούν ένα παραπέρα στάδιο σε αυτό το κλίμα της ανατροπής. Το πνεύμα της αυλής, το οποίο είχε ήδη επιδεινωθεί τα τελευταία χρόνια της βασιλείας της Ελισάβετ, χειρότερεψε ακόμα περισσότερο κάτω από το καθεστώς του Ιακώβου. Ο ίδιος ο θίασος του Σαίξπηρ απολάμβανε τώρα το πατρωνάρισμα του βασιλιά, φόρεσε τη στολή του και έγινε γνωστός ως «Θίασος του Βασιλιά». Απέκτησε τις εσωτερικές ανέσεις του Θεάτρου της συνοικίας Μπλακφράιαρς για τη χειμερινή περίοδο και οι τραγικωμωδίες του Σαίξπηρ γράφονταν όχι μόνο για το κοινό της Σφαίρας, αλλά και για το αποκλειστικά αριστοκρατικό κοινό του «Θεάτρου Μπλακφράιαρς».

Για να ικανοποιήσουν τα γούστα και των δυο ακροατηρίων ο Σαίξπηρ και οι δυο νεαροί αριστοκράτες θεατρικοί συγγραφείς, Μπώμοντ και Φλέτσερ, επινόησαν την τραγικωμωδία. Όμως οι Μπώμοντ και Φλέτσερ πιο κοντά στο κοινό του

Μπλακφράιαρς έγραψαν ένα συγκεκριμένο είδος τραγικωμωδίας και ο Σαίξπηρ, πιο κοντά στο κοινό της Σφαίρας, έγραψε ένα άλλο.

Η τραγικωμωδία των πρώτων πιο πολύ αποβλέπει στη διασκέδαση παρά στη συνταρακτική ατμόσφαιρα που δημιουργείται με την 'περιπέτεια', δηλαδή τη μεταστροφή της τύχης των ηρώων. Απεικονίζει έναν κόσμο που, αν και οι αριστοκρατικοί του χαρακτήρες υιοθετούν τη συμπεριφορά και τον τρόπο ομιλίας του κοινού του, ωστόσο ελάχιστη είναι η σχέση του με την πραγματικότητα. Δεν επιδιώκει να δημιουργήσει την αίσθηση μιας ανώτερης ζωής, αλλά περιορίζεται στην επίδειξη της θεατρικής δεξιοτεχνίας των δημιουργών της. Η πλοκή είναι γεμάτη από γοργές εναλλαγές, οι χαρακτήρες έρχονται διαρκώς αντιμέτωποι με αισθησιακές καταστάσεις που τους προξενούν αντικρουόμενες συγκινήσεις, με αποτέλεσμα τα ξεσπάσματά τους να μην είναι τα αναμενόμενα

Η σκηνή είναι κατά κανόνα η αντανάκλαση μιας διεφθαρμένης αυλής, μέσα στα πλαίσια της οποίας τα ωραία αισθήματα και η αβρή συμπεριφορά φαντάζουν εξωπραγματικά.

Εντελώς διαφορετικές είναι οι τραγικωμωδίες που έγραψε ο Σαίξπηρ. Με την απόμακρη ατμόσφαιρά τους, με τα εντυπωσιακά θεατρικά τεχνάσματα («εφφέ») σε βάρος της πιθανοφάνειας, με το θεματικό χαρακτήρα τους, με τις γοργές εναλλαγές των προσώπων, με τους τυράννους και τις διεφθαρμένες αυλές τους, ίσως να μας θυμίζουν στη φόρμα τις τραγικωμωδίες των Μώμοντ και Φλέτσερ, όμως το πνεύμα τους είναι τελείως διαφορετικό από αυτές. Έχουν βέβαια παρακμιακούς αυλικούς, όμως δεν υπάρχει ατμόσφαιρα διαφθοράς που να διαπερνά τα έργα. Οι χαρακτήρες υφίστανται μεν ξαφνικές αλλαγές, αλλά αυτές σηματοδοτούν μια μεταμέλεια, μια μεταστροφή, και δεν αποβλέπουν αποκλειστικά στη δημιουργία ή και στην παράταση μιας κατάστασης έξαψης που αδυνατίζει την ιδέα της ηθικής υπευθυνότητας.

Ο βασικός μύθος των τελευταίων έργων του Σαίξπηρ είναι αυτός του χαμένου βασιλικού παιδιού που ξαναβρίσκεται, ένα μοτίβο ιδιαίτερα οικείο, που ανάγεται στην παράδοση του κωμικού θεάτρου του Πλαύτου, του οποίου αδιαμφισβήτητος κληρονόμος είναι και ο Σαίξπηρ. Μια νέα βασιλική γενιά, που ανατράφηκε μακριά από την αυλή και τις δολοπλοκίες της, και αφού πέρασε μια χρονική περίοδο εκτεθειμένη αβοήθητα στον κίνδυνο, ξαναγυρίζει, για να αποκαταστήσει με τρόπο θαυμαστό την αρμονία που κατέστρεψαν τα μέλη της παλιότερης γενιάς. Σε αυτή την τελική αρμονία υπάρχει μια γενική συμφιλίωση και συγχώρεση. Ο μυθικός

χαρακτήρας αυτού του θέματος γίνεται ανάγλυφος από τον ασυνήθιστα μεγάλο αριθμό ονομάτων με συμβολική σημασία, που αποδίδει στους ήρωες του: Μαρίνα («θαλασσογέννητη»), Πόστουμος Λεονάτος («το κουτάβι του λιονταριού που γεννιέται μετά από το θάνατο»), Φιντέλ («ο πιστός»), Περντίτα («η χαμένη»), Μιράντα («θαυματογεννήτρα»), Πρόσπερος («ο ευτυχοποιός»).

Μάλιστα το επαναλαμβανόμενο θέμα του βασιλικού προσώπου που ανευρίσκεται ή αποκαθίσταται μέσα από μια καινούργια γενιά δεν αποκλείεται να αντανακλά το λαϊκό αίσθημα για τον Πρίγκιπα Ερρίκο και την Πριγκίπισσα Ελισάβετ, στους οποίους είχαν εναποθέσει τις ελπίδες και τα οράματά τους για ένα καλύτερο μέλλον.

Το κωμικό στον Σαίξπηρ είναι καλόβολο, χαριτωμένο, έξυπνο, ζωηρό, πραγματικά αναγεννητικό. Το γέλιο που προκαλούν τα έργα του δεν εκπορεύεται από τέτοιου είδους καταστροφή, που να ζημιώνονται τα πρόσωπα που συμμετέχουν στην υπόθεση. Μάλιστα στην κωμωδία γίνεται κάτι αντίθετο από ό,τι γίνεται στην τραγωδία. Στην τραγωδία ο ήρωας γνωρίζει, συζητά με τον εαυτό του, το πάθος του και η γνώση του τραγικού του τέλους αυξάνει την τραγικότητα. Αντίθετα στην κωμωδία ο κωμικός ήρωας αγνοεί τη γελοιότητά του, γεγονός που συντελεί στην αύξηση της κωμικότητας.

Ο Σαίξπηρ κατορθώνει να μας κάνει να περιβάλλουμε με αγάπη κατεργάρηδες σαν τον Φάλσταφ, ξιπασμένους σαν τον Στημόνη, αφελείς σαν τον Σκυλομουριά, όπως και να εκφράζουμε τον θαυμασμό μας ακόμα και σε αδίσταχτους τυχοδιώκτες, σαν τον Ιάγο. Το κωμικό στον Σαίξπηρ προβάλλει άκακο, αθώο, τρυφερό, ευγενικό, ακόμα και όταν εξευτελίζει την ίδια την τιμή. Είναι, όπως ακριβώς και το τραγικό, δοσμένο με τέτοιο τρόπο, που να πιστοποιεί την εμπιστοσύνη στη ζωή, την κατανόηση των ανθρωπίνων, προσεγγίζοντας με αγάπη τον άνθρωπο και τα προβλήματά του.

### **III. Ο Σαίξπηρ και η θέση του στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα**

Αμέσως μετά την απελευθέρωση και για πολλά χρόνια είναι γνωστό πως η πνευματική Ελλάδα μπήκε στο δρόμο του λεγόμενου νεοκλασικισμού.

Στο θέατρο ο νεοκλασικισμός τροφοδοτήθηκε από νεοκλασικά γαλλικά, ιταλικά και ελληνικά έργα<sup>8</sup>, καθώς και από την ιταλική όπερα. Η προσέγγιση και η γνωριμία του ξένου θεάτρου χρειάζεται δύο όρους για να επιτευχθεί, τη μετάφραση και την παράσταση. Η Επτανησιακή Σχολή με το Σολωμό, που μετέφρασε το τραγούδι της ιτιάς από τον *Οθέλο*, και τον Πολυλά ακολουθεί το δικό της πιο γόνιμο δρόμο της λαϊκής γλώσσας. Η 'περιπέτεια' όμως του Σαίξπηρ στην Ελλάδα είναι πολύ μεγαλύτερη<sup>9</sup>.

Καταρχάς θα πρέπει να τονίσουμε πως η μεταφραστική επίδοση δεν πρέπει να θεωρηθεί ως ένα επιμέρους τμήμα της Ιστορίας του Θεάτρου αλλά της Λογοτεχνίας, διατηρώντας ως ιδιαίτερο γνώρισμά της την επαφή της με τη Σκηνή που την καθορίζει τελειωτικά και την ανυψώνει σε μια λειτουργία τελείως διαφορετική από τις άλλες μεταφραστικές επιδόσεις. Πρόκειται για μια άποψη που την είχε παραδεχτεί πολύ πιο πριν ο Παλαμάς, όταν έγραφε στα 1916: «*Αι μεταφράσεις του Σαιξπήρου έχουν εις ημάς εδώ ιστορίαν και αποτελούν κεφάλαιον από τα σημαντικότερα της νέας ελληνικής λογοτεχνίας*» ( *Εμπρός*, 2 Νοεμβρίου).

Θα προχωρήσουμε, λοιπόν, σε μια παρουσίαση των κορυφαίων μεταφραστών μας, εντάσσοντάς τους στα πλαίσια μιας ελληνικής εκδήλωσης που προάγει την ποιητική θεατρική μας γλώσσα.

### α) Μεταφράσεις<sup>10</sup>

Ό,τι αφορά στην εμφάνιση του Σαίξπηρ στον ελληνικό χώρο μέχρι τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, τα μόνα μέχρι στιγμής γνωστά στοιχεία είναι οι ανέκδοτες μεταφράσεις του *Ρωμαίου και Ιουλίας*, όπως καταγράφεται ο τίτλος του έργου, στη Βιέννη το 1789 από τον Κοζανίτη ποιητή Γ. Σακελλάριο.

Θα πρέπει να περιμένουμε πολλά χρόνια, μέχρι το 1822, για να έχουμε την πρώτη μετάφραση του *Μάκβεθ* του Ανδρέα Θεοτόκη.

Δεν είναι τυχαίο, βέβαια, πως οι δυο πρώτοι μεταφραστές του Σαίξπηρ ήταν Επτανήσιοι, ο Ανδρέας Θεοτόκης και ο Ιάκωβος Πολυλάς, καθώς η ευρωπαϊκή

---

<sup>8</sup> Από την απελευθέρωση ως την εμφάνιση του Βερναρδάκη το θέατρο αντιπροσωπεύεται κυρίως από την παραγωγή του Ραγκαβή και του Σούτσου. Η καθαρεύουσα, ο στόμφος και μια ψεύτικη μίμηση των ευρωπαϊκών προτύπων είναι τα χαρακτηριστικά αυτής της παραγωγής.

<sup>9</sup> Στ. Ιω. Δρομάζος, *Σαιξπηρικά. Ερμηνευτικά-Σκηνοθετικά* («Πρόλογος»: Βασίλης Ρώτας), Αθήνα 1959. «Εισαγωγή», σσ. 15-30.

<sup>10</sup> Γ. Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. ΙΙΙ. Φωτισμένοι και στείροι μεταφραστές», *Θέατρο* 1964, τεύχος 15, σσ 21-28.

κουλτούρα των Επτανήσων δεν ήταν δυνατό να μην ασχοληθεί ιδιαίτερα με τη μελέτη του Άγγλου κορυφαίου δραματουργού<sup>11</sup>.

Ξεκινάμε με μια μετάφραση του *Μάκβεθ*, που βρίσκεται στα αρχεία του Μονάχου και αποτελεί έργο του Θεοτόκη, η οποία χρονολογείται από το 1843, όμως δε φαίνεται να είναι ευρύτερα γνωστή.

Στη συνέχεια περνάμε στον Πολυλά, του οποίου ο φιλοσοφικός ιδεαλισμός έπαιξε καθοριστικό ρόλο στο να επιλέξει να μεταφράσει την *Τρικυμία*, η οποία εκδόθηκε στην Κέρκυρα το 1855. Πέντε χρόνια χρειάστηκε για να ολοκληρώσει την εργασία του αυτή, πολύ νέος, στη Νεάπολη της Ιταλίας, όπου παρακολουθούσε συχνά θεατρικές παραστάσεις. Αργότερα απέβλεπε στη μετάφραση του *Μάκβεθ*, αγνοώντας πιθανότατα την αντίστοιχη μεταφραστική προσπάθεια του Θεοτόκη.

Το έργο αυτό ξαναμεταφράστηκε μετέπειτα από τον Πανταλέοντα Καβάφη και εκδόθηκε το 1874 στην Κωνσταντινούπολη. Παρόλα αυτά δεν μνημονεύεται πουθενά παράστασή του στη θεατρική σκηνή της Πόλης.

Η τύχη δεν ευνόησε το ανέβασμα της *Τρικυμίας* στον κυρίως ελλαδικό χώρο, καθώς, ακόμα και όταν χρειάστηκε να γιορταστεί στην Πόλη η αναγγελία την Ένωσης των Επτανήσων, κύριο πρόσωπο του θιάσου που θα παρουσίαζε ένα έργο του Σαίξπηρ ήταν ο Επτανήσιος Διον. Ταβουλάρης, ο οποίος επέλεξε την καθαρευουσιάνικη μετάφραση του *Ιούλιου Καίσαρα*<sup>12</sup>. Θα χρειαστεί να περιμένουμε ως το 1938, όταν η *Τρικυμία* θα βρει τη δικαίωσή της με την παράστασή της από τον Κάρολο Κουν.

Αργότερα, στα 1858, ο Πολυλάς θα μεταφράσει τον *Άμλετ* στη δημοτική, μια μετάφραση που χαρακτηρίστηκε ανεπιτυχής, καθώς θεωρήθηκε πως το κείμενό της ήταν «ανώφελο» για την σκηνή. Δεν είναι τυχαίο που ο Ταβουλάρης ως τα τελευταία εν ενεργεία χρόνια του ακολουθεί τη μετάφραση του Περβάνογλου και ο Λεκατσάς και οι νεώτεροί του τη μετάφραση του Βικέλα.

Την ίδια χρονιά με τον *Άμλετ* δημοσιεύεται στην Αθήνα και η μετάφραση του *Ιούλιου Καίσαρα* του Ν. Ιωνίδη. Η έκφραση του νέου μεταφραστή χαρακτηρίζεται ως «μαλακότερη» και η πρόζα του είναι καθαρεύουσα και όχι αρχαϊστική, ωστόσο κάνουμε λόγο για ένα άτομο με καθόλου θεατρική παιδεία και με έκδηλα αγγλοφιλικά αισθήματα.

---

<sup>12</sup> Γ. Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. IV. Σκηνοθέτες και ερμηνευτές στον ΙΘ΄ αιώνα», *Θέατρο* (1964), τεύχ. 12, σσ. 31-33.



Τρίτο έργο θα γνωρίσει την ίδια χρονιά η θεατρική μας λογοτεχνία, τον *Οθέλο* του Κοντοπούλου. Πρόκειται για μια μετάφραση που υπηρέτησε το Θέατρό μας πλούσια και που μέσα στην πεντηκονταετία που παιζόταν έχει 'απολαύσει' τις περισσότερες παραστάσεις από κάθε άλλη μετάφραση. Ο Σμυρναίος μεταφραστής υιοθετεί κατά πολύ τη δημοτική, αλλά ακόμα και όταν χρησιμοποιεί την καθαρεύουσα φροντίζει να είναι όσο το δυνατόν πιο κοντά στον προφορικό λόγο.

Τον *Οθέλο* εξέδωσε επίσης ο Δ. Π. Αντωνόπουλος στην Αθήνα το 1883, σε πεζό. Η μετάφραση του ίδιου έργου πραγματοποιήθηκε και τυπώθηκε από τον Α. Βλάχο στη Βιβλιοθήκη Μαρασλή το 1905, από τον Κ. Θεοτόκη στο *Νουμά* το 1915, μια έκδοση που κυκλοφόρησε αμέσως και σε βιβλίο από τον Βασιλείου και από τον Αυγέρη στου Φέξη το 1917.

Αυτές είναι οι μεταφράσεις που πρωτοπαίχτηκαν στην Ελλάδα. Από το γλωσσικό όργανο της έκφρασής τους εύκολα μπορούμε να καταλάβουμε και τον ρητορικό στόμφο που θα έπαιρναν οι παραστάσεις. Σε αυτές τις παραστάσεις έπαιξε ο ηθοποιός Π. Σούτσας όχι μόνο στην Αθήνα αλλά και στην επαρχία. Να λοιπόν που ο Σαίξπηρ, έστω και με αυτόν τον τρόπο, πιάνει τις πρώτες του ρίζες στην Ελλάδα.

Τους προηγούμενους με τη μεταφραστική τους εργασία, που αφορούσε κατά κανόνα ένα έργο, θα τους επισκιάσει με τον όγκο της δικής του ο Δ. Βικέλας, οι μεταφράσεις του οποίου, που τοποθετούνται στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αποτέλεσαν σταθμό. Έτσι ο Βικέλας θα παίξει τον ίδιο μεταβατικό ρόλο που έπαιξε και στην πεζογραφία με την εισαγωγή του ηθογραφικού διηγήματός του, *Λουκής Λάρας*.

Το 1876 τυπώνει τρεις τραγωδίες σε ένα τόμο, αλλά και ξεχωριστά, στην Αθήνα: «*Σαιξπήρου Ρωμαίος και Ιουλιέτα, Οθέλος, Βασιλεύς Αηρ, τραγωδία εκ του αγγλικού μεταφρασθείσαι*». Αυτή η έκδοση θεωρείται η καλύτερη της εποχής της. Η επιλογή τους δεν έγινε τυχαία, αλλά με γνώμονα το ότι αποτελούν μια αληθινή τριλογία του ανθρώπινου βίου, καθώς στην πρώτη παρουσιάζονται τα πάθη της νεότητας, όπως είναι ο δυστυχής έρωτας δυο νέων εραστών, στη δεύτερη η οδύνη μιας ανδρικής καρδιάς που υποφέρει από το 'σαράκι' της ζήλιας, και στην τρίτη τα βάσανα και οι συμφορές της γερωντικής ηλικίας.

Οι μεταφράσεις του έδωσαν μια γλωσσική ευκαμψία, ένα πλησίασμα προς την ποίηση και έτσι συντέλεσαν ώστε να απαλλαγεί η διδασκαλία των θεατρικών έργων από τον στόμφο της καθαρεύουσας. Κατά συνέπεια τιμήθηκε από πολλούς, μεταξύ

των οποίων συγκαταλέγεται ο Ν. Ποριώτης, που τον ακολούθησε και στις δικές του μεταφράσεις. Επιπλέον, παραθέτουμε τα σχόλια του περιοδικού *Κλειώ*, όπου κυριαρχεί η αντίληψη ότι οι μεταφράσεις του, με τις οποίες μπορούν να συγκριθούν μόνο οι μεταφράσεις του Γερμανού Wieland που ασχολήθηκε επίσης με τον Σαίξπηρ, ήταν λαμπρές και σημαντικές για την ανανέωση της φιλολογίας μας.

Ωστόσο δεν είναι λίγοι και αυτοί που δεν εκτίμησαν την εργασία του Βικέλα, όπως ο Ψυχάρης (*Άστυ*, 30 Μαΐου 1844) και ο Ρώτας.

Με αυτές τις μεταφράσεις πρωτοεμφανίζεται ο ‘ξеноφερμένος’ Λεκατσάς, ο οποίος τις διδάσκει και τις ερμηνεύει.

Πόθος του είναι να συντελέσει στην εξάπλωση του Σαίξπηρ και στον εμπλουτισμό της νέας ελληνικής σκηνής, ένα όραμα που υλοποιήθηκε στον μεγαλύτερο βαθμό του, καθώς οι μεταφράσεις του Βικέλα όχι μόνο παρουσιάστηκαν επί σκηνής, αλλά και αργότερα, στα 1920, όταν επιτράπηκε στα Γυμνάσια η διδασκαλία μεγάλων έργων από μετάφραση, ο *Άμλετ* με τη μορφή που του έδωσε ο Βικέλας γνώρισε τον ποιητή στα παιδιά, με αποτέλεσμα τον ξακουστό μονόλογο του ήρωα να τον θυμούνται στη δική του απόδοση οι περισσότεροι Έλληνες.

Αυτή η προσπάθεια να αποδοθεί στη δημοτική ο Σαίξπηρ οπισθοδρομεί με τον Μιχάλη Δαμιράλη, ο οποίος συνειδητά στρέφεται προς την καθαρεύουσα, όπως ο ίδιος μας πληροφορεί στον Πρόλόγο του για τον *Άμλετ* (α΄ έκδοση, 1890), θεωρώντας την το κατάλληλο ‘ένδυμα’ για να ‘ντύσει’ τους μεγαλόπρεπους ήρωες των έργων του Σαίξπηρ, ενώ χρησιμοποιεί τη δημοτική για τα ταπεινά, «παρακατιανά» πρόσωπα που συμμετέχουν σε αυτά. Έτσι μεταφράζει τον πασίγνωστο μονόλογο του *Ριχάρδου του Γ΄*, την *Κωμωδία των Παραξηγήσεων*, καθώς και τον *Αντώνιο και την Κλεοπάτρα*.

Σιγά-σιγά η «σαιξπηρολογία» βρίσκει θερμούς μελετητές. Ο Βερναρδάκης γίνεται ένας φλογερός κήρυκας του σαιξπηρικού μεγαλείου και επιχειρεί να ‘στήσει’ θέατρο πάνω στη σαιξπηρική τεχνική και έμπνευση. Γνωρίζει πάρα πολύ καλά ότι εισάγει κάτι νέο στην ελληνική διάνοηση και ότι γίνεται πρωτοπόρος, βάζοντας ως προμετωπίδα του τα λόγια του Αριστοφάνη: «*Ἐν καινόν εγχείρημα, καν τολμηρόν η, πολλών παλαιών έστι χρησιμώτερον*».

Από τον Θεοτόκη ως τον Δαμιράλη, μέσα σε τόσο λίγο χρονικό διάστημα, παρουσιάζονται πολλές διαφορές, αντίθετες μεταξύ τους. Η ελληνική κοινωνία, καθώς προχωρεί στον σχηματισμό της, περιέχει αντιθέσεις, που δεν μπορούν παρά να αντανακλώνται και στις μεταφράσεις του Σαίξπηρ. Ήρθε όμως ο καιρός να κάνει την

εμφάνισή της μια νέα κατεύθυνση, που οι εξελίξεις της έχουν πια καθιερωθεί σε μια ενιαία γραμμή, τη δημοτικιστική, που εισάγεται από τους 'αθηναίους' δημοτικιστές, όχι μέσα από τον σολωμικό κύκλο, αλλά από τον ψυχαρικό.

Ο πρώτος μεταφραστής που θα ακολουθήσει τη νέα αυτή τάση είναι ο Αλέξανδρος Πάλλης, που θα μεταφράσει τον *Έμπορο της Βενετίας* στα 1897. Η προτίμησή του στο έργο αυτό πηγάζει από την τόσο ταιριαστή με τον εσωτερικό του κόσμο χαρούμενη ατμόσφαιρά του, καθώς ήταν ένας άνθρωπος που συχνά γινόταν γλεντζές, ανέφελος και χαροκόπος, όπως οι νέοι της Βενετίας.

Η άλλη μεταφραστική απόπειρα του Πάλλη πραγματοποιείται στα 1933 με τον *Ερρίκο τον Δ'*, ένα έργο που χαρακτηρίζεται ως πιο σκληρό στο ύφος και στη χρήση της δημοτικής.

Όλες αυτές οι προσπάθειες κλείνουν με την ίδρυση στις αρχές του αιώνα μας του «Εθνικού Θεάτρου» και της «Νέας Σκηνης». Έτσι μπαίνουμε σε μια σύγχρονη υποκριτική, τεχνική και γενικότερα θεατρική αντίληψη, και ο Σαίξπηρ καθίσταται πλέον οργανικό κομμάτι της νεοελληνικής πνευματικής ζωής τόσο της Αθήνας όσο και της επαρχίας.

Στα ελληνικά κέντρα, όπως η Αλεξάνδρεια, η Πόλη, η Σμύρνη, η Φιλιπούπολη, το Βουκουρέστι, το Γαλάτσι και η Βράιλα, από την εποχή του Λεκατσά μέχρι και τις μέρες μας έχουν δοθεί παραστάσεις του Σαίξπηρ από ελληνικούς θιάσους βασισμένες στις παραπάνω μεταφράσεις. Είναι μάλιστα γνωστό πως και το «Βασιλικό Θέατρο» παρουσίασε τον *Άμλετ* στο Λονδίνο.

Στους μεταφραστές του Σαίξπηρ αξίζει να συμπληρώσουμε ακόμα τα ονόματα των Χατζόπουλου, ο οποίος μας έδωσε τη *Δωδέκατη Νύχτα*, που δε μας παραδόθηκε, Καρθαίου, ο οποίος μετέφρασε τον *Μάκβεθ*, Ρώτα, που μετέφρασε το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, Άγγ. Βλάχου, ο οποίος μας έδωσε πέντε<sup>13</sup> μεταφράσεις (*Μάκβεθ*, *Οθέλος*, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, *Ο Βασιλιάς Αηρ*), από τις οποίες παραστάθηκε μόνο ο *Οθέλος*, Κακλαμάνου, Κ.Θεοτόκη, που μας έδωσε τον *Οθέλο*, που ήδη αναφέραμε, την *Τρικομία*, τον *Άμλετ* και τον *Μάκβεθ*, Αυγέρη (*Οθέλος*, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, *Βασιλιάς Αηρ*, *Έμπορος της Βενετίας*) και Σκαλούδη.

Τα τελευταία χρόνια, καθώς αυξάνουν οι θίασοι που ανεβάζουν έργα του Σαίξπηρ, αυξάνονται και οι μεταφραστές. Λογοτέχνες διανοούμενοι, όπως ο Δημήτρης

---

<sup>13</sup> Οι μεταφράσεις του Βλάχου, αν και σύμφωνα με μια πληροφορία του Σπυρ. Λάμπρου ήταν έτοιμες από το 1902, τυπώθηκαν και οι πέντε μαζί στη Βιβλιοθήκη Μαρασλή το 1905, όπως αναφέραμε και παραπάνω.

Δημητριάδης (*Οθέλος*) και ο Γιώργος Χειμωνάς (*Άμλετ, Μακμπέθ*), δίνουν το δικό τους προσωπικό στίγμα. Και πάλι όμως, όπως είχε συμβεί και στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα με τον Δ. Βικέλα και τον Δ. Δαμιράλη, κάνει την εμφάνισή του ένα δίδυμο λογοτεχνών που συστηματικά ασχολείται με τη μετάφραση έργων του Σαίξπηρ. Πρόκειται για το μεταφραστικό «δίδυμο» του Ερρίκου Μπελιέ και της Χριστίνας Μπάμπου-Παγκουρέλη. Συνολικά ο Ε. Μπελιές έχει μεταφράσει 22 έργα του Σαίξπηρ, που έχουν όλα εκδοθεί, αλλά μόνο επτά από αυτά έχουν παρασταθεί (*Όπως σας αρέσει, Το χειμωνιάτικο παραμύθι, Πολύ κακό για το τίποτα, Δωδέκατη νύχτα, Ο βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ', Ο βασιλιάς Αηρ, Το ημέρωμα της στρίγγλας*). Επτά είναι και τα έργα που έχουν παιχθεί σε μετάφραση πάντα κατά παραγγελία του θιάσου της Χριστίνας Μπάμπου-Παγκουρέλη (*Η κωμωδία των παρεξηγήσεων, Οι εύθυμες κυράδες του Ουίνσдор, Δύο ευγενείς από τη Βερόνα, Δωδέκατη νύχτα, Έμπορος της Βενετίας, Τρικομία, Μακμπέθ*).

Κλείνοντας την σύντομη αυτή παρουσίαση των μεταφραστών του Σαίξπηρ πρέπει να τονίσουμε πως, όπως θα δούμε και στη συνέχεια της εργασίας μας, τα τελευταία χρόνια καθίσταται πιο έντονη η προσπάθεια να παριστάνονται τα έργα του Σαίξπηρ, κάτι που μαρτυρεί την προτίμηση του κοινού, που αναγνωρίζει στα έργα του Άγγλου δραματουργού την αληθινή τέχνη. Δεν περνάει χρόνος που να μην παρασταθούν δύο και τρία έργα του.

Πρόχειρη έρευνα δείχνει πως στην Ελλάδα έχουν παιχτεί πάνω από δεκαπέντε έργα του Σαίξπηρ. Η διδασκαλία μάλιστα του *Άμλετ*, του *Βασιλιά Αηρ*, του *Ιούλιου Καίσαρα*, του *Ριχάρδου του Γ'*, του *Μάκβεθ*, του *Οθέλου* και άλλων έργων του Σαίξπηρ, ανεξάρτητα αν βρίσκονταν ή όχι στο σωστό δρόμο της διδασκαλίας, έχουν συμβάλλει αποτελεσματικά στη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης τεχνοτροπίας όσον αφορά στη 'σαιξπηρική' σκηνοθεσία.

## β) Παραστάσεις των κωμωδιών του Σαίξπηρ στην Ελλάδα<sup>14</sup>

Παραστάσεις έργων του στον ελλαδικό χώρο στο πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα δε μνημονεύονται πουθενά και είναι φυσικό, αφού τα έργα του δεν είχαν ακόμη μεταφραστεί. Ωστόσο, όπως θα δούμε στη συνέχεια, από τα πρώτα ακόμη χρόνια της ιστορίας του θεάτρου στη νεότερη Ελλάδα, ο Σαίξπηρ κατείχε μια σημαντική θέση στο ρεπερτόριο των θιάσων. Έτσι, χρόνο με το χρόνο, τουλάχιστον δυο με τρία έργα του βλέπουν τα φώτα της ελληνικής σκηνής.

Είναι, λοιπόν, αναμφισβήτητο το γεγονός πως ο ελισαβετιανός δραματουργός και ποιητής Ουίλλιαμ Σαίξπηρ θεωρείται στην Ελλάδα ένας από τους πιο 'πολυπαιγμένους' συγγραφείς, με παραστάσεις που σημείωσαν σχεδόν πάντα εξαιρετική επιτυχία, με σκηνοθετικές απόψεις ενδιαφέρουσες, άλλοτε ακραίες, άλλοτε πιο κλασικές, και με ρόλους ερμηνευμένους από τους πιο σημαντικούς πρωταγωνιστές, που σημάδεψαν και λάμπρυναν με την παρουσία τους το ελληνικό θεατρικό 'σανίδι'.

Η θεατρική πορεία και περιπέτεια των σαιξπηρικών κειμένων στην Ελλάδα ξεκινάει ήδη από τα τέλη του περασμένου αιώνα, και συγκεκριμένα από το 1879, όταν δηλαδή αρχίζει τυπικά και ουσιαστικά το Επαγγελματικό Θέατρο στη χώρα μας. Μέχρι τότε υπήρχαν κυρίως ερασιτεχνικοί θίασοι που έδιναν παραστάσεις σε μικρά, αυτοσχέδια βασικά, θέατρα, ενώ τα χρόνια που ακολούθησαν την Επανάσταση του 1821 άκμασε με μεγάλη επιτυχία το Θέατρο στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες (με ηθοποιούς ή συγγραφείς, όπως ο Κων/νος Αριστίας ή ο Κων/νος Οικονόμος εξ Οικονόμων).

Από το 1879 πρωτεργάτες του θεάτρου, όπως ο Διονύσιος Ταβουλάρης, ο Παντελής Σούτσας, ο Ευτύχιος και η Πιπίνα Βονασέρα, ο Ευάγγελος Παντόπουλος, ο Δημοσθένης Αλεξιάδης, ο Νικόλαος Λεκατσάς, ο Λουδοβίκος Λούης, ο Δημήτριος Κοτοπούλης, ο Αναστάσιος Απέργης, ο Εδμόνδος Φυρστ, ο Διονύσιος Βενιέρης, ο Αντώνης Τασόγλου, ο Πάνος Καλογερίκος, η Βασιλεία Στεφάνου, ο Νικόλαος Καρδοβίλης και οι δυο σπουδαίες πρωταγωνίστριες Ευαγγελία Παρασκευοπούλου

---

<sup>14</sup> Γ. Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. IV. «Σκηνοθέτες και ερμηνευτές στον 19<sup>ο</sup> αιώνα», *Θέατρο* (1968), τεύχ. 16, σσ. 28-38, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. V. « Σκηνοθέτες και ερμηνευτές στον 19<sup>ο</sup> αιώνα», *Θέατρο* (1964), τεύχ. 17, σσ. 35-45, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. VI. Οι σκηνοθεσίες του Φώτου Πολίτη», *Θέατρο* (1964), τεύχ. 18, σσ. 23-35, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. VII. Οι σκηνοθεσίες του Δημήτρη Ροντήρη», *Θέατρο* (1964), τεύχ. 19, σσ. 22-38, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. VIII. Σκηνοθεσίες: τα τελευταία 25 χρόνια», *Θέατρο* (1965), τεύχ. 20, σσ. 21-34, και *Ελευθεροτυπία* (Σάββατο 20 Μαΐου 2000, «Σέξπιρ. Ραντεβού με το ελληνικό θέατρο». Επιμέλεια: Ελένη Παπασωτηρίου, σσ. 1-23.

και Αικατερίνη Βερόνη, συγκρότησαν θιάσους, εμπιστεύτηκαν το ταλέντο και άλλων σπουδαίων ομοτέχνων τους και έπαιζαν σε Αθήνα, Σμύρνη, Κων/πολη και Αίγυπτο, όπου δηλαδή υπήρχε Ελληνισμός.

Ο Νικόλαος Ζάνος, ο Γεώργιος Πετρίδης, ο Νικόλαος Βέλμος, ο Σπυρίδων Ταβουλάρης, η Σοφία Ταβουλάρη, ο Γεώργιος Γεννάδης, η Τατιανή Βέλμου, ο Ευάγγελος και η Ροζαλία Νίκα, ο Νικόλαος Πεζοδρόμος και πάμπολλοι άλλοι ανέδειξαν την κλάση τους μέσα από τους θιάσους αυτούς («Μένανδρος», «Αριστοφάνης», «Ελληνοδραματικός Θίασος», «Θέσπις», κ.α.)

Έτσι εκτός από τον πρωτοδιδάξαντα Παντελή Σούτσα, το ρόλο του Οθέλου έπαιζαν: ο Διον. Ταβουλάρης (1876, 1882, 1891, 1899), ο Μιχαήλ Αρνιωτάκης<sup>15</sup> (1879, 1881, 1885), ο Δημοσθένης Αλεξιάδης (1879, 1880, 1884, 1887, 1888, 1891), ο Βασίλειος Ανδρονόπουλος<sup>16</sup> (1880), ο Αντώνιος Τασσόγλου<sup>17</sup> (1882, 1885), ο Νικόλαος Λεκατσάς (1883), ο Βασίλειος Αργυρόπουλος (1895) και ο Δημήτριος Κοτοπούλης (1897) με τον δραματικό θίασο «Πρόοδος». Το έργο περιέλαβε στο ρεπερτόριο του θιάσου της και η Αικατερίνη Βερόνη, που υποδύθηκε την Δυσδαιμόνα (1895, 1899).

Το 1899 που πραγματοποιήθηκαν οι έξι τελευταίες παραστάσεις του από τον «Μένανδρο» το κων/πολίτικο κοινό είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει δύο μεγάλους ξένους τραγωδούς να παίζουν παράλληλα *Οθέλο*, το Γάλλο Mounet Sully και το Γερμανό Adalbert Matkowsky, που βρίσκονταν την εποχή εκείνη στην Κων/πολη.

Έτσι το 1883 πέρα από τον *Οθέλο* και τον *Άμλετ* (το έργο αυτό σημείωσε μεγάλη επιτυχία με πρωταγωνίστριες την Βερόνη στο ρόλο της Οφηλίας και την Παρασκευοπούλου στο ρόλο της Βασίλισσας) ο Ν. Λεκατσάς παρουσίασε τον *Μάκβεθ* σε τρεις παραστάσεις, ένα έργο που παίχτηκε μόνο εκείνη τη χρονιά. Η δυσχέρεια παράστασης του τελευταίου οφειλόταν στο ότι ήταν από τα δυσκολότερα έργα του Σαίξπηρ, με σκηνές σαν αυτή των μαγισσών και των φαντασμάτων, καθώς απαιτούσαν ιδιαίζουσα σκηνογραφία και θεατρικά μηχανήματα., με αποτέλεσμα οι θιασάρχες να το αποφεύγουν συστηματικά. Ο Ν. Λεκατσάς, παρά τα ελάχιστα μέσα που διέθετε, αποτόλμησε το ανέβασμά του και μάλιστα με επιτυχία.

---

<sup>15</sup> Στην παράσταση του 1880 από το θίασο «Ένωσις» των Δ. Αλεξιάδη-Μ. Αρνιωτάκη, ο τελευταίος έπαιξε το ρόλο του Ιάγου (εφ. *Νεολόγος*, αρ. φ. 3485/25-10-1880).

<sup>16</sup> Είχε διαπρέψει στην Αγγλία υποδύμενος αυτόν τον ρόλο (ό.π., αρ. φ. 3351/12-4-1880).

<sup>17</sup> Σε παράσταση του *Οθέλου*, το 1880 με τον Βασ. Ανδρονόπουλο ο Αντ. Τασσόγλου υποδύθηκε τον Ιάγο (ό.π.).

Το 1883 ο Ν. Λεκατσάς έπαιξε τον *Ρωμαίο και Ιουλιέτα*<sup>18</sup> (δύο παραστάσεις), που το επανέλαβε το 1890, με Μερκούτιο τον Εμμανουήλ Λοράνδο και Ιουλιέτα τη Βερόνη.

Μέχρι το 1888 ο «Μένανδρος» κυρίως, αλλά και άλλοι θίασοι εναλλάσσουν το ρεπερτόριο των σαιξπηρικών τραγωδιών ανάμεσα στην Αθήνα και το εξωτερικό, ενώ τότε ακριβώς ο Ταβουλάρης ανεβάζει στην Αίγυπτο για πρώτη φορά και την *Κωμωδία των Παραξηγήσεων*, διασκευασμένη από τον ίδιο σε *κωμωδία μετ' ασμάτων* με τον τίτλο *Οι δίδυμοι*<sup>19</sup>, που επαναλήφθηκε με τη μορφή αυτή το 1890 και 1891.

Τέλος, σύμφωνα με τη μέχρι τώρα έρευνα, το έργο *Τρικυμία*, αν και υπήρχε μετάφρασή του, δε φαίνεται να έχει παρασταθεί στην Κων/πολη.

Στη συνέχεια θα έχουμε τη δυνατότητα να 'ταξιδέψουμε' και σε άλλα σημαντικά κέντρα, μέσα και έξω από το ελληνικό κράτος, προκειμένου να έχουμε μια πιο ολοκληρωμένη άποψη για τη θέση του Σαίξπηρ στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα.

Επόμενος σταθμός μας είναι η Σύρος, όπου την 1<sup>η</sup> Απριλίου του 1868 ο Σούτσας ξεκινά τις παραστάσεις του στο Δημοτικό Θέατρο του πλούσιου αυτού νησιού.

Στη συνέχεια περνάμε στην Αθήνα, που αποτελεί πια σπουδαίο θεατρικό κέντρο και μέσα στην Ελλάδα και ανάμεσα στους Έλληνες της διασποράς.

Στο μεταξύ μια νέα θεατρική μορφή κάνει την παρθενική της εμφάνιση στην Ελλάδα. Πρόκειται για τον Ν. Λεκατσά (1847-1913), ο οποίος κατέχει σημαντική θέση μεταξύ των λογίων μας, καθώς με τις ερμηνείες του συνέβαλλε στην καθιέρωση του Σαίξπηρ στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα. Έφτασε από την Αγγλία, όπου είχε ζήσει από δεκαπέντε ετών και όπου είχε παίξει Σαίξπηρ.

Συγκεντρώνει τριγύρω του νέους, μεταξύ των οποίων αναγνωρίζουμε τον πιο ξεχωριστό από τους ηθοποιούς της τρίτης γενιάς, τον Δημήτριο Κοτοπούλη. Αναγγέλλει ότι θα πραγματοποιήσει εμφανίσεις το χειμώνα του 1882-1883 με ρεπερτόριο πλούσιο από έργα του Σαίξπηρ.

Ένα καινούργιο πνεύμα, μια ανανέωση 'μαντεύεται' και προμηνύεται θετικά μέσα από την έντονη θεατρική δραστηριότητα του Λεκατσά. Το θέατρό μας δεν απέκτησε

---

<sup>18</sup> Μεταφρασμένο από τον Δημ Βικέλα το έργο εκδόθηκε στην Αθήνα το 1876 και το 1896. Διασκευασμένο σε τετράπρακτη λυρική τραγωδία με μουσική Bellini παίχτηκε το 1865 από ιταλική μελοδραματική εταιρεία που βρισκόταν στην Κων/πολη την εποχή εκείνη με τίτλο *Οι Καπουλέτοι και οι Μοντέκοι, ήτοι, Η Ιουλιέτα και ο Ρωμαίος* (εφ. *Ομόνοια*, αρ. φ. 527/23-10-1865 και αρ. φ. 551/25-11-1865).

<sup>19</sup> Εφ. *Νεολόγος*, αρ. φ. 6109/18-11-1889.

απλά έναν πρωταγωνιστή αλλά και έναν δάσκαλο, έναν σαιξπηρικό σκηνοθέτη. Η παράδοση και η ατομική θέληση του σκηνοθέτη δε θα ρυθμίζουν πια τις παραστάσεις του Σαίξπηρ και του ελληνικού θεάτρου. Βέβαια τη λαμπρή αρχή του δεν πρόκειται να την ολοκληρώσει και να τη φτάσει μέχρι τέλους ο Λεκατσάς, καθώς στη συνέχεια θα ζήσει κάτω από το φως και τη λάμψη των 'πρώτων'. Προετοίμασε όμως το ελληνικό θεατρικό έδαφος με τον καλύτερο τρόπο, καθώς έδειξε στη θεατρική νεολαία του καιρού του (Δ. Κοτοπούλης, Αικατερίνη Βερώνη, Παντόπουλος) τον καινούργιο δρόμο.

Οι περιοδείες που ακολούθησαν στις ελληνικές παροικίες και στα τουρκοκρατούμενα μέρη έδωσαν στο ελληνικό θέατρο με τις σαιξπηρικές δημιουργίες μια ιδιαίτερη λάμψη. Οποσδήποτε οι θεατές μας έχουν πλέον εξοικειωθεί με τον Σαίξπηρ, όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς από την πρωτοβουλία των ηθοποιών μας να τους παρουσιάσουν και παρωδίες του, ακολουθώντας τη συνήθεια που υπήρχε στο εξωτερικό.

Ο Γ. Νικηφόρος, δημοφιλής 'μπούφος' κωμικός, ο κατεξοχήν Ανατολίτης της *Βαβυλωνίας* του 19<sup>ου</sup> αιώνα, και ο Πίστης, και αυτός γνωστός κωμικός της εποχής και συγγραφέας κάποιων κωμωδιών, δημιούργησαν μια παρωδία του *Οθέλου* με τραγούδια, τον *Καρά-Οθέλο*. Ο Νικηφόρος υποδύθηκε τον *Οθέλο*, ο Π. Ρούσσοσ τον *Ιάγο* και συμμετείχαν ακόμη η Ι. Νικηφόρου ως *Δυσδαιμόνα* και η Ε. Παρασκευοπούλου ως *Αιμιλία*. Φαίνεται ότι στις περιοδείες είχε ξαναπαιχτεί, γιατί στο πρόγραμμα αναφέρεται: «εις πράξεις τέσσαρας μετ' ασμάτων, νεωστί επιμελώς διασκευασθείσα και συμπληρωθείσα δια νεωτέρων αστείοτάτων σκηνών...πρώτην φοράν επί του θεάτρου τούτου». Στην Αθήνα πρωτοπαίχτηκε, λοιπόν, στο θέατρο «Παράδεισος» στις 28 Ιουνίου του 1883. Ωστόσο το κοινό, κατά την *Εφημερίδα*, αμέσως μετά την πρώτη παράσταση δεν κατάλαβε τίποτα.

Οι απόπειρες για μια πιο ανάλαφρη παρουσίαση του *Οθέλου* συνεχίζεται και στα επόμενα χρόνια. Έτσι φτάνουμε στα 1894 όπου έχουμε μια εξίσου αποτυχημένη απόπειρα παρουσίασης του *Οθέλου* ως παντομίμα από τον Αβρ. Παντελιάδη, τον πολύ γνωστό τότε λαϊκό κωμικό και θιασάρχη, με σύγχρονα κοστούμια, διασκευασμένος και παιγμένος όχι στην Κύπρο και στη Βενετία, αλλά σε ένα οπερετικό φανταστικό βασίλειο. Ο Φώτος Πολίτης έγραψε σχετικά δυο άρθρα (*Πολιτεία* 5 και 10 Απριλίου 1927), όπου τονίζει το κατάντημα και την αστοχασιά ενός δήθεν 'μοντερνισμού'.



Τέλος, το νέο ελληνικό θέατρο μας έδωσε και αυτό με τη σειρά του μια παρωδία του *Οθέλου*, γραμμένη από τον εξίσου δημοφιλή κωμικό, τον κ. Γιαν. Πρινέα. Η παράσταση αυτή δόθηκε στο θέατρο «Απόλλων» στα 1929 με τη συμμετοχή των παρακάτω ηθοποιών: Οθέλος, ο Λ. Λούης, Ιάγος, ο Μ. Ιακωβίδης, Δυσδαιμόνα, η Λ. Λεάνδρου και Ροδερίγος, ο διασκευαστής. Μάλιστα στο σημείο αυτό πρέπει να τονίσουμε πως το πρόγραμμα που διανεμήθηκε στους θεατές κατά τη διάρκεια της παράστασης δεν παρέλειψε να δικαιολογήσει αυτό το 'πραξικόπημα', το οποίο έγινε με τρόπο πρόχειρο και χωρίς κανένα βάθος. Η δράση της παρωδίας αυτής τοποθετείται στη φανταστική χώρα Νιρβανία, ύστερα στην Ιρβίλια, στο διάδρομο του Υπουργείου των Στρατιωτικών, στο χολ μεγάλου ξενοδοχείου της παραλιακής πλατείας και σε ένα πολυτελέστατο μοντέρνο σαλόνι.

Το 1895 ο «Ελληνοδραματικός θίασος» του Λεκατσά ανέβαζε ξανά τον *Ρωμαίο και την Ιουλιέτα*, με Ρωμαίο αυτή τη φορά τον Ευάγγελο Δαμάσκο, Ιουλιέτα, την Ολυμπία Δαμάσκου, Παραμάνα, την Ελένη Χέλμη και Μερκούτιο, τον Σπυρίδωνα Παντόπουλο.

Μόλις μπήκε ο 20<sup>ος</sup> αιώνα παρατηρούμε μια ευδιάκριτη ξαφνική τομή, που λες και 'περίμενε' την είσοδό του για να φανερωθεί. Η κύρια γραμμή στον 19<sup>ο</sup> αιώνα είναι ο καθαρευουσιανισμός. Αντίθετα στον 20<sup>ο</sup> κυριαρχεί ο δημοτικισμός. Ωστόσο, ειδικά για το θέατρο προηγήθηκε μια προετοιμασία της τελευταίας περίπου δεκαετίας (1890-1900).

Το 1901 η Αικατερίνη Βερώνη και ο Γεώργιος Πετρίδης συνεργάζονται για ένα ακόμα ανέβασμα του *Βασιλιά Αηρ*, ενώ την ίδια χρονιά η μόλις τότε νεότευκτη «Νέα Σκηνή» του σπουδαίου Κων/νου Χρηστομάνου ανεβάζει *Ρωμαίο και Ιουλιέτα*, με την Κυβέλη και τον Μήτσο Μυράτ.

Το 1902 είναι μια χρονιά σημαντική, καθώς το «Βασιλικό Θέατρο» του Θωμά Οικονόμου παρουσιάζει το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, σε μια παράσταση που συγκεντρώνει όλα τα μεγάλα ονόματα του θεάτρου τούτου: Φυρστ, Περίδης, Ταβουλάρης, Βερώνη, Λούης, Νίκα, Βασιλεία Στεφάνου και Δημήτριος Κοτοπούλης, ενώ το ρόλο του Πουκ ερμήνευσε μοναδικά η μόλις 18 χρονών τότε Μαρίκα Κοτοπούλη. Μετέφραζε ο Γεώργιος Στρατήγης και η μουσική ήταν του Μέντελσον.

Λίγο πριν από την παράσταση του «Βασιλικού», που επαναλαμβάνεται ακόμη στα 1903, 1905, 1906, έχει ανεβάσει το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* και ένας άλλος θίασος υπό τη διεύθυνση της Βασιλείας Στεφάνου.

Το 1903 το «Βασιλικό» ανεβάζει και το *Χειμωνιάτικο Παραμύθι* με τη Μαρίκα Κοτοπούλη (Φλοριζέλ) και μαζί της τον Φυρστ, τον Μέγγουλα, τον Περίδη, τον Ζάνο, τη Ροζαλία Νίκα, τη Στεφάνου, τον Αντώνιο Νίκα, τον Λούη και τη Φωτεινή Λούη. Την ίδια χρονιά παρουσιάζει και το *Ημέρωμα της Στρίγγλας*, ένα έργο που σκηνοθετεί και ο Χρηστομάνος το 1904 στη «Νέα Σκηνή» με την Κυβέλη στο ρόλο της Κατερίνας και τον Αντώνιο Νίκα στο ρόλο του Πετρούκιου.

Το «Βασιλικό» συνεχίζει δυναμικά τις παραστάσεις σαιξπηρικών κειμένων, ανεβάζοντας στα 1904 και τη *Δωδέκατη Νύχτα*, ενώ το 1905 ο Χρηστομάνος, έχοντας ήδη σκηνοθετήσει και άλλα σημαντικά έργα του ευρωπαϊκού ρεπερτορίου (*Έντα Γκάμπλερ, Νόρα, Αγριόπαπια, Λοκαντιέρα*). Το 1907, θίασος υπό τη διεύθυνση των Θωμά Οικονόμου και Κων/νου Βεντουρά παρουσιάζει τη *Στρίγγλα που έγινε αρνάκι*

Την επόμενη χρονιά η Βασιλεία Στεφάνου περιοδεύει με τον *Ρωμαίο και την Ιουλιέτα*, ένα κείμενο που σκηνοθετεί και ο Αναστάσιος Απέργης στον «Αριστοφάνη» του. Ο Αναστάσιος Απέργης παίζει το 1910 *Οθέλο* και αυτός, ενώ ταυτόχρονα επαναλαμβάνει τον *Ρωμαίο και την Ιουλιέτα*.

Το 1913 η Μαρίκα Κοτοπούλη ξαναπαίζει το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (έως και το 1917) και την ίδια χρονιά με τον δικό του θίασο πια ο Θωμάς Οικονόμου σκηνοθετεί και παίζει τον πρίγκιπα *Άμλετ*.

Γενικότερα θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο 20<sup>ος</sup> αιώνας θα κυριαρχείται από ένα καινούργιο στοιχείο, που απουσίαζε από τον 19<sup>ο</sup>, από τον σκηνοθέτη, που προβάλλεται ως ξεχωριστός λειτουργός της θεατρικής ζωής.

Πιστεύουμε πως αξίζει να αναφέρουμε και κάποιες γενικές πληροφορίες για τον 20<sup>ο</sup> θεατρικό αιώνα, όπως ότι κατά την περίοδο 1918-1924 κάνει την εμφάνισή του ένας μισοερασιτεχνικός θίασος, το «Θέατρο Ωδείου», ο οποίος ελπίζει και εύχεται να ξαναζωντανέψει το «Βασιλικό» σαν «Κρατικό» πλέον. Ο Γ. Νάζος, ο διευθυντής του Ωδείου Αθηνών, που δημιούργησε αυτόν τον θίασο, προσκάλεσε για σκηνοθέτη του τον Οικονόμου. Στο ίδιο κτίριο, με τα ίδια κοστύμια, τα ίδια σκηνικά και το ίδιο δραματολόγιο του «Βασιλικού» ανεβαίνουν τα σαιξπηρικά έργα *Ρωμαίος και Ιουλιέτα, Χειμωνιάτικο Παραμύθι, Δωδέκατη Νύχτα*, και *Μέγαιρα (Η Στρίγγλα που έγινε αρνάκι)*. Οι παραστάσεις αυτές αποτελούσαν μεν ωχρές εικόνες του παρελθόντος, όμως είναι πιο εντυπωσιακές και πιο 'σαιξπηρικά' σοβαρές από εκείνες του επαγγελματικού θεάτρου που μοιάζει βυθισμένο μέσα στο βουλεβάρτο. Ως πρωταγωνιστές του θιάσου αυτού αναφέρονται ο Δ. Ροντήρης και η Αγγ. Κοτσάλη.

Επίσης, ήδη από το καλοκαίρι του 1922 η Αθήνα είχε γύρω στους εννέα θιάσους, έναν μελοδραματικό, πέντε του ελαφρού θεάτρου, δυο συνοικιακούς και έναν κυρίως δραματικό, της Μαρίκας Κοτοπούλη, που παρόλα αυτά δεν ανέβασε κανένα σπουδαίο έργο, παρά μόνο στην τιμητική της πρωταγωνίστριας, κατά την οποία παραστάθηκε η *Σαλώμη* του Ουάιλντ. Την ίδια περίοδο ο Βεάκης με τον Χριστόφορο Νέζερ και με τη Σωτηρία Ιατρίδου εμφανίστηκαν στο «Αθήναιον». Το κοινό, διψασμένο για το καλύτερο, έτρεξε κοντά τους.

Μελετώντας την περίοδο αυτή μπορούμε να σημειώσουμε ανακεφαλαιωτικά ότι από το «Αθήναιον» ξεπήδησε μια αναμόχλευση της σαιξπηρικής ποίησης και για το κοινό και για τους λογίους. Επιπλέον φάνηκε για άλλη μια φορά η ανάγκη να ξεπεραστεί ο Βικέλας και έγινε ένα βήμα προς αυτή την κατεύθυνση με τον Οικονόμου και τους μεταφραστές του στο «Βασιλικόν», μια κίνηση που λειτουργεί ως προάγγελος για την εμφάνιση των Καρθαίου και Ρώτα. Μέσα στα πλαίσια αυτού του ίδιου ανανεωτικού κινήματος εντάσσεται και το δραματολόγιο του «Βασιλικού», που, αξιοποιώντας αναμνήσεις από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ή κάποιες μεταγενέστερες αναζητήσεις, συνθέτει αναμειγνύοντας την παράδοση με οτιδήποτε καινούργιο.

Η Μαρίκα Κοτοπούλη γίνεται θιασάρχης χωρίς διακοπή από το καλοκαίρι του 1907 μέχρι το τέλος του 1930, όταν έφυγε για την Αμερική. Κατά την περίοδο αυτή δεν ξέχασε, μέσα στο βουλεβάρτο, την παιδεία της στο «Βασιλικόν». Μέσα, λοιπόν, σ' αυτά τα είκοσι τρία χρόνια παίζει στην Αθήνα, όπως είδαμε, πέντε σαιξπηρικά έργα, αν και είναι όλα επαναλήψεις (Δυσδαιμόνα με τον Εδμ. Φύρστ, 12 Οκτώβρη 1908).

Στα 1924, το καλοκαίρι, είχε αρχίσει στο Παγκράτι ο «Θίασος των Νέων» με πρωταγωνιστή τον Κ. Μουσούρη. Στις 19 Οκτώβρη διαβάζουμε στην εφημερίδα *Εθνική Φωνή* πως την επομένη θα ήταν η τιμητική του Μ. Μυράτ με τον *Άμλετ*, σε μετάφραση του Ι. Πολυλά. Σε αυτές τις παραστάσεις του *Άμλετ* στα 1924 και στις επαναλήψεις τους αξίζει να σταθούμε λίγο περισσότερο, καθώς εμφανίζονται σε αυτές νέοι ή πολλοί νέοι ηθοποιοί περιωπής, οι οποίοι πρόκειται αργότερα να κυριαρχήσουν και στην ερμηνεία του Σαίξπηρ και στη σκηνοθεσία ή ακόμα και στους δύο τομείς: π.χ. ο Γ. Γληνός (ο έξοχος Ιάγος και Μπούκιγχαμ) στο ρόλο του Πολώνιου, ο Μινωτής στο ρόλο του Οράτιου, του Α' ηθοποιού, του Λαέρτη και του Μάρκελλου, και ο Ροντήρης στο ρόλο του Λαέρτη. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε πως η επιθυμία για μεταφράσεις καλύτερες και γραμμένες στη δημοτική οδήγησε τους δυο πρωταγωνιστές προς τον Πολυλά, εγκαταλείποντας τον Βικέλα.

Στο μεταξύ ο Φώτος Πολίτης έρχεται ως καθηγητής υποκριτικής στην «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου». Ως λάτρης του Σαίξπηρ είναι αδύνατον να μην συμπεριλάβει έργα του στο δραματολόγιο της Σχολής, η οποία έδωσε τρεις σειρές με επιδείξεις-παραστάσεις, από μια, την Άνοιξη του 1927,1928 και 1929, στο «Εθνικό Θέατρο».

Η εργασία του Φώτου Πολίτη στην «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου» είναι η αγνότερη ολόκληρης της σταδιοδρομίας του, με επιπτώσεις στην πορεία, γενικά, του νέου ελληνικού θεάτρου

Το πρώτο σαιξπηρικό έργο που ανεβαίνει είναι η *Δωδέκατη Νύχτα*, τον Οκτώβριο του 1935, με πρωταγωνιστές τον Βεάκη (κυρ Τόμπης), τον Παρασκευά (Μαλβόλιος), τον Γληνό (Φέστας) και την Κατίνα Παξινού. Πρόκειται για μια παράσταση που διχάζει τους κριτικούς της εποχής, καθώς άλλοι πιστεύουν πως είναι απαλλαγμένη από τους «σκοτεινούς και ύποπτους Γερμανο-ισραηλίτες και Ρώσους φιλοσόφους» και δίνεται «ως μίαν αληθινήν κωμωδίαν της καλής Σχολής της Κομέντια ντελ άρτε, όπως ακριβώς είναι» ( *Εστία*, 30 Οκτώβρη 1935, κριτικός με την υπογραφή Ω), και άλλοι δεν μπορούν να διακρίνουν την παραπάνω σχέση, αλλά τονίζουν πως «καθώς όλα τα μεγάλα έργα δεν έχει καμιά κρυφή πρόθεση, είναι αυτό που δείχνει, ένα παιχνίδι της φαντασίας» (Λ. Κουκούλας, κριτικός της *Πρωίας*). Εμείς βλέπουμε αυτή την ‘εξάρτηση’ σαν μια μοντέρνα κατεύθυνση, σαν μια απομάκρυνση από τη νατουραλιστική ‘φυσικότητα’, σαν μια απόπειρα μη ρεαλισμού.

Άλλοι πάλι κριτικοί παρατήρησαν πως, μολονότι η *Δωδέκατη Νύχτα* θεωρείται από τους μελετητές ως η καλύτερη κωμωδία του Σαίξπηρ, ωστόσο η ανταπόκρισή της στο θεατρόφιλο κοινό δεν ήταν η αναμενόμενη (*Έθνος*, 30 Οκτώβρη, και *Ανεξάρτητος*, 3 Νοέμβρη). Ως αιτία της αντίφασης αυτής θεωρήθηκε η επίδραση του βουλευβάργου, μέσα στα πλαίσια της οποίας το κοινό θα προτιμούσε να παρακολουθήσει μια κωμωδία της εποχής του, την οποία είχε συνηθίσει να βλέπει και την οποία καταλάβαινε πιο εύκολα.

Από τον Οκτώβρη του 1936 ως τον ίδιο μήνα του 1940, η έναρξη θα γίνεται με έργα του Σαίξπηρ, κάτι που θα συνεχιστεί και στα 1947 και 1948. Το καλοκαίρι του 1945 θα αρχίσουν οι παραστάσεις του «Εθνικού» και πάλι με τον Σαίξπηρ και θα επαναληφθεί η ίδια προτίμηση και κατά το χρονικό διάστημα 1957-59 και 1960-63.

Τον Οκτώβρη του 1936 παρασταίνεται ο *Ρωμαίος και η Ιουλιέτα*. Το έργο αυτό δέχεται τα ‘βέλη’ της αυστηρής κριτικής της εποχής σχετικά με την σκηνογραφική

επιλογή του σκηνοθέτη, που θεωρήθηκε υπερβολική ως προς τον όγκο της και εντελώς «ξένη προς το πνεύμα του έργου», το οποίο «έχασε την ποιητική φρεσκάδα του και γέμισε από στατικότητα και βάρος» (Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, *Πρωία*, 23 Οκτώβρη 1936, Άλκης Θρύλος, *Νέα Εστία*, 15 Νοέμβρη 1936, σελ.1532, Μ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 23 Οκτώβρη 1936). Ως σπουδαία πρόσωπα της βραδιάς χαρακτηρίστηκαν η Αθαν. Μουστάκα (Παραμιάνα) και ο Βεάκης (Λαυρέντιος).

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε πως, σύμφωνα με ένα χρονογράφημα του Π. Παλαιολόγου, που έφερε τον τίτλο *Χαρούμενα Τραγούδια* (*Ελ. Βήμα*, 15 Νοέμβρη 1937), είχαν γεννηθεί κάποιοι δυσμενείς ψίθυροι λόγω του ότι για πάρα πολλές συνεχόμενες χρονιές η έναρξη του «Εθνικού» γινόταν με έργα του Σαίξπηρ. Ως δικαιολογία για τη δυσμένεια αυτή προβαλλόταν το πρόσχημα πως «σε έναν λαό λυπομανή, σαν τον δικό μας, δεν ταιριάζει να παρακολουθεί διαρκώς τραγωδίες και Σαίξπηρ, αλλά και κωμωδίες και Αριστοφάνη».

Αν θελήσει κανείς να σκεφτεί και να μελετήσει τον σκηνοθετικό δρόμο που ακολούθησε ο Ροντήρης όσον αφορά τα έργα του Σαίξπηρ, σε γενικές γραμμές θα δυσκολευτεί να διακρίνει μια προσωπική γραμμή πορείας. Η μελέτη του, από τον καιρό που άρχισε να βλέπει θέατρο, η θητεία του κοντά στην Μαρίκα Κοτοπούλη, στο θέατρο του «Ωδείου», και οι σπουδές του στη Γερμανία, καθόρισαν το σκηνοθετικό του 'πιστεύω', που είναι ανεξάρτητο από την αντίστοιχη ευρωπαϊκή θεατρική πορεία.

Ο Ροντήρης ανέβασε επίσης και τα εξής έργα του Σαίξπηρ: *Πολύ κακό για το τίποτα* (1946), *Ριχάρδος ο Β'* (1947), η *Στρίγγλα που έγινε αρνάκι* (1948) και η *Τρικυμία* (1960).

Το «Εθνικό θέατρο» στα δέκα πρώτα χρόνια της ζωής του παρουσίασε, καθώς είδαμε, δέκα έργα του Σαίξπηρ και αποτέλεσε το παράδειγμα και για το ελεύθερο θέατρο, το οποίο έστω και για λίγο συντόνισε και τις δικές του εμφανίσεις με την πιο προσεγμένη συγκρότηση του δραματολογίου και την πιο επιμελημένη σκηνοθετική παρουσίαση των έργων. Φυσικά, έδωσε ιδιαίτερη προσοχή και στην παράσταση έργων του Σαίξπηρ. Οι σκηνοθεσίες τριών έργων του Άγγλου δραματουργού από τον Φώτο Πολίτη και οι επτά πρώτες του Δημήτρη Ροντήρη πρέπει να θεωρηθούν θεμελιακές για τους μετέπειτα σκηνοθέτες.

Εναρκτήριο έργο του «Εθνικού» το 1946 είναι το *Πολύ κακό για το τίποτα* με έναν νέο πρωταγωνιστή, τον Δημήτρη Χορν, που κέρδισε την εμπιστοσύνη του κοινού και

απέσπασε το χειροκρότημά τους, ο οποίος συνοδεύεται από τη Μαίρη Αρώνη, τον Κατράκη και τον Σ. Βόκοβιτς.

Με τον *Ριχάρδο το Β΄* άνοιξε η επόμενη περίοδος (1947-48), με πρωταγωνιστή τον Δημήτρη Χορν, για να κλείσει με τη *Στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, μια επιτυχία των Μυράτ (Πετρούκιος) και Αρώνη (Κατερίνα).

Τέλος, το 1949 ο Ροντήρης παρασταίνει την *Τρικυμία*, που αποτελεί και την τελευταία σαιξπηρική του σκηνοθεσία στο «Εθνικό». Αργότερα με τον δικό του θίασο, το «Πειραιϊκό Θέατρο» παρουσίασε μόνο τη *Δωδέκατη Νύχτα*, μιας και αφιερώθηκε αποκλειστικά πλέον στην αναβίωση του αρχαίου δράματος.

Στη συνέχεια θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε τον ελληνικό σαιξπηρισμό μέσα από τις προθέσεις των νέων σκηνοθετών που εμφανίζονται στο θεατρικό στερέωμα.

Η Κατερίνα Ανδρεάδη, γνωστή ως η κ. Κατερίνα, πληροφορούμαστε πως μετά την «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου» μετεκπαιδεύτηκε στην ηθοποιία και τη σκηνοθεσία στη Βιέννη, όπου ερμήνευσε μαζί με τους συμμαθητές της τη *Στρίγγλα που έγινε αρνάκι* και θα εμφανιζόταν δημόσια και στη *Δωδέκατη Νύχτα*, στο ρόλο της Ολίβια, με τακτικό θίασο (Βιόλα, η Τίμιχ). Η εμφάνισή της αυτή όμως δεν πραγματοποιήθηκε.

Ο Φώτος Πολίτης την κάλεσε στο «Εθνικό», όπου έμεινε μέχρι την Άνοιξη του 1935. Μετά το θάνατο του δασκάλου της, Φώτου Πολίτη, πηγαίνει στο θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη, όπου πρώτα περιόδευσε στο εσωτερικό (1935-36) μαζί με τον σημαντικό πρωταγωνιστή της πρεσβύτερης γενιάς, τον Περικλή Γαβρηλίδη, και τον μελλοντικό ηγέτη, τον Δημήτρη Μυράτ. Και οι τρεις ήταν πνευματικά και ψυχολογικά προετοιμασμένοι να παίξουν Σαίξπηρ, κάτι που το προσδοκούσε και το κοινό του «Εθνικού», καθώς με το δραματολόγιό του είχε καταστήσει τα έργα του Άγγλου δραματουργού έργα της ‘μόδας’, όπως το είχαν παρατηρήσει πολλές φορές και οι εφημερίδες της εποχής, παρά τις διαμαρτυρίες του Μιχ. Ροδά πως η μεγάλη Τέχνη είναι πάντοτε επίκαιρη (*Ελ. Βήμα*, 8 Ιουνίου 1938).

Το δεύτερο καλοκαίρι, το 1937, στο θέατρο της Πλατείας Κυριακού, η κ. Κατερίνα θα αρχίσει τις παραστάσεις με το *Ημέρωμα της Στρίγγλας*, με συνεργάτες στην πλειοψηφία τους παλιούς συμμαθητές της στην «Επαγγελματική Σχολή» και μαθητές του Φώτου Πολίτη.

Το άλλο καλοκαίρι, το 1938, η έναρξη των παραστάσεων θα γίνει και πάλι με τον Σαίξπηρ και το έργο του *Πολύ κακό για το τίποτα*, σε μετάφραση του Ν. Ποριώτη και

με την κ. Κατερίνα στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Συμμετείχαν επίσης οι: Γιάννης Αποστολίδης, Θ. Μορίδης, Τ. Φαρμάκης, Λ. Καλλέργης, Γ. Δαμασιώτης, Θάλεια Καλλιγά, Άννα Λώρη, Έλλη Ξανθάκη, και άλλοι αξιόλογοι ηθοποιοί. Το έργο παίχτηκε ως τις 4 Ιουλίου, λίγο περισσότερο από την *Στρίγγλα που έγινε αρνάκι*.

Έτσι, λοιπόν, παρουσιάστηκε ο Σαίξπηρ στο θεατρικό κοινό της Αθήνας και της επαρχίας με τη νέα του ελληνική μορφή, που διαμορφώθηκε στο «Εθνικό» και που διακρίνεται για την προσεγμένη παρουσίαση των έργων του και για την καθιέρωση πλέον της δημοτικής ως εκφραστικό μέσο.

Αμέσως μετά θα γνωρίσουμε έναν άλλο αξιόλογο σκηνοθέτη, τον Κάρολο Κουν, ο οποίος κάνει τα πρώτα σκηνοθετικά του βήματα το 1936 με το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, στο Κολέγιο Αθηνών, όπου διδάσκει ως καθηγητής των αγγλικών, σε ηλικία 22 ετών, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Αλέξη Σολομού (*Σχολικές αναμνήσεις από το Λεύκωμα των 25 χρόνων του δασκάλου*, σσ.10-12).

Σε δυο χρόνια θα ανεβάσει την *Τρικυμία* σε μετάφραση του Πολυλά, γεγονός που από μόνο του αποδεικνύει πως ο Κάρολος Κουν ακολουθεί την πορεία που χάραξε ο Φώτος Πολίτης, ο οποίος, όπως είναι γνωστό, αναζήτησε στοιχεία ανανέωσης στη δημοτικιστική παράδοση, π.χ στον *Βασιλικό* του Μάτεση, στα *Κορακίστικα* του Ιάκωβου Ρίζου Νερουλού και στη *Θυσία του Αβραάμ* του Βιτσέντζου Κορνάρου.

Ο Κουν για πολλά χρόνια, και στις σκηνοθεσίες του στο ελεύθερο θέατρο και σε αυτές του δικού του θιάσου, θα τον αφήσει τον Σαίξπηρ, με τον οποίο θα ασχοληθεί και πάλι στο «Εθνικό», κατά την περίοδο της δεύτερης διεύθυνσης του Γιώργου Θεοτοκά, όπου θα ανεβάσει και άλλα έργα του (1956).

Στη συνέχεια για άλλη μια φορά θα μνημονεύσουμε τη Μαρίκα Κοτοπούλη, την οποία θα τη δούμε και τώρα να εμψυχώνει τα μετά την ίδρυση του «Εθνικού» ανεβάσματα των έργων του Σαίξπηρ, σε μια νέα περίοδο της καλλιτεχνικής ζωής, μέσα στο νεόδμητο κτίριο της λεωφόρου Πανεπιστημίου, όπου τα σαιξπηρικά κείμενα θα παρουσιαστούν με έναν τρόπο διαφορετικό. Το ρυθμό στη νέα αυτή κίνηση θα τον δώσει ο νέος σκηνοθέτης Γιαννούλης Σαραντίδης.

Ο νεαρός σκηνοθέτης, με ανάλογες σπουδές στη Γερμανία, είχε έρθει την προηγούμενη στην Αθήνα, για να αναλάβει το νέο θέατρο, ύστερα από έξι χρόνια στο Παρίσι, όπου είχε ξεχωρίσει στους εκεί θεατρικούς κύκλους. Κατά την περίοδο 1933-34 είναι μαζί με τον Κοπά και συνεργάζεται στη σκηνοθεσία του *Όπως αγαπάτε*. Στα 1934-35 ανέβασε το *Πολύ θόρυβος για το τίποτα* και ύστερα από αυτές τις δυο

σαιξπηρικές σκηνοθεσίες στη Γαλλία βρίσκεται ελεύθερος και δέχεται την πρόσκληση της Μαρίκας Κοτοπούλη.

Το *Όπως αγαπάτε* και ο *Μάκβεθ* είναι τα σαιξπηρικά του έργα στο «Rex» την Άνοιξη του 1937 το ένα και το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς το άλλο. Στο πρώτο έργο στο ρόλο της Ροζαλίντας έχουμε τη Μαρίκα Κοτοπούλη, ενώ συμμετέχουν επίσης η Μαίρη Αρώνη, ο Ρ. Μυράτ, ο Θ. Αρώνης, ο Γ. Παππάς, ο Χρ. Τσαγανέας, ο Δ. Μυράτ, ο Β. Λογοθετίδης, ο Αντ. Γιαννίδης, ο Γ. Βιτσώρης και ο Παντ. Ζερβός. Τη σκηνογραφία του έργου είχε αναλάβει ο Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας. Όσον αφορά στο δεύτερο έργο, στο ρόλο του Μάκβεθ συναντούμε τον Γ. Παππά και στο ρόλο της 'θυελλώδους' Λαίδης του τη Μαρίκα Κοτοπούλη. Κατά την ίδια περίοδο παίζει Σαίξπηρ στο «Εθνικό» και η κ. Κατερίνα και η Άννα Χριστοφορίδου πρωταγωνιστεί στη *Στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, σε διασκευή της «Νέας Σκηνής».

Ο Γιαννούλης Σαραντίδης, ο Ζαν Σαράν, όπως είναι γνωστός στο Παρίσι, θα φέρει μια νέα πνοή στο σαιξπηρικό θέατρο, θα μας παρουσιάσει έναν αλλιώςτικο Σαίξπηρ, πιο ήρεμο, πιο χαρούμενο, χωρίς πόζες, όπως άλλωστε τον παρουσίαζε το ελεύθερο θέατρο.

Ένα άλλο όνομα που θα μας απασχολήσει αφορά έναν άλλο μαθητή της «Επαγγελματικής Σχολής», τον Πέλο Κατσέλη, ο οποίος μπορεί να μην υπήρξε μαθητής του Φώτου Πολίτη, ωστόσο ακολούθησε τα βήματά του, όπως αποδεικνύεται από το ότι η θεωρητική του εργασία για τον Σαίξπηρ, το βιβλίο του για τον *Οθέλο* και οι ομιλίες του για τη *Δωδέκατη Νύχτα* και τον *Ρωμαίο και την Ιουλιέτα* ξεκινούν από τη μνημόνευση του αγαπητού δασκάλου του. Αρχικά τον συναντούμε ως σκηνοθέτη και έπειτα ως διευθυντή στο «Άρμα Θέσπιδος», που ήταν ένα 'κλιμάκιο', αν θα μπορούσαμε να το αποκαλέσουμε έτσι, του «Εθνικού».

Το κύριο πρόσωπο ανάμεσα στους ηθοποιούς του «Άρματος Θέσπιδος» ήταν ο Περικλής Γαβριηλίδης, ο αριστοτέχνης του βουλεβάρτου, συχνότατα συμπρωταγωνιστής της κ. Κυβέλης.

Περνώντας τώρα στην περίοδο της Κατοχής, αξίζει να παρατηρήσουμε πως τότε διαμορφώθηκε στον τόπο μας μια ιδιαίτερη θεατρική ζωή, ευγενικότερη και αγαθότερη από αυτή που προηγήθηκε. Οι κοινοί εχθροί, οι ξένοι, ανάγκασαν τους Έλληνες να εκτιμήσουν αλλήλους και να υιοθετήσουν μια στάση απέναντί τους εντελώς ανεπίληπτη. Γενικότερα, το Θέατρό μας έπαιξε ρόλο παρηγορητικό. Φρόντισε να συγκεντρώσει τους θεατές του γύρω του και να τους προσφέρει



ευχαρίστηση και σιγουριά. Το δραματολόγιό του έγινε πιο ελαστικό και πολλά παλιά έργα ήρθαν στην επιφάνεια.

Στα επιμέρους μπορεί να μην προόδευσε και τόσο η Σκηνή μας, εκτός από την ίδρυση του «Θεάτρου Τέχνης» του Κουν στα 1942 και του πρώτου «Κρατικού Θεάτρου» Θεσσαλονίκης στα 1943, όμως θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι δεν υπήρχαν οι προϋποθέσεις για νέα σαιξπηρικά ανεβάσματα. .

Αμέσως μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας από την ξενική κατοχή, θα ξανασυναντήσουμε νέες σκηνοθετικές προσεγγίσεις του Σαίξπηρ, όπως αυτές επισημαίνονται στα έργα *Ιούλιος Καίσαρας*, *Έμπορος της Βενετίας*, *Δωδέκατη Νύχτα* και *Τρικομία*.

Τον Σαραντίδη, που στρέφει τις βλέψεις του προς τη Βόρεια Ελλάδα (*Έθνος*, 8 Φλεβάρη 1945) θα τον διαδεχτεί ο Μόρντο, ο οποίος θα σκηνοθετήσει και τον πρώτο μεταπολεμικό Σαίξπηρ στην Αθήνα, ανεβάζοντας την παράσταση της *Δωδέκατης Νύχτας*. Η κωμωδία παίχτηκε σχεδόν ένα μήνα και μισό, ως τις 20 Μαρτίου, γνωρίζοντας επιτυχία. Ο Μόρντο ακολουθεί άλλη γραμμή από του «Εθνικού», που για την ώρα δεν είχε προσεγγίσει ακόμα τον Σαίξπηρ μετά τον Δεκέμβριο. Οι παραστάσεις του Σαίξπηρ στην Ελλάδα γίνονται πιο εύπεπτες, πιο λαϊκές και με τον *Έμπορο της Βενετίας* του Θεάτρου στην οδό Κλαυθμώνος και με τον *Ιούλιο Καίσαρα* στο «Λυρικόν».

Ο Μόρντο δεν ξέχασε την επιθυμία του να παρουσιάσει νέα έργα του Σαίξπηρ. Μάλιστα στην προετοιμασία της συνεργασίας του με τους Μουσουρή και Ανεμογιάννη στο θέατρο «Αλίκη» (1945-46) είχε αναγγελθεί πως θα ανέβαινε με δική του πρωτοβουλία το *Αλλ' αντ' άλλων*, μια διασκευή της *Κωμωδίας των Παραξήγησεων*, σε μετάφραση του Ποριώτη, κάτι όμως που δεν πραγματοποιήθηκε, καθώς η κωμωδία έμεινε με τις παλιές ερμηνείες της.

Η μετά-κατοχική περίοδος ήταν εκ των πραγμάτων μια εποχή δραστήρια, καθώς οι πιεσμένες καλλιτεχνικές επιθυμίες αναζητούσαν απεγνωσμένα διέξοδο. Πρωταρχικό ρόλο σε αυτή την έντονη δραστηριοποίηση παίζουν οι «Ενωμένοι Καλλιτέχνες» και το «Εθνικό». Σκηνοθέτης του θιάσου Κοτοπούλη ήταν μια νέα θεατρική μορφή, ο Τάκης Μουζενίδης, ο οποίος σε συνεργασία με τον επιχειρηματία Γ. Χέλμη αναλαμβάνει την πρωτοβουλία να ιδρύσει έναν πρωτοποριακό θίασο, την «Αυλαία», με νέους ηθοποιούς.

Ως πρώτο σαιξπηρικό έργο του νέου αυτού θιάσου επιλέγεται η *Τρικυμία*, μια προτίμηση που εκπορεύεται από την πεποίθηση ότι το έργο αυτό αντιπροσωπεύει την καθαρή δραματική ποίηση. Κατά συνέπεια ο Λόγος, δηλαδή οι αρχές και οι αξίες που θα προβάλλονταν μέσα από αυτό, θα αποτελούσε τον κύριο στόχο του σκηνοθέτη, ο οποίος θα φρόντιζε να προσδώσει στα πρόσωπα διαστάσεις συμβόλων και να αναπλάσει ως σκηνικό χώρο την ίδια τη ζωή. Τα σκηνογραφικά και ενδυματολογικά 'καρυκεία' θα έρχονταν σε δεύτερη μοίρα. Η *Τρικυμία* θα παιζόταν Δευτέρα, Τετάρτη, Παρασκευή απόγευμα και Κυριακή πρωί, από τις 8 Οκτωβρίου ως τις 2 Δεκεμβρίου του 1945. Τις παραστάσεις αυτές πλαισιώνουν σημαντικοί ηθοποιοί, όπως ο Γκ. Μπινιάρης (Κάλιμπαν), ο Τ. Γαλανός (Τρίνκουλος), ο Ντ. Ηλιόπουλος (Στέφανος) και ο Μ. Κατράκης (Πρόσπερος), που πραγματικά μαγνήτισε το κοινό με την ερμηνεία του, που θεωρείται από τους καλύτερα παιγμένους ρόλους του Σαίξπηρ μέσα στο Νεοελληνικό Θέατρο.

Συνεχίζοντας την αναφορά μας στους πιο σημαντικούς Έλληνες σκηνοθέτες φτάνουμε στον Αλέξη Σολομό. Η πρώτη θεατρική του ενασχόληση ήταν στο Κολέγιο Αθηνών, όπου έβγαλε το Γυμνάσιο, στις παραστάσεις με τον Κουν. Ύστερα, σε μια γιορτή του Αγγλοελληνικού Συνδέσμου, του οποίου διετέλεσε μέλος, σκηνοθέτησε και παρουσίασε στην αίθουσά του στα 1938 μια σκηνή από το *Όνειρο Θερινής Νυκτός*, τον «Πύραμο και Θίσβη». Εκείνος υποδύθηκε το ρόλο του Στημόνη και ο Β. Καζαντζής τον Κυδώνη.

Όταν γύρισε από τη μετεκπαίδευσή του στην Αγγλία και στην Αμερική, πρότεινε στον Κώστα Μουσούρη, που θα άρχιζε μια νέα εξόρμηση στα 1949-50, να τον πάρει ως σκηνοθέτη. Εκείνος δέχτηκε και ο Σολομός θα φέρει στο «Εθνικό» μια νέα αντίληψη για τον Άγγλο δραματουργό. Το δυσκίνητο βάρος και η ψυχρότητα θα αντικατασταθούν από τη νεανική χάρη, τη φαντασία και το χαμόγελο, που συνοδεύει πάντα την ανθρώπινη ευαισθησία. Στο σημείο αυτό αξίζει να θυμηθούμε την παράσταση του *Όπως σας αρέσει*, που πραγματοποιείται στην ελληνική ύπαιθρο, πλαισιωμένη από βοσκούς, κατά την οποία ζήτησε από τους ηθοποιούς να διοχετεύσουν αυτή την «παστοράλε» (βουκολική) διάθεση στους θεατές με δικά τους αυτοσχέδια ευρήματα και θεατρικά τεχνάσματα. Το έργο αυτό ανεβαίνει σε μετάφραση του Μ. Σκουλούδη και συμμετέχουν οι ηθοποιοί: Χρ. Νέζερ, Β. Μανωλίδου, Μ. Αλκαίου, Τ. Νικηφοράκη, και Β. Κύρου.

Μια άλλη καινοτομία του Σολομού ήταν και το ότι εγκαταλείπεται η χρήση του «ριντώ» ή της αυλαίας για το κλείσιμο μιας σκηνής και υιοθετείται το γοργό σβήσιμο και άναμμα του φωτός, προκειμένου ο θεατής να έχει την αίσθηση ότι το έργο έχει διάρκεια και δεν 'τεμαχίζεται' από τα διαλείμματα.

Πολλοί αναγνωρίζουν το σκηνοθετικό ταλέντο του Σολομού, μεταξύ των οποίων αναφέρουμε ενδεικτικά τον Άγγελο Τερζάκη, που φοβάται μήπως οι σίγουροι έπαινοι που θα λάβει θα τον χαλάσουν (*Βήμα*, 1 Νοέμβρη 1950), και τον Arthur Sewell, καθηγητή στην έδρα Βύρωνος στην Αθήνα στην «Αγγλοελληνική Επιθεώρηση», ο οποίος λέει χαρακτηριστικά: *«Μου φαίνεται σαν ψέμα που ένας Έλληνας-μη Άγγλος δηλαδή- μπόρεσε να συλλάβει και να αποδώσει τη χαρούμενη και δροσερή ατμόσφαιρα, το μίγμα του ελισαβετιανού ρομαντισμού και της ζωής από το Αγγλικό τοπίο»*. Επίσης του αναγνωρίζει σωστή ερμηνεία και σκηνική δεξιοτεχνία, με αποτέλεσμα να *«κατορθώσει να κρατήσει τους χαρακτήρες ζωντανούς...και τις σκηνές όπου ο συγγραφέας τους έχει αφήσει σχεδόν να σβήσουν...»* (*Θέατρο*, Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1950, σσ. 73-75). Δε λείπουν, φυσικά, και οι κριτικοί εκείνοι, που είναι βαρύθυμοι απέναντί του, κατηγορώντας τον για *«απεγνωσμένη επιδίωξη του κωμικού»*.

Χωρίς αμφιβολία ο Σολομός διακρίνεται για την προσήλωσή του στον Σαίξπηρ, δίχως παράλληλα να διστάζει να τολμήσει ως προς την επιλογή των έργων που ανεβάζει. Αναφέρουμε ενδεικτικά τα έργα: *Κυμβελίνος*, *Αντώνιος και Κλεοπάτρα*, *Αγάπης αγώνας άγονος και Περικλής*, που ως τότε, αλλά ακόμα και σήμερα το ελληνικό θέατρο μοιάζει να φοβάται. Γενικότερα, όμως, θα μπορούσαμε να πούμε πως προσπαθεί να δει το ελισαβετιανό θέατρο όχι μόνο μέσα από τις μελέτες του, ως λόγιος δηλαδή, αλλά και με τη διάθεση ενός παλιού θεατρίνου σύγχρονου του, που αποβλέπει στη διασκέδαση του κοινού του, χωρίς φιλολογικά παραγεμίσματα και άτοπες φλυαρίες.

Έτσι οδηγείται στο ανέβασμα του *Χειμωνιάτικου παραμυθιού* στα 1952, σε μετάφραση Β. Ρώτα, από το οποίο απουσιάζουν αξιόλογοι συντελεστές, όπως η Παξινού, ο Μινωτής, ο Παρασκευάς, ο Κωτσόπουλος, ο Βόκοβιτς και ο Αποστολίδης, καθώς σημαντικό μέρος του θιάσου βρισκόταν στην Αμερική, όταν έγινε η διανομή των ρόλων και προετοιμάστηκαν οι δοκιμές. Συμμετείχαν, ωστόσο, εξίσου σημαντικοί ηθοποιοί, όπως ο Α. Βλαχόπουλος, ο Γληνός, η Μιράντα, η Λ. Ησαΐα, ο Καλογιάννης, ο Βαφιάς, ο Μπινιάρης, Ο Χρ. Νέζερ, ο Γαλανός, ο

Ευθυμίου, ο Αρώνης, ο Μπούχλης, η Βαλάκου και ο Χατζημάρκος, οι περισσότεροι από τους οποίους ήταν παλιά στελέχη του «Εθνικού».

Δεκαπέντε περίπου έργα θα ανεβάσει ο Σολομός στο «Εθνικό» μετά το *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, για να φτάσει στον *Κυμβελίνο*, το 1957, το μόνο από τα επτά του έργα που δεν ήταν γνωστό στη Σκηνή μας, σε μετάφραση Κ. Καρθαίου και με τη συμμετοχή των Γ. Γληνού, Β.Μανωλίδου και Γ. Παππά. Στα 1958 ανεβάζει τον *Οθέλλο*, πάλι σε μετάφραση του Κ. Καρθαίου, για τη σκηνοθεσία του οποίου ομολόγησε ξεκάθαρα ότι ακολούθησε τη διδασκαλία του Γκόρντον Κραϊήγκ και τον Αππια. Σε αυτή την παράσταση συμμετείχαν οι: Θ. Κωτσόπουλος, Α. Συνοδινού και Β. Διαμαντόπουλος.

Τη βασική γραμμή του αυτοσχεδιασμού του τη φανέρωσε κυρίως στη *Στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, το 1959, σε μετάφραση Κ. Καρθαίου, με μια προσπάθεια να παρουσιάσει τον ελισαβετιανό θίασο σαν ένα «μπουλούκι» που παίζει μια φάρσα, μια σκηνοθετική πρωτοβουλία που ερμηνεύτηκε από μερικούς κριτικούς ως ορμή προς την *Commedia dell'arte* (*Αυγή, Αθηναϊκή και Βήμα* 10 Οκτώβρη 1959). Το 'καστ' των πρωταγωνιστών του αποτελούσαν εδώ οι: Α. Μαλλιαγρός, Τ. Γαλανός, Ν. Τζόγιας, Β. Μανωλίδου και Π. Ζερβός.

Το κοινό, όμως, καλοδέχτηκε το έργο αυτό και του επέτρεψε 36 παραστάσεις αντί για τις 26, που αρχικά είχε προσδιοριστεί από κάθε έργο του δραματολογίου της «Κρατικής Σκηνης» εκείνης της χρονιάς (*Εθνος*, 27 Οκτώβρη).

Ακολουθεί η παράσταση του *Ρωμαίου και της Ιουλιέτας* το 1961, σε μετάφραση Κ. Καρθαίου, με τους Δημήτρη Παπαμιχαήλ και Αντιγόνη Βαλάκου στους πρωταγωνιστικούς ρόλους. και της τραγωδίας *Αντώνιος και Κλεοπάτρα* το 1963, σε μετάφραση Β. Ρώτα, με τους Θ. Κωτσόπουλο και Α. Συνοδινού, η σκηνογραφική προσέγγιση της οποίας πραγματικά ενθουσίασε τον Μάριο Πλωρίτη (*Ελευθερία*, 12 Νοέμβρη).

Το 1969 ανεβάζει την *Τρικυμία* σε μετάφραση Ι. Οικονομίδη, με τη συμμετοχή των Σ. Βόκοβιτς, Β. Ζαβιτσιάνου, Γ. Μπινιάρη και Μ. Σκούντζου.

Το 1973 παρουσιάζει την κωμωδία *Όπως σας αρέσει*, σε μετάφραση του Μ. Σκουλούδη, με την Α. Συνοδινού και τον Σ. Βόκοβιτς, ενώ το 1977 παρασταίνει το έργο του Σαίξπηρ *Αγάπης αγόνας άγονος*, σε μετάφραση του Β. Ρώτα, με πρωταγωνιστές τους Π. Παπαδάκη, Α. Βαλάκου, Α. Κυριακού και Β. Μουτάφη.

Φυσικά θα ακολουθήσουν και πολλές άλλες παραστάσεις των έργων του Σαίξπηρ, η σκηνοθεσία των οποίων φέρει το όνομα σημαντικών ανθρώπων του θεάτρου, όπως του Μυράτ και του Μινωτή, και φτάνοντας ως τις μέρες μας βλέπουμε πως τα έργα του Άγγλου δραματουργού διεκδικούν μια αξιόλογη θέση στο ρεπερτόριο της Σκηνής μας, είτε αυτή αφορά τους μεγάλους Θεατρικούς Οργανισμούς μας είτε τους περιοδεύοντες κατά τους καλοκαιρινούς μήνες θιάσους.

Πριν όμως ολοκληρώσουμε την αναφορά μας στους πιο σημαντικούς σαιξπηρικούς σκηνοθέτες, αξίζει να μνημονεύσουμε και έναν άλλο εξίσου σημαντικό σκηνοθέτη των ημερών μας, τον κ. Σπύρο Ευαγγελάτο, ο οποίος μετά τον Ροντήρη και τον Αλέξη Σολομό είναι ο σκηνοθέτης με τα περισσότερα έργα του Σαίξπηρ στο ενεργητικό του. Δέκα σκηνοθεσίες του ως τώρα έχουν δει τα φώτα της σκηνής και ο δρόμος μπροστά του είναι ανοιχτός για σχέδια και όνειρα.

Σκαλίζοντας τις μνήμες του ο Σπύρος Ευαγγελάτος θυμάται την πρώτη επαφή του με τον μεγάλο ποιητή. Παιδάκι ακόμα, καθισμένος στο ξύλινο βαλιτσάκι, όπου η αρπίστρια μητέρα του έβαζε τις χορδές της άρπας, παρακολούθησε στο «Θέατρο Κοτοπούλη» την παράσταση της *Τρικυμίας* σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, στην οποία εκείνη έπαιζε άρπα. Η συμμετοχή της μητέρας του στην παράσταση στάθηκε για άλλη μια φορά η αφορμή να δει στο «Εθνικό» το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* σε σκηνοθεσία Κάρουλου Κουν. Αργότερα, στη δεκαετία του 1950 πάλι στο «Εθνικό» είδε τον Μινωτή, όταν επανέλαβε τον *Άμλετ*, καθώς και τον *Ληρ*, αλλά και τη *Στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού.

Με το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* το 1970 πραγματοποιεί την πρώτη του επαγγελματική επαφή με τον Σαίξπηρ, αλλά και την πρώτη του μεγάλη επιτυχία σαν σκηνοθέτης. «*Επιτυχία, όταν η παράσταση παίχτηκε στο Ηρώδειο, όπου σημείωσε θρίαμβο, σε αντίθεση με τη χλιαρή υποδοχή που είχε συναντήσει αρχικά στη Θεσσαλονίκη*». Η επιλογή του συγκεκριμένου έργου κάθε άλλο παρά τυχαία ήταν. Πρώτα-πρώτα, γιατί, όπως μας πληροφορεί και ο ίδιος ο σκηνοθέτης «και ηλικιακά ήμουν πιο κοντά σε αυτό το εν μέρει νεανικό στρόβιλο ερωτισμού, αλλά και στο ιδιότυπο χιούμορ του γοητευτικού και αλλόκοτου αυτού έργου. Παράλληλα ήταν η εποχή της μεγάλης επιτυχίας του Πίτερ Μπουκ με το *Όνειρο*, καθώς και της δημοσίευσης σχετικού δοκιμίου του Γιαν Κοτ: «*Επηρεασμένος από τα δυο αυτά γεγονότα προσπάθησα να δώσω μια δική μου προσωπική άποψη*». Το έργο αυτό παρασταίνεται το 1971 από το «Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», σε μετάφραση

Γιάννη Οικονομίδη, μια παράσταση στην οποία συμμετέχουν οι: Αλέκος Πέτσος, Μαίρη Λαλοπούλου, Χρήστος Πάρλας, Νικήτας Τσακίρογλου, Γιώργος Βλαχόπουλος, Δημήτρης Βάγιας, Πέπη Οικονομοπούλου, Ιλιάς Λαμπρίδου, Δημήτρης Καρέλλης κ.α.

*Ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα* το 1973 στο «Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος» ήταν μια «μοντέρνα» παράσταση, σε μετάφραση Κ. Καρθαίου και με τη συμμετοχή του Δημήτρη Καρέλλη, της Ιλιάς Λαμπρίδου και άλλων αξιόλογων ηθοποιών. Σύμφωνα με την κριτική της εποχής η παράσταση αυτή χαρακτηρίστηκε ως «μοντέρνα», δηλαδή διαφορετική από τον τυπικό τρόπο παρουσίασής της, καθώς *«πλην των δυο κεντρικών, όλα τα πρόσωπα ήταν από ελαφρώς φαιδρά έως παντελώς γελοία, όπως οι γονείς των δυο νέων. Η παράσταση τελείωνε με μια βουβή σκηνή, όπου, καθώς 'έλιωνε' ο λόγος, ο 'λαός' πλησίαζε μέσα απειλητικά. Το ιλαρό στοιχείο της παράστασης δημιούργησε τότε σκάνδαλο. Ένα μέρος του 'λογιότερου' κοινού αντέδρασε αρνητικά, αλλά το κοινό κατέκλυζε την αίθουσα του θεάτρου»*.

Επόμενη επαφή με τον Σαίξπηρ είναι με τη *Δωδέκατη νύχτα*, σε μετάφραση Βασίλη Ρώτα, με συντελεστές τους Αντιγόνη Βαλάκου, Αιμιλία Υψηλάντη, Ζώρα Τσάπελη, Δημήτρη Μαλαβέτα, Παντελή Ζερβού, Γιώργου Τσιτσόπουλου, Δημ. Τσούτση, Νικηφόρου Νανέρη κ.α., μια παράσταση που δόθηκε αυτή τη φορά στο «Εθνικό». Πρόκειται για μια σκηνική παρουσίαση που, κατά το προσωπικό σχόλιο του σκηνοθέτη, διατηρεί την εντύπωση πως *«έμεινε ημιτελής. Είχε μια κρυάδα, για την οποία ευθύνομαι τόσο εγώ, όσο και το οπτικό της μέρος, αλλά και άλλα στοιχεία»*.

Επιστροφή στην κωμωδία ύστερα από χρόνια, το 1985, με το *Όπως σας αρέσει*, τη δεύτερη σαιξπηρική παράσταση του «Αμφι-θεάτρου», σε μετάφραση Παύλου Μάτεσι, με τους Λήδα Τασοπούλου, Σπύρο Μαβίδη, Τάσο Υφαντή, Κοσμά Ζαχάρωφ, Γιώργο Τσιδίμη, Κατερίνα Καραγιάννη, κ.α., στο θέατρο της Πλάκας πλέον.

Ακολουθεί το *Ημέρωμα της στρίγγλας* το 1988, σε μετάφραση Κατ. Αγγελάκη-Ρουκ Σ.Α.Ευαγγελάτου, με τους Δημήτρη Παπαμιχαήλ, Λήδα Τασοπούλου, Σπύρο Μαβίδη, κ.α, μια παράσταση από το «Αμφι-θέατρο» και πάλι.

Ενώ το «Εθνικό», τουλάχιστον μέχρι πριν από μερικά χρόνια, χρόνο με το χρόνο γνώριζε στο ελληνικό κοινό τα έργα του μεγάλου ελισαβετιανού, υπήρχε πάντα απέναντί του ένας 'ανταγωνιστικός' θίασος. Έτσι στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα απέναντι στο «Βασιλικό» υπήρχε ο θίασος του Χρηστομάνου. Αργότερα, επί 'μονοκρατορίας'

Ροντήρη, κυριότερος 'αντίπαλος' ήταν ο θίασος της Κατερίνας Ανδρεάδη, της κυρίας Κατερίνας, όπως ήταν γνωστή, για την οποία μιλήσαμε λίγο παραπάνω.

Περνώντας τώρα στη δεκαετία του 1950 οι ελληνικές παραστάσεις Σαίξπηρ περνούν τα σύνορα της χώρας μας με περιοδείες κυρίως στην Αίγυπτο και την Κύπρο. Συχνά μάλιστα πρόκειται για παραστάσεις που δεν παίζονται παρά μόνο εκτός Ελλάδας, όπως για παράδειγμα ο *Άμλετ* από το θίασο Έλλης Λαμπέτη, Γιώργου Παππά και Δημήτρη Χορν, που παρουσιάστηκε στην Κύπρο, το Κάιρο και την Αλεξάνδρεια.

Στα μέσα του 1950 έχουμε μια ξεχωριστή στιγμή με την προσπάθεια δημιουργίας ενός φεστιβάλ Σαίξπηρ, που δεν έμελλε να διαρκέσει τόσο, ώστε να γίνει θεσμός. Εμπνευστής του ο Νίκος Χατζίσκος, μαθητής του Ροντήρη, ο οποίος αποχωρώντας από το «Εθνικό» το 1954 αποφάσισε να φτιάξει το «Υπαίθριο Θέατρο του Εθνικού Κήπου» και να ανεβάσει Σαίξπηρ μέσα σε αυτό το μαγευτικό περιβάλλον. Έτσι το πρώτο κηποθέατρο της Ελλάδας έγινε πραγματικότητα: «Θέατρο Εθνικού Κήπου – Ιδρυτής - Διευθυντής Νίκος Χατζίσκος-Φεστιβάλ Σαίξπηρ» ήταν ο τίτλος του. Πρώτο έργο, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* με τον Νίκο Χατζίσκο και την Άννα Συνοδινού, σε σκηνοθεσία Μήτσου Λυγίζου.

Έως το 1957 άντεξε το Φεστιβάλ Σαίξπηρ στο «Θέατρο Εθνικού Κήπου», όπου παρουσιάστηκαν ακόμα το *Όνειρο θερινής νυκτός*, σε σκηνοθεσία Ντίνου Γιαννόπουλου και η *Στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, σε σκηνοθεσία Ν. Χατζίσκου.

Τα τελευταία χρόνια η παρουσία του Σαίξπηρ στη σκηνή του «Εθνικού» γίνεται όλο και πιο αραιή, ενώ αντίθετα τα έργα του αρχίζουν να κυκλοφορούν στις σκηνές των ιδιωτικών θιάσων

Στο «Θέατρο Πόλης», το 1975 ο θίασος Κώστα Καρρά - Νίκης Τριανταφυλλίδη ανεβάζει τη *Στρίγγλα*, σε σκηνοθεσία Σταύρου Ντουφεξή, και ο Κανέλλος Αποστόλου τον *Άμλετ*, ο Λεωνίδας Τριβιζάς παρουσιάζει με το «Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο» τον *Τίμωνα τον Αθηναίο* το 1978 και η Κατερίνα Βασιλάκου τη *Δωδέκατη νύχτα*.

Στη δεκαετία του 1990 πια, ενώ οι παραστάσεις Σαίξπηρ στο «Εθνικό» μετριοούνται στα δάχτυλα του ενός χεριού, καθώς φτάνει να παρουσιάζονται ανά τετραετία, εκτός «Εθνικού»-πέρα από τις μεμονωμένες περιπτώσεις -αρχίζει από κάποιους θιάσους η συστηματική πλέον παρουσίαση έργων του Σαίξπηρ.

Παράλληλα με το «Αμφι-θέατρο» του Σπύρου Ευαγγελάτου, το «Ανοιχτό Θέατρο» του Γιώργου Μιχαηλίδη ξεκίνησε από την προηγούμενη δεκαετία το σαιξπηρικό

ρεπερτόριό του με το *Πολύ κακό για το τίποτα* το 1984, την *Τρικυμία* το 1987, για να συνεχίσει με τον *Αμλετ* το 1991 και το *Όνειρο* το 1994. Παράλληλα ο Γιάννης Χουβαρδάς εγκαινιάζει το «Θέατρο του Νότου» το 1992 με το *Οθέλο* και συνεχίζει το 1993 με τη *Δωδέκατη νύχτα* και το 1998 με τον *Μακμπέθ*. Ο Γιώργος Κιμούλης το 1993 τη *Στρίγγλα*, το 1994 και το 2003 την *Κωμωδία των Παρεξηγήσεων*.

Η θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης, που αρχίζει από το τελευταίο τέταρτο του 19<sup>ου</sup> αιώνα, δηλαδή αρκετά χρόνια πριν από την απελευθέρωσή της, υπήρξε για μεγάλο διάστημα σχεδόν αποκλειστικά 'εισαγόμενη'. Πράγματι, αν αφήσουμε κατά μέρος τις πολυάριθμες τοπικές παραστάσεις ελαφρού μουσικού θεάτρου και περάσουμε στο λεγόμενο θέατρο πρόζας, για πολλές δεκαετίες δεν θα εντοπίσουμε γηγενείς παραγωγές, εκτός από τις ερασιτεχνικές.

Έτσι η παρουσία του Σαίξπηρ στη Θεσσαλονίκη πραγματοποιείται για μια μακρά περίοδο μόνο μέσω των αθηναϊκών παραστάσεων περιοδείας, που έχουμε ήδη αναφέρει. Από το 1943 αρχίζει επιτέλους να υπάρχει γηγενής επαγγελματική παραγωγή στον τομέα του θεάτρου πρόζας. Αλλά, για να βρει ο Σαίξπηρ τη θέση του μέσα στην παραγωγική θεατρική δραστηριότητα της πόλης, θα πρέπει να περιμένουμε τη δεκαετία του 1960 και το «Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος».

Στα τριάντα πέντε χρόνια που ακολούθησαν το ΚΘΒΕ θα παρουσιάσει συνολικά 20 σαιξπηρικές παραστάσεις. Τα έργα είναι μόνον 15, επειδή μερικά ανεβάστηκαν δυο φορές: *Οθέλος* (1964, Καραντινός, και 1992, Δημήτρης Έξαρχος), *Δωδέκατη νύχτα* (1964, Μήτσος Λυγίζος, και 1999, Εύη Γαβριηλίδη), *Το ημέρωμα της Στρίγγλας* (1965, Μιχάλης Μπούχλης, και 1978, Γιώργος Σεβαστίκογλου), *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (1971, Σπύρος Ευαγγελάτος, και 1985, Νίκος Χουρμουζιάδης), *Αμλετ* (1981, Γιαν Κάπλαν, και 1988, Άντριου Βισνέβσκι, με τον Κοσμά Ζαχάρωφ και τον Γιώργο Κιμούλη αντίστοιχα).

Στον υπόλοιπο κατάλογο υπερτερούν βέβαια τα 'κλασικά', μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται και *Η κωμωδία των παρεξηγήσεων* (1972, Γιώργος Θεοδοσιάδης), *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (1973, Σπύρος Ευαγγελάτος) και το *Όπως σας αρέσει* (1988, Βασίλης Παπαβασιλείου). Υπάρχουν, όμως, και μερικά από αυτά που παίζονται σπανίως, όπως το *Αγάπης αγόνας άγονος* (1983, Κανέλλος Αποστόλου).

Ο Σαίξπηρ δεν έλειψε επίσης και από το ρεπερτόριο και των άλλων, των 'μικρών' θεάτρων της Θεσσαλονίκης.



Έτσι το «Θεατρικό Εργαστήριο» παρουσίασε στα 1983 το *Με το ίδιο μέτρο*, σε μια παράσταση «μπρεχτική» αντίληψης, ανεβασμένη από τον Χάιντς Ούβε-Χάους, σε συνεργασία με τον Μπερλίνερ Ανσάμπλ, ένα πρόσωπο γνωστό από τις σκηνοθεσίες του στον «Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου».

Με Σαίξπηρ άρχισε το 1979 τη ζωή της και η «Πειραματική Σκηνή της Τέχνης», με σκηνοθέτη τον Κόλιν Χάρις, ο οποίος ανέβασε το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, μια παράσταση κατά την οποία είδαμε στο ξεκίνημά τους την Καρυοφυλλιά Καραμπέτη, την Έφη Σταμούλη, τον Νίκο Σεργιανόπουλο, τον Χρήστο Αρνομάλλη, τη Βαρβάρα Μαυρομάτη και άλλους τότε ‘νεοσσούς’ του θεάτρου μας. Ο ίδιος θίασος ανέβασε ξανά το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* το 1990. Ακολούθησαν ακόμα δύο σαιξπηρικά έργα, σε μετάφραση και σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη: *Η Δωδέκατη νύχτα* (1995) και ο *Περικλής* (1999), ανεβασμένα με έμφαση στο μουσικό στοιχείο (θαυμάσια τραγούδια του Ηρακλή Πασχαλίδη και του Κώστα Βόμβολου αντίστοιχα). Ο *Περικλής* είναι ένα έργο που παίζεται σπανιότατα, ωστόσο είχε ήδη παρουσιαστεί στη Θεσσαλονίκη το 1993 από το θέατρο «Παράθλαση» της Μόνας Κιτσοπούλου.

Το δημοφιλέστερο έργο του Σαίξπηρ για τους ανθρώπους του θεάτρου της Θεσσαλονίκης είναι χωρίς αμφιβολία το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, αφού ανεβάστηκε πέντε φορές μέσα σε λίγα χρόνια: δυο φορές στο «Κρατικό Θέατρο» (Σπύρος Ευαγγελάτος, Νίκος Χουρμουζιάδης), δυο φορές στην «Πειραματική Σκηνή της Τέχνης» (Κόλιν Χάρις, Νικηφόρος Παπανδρέου) και μια φορά σε διασκευή για παιδιά στο «Νέο Θέατρο Θεσσαλονίκης» (Ανδρέας Βουτσινάς), χωρίς, φυσικά, να υπολογίσουμε τις αναρίθμητες σχολικές και άλλες ερασιτεχνικές παραστάσεις του.

Όπως έχουμε ήδη επισημάνει τα έργα του Σαίξπηρ αποτελούν κατ’ εξοχήν λαϊκό θέατρο. Η αντίληψη όμως της υπερπαραγωγής, με τα πολυέξοδα κοστουμια και σκηνικά και τον πολυπρόσωπο θίασο, συχνά τα καθιστά απαγορευτικά. Επιπλέον μια άλλη αντίληψη που θέλει τον Σαίξπηρ «δύσκολο» ή «βαρύ» (!) δεν ευνοεί την παρουσίασή του από τα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα (ΔΗΠΕΘΕ). Έτσι δεν είναι περίεργο, που από το 1985, όταν ο Νίκος Χαραλάμπους ‘τόλμησε’ να παρουσιάσει στην Καλαμάτα τον *Άμλετ*, από όλα τα ΔΗΠΕΘΕ, τα οποία από πέντε αρχικά στον αριθμό, έχουν ξεπεράσει τα δεκαπέντε, ένα μόνο ή καμιά φορά και δύο βρίσκονται κάθε χρόνο να αποτολμούν την παράσταση κάποιου σαιξπηρικού έργου. Εξαίρεση αποτελούν οι χρονιές 1991, 1996 και 1999, κατά τις οποίες έχουμε από τρεις παραγωγές.

Χαρακτηριστικό είναι πως τα έργα του Σαίξπηρ, τα οποία προτιμώνται συνήθως από τα ΔΗΠΕΘΕ είναι κωμωδίες και αποτελούν τη θερινή εξόρμηση των θιάσων. Ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις που έργο του Σαίξπηρ αποτέλεσε μέρος του χειμερινού ρεπερτορίου των ΔΗΠΕΘΕ, όπως έγινε στην Καλαμάτα το 1991 με το *Όνειρο θερινής νύχτας*, σε σκηνοθεσία Γιάννη Μαργαρίτη (Φ. Ντεμίρη, Ο. Ιωάννου, Κ. Παληός, Χ. Παυλίδης, Ρ. Αξελός, Χ. Δούζη, κ.α.), το 1996 με τη *Δωδέκατη νύχτα* (Γ. Ζαβραδινός, Σ. Βούτος, Κ. Μπάσης, Μ. Μίχα, Μ. Σάββα, Α. Αλεξανδράκη, κ.α.) και πάλι από τον Νίκο Χαραλάμπους στην Πάτρα με το *Αγάπης αγώνας άγονος* το 1989 από τη Μάγια Λυμπεροπούλου (Χ. Σώζος, Σ. Κακκαβάς, Ν. Σακαλίδης, Μ. Σάββα, Β.Μαυρομάτη, Π. Βασιλόπουλος, Α. Λεμπεσόπουλος, κ.α.).

Από τα πρώτα ΔΗΠΕΘΕ είναι και του Αγρινίου, μέσα στα πλαίσια των δραστηριοτήτων του εντάσσεται και η παράσταση της *Δωδέκατης νύχτας* από τον Κωστή Φαρμασώνη το 1994 (Γ. Μανιός, Β. Χατζοπούλου, Ν. Γκεσούλης, Μ. Στοήλη, Δ. Συμεωνίδης, κ.α.) και το 1997 του *Όπως αγαπάτε* (Ι. Σταμούλης, Π. Μηλίτση, Κ. Νικολαΐδου, Γ. Μελισάρης, Κ. Γαλανάκης, κ.α.).

Έναν κύκλο Σαίξπηρ, με διαλέξεις και σεμινάρια να συνοδεύουν τις παραστάσεις, οργάνωσε στο ΔΗΠΕΘΕ Ρούμελης ο διευθυντής του Βασίλης Κυρίτσης, παρουσιάζοντας σε τρία συνεχόμενα καλοκαίρια την *Κωμωδία των Παρεξηγήσεων* (1992, Α. Λεμπεσόπουλος, Γ. Νταλιάνης, Χ. Στέργιογλου, Χ. Σώζος, Μ. Παπαδημητρίου, Α. Λούλου, κ.α.) και τις *Εύθυμες κυράδες του Ουίνσдор* (1993, Α. Καραζύσης, Γ. Νταλιάνης, Κ. Φοντούκης, Ε. Κοκκίδου, Μ. Σαουσοπούλου, Χ. Δρακοπούλου, κ.α.), σε σκηνοθεσία Σταύρου Ντουφεξή..

Από δύο έργα έχουν παρουσιάσει τα ΔΗΠΕΘΕ Βέροιας, Ρόδου και Λάρισας. Ο Γιάννης Καραχισαρίδης ανέβασε στη Βέροια το 1991 το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (Θ. Σκούρτας, Β. Νικολοπούλου, Ο. Γωνιάδης, Δ. Σιακάρης, Γ. Μωρόγιαννης, Ε. Κασσίδου, κ.α.) και σε συνεργασία με τον θίασο «Αργώ» το 1998 την *Τρικυμία*, σε σκηνοθεσία Νίκου Διαμαντή, με την Αιμιλία Υψηλάντη στο ρόλο του Πρόσπερου.

Στη Ρόδο ο Κώστας Νταλιάνης το 1998, σε μια άκαρπη προσπάθεια να ξεκινήσει ένα φεστιβάλ μεσαιωνικού θεάτρου μέσα στη μεσαιωνική πόλη, ανέβασε σε δική του μετάφραση και σκηνοθεσία τον *Ρωμαίο και Ιουλιέτα*, με τον Γιώργο Λέφα και την Εβίτα Παπασπύρου, και το 2000 ο Μιχάλης Σδούγκος παρουσιάζει μια δική του διασκευή πάνω στο *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, σε σκηνοθεσία Μαρίας Κουκιάδη.

Το *Όνειρο* παρουσιάστηκε και στη Λάρισα το 1998 και την επόμενη χρονιά ακολούθησε και το *Χειμωνιάτικο παραμύθι*.

Τρία άλλα ΔΗΠΕΘΕ έχουν παρουσιάσει από ένα έργο του Σαίξπηρ: Το ΔΗΠΕΘΕ Κρήτης τη *Δωδέκατη νύχτα*, το 1987 (Ν. Γαλανός, Σ. Βούτος, Α. Αδριανού, Γ. Ζωγράφος, Ε. Καστάνη, Κ. Ραζέλου, Δ. Παπαγιάννης, κ.α.), σε σκηνοθεσία Τηλέμαχου Μουδατσάκι, των Ιωαννίνων το *Ημέρωμα της στρίγγλας*, το 1988 (Τ. Λύγαρη, Κ. Αρζόγλου, Γ. Τζέρπος, Μ. Μπίζιος, Κ. Αθανασόπουλος, Β. Ανδρεόπουλος, κ.α.), σε σκηνοθεσία Νίκου Περέλη και του Αιγαίου τους *Δύο ευγενείς από τη Βερόνα*, το 1996.

Επίσης, αφού ολοκληρώσαμε την παρουσίαση των παραστάσεων των κωμωδιών του Σαίξπηρ που έλαβαν χώρα στην ελληνική θεατρική σκηνή ή σε μέρη όπου άκμαζε το ελληνικό στοιχείο, δεν θα πρέπει να παραλείψουμε να επισημάνουμε ότι τα έργα του μεγάλου Άγγλου δραματουργού δεν μονοπώλησαν το ενδιαφέρον των ανθρώπων του θεάτρου αλλά και των παραγωγών του κινηματογράφου. Φυσικά, αυτό είχε ως άμεση συνέπεια η παράσταση έργων του Σαίξπηρ να μην αποτελεί αποκλειστικό θεατρικό προνόμιο, γεγονός που παρείχε τη δυνατότητα και στο μη θεατρόφιλο κοινό να γνωρίσει τον μεγάλο αυτό θεατρικό συγγραφέα.

Έτσι πολλά έργα του, με πρωταγωνιστές μεγάλους ηθοποιούς, όπως ο Λώρενς Ολίβιε, ο Άντονι Κουέηλ και η Βίβιαν Λη, απέκτησαν μια διαφορετική ερμηνεία και διάσταση, πίσω από τη μαγική οθόνη του κινηματογράφου αρχικά και της τηλεόρασης αργότερα, και οι ήρωές του κατέβηκαν από τον απόμακρο θεατρικό 'θώκο' τους και έγιναν πιο προσιτοί και ανθρώπινοι στο ευρύ κοινό, που είχε τη δυνατότητα τώρα να τους γνωρίσει και να τους απολαύσει ακόμα και από το σπίτι του.

Επανερχόμενοι, ύστερα από τη μικρή αυτή παρέκκλιση, στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα και κλείνοντας τη σύντομη αυτή παρουσίαση της επίδρασης που άσκησε ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα αλλά και της υποδοχής που έτυχαν τα έργα του, μπορούμε να πούμε πως αυτός ο 'μάγος' του θεάτρου κέρδισε την καρδιά και του ελληνικού θεατρόφιλου κοινού κα συνέβαλλε τα μέγιστα στη διαμόρφωση της νέας ελληνικής θεατρικής παράδοσης και παιδείας.

## Βιβλιογραφία

Αικ. Δούκα-Καμπίτογλου, (Θεσσαλονίκη 1977), Ιω. Στάθης Δρωμάζος, (Αθήνα 1959), Β. Ρώτας, *Θέατρο* (Γενάρης-Φλεβάρης 1965), τεύχος 19, Γ. Σιδέρης, *Νέα Εστία*, Τόμος 29, (Αθήνα 1 Φεβρουαρίου και 1 Μαρτίου του 1941) και μια σειρά άρθρων δημοσιευμένων σε διάφορα τεύχη του περιοδικού *Θέατρο: (Θέατρο 1964, τεύχος 15, Θέατρο 1964, τεύχος 16, Θέατρο 1964, τεύχος 17, Θέατρο 1964, τεύχος 18, Θέατρο 1965, τεύχος 19, Τεύχος 20, Γενάρης-Φλεβάρης 1965)*, Γιαν Κοττ, *Σαίξπηρ*, (Αθήνα 1970), Lings Martin, (Αθήνα 1991), Χ.Λ. Μπόρχες, (Αθήνα, 1985), Paul Siegel, *Shakespeare in his time and ours* (Αθήνα 1983), Άρθρα των: Ελένη Παπασωτηρίου, «Η πρόκληση του μεγάλου Ελισαβετιανού», «Ο Σαίξπηρ στα ελληνικά», «Ο Άμλετ του Μινωτή γράφει ιστορία», «Αλέξης Σολομός. Η νέα πνοή στο Εθνικό», «Ο Κάρολος Κουν και ο Σαίξπηρ», «Σπύρος Ευαγγελάτος, είκοσι χρόνια, δέκα παραστάσεις», «Στο ελεύθερο θέατρο: Από το φεστιβάλ του Χατζίσκου στο σήμερα», «Στα ΔΗ-ΠΕΘΕ. Οι 'ηρωικές' προσπάθειες», Ερρίκου Μπελιέ (μεταφραστή), «Έρωτας και ανάπλαση», Χριστίνας Μπάμπου-Παγκουρέλη, «Να ελευθερωθεί ο στίχος, για να αποδοθούν τα νοήματα», Εύας Γεωργοσοπούλου, «1879-1930, Ο ρομαντισμός των πρώτων χρόνων» και Νικηφόρου Παπανδρέου, «Στη Θεσσαλονίκη. Ευκαιρίες για πρωτότυπες προτάσεις», όπως αυτά περιλαμβάνονται στο *Αφιέρωμα στον Σαίξπηρ* της εφημ. *Ελευθεροτυπίας*, Σάββατο 20 Μαΐου 2000, που φέρει τον τίτλο «Το ραντεβού με το ελληνικό θέατρο» (υπεύθυνος: Βαγγέλης Παναγόπουλος, συντάκτης: Νάσος Γκολέμης, επιμέλεια-συντονισμός: Ελένη Παπασωτηρίου).

## Κεφάλαιο Δέκατο Τέταρτο

### Το «παιδικό θέατρο»

#### I. Το παιδικό παιχνίδι, το λαϊκό μιμόδραμα και η νούτικη κωμωδία.<sup>1</sup>

Ο άνθρωπος της κάθε εποχής και του κάθε τόπου χάρη στη σύμφυτη - μεταμορφωτική του ικανότητα και στη ροπή του προς το φανταστικό και προς το θέαμα δημιουργεί τις πρώτες αμυδρές μορφές του θεατρικού αυτοσχεδιασμού, πλάθοντας τους πρώτους σχηματισμούς μιμοδραμάτων, «παιχνίδια του λαού», όπως είναι γνωστά, τα οποία καθρεφτίζουν την αναλλοίωτη ενέργειά του και τη θεληματική δημιουργικότητά του, που συχνά τείνει να ξεπεράσει τα όρια που βάζει η φύση.

Την πρώτη συνειδητή μιμητική ενέργεια την πραγματώνει ο άνθρωπος στο παιδικό παιχνίδι του, όπου, ακούσια και χωρίς επίγνωση, αυτοσχεδιάζει μορφές παιχνιδιών με υφή 'θεατρική'. Το παιδικό παιχνίδι έχει καθαρά βιολογική σκοπιμότητα. Η μιμικο-δραματική εκδήλωση του παιδιού, μολονότι είναι φευγαλέα και άρρυθμη, ωστόσο μας αποκαλύπτει τον εσωτερικό μηχανισμό του θεατρικού αυτοσχεδιασμού, καθώς κάθε παιδί που παίζει ενεργεί συχνά, ως ένα σημείο βέβαια, ανάλογα με τον αυτοσχέδιο λαϊκό μίμο-δραματοουργό και 'σκευοποιό' των λαϊκών πανηγυριών.

Ένας πολύ συνηθισμένος τύπος παιδικού παιχνιδιού είναι η υπόδυση 'ρόλων', τύπος κοινός σε κάθε εποχή και φυλή. Η ποικιλία των παραστάσεων που προσλαμβάνει το παιδί από την πραγματικότητα που το περιβάλλει το ωθεί να αλλάζει ρόλους και με όπλο τη φαντασία του αυτο-μεταμορφώνεται ανάλογα με τη στιγμιαία διάθεσή του. Υποδύεται τον πατέρα και τη μητέρα, το ζητιάνο και το βασιλιά, τον караβοκύρη και το μούτσο, τον πρραματευτή και τον αγοραστή, κατά το κέφι του. Οτιδήποτε βρεθεί μπροστά του γίνεται 'πραμάτεια' διαλεχτή, την οποία πουλάει, αγοράζει και παζαρεύει, πλάθοντας ολοένα καινούριους διαλόγους, υποθέσεις και πλοκές, και όλα αυτά τα σβήνει σε ένα λεπτό, για να αρχίσει κάτι άλλο. Έτσι, κάποτε φορώντας τα γυαλιά του παππού παίζει το ρόλο του γιατρού και γεμάτο

---

<sup>1</sup> Κατερίνα Ι. Κακούρη, «Αυτοσχεδιασμός και Θέατρο. Το Λαϊκό Πανηγύρι Προαιώνια Ρίζα», *Θέατρο* 22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965, σσ. 79-84.

σοβαροφάνεια εξετάζει τον μικρό αδελφό του, που και αυτός με τη σειρά του 'καμώνεται' τον άρρωστο με τρόπο υποδειγματικό ακόμα και σε επαγγελματία ηθοποιό. Σε άπειρα παιχνίδια το παιδί υποκρίνεται πρόσωπα και περιστατικά της γύρω κοινωνικής και φυσικής ζωής ή παρμένα από τους κόσμους των παραμυθιών.

Το παιδικό παιχνίδι, *«το πρώτο ποίημα της ανθρωπότητας»* είναι ένα εμβρυακό δραματικό φαινόμενο. Τα παιδικά παιχνίδια χαρακτηρίζονται συχνά από τους ερευνητές *«μιμικά δράματα με πολλές πράξεις, με δέσεις, με αναπτυγμένο θέμα και λύσεις. Ολάκερη η ζωή αντικρουσμένη στις κύριες, στις επίσημες, στις σπάνιες στιγμές της μεγάλης χαράς ή του μεγάλου πόνου. Ατόφια η ανθρώπινη βίωση ιδωμένη μέσα από μικροσκοπικό φακό, ελαττωμένη σε παιδική διάσταση.* Είναι το πρώτο αχνοχάραγμα της δημιουργικής δραστηριότητας του ανθρώπου, που προσλαμβάνει αυτόματα θεατρική υφή. Το παιδί, με την τεράστια μιμητική ορμή του, με την ικανότητά του να αυτομεταμορφώνεται, με την τάση του να γυρεύει τη λύτρωσή του στην ατμόσφαιρα της ονειροφαντασίας, κλείνει μέσα στο παιχνίδι του πολλά από τα στοιχεία που στηρίζουν τη θεατρική δημιουργία, εξόν από τη χαρά του *«θεάσθαι»*.

Στο παιχνίδι η μιμητική δράση έχει αυτάρκεια, αυτοτέλεια και φτάνει από μόνη της στο να δημιουργήσει ηδονή. Το παιδί, όταν παίζει, δεν αισθάνεται (όπως ο ηθοποιός, όπως ο λαϊκός μίμος που αυτοσχεδιάζει) την ανάγκη να απλώσει και στους γύρω του τη συγκίνηση της δικής του ψυχής, αυτή που πυροδότησε τη δημιουργική ενέργεια. Δηλαδή το παιδί και στα μοναχικά και στα ομαδικά του παιχνίδια δεν αισθάνεται την ανάγκη του θεατή. Τον ξένο, τον αμέτοχο στο παιχνίδι του, δεν τον επιθυμεί και ή τον θεωρεί ενοχλητικό ή τον παραμελεί. Το παιχνίδι, αυτή την ασύγκριτη χαρά της παιδικής ηλικίας μας, ανίκανοι να τη στερηθούμε, τη συνεχίζουμε στην ενήλικη ζωή μας με νέες μορφές, έτσι που *«να μην υπάρχει διακοπή συνέχειας μεταξύ της χαράς του παιχνιδιού στο παιδί και της ίδιας χαράς στον ενήλικα»*, τονίζει ο Bergson. Σε ορισμένες από τις νέες αυτές μορφές παιχνιδιού ο ενήλικας αποζητά τον θεατή και τέτοια είναι η περίπτωση των *«παιχνιδιών»*. Τα μιμικο-δραματικά παιχνίδια που πλάθει ο λαός σε μέρες πανηγυριών πηγάζουν από το ομαδικό υποσυνείδητο μιας λαϊκής ομάδας, έχουν λοιπόν αντικειμενικότητα και γενικότητα, γι' αυτό και είναι ικανά να χαρίζουν σε θεατές τη *«χαρά των μιμημάτων»*.

Ό,τι ονομάζουμε 'παιχνίδια του λαού' είναι μιμοδράματα απλοϊκά. Δεν τα στηρίζει, όπως τα ιερά δρώμενα, η πίστη ότι επηρεάζουν σωστικά τη ζωή των τελεστών, όμως η ανθρώπινη ομάδα τα αγάπησε, γιατί είναι φυσική η κλίση μας προς το *«μυμείσθαι»*

και σύμφυτο σε όλους μας το «*χαίρειν τοις μιμήμασιν*». Τα μιμικοδραματικά αυτά παιχνίδια του λαού μορφολογικά δεν ξεπερνούν πολύ το παιδικό παιχνίδι, ωστόσο αντιπροσωπεύουν την πρώτη συνειδητή μιμικο-δραματική έκφραση του ανθρώπου, απελευθερωμένη από τη στενή βιολογική ανάγκη και τη λατρευτική επιδίωξη.

«Αυτοφυή» ονομάζει ο Πλάτων τα παιδικά παιχνίδια «*επειδάν ζυνέλθουσιν* (οι παίδες) *αυτοί ανευρίσκουσι*». Αυτοφυή είναι και τα μιμικά παιχνίδια των λαών, τα οποία ελάχιστα διαφοροποιούνται από τα παιδικά, καθώς διαρκώς αυτοσχεδιάζονται και σβήνονται, φτάνει να βρεθεί ο επιδέξιος μίμος και να το ζητήσει το κέφι της στιγμής, που αναδύεται ομαδικά σε μέρες γιορτινές. Περισσότερο από κάθε γιορτή της ανθρωπότητας το Καρναβάλι είναι το κλίμα μέσα στο οποίο κορυφώνεται ο θεατρικός αυτοσχεδιασμός. Όποιο όνομα και αν πήρε από τα πανάρχαια Βαβυλωνιακά και Αιγυπτιακά χρόνια ως τα Ελληνο-Ρωμαϊκά, από τις «Τρελογιορτές» του χριστιανικού Μεσαίωνα ως τις σημερινές «Απόκριες», η γιορτή αυτή, που γενικεύοντας την ονομάζουμε «Καρναβάλι», στάθηκε το πιο γόνιμο κλίμα, μέσα στα πλαίσια του οποίου καλλιεργούνται και αναπτύσσονται τα θεατρικά στοιχεία με τον αυτοσχεδιασμό.

Το Καρναβάλι, ελεύθερο δημιούργημα της χαρωπής μας διάθεσης είναι ένα υποκατάστατο του παιδικού μας παιχνιδιού, του προαιώνιου αυτοσχέδιου θεάτρου του κόσμου. Στις αποκριάτικες μέρες, κατά τις οποίες η μίμηση και η μεταμόρφωση απλώνονται παντού, παίζουμε με όλους και με όλα σαν παιδιά. Και το νέο αυτό παιχνίδι μας, βγαλμένο από τα βαθύτερα ορμέφυτά μας, πλάθει και πάλι μορφές θεάτρου.

Ο άνθρωπος, απελευθερωμένος από τις πιέσεις της κοινωνικής ζωής, φτάνει σε ένα ανώτερο παιχνίδι, στο χιούμορ. Περιγελά τα πάντα και τους πάντες. Κολλάει μια ψεύτικη καμπούρα στη ράχη του, μια τεράστια μύτη στο πρόσωπό του, λες και στέκεται ειρωνικά απέναντι στη φύση και χλευάζει τις αποτυχημένες προθέσεις της. Φοράει στραβά τη χάρτινη βασιλική κορώνα και το γελοίο κόρδωμά του είναι η σατιρική κριτική της συμβατικής αξίας των κληρονομημένων τίτλων. Περιπαίζει ό,τι δεν μπορεί να αλλάξει, ό,τι έχει, ό,τι μάταια αποζητά, ό,τι ενδόμυχα λαχταράει. Η μάσκα εκφράζει τις εσώτατες ψυχικές καταστάσεις του. Το πρόχειρο μασκάρεμά του ζωντανεύει παραμυθένια τέρατα, πλάσματα της λαϊκής φαντασίας, γελοιοποιεί αντιπροσωπευτικούς τύπους της κοινωνικής ζωής. Ο μεταμφιεσμένος, γέννημα της

αστείου μεταμορφωτικής και μιμητικής ροπής μας, είναι - από τα μακρινά περασμένα του κόσμου ως εμάς - ο αιώνιος μίμος.

Η 'υπόθεση', βάθρο του κάθε μιμοδράματος, χάρη στην αυτοσχεδιαστική ελευθεριότητα, αποκτά ποικίλο περιεχόμενο. Πλέκεται γύρω από μυθικές ή ιστορικές παραδόσεις του κάθε τόπου και συνηθέστερα γύρω από εντυπωσιακά περιστατικά της κοινωνικής πραγματικότητας, που έρχονται να ταραξουν το μονότονο κύλισμα της επαρχιακής ζωής. Ο γάμος, με τα καμώματα της ντροπαλής νύφης, του βιαστικού γαμπρού και της κακιάς πεθεράς, η δικαστική διαδικασία με τις στενοκεφαλίες του δικαστή, τις κουτοπονηριές του κατηγορουμένου και τις κενολογίες του κύρ-δικηγόρου, τα γιατροσόφια του σοφολογιότατου 'γιατρού', ακόμα και το μακάβριο θέμα της κηδείας σε παρωδία, όλα αυτά συνθέτουν τις 'υποθέσεις' στα μπουφόνικα παιχνίδια του λαού.

Η σημαντικότερη όμως προσφορά των λαϊκών παιχνιδιών στο θέατρο είναι η διαμόρφωση κωμικών τύπων. Στο πρόσφορο κλίμα των πανηγυριών, το μιμητικό ορμέφυτο, συνταιριασμένο με την κωμικο-σατιρική διάθεση, σμιλεύει τύπους που διακωμωδούν καταστάσεις, ελαττώματα φυσικά ή ηθικά, τέτοια που να σκορπίζουν άλλοτε το άκακο γέλιο και άλλοτε την καυστική σάτιρα. Τα μιμοκοδραματικά παιχνίδια του λαού, δηλαδή το λαϊκό θέατρο, δεν είναι παρά *«απλή διακωμώδηση τύπων που η κοινωνική νοοτροπία πάτησε πάνω τους τη σφραγίδα της γελοιοότητας»*. Ο κωμικός τύπος είναι ο πυρήνας και των λαϊκών παιχνιδιών και του λαϊκού θεάτρου.

Πηγές του κωμικού είναι άλλοτε κάποιο σωματικό ελάττωμα, χωρίς βέβαια τραγικό χρώμα ή τόσο αστείο στην εξωτερική του όψη, ώστε στιγμιαία να αποκοιμίζει τη συμπόνοια και τη βαθύτερη αισθαντικότητα, και άλλοτε ο τρόπος της ομιλίας και της προφοράς. Ο Φώτος Πολίτης σε άρθρα του για τη γένεση του 'τύπου' μέσα στο λαϊκό θέατρο τονίζει πως ο ξένος ομόγλωσσος που θα κουβαλήσει μαζί του την προφορά και τον τόνο της δικής του γεωγραφικής περιοχής, θα ξεχωρίσει ανάμεσα στους «κοινοβιακούς» αστούς. Τους τύπους αυτούς τους δέχεται έπειτα το λαϊκό θέατρο και έτσι πλάστηκε ο Γάλλος Μαρσεγιέζος, ο Ζακυνθινός Σιορ-Νιόνιος, ο Ρουμελιώτης Μπαρμπα-Γιώργος, ο Ιταλός Pedrolino και οι τόσοι ανάλογοι κωμικοί θεατρικοί τύποι στην ελληνο-ρωμαϊκή θεατρική παράδοση.

Την κωμική φαντασία τροφοδοτούν επίσης και ηθικά ελαττώματα, όταν έχουν ανάλαφρο χρώμα. Έτσι δημιουργούνται λογής χαρακτηριστικοί τύποι: ο πονηρός μικροκατεργάρας, ο ακίνδυνος λωποδυτάκος που κοροϊδεύει τους ανόητους και



απλοϊκούς ανθρώπους, ο τσιγκούνης, ο υποκριτής, ο αφηρημένος, ο λιονταρής, ο αλαζονικός πρωτευουσιάνος - παραφωνία μέσα στην απλότητα της λαϊκής ζωής – ο αρειμάνιος χωροφύλακας, ο σχολαστικός γραμματιζούμενος, ο σοβαροφανής γιατρός, όλοι αυτοί ξυπνάνε στο λαό τη σατιρική του διάθεση.

Στο εμβρυακό θέατρο του λαού, η σκηνή λείπει ολότελα. Πολλές φορές μίμοι και κοινό ανακατεύονται, άλλες φορές μια γραμμή χαραγμένη στο έδαφος ή ένα χαλί ριγμένο στο έδαφος υποδηλώνει τον σκηνικό χώρο.

Μέσα στο ομαδικό ξεφάντωμα των χαρωπών πανηγυριών οι λαοί της γης από τα πανάρχαια χρόνια μέχρι σήμερα σμιλεύουν δραματικές μορφές: απλοϊκές κωμωδίες, μπουφόνικες φάρσες, χοντροκομμένες σάτιρες, που αντιπροσωπεύουν τις απαρχές του κωμικο-σατιρικού δράματος. Μορφές που αναπαράγονται με τον ίδιο αμετάβλητο ρυθμό της ανανέωσης, τότε σβήνονται για πάντα μαζί με το γλεντοκόπι, τότε κληροδοτούνται σε μεταγενέστερες γενιές, τότε εξελίσσονται σε λαϊκή θεατρική τέχνη, σε επαγγελματικό λαϊκό θέατρο, κάποτε φτάνουν βαθμιαία στο αισθητικό μέστωμα, στον πνευματικό καρπό της Αττικής κωμωδίας, των σαιξπηρικών και των μολιερικών αριστουργημάτων.

Επομένως, στα αυτοσχέδια μιμοδράματα των λαϊκών πανηγυριών πρωτοσμιλεύτηκε η ύλη, απ' όπου εδώ και πολλούς αιώνες αντλούν οι μεγάλοι «εκείνοι», οι πολυπροικισμένοι με «αρμονίαν και ρυθμόν». Ύλη που «πολλάς μεταβολάς μεταβαλούσα...επαύσατο επει έσχε την αυτής φύσιν». (Ποιητ. 1449<sup>α</sup>, 13).

Μέσα από τους κόλπους του λαϊκού θεάτρου ξεπηδάει και η *νούτικη* κωμωδία<sup>2</sup>, δηλαδή η κωμωδία που παιζόταν απ' έξω, δίχως κείμενο, πάνω σε έναν ορισμένο καμβά, με αυτοσχεδιασμό, με το νου, απ' όπου προέκυψε και η επονομασία της. Πάντα ακολουθούσε μετά από το έργο, την οπερέτα – επιθεώρηση - δράμα, ακόμα και την τρίπρακτη κωμωδία. Δε γνωρίζουμε γι' αυτήν πώς καθιερώθηκε και ποιοι την εισήγαγαν στους θιάσους. Ωστόσο οι περισσότεροι υποστηρίζουν πως ήταν κατάλοιπο των θιάσων της «παντομίμας», η οποία με τη σειρά της προβάλλει ως μακρινή απόγονος της ιταλικής *Commedia dell'arte*, ενώ παράλληλα συνδυάζει και στοιχεία από παραλλαγές έργων του Μολιέρου και του Γκολντόνι, σύμφωνα με την άποψη του Ακαδημαϊκού Σπύρου Μελά.

Είναι πιθανόν σε ορισμένες *νούτικες* κωμωδίες να υπήρχαν συγγραφείς και ορισμένες να είχαν κυκλοφορήσει παλιότερα σε έντυπα και χειρόγραφα. Όμως οι

---

<sup>2</sup> Αλέκος Χρυσοστομίδης, «Τα Λαϊκά Θέατρα. Η νούτικη Κωμωδία», *Εκκύκλιμα* 19 (Χειμώνας 1988), Τρίμηνη Επιθεώρηση για το Θέατρο, σελ. 36-37.

παλιοί θεατρίνοι που τρέχανε από' δω και από' κει, για να εξασφαλίσουν ένα κομμάτι ψωμί, ίσως να μη διέθεταν χρήματα, για να αγοράσουν τα χειρόγραφα και γι' αυτό τα παίζανε από μνήμης. Έτσι αυτές πολιτογραφήθηκαν ως *νούτικες*. Από τις κωμωδίες αυτές πολλοί θεατρικοί συγγραφείς και σεναριογράφοι δανείστηκαν στοιχεία και έφτιαξαν τρίπρακτες κωμωδίες, οπερέτες και κινηματογραφικά έργα. Τα κύρια πρόσωπα των κωμωδιών αυτών ήταν τέσσερα: το αφεντικό (πατέρας), η κόρη, ο υπηρέτης και ο εραστής.

Οι πιο γνωστές *νούτικες* κωμωδίες είναι: *Το γιάντες*, *Ψύλλοι-κοριοί-κουνούπια*, *Μια κλίνη δια τρεις*, *Ομνιμπους-έστιμπους*, *Η ανάσταση του Λαζάρου*, *Ο γέρο Ταμπακάς*, *Οι δυο εραστές*, *Ο Δον Ηλίας Κολοκόθας*, *Δια της βίας γιατρός* (δεν θα ήταν άτοπο στο σημείο αυτό να προχωρήσουμε στον παραλληλισμό που μας 'επιβάλλει' ο συγκεκριμένος τίτλος με αυτόν της κωμωδίας του Μολιέρου *Γιατρός με το στανιό*), *Καλώς τ' αφεντικό απ' έξω*, *Τα δικηγορικά γελοία*, *Οι τρεις γραμματείς*, *Ο Κουλούρης*, *Κηδεία και χορός*, *Νύφη και φοράδα*, *Στενό κρεβάτι*, κ.α.

## **II. Το Θέατρο για παιδιά, οι απαρχές του και η θέση του στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα<sup>3</sup>.**

Ο όρος «παιδικό θέατρο», που τόσο συχνά τον χρησιμοποιούμε, δεν έχει καμία σχέση με το είδος του θεάτρου που θέλουμε να υποδηλώσουμε. «Παιδικό θέατρο» είναι το θέατρο που δημιουργούν τα παιδιά. Αυτό που παράγουν και παρουσιάζουν οι ενήλικες στα παιδιά πρέπει να λέγεται «θέατρο για παιδιά», όπως «βιβλία για παιδιά»<sup>4</sup>, «λογοτεχνία για παιδιά», κ.λ.π.

Οι απαρχές αυτού που ονομάζουμε σήμερα «παιδικό θέατρο» φαίνεται πως βρίσκονται στην εποχή της Αναγέννησης στην Αγγλία. Έχουμε μια μαρτυρία του 1493 για έναν θίασο που τον αποτελούσαν τα αγόρια του παρεκκλησίου του Αγ. Παύλου στο Λονδίνο.

Κατά τη διάρκεια της βασιλείας της Ελισάβετ οι παιδικοί θίασοι κάλυπταν ουσιαστικά όλο τον χώρο του «επαγγελματικού» θεάτρου. Να ήταν άραγε τυχαίο που ο Μάρλοου και ο Σαίξπηρ ξεκίνησαν την καριέρα τους ως μέλη παιδικού θίασου; Τα

<sup>3</sup> Γ. Λαδογιάννη, *Το Παιδικό Θέατρο στην Ελλάδα. Ιστορία και Κείμενα.*, Αθήνα 1998.

<sup>4</sup> «Το θέατρο για παιδιά και έργα “παιδικού θεάτρου” σε βιβλία» δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Διαβάζω*, τεύχος 43, Ιούνιος 1981.

έργα που έπαιζαν εκείνοι οι παιδικοί θίασοι είχαν στοιχεία παρμένα από συγγραφείς σαν τους Σενέκα, Πλάυτο, Τερέντιο κ.α. Παρατηρούμε δηλαδή πως το θέατρο για παιδιά αντλούσε τη θεματογραφία του από την ίδια πηγή που αντλούσε και το θέατρο των ενηλίκων: από την πνευματική παράδοση της χώρας και τις πολιτιστικές της αξίες.

Τα παιδιά έβλεπαν έργα σαν τον *Τζακ τον ταχυδακτυλουργό*<sup>5</sup>, που θα μπορούσε να θεωρηθεί και το πρώτο παιδικό έργο που γράφτηκε. Τυπώθηκε το 1555. Στο έργο αυτό απέδωσαν τον χαρακτηρισμό «νέο ιντερλούδιο για να παίζουν τα παιδιά» και ήταν ουσιαστικά ένα «θεατρικό παιχνίδι» με υπόθεση παρμένη από τον *Αμφιτρύωνα* του Πλάτου.

Ένα άλλο έργο που παρασταινόταν από παιδιά ήταν *Η βελόνα της γριάς Γκάρσον*. Επρόκειτο για μια εύθυμη, ανοιχτόκαρδη φαρσοκωμωδία. Ένα μεγάλο μέρος της αποτελούνταν από ρεαλιστικό διάλογο και τα πρόσωπα που συμμετείχαν στην υπόθεση ήταν βαθιά ριζωμένα στην παράδοση.

Ωστόσο το αντιπροσωπευτικότερο έργο θεάτρου για παιδιά είναι *Η λυπητερή τραγωδία που είναι γεμάτη από ευχάριστη ευθυμία*. Το έργο αναφέρεται στη ζωή του Καμβύση, βασιλιά της Περσίας και ανέβηκε στο Λονδίνο του 1561. Συγγραφέας του είναι ο Τόμας Πρέστον.

Το παιδικό θέατρο στη χώρα μας, τμήμα της γενικότερης θεατρικής δραστηριότητας, ξεχωρίζει ως ιδιαίτερη περιοχή και αυτονομείται σχετικά αργά. Η σημερινή του μορφή, ως ένα γεγονός που ανήκει στις συνειδητές επιδιώξεις μιας κοινωνίας και μιας εποχής, αρχίζει να διαμορφώνεται στην περίοδο του Μεσοπολέμου, προς το τέλος της δεκαετίας του 1920. Βέβαια αυτό σε καμία περίπτωση δε σημαίνει πως τότε πρωτοεμφανίστηκε. Η σχέση του θεάτρου με το παιδί έχει μια πλούσια προϊστορία και για τον λόγο αυτό δε θα πρέπει σε καμία περίπτωση να αγνοήσουμε τις διάφορες μορφές αυτής της σχέσης, καθώς τα κριτήρια για τον ορισμό τι είναι παιδικό θέατρο τα διαμορφώνει η κάθε εποχή και οι αντιλήψεις της κοινωνίας για το παιδί.

Ξεκινώντας μια σύντομη ιστορική αναδρομή σημειώνουμε πως τόσο στην Αρχαιότητα όσο και στο Διαφωτισμό δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για παραστάσεις παιδικές. Ωστόσο σε μια πρώιμη περίοδο, όπως εκείνη της αρχαιότητας, η παρουσία παιδικών ρόλων στο δράμα ή η συμμετοχή παιδιών σε παραστάσεις που

---

<sup>5</sup> Λάκης Κουρετζής, *Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*. Σειρά: «Αισθητική Αγωγή του παιδιού», Αθήνα 1990, σελ. 35, 56.

δεν προορίζονται για παιδικό κοινό είναι αδιαμφισβήτητη. Βασική απόδειξη αυτής της θέσης είναι οι ρόλοι των παιδιών της Μήδειας στο αρχαίο δράμα, που είναι από τις πιο έντονες σχέσεις θεάτρου-παιδιού, μια επιλογή που εκπορεύεται από την ιδιαίτερα σημαντική θέση που κατείχαν τα παιδιά στην αρχαία οικογένεια, γεγονός που δικαιολογεί και το ότι προσλαμβάνει και τη μορφή του «πάθους» στη δοκιμασία των γονέων.

Εντελώς διαφορετικά εκφράζεται ο αναγεννησιακός άνθρωπος, όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς μελετώντας το συναισθηματικό υπόστρωμα της *Θυσίας του Αβραάμ*. Το έργο αυτό του Κρητικού θεάτρου εκφράζει με τρόπο απλό δυνατές καταστάσεις του ανθρώπινου ψυχισμού, όπως είναι ο πόνος από την απώλεια ενός αγαπημένου προσώπου, καθώς και η στοργή και η τρυφερότητα των γονέων για τα παιδιά τους. Βρίθει από συναισθήματα που πιο συχνά και πιο γνήσια εκδηλώνει ο καθημερινός λαϊκός άνθρωπος μέσα από τις διάφορες εκφάνσεις της ζωής του. Η λαϊκή τέχνη των δημοτικών τραγουδιών της χαράς και του πόνου, π.χ. τα νανουρίσματα, τα νυφιάτικα, τα μοιρολόγια, τα τραγούδια της ξενιτιάς, κ.α., το βεβαιώνει. Πάνω στη βάση αυτή μπορούμε να στηρίξουμε και να ερμηνεύσουμε τη λαϊκή πρόσληψη του κρητικού δράματος από το ζακυνθινό λαϊκό θέατρο των «Ομιλιών», μέσα στα πλαίσια του οποίου πολλά έργα του Κρητικού θεάτρου διασκευάζονται σε «Ομιλία».

Πολλά στοιχεία για τη σχέση του παιδιού με το θέατρο εντοπίζονται και στην περιοχή του θρησκευτικού προπαγανδιστικού θεάτρου των νησιών του Αιγαίου. Με την ίδρυση ιησουιτικών ταγμάτων και άλλων κολεγίων στον ελληνικό χώρο το θέατρο προβλέπεται ρητά στην “*Ratio Studiorum*”, στον εκπαιδευτικό δηλαδή κανονισμό του τάγματος. Έτσι, λαμβάνοντας υπόψη την οργάνωση της εκπαίδευσης που έχουν τα καθολικά κολέγια, μπορούμε να υποθέσουμε πως το σχολικό θέατρο θεσμοθετείται για έναν τουλάχιστον αιώνα στον νησιώτικο χώρο.

Η πρώτη δημοσίευση κειμένου αυτής της παράδοσης, του *Δαβίδ*, που ανήκει στην παραγωγή της ιησουιτικής προπαγάνδας της Χίου, περιέχει αρκετά τεκμήρια παιδικότητας. Οι παραστάσεις τέτοιων έργων μάς πληροφορούν για τη συμμετοχή παιδιών, που υποδύονται ρόλους της παιδικής ηλικίας. Πρόκειται για έργα του σχολικού θεάτρου, που είναι πολυπρόσωπα και που γι’ αυτόν ακριβώς το λόγο προσφέρονται και προϋποθέτουν τη συμμετοχή όλων των παιδιών της τάξης, καθώς

έχουν ρόλους παιδικής ηλικίας και εμπεριέχουν τραγούδια, που συνοδεύονται από κίνηση, προσδίδοντάς τους έτσι τις εύθυμες πινελιές των παιδικών σκανταλιών.

Το τελευταίο αυτό στοιχείο εντοπίζεται στο αντιπροσωπευτικότερο κείμενο του σχολικού θεάτρου, τον *Δαβίδ*<sup>6</sup>, ιδίως στα “μπαλέτα” των δαιμόνων, όπου πρωταγωνιστούν τέσσερα διαβολάκια που καυχώνται για τα πειράγματα που κάνουν σε βάρος των ανθρώπων, χρησιμοποιώντας τη γλώσσα στην καθημερινή της υπόσταση με την απλότητα της λαϊκής της χροιάς, κάτι που πλησιάζει πολύ στην προσωπική μας θεατρική αντίληψη για το ποια στοιχεία θα πρέπει να διέπουν μια παιδική παράσταση.

Το παιδικό θέατρο που ξεπηδά μέσα από τα ιησουιτικά τάγματα του Αιγαίου σηματοδοτεί μια ιδιαίτερα σημαντική δραματουργική περίοδο για το Νεοελληνικό μας Θέατρο, καθώς, μαζί με το Επτανησιακό, αποτελεί τη νοερή γέφυρα που συνδέει το αναγεννησιακό Κρητικό θέατρο με αυτό του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, όχι μόνο από άποψη θεματολογίας, αλλά και σε σχέση με τα δομικά και μορφολογικά εκείνα στοιχεία που παραπέμπουν τόσο στον λαϊκό χαρακτήρα της κρητικής παράδοσης (π.χ. στη γλώσσα), όσο και στον αναγεννησιακό κλασικισμό (π.χ. η θεατρική δομή σε πέντε πράξεις).

Η στιγμή κατά την οποία η θεατρική πράξη θα συνδεθεί με καθορισμένο παιδικό κοινό, αυτό του σχολείου, είναι η εποχή του Διαφωτισμού, ένα γεγονός καθόλου τυχαίο, καθώς το πνευματικό αυτό κίνημα δίνει προτεραιότητα στο θεσμό του σχολείου, θεωρώντας το τον κύριο φορέα των ιδεών του. Κατά την εποχή εκείνη το θέατρο κάνει δειλά την εμφάνισή του στο σχολείο ως μέσο προβολής και προώθησης των γενικότερων στόχων του κινήματος είτε πρόκειται για γνωστικούς και ηθικούς είτε για ηθικοπλαστικούς.

Ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός εγκαινιάζει για το παιδικό θέατρο την περίοδο της προϊστορίας του. Αρχικά κάνει την εμφάνισή του ως ερασιτεχνικό θέατρο, με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του την διπολική έκφρασή του, τη σχολική και την κοσμική. Ως σχολικό θέατρο είναι απόλυτα συνυφασμένο με το πρόγραμμα και τους στόχους διδασκαλίας. Με εισηγητή τον Ασώπιο, διδάσκαλο στο ελληνικό σχολείο της Τεργέστης, σηματοδοτείται η έναρξη μιας νέας περιόδου του νεοελληνικού θεάτρου, «του κοινού σχολείου των ανθρώπων»: είναι η περίοδος του σχολικού και ερασιτεχνικού θεάτρου, κατά την οποία ιδρύεται η πρώτη εθνική μας σκηνή, που

---

<sup>6</sup> Β. Πούχγερ, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση. Δέκα μελετήματα*. Εκδόσεις «Οδυσσέας» [1995], σσ. 197-200.

μπορεί να είναι νεανική, ωστόσο 'φωτίζει' και διαπαιδαγωγεί αδιακρίτως μεγάλους και μικρούς.

Το θέατρο ως 'γέννημα-θρέμμα' της εποχής του, όπως είναι φυσικό και επόμενο, 'μπολιάζει' το ρεπερτόριο του με τα διάφορα ιδεολογικά ρεύματα του καιρού του και μας προσφέρει έργα με πατριωτικό και μορφωτικό περιεχόμενο, πλούσια από φιλελεύθερες ιδέες και μεγαλόπνοα οράματα.

Φορείς της παραπάνω θεατρικής κίνησης είναι οι κοινότητες του απόδημου ελληνισμού και έδρες της οι πόλεις-κέντρα του ελληνισμού της διασποράς: η Οδησός, το Βουκουρέστι, το Ιάσιο και η Τεργέστη. Εκεί οργανώνονται οι πρώτες παραστάσεις του νεοελληνικού μας θεάτρου, με συντελεστές πολλούς ερασιτέχνες ηθοποιούς, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται και μαθητές, και τους διδασκάλους της ρητορικής και της γραμματικής, που αναλαμβάνουν το έργο της σκηνοθεσίας και μερικές φορές της ίδιας της διεύθυνσης του θιάσου. Παράλληλα με την στήριξη των εκπαιδευτικών αμέριστη είναι η βοήθεια και η συμπαράσταση των Ηγεμόνων, που θέτουν υπό την υψηλή προστασία τους τις σκηνικές δραστηριότητες του ελληνικού σχολείου. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει η φυσιογνωμία της Ραλλούς Καρατζά, κόρης του οσποδάρου Καρατζά, η οποία ιδρύει έναν σχολικό θίασο, μέσα από τον οποίο αναδεικνύονται οι μαθητές - ηθοποιοί Κ. Κυριακός - Αριστίας και Θ. Αλκαίος.

Κοιτίδα γέννησης του ερασιτεχνικού νεανικού θεάτρου θεωρείται το Βουκουρέστι, καθώς εκεί από την Ελληνική Ακαδημία ξεπηδούν οι πρώτοι σημαντικοί ηθοποιοί της ευρύτερης θεατρικής σκηνης, όχι μόνο της ελληνικής. Το δραματολόγιο του διαμορφώνεται με βάση τις μεταφράσεις του ιταλικού και του γαλλικού νεοκλασικισμού, στα πλαίσια του οποίου πρωτεύουσα θέση κατέχουν ο Βολταίρος και ο Αλφιέρι, ένα στοιχείο που πιστοποιεί τη σύνδεση της δραστηριότητας αυτής με την ευρωπαϊκή θεατρική κίνηση, χωρίς φυσικά αυτή η 'ξενική' βάση να αποκλείει την πρωτότυπη δραματουργία. Στο Ιάσιο, στα 1805, εκδόθηκαν οι πρώτες πρωτότυπες τραγωδίες που φέρουν τους τίτλους *Οδυσσεύς*, του Θ. Αλκαίου, και *Αχιλλεύς*, του Αθανασίου Χριστόπουλου.

Κατά την περίοδο αυτή οι παραστάσεις ξεπερνούν τα όρια του σχολικού περιβάλλοντος και παρασταίνονται σε αίθουσες εκτός σχολείου, θέτοντας έτσι τις βάσεις του εθνικού ελληνικού θεάτρου.

Η θεατρική παράδοση του Βουκουρεστίου θα επηρεάσει καταλυτικά τις θεατρικές εξελίξεις και στην απελευθερωμένη Ελλάδα, όπου ο Κυριακός Αριστίας, ο Θ.

Αλκαίος κ.α. θα θελήσουν να μεταφέρουν την εμπειρία και τον παράφορο ενθουσιασμό τους. Όμως, η προσπάθειά τους αυτή απέβη άκαρπη, καθώς η βαυαροκρατούμενη Αθήνα δεν αποτελεί ακόμη πρόσφορο έδαφος για να 'ευδοκιμήσει' το σχολικό ή παιδικό θέατρο.

Ωστόσο για την ίδια περίοδο αξιόλογη θεωρείται η μαρτυρία ότι το θέατρο ευνοείται ως σχολική πραγματικότητα σε άλλα σημεία της Ελλάδας, όπως είναι το Άργος, όπου ένα θεατρικό κείμενο, το δράμα *Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις*, αποτελεί σχολικό ανάγνωσμα. Επίσης, εξίσου σημαντική στην ιστορία της αγωγής είναι και η μεταφραστική δραστηριότητα που πραγματοποιείται από τους σπουδαστές<sup>7</sup>.

Φυσικά στο σημείο αυτό θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας πως το σχολικό θέατρο του Διαφωτισμού αφορά στο συγκεκριμένο και καθορισμένο, κοινωνικά και αριθμητικά, παιδικό κοινό, που έχει είτε την τύχη είτε την πολυτέλεια να σχετίζεται με το σχολικό περιβάλλον.

Το παιδί που διαβάζει χρησιμοποιεί στον ελεύθερο χρόνο του ως ανάγνωσμα τις λαϊκές φυλλάδες των μεγάλων. Παράλληλα παρακολουθεί θεάματα και συμμετέχει σε δραστηριότητες και εθμικά δρώμενα και γιορτές: παντομίμες, μεταμφιέσεις, τραγούδι στο Καρναβάλι, τα Κάλαντα και τις γιορτές της άνοιξης, το Δωδεκαήμερο, κ.α., καθιστώντας έτσι τον εαυτό τους με τον καλύτερο τρόπο μέτοχο του λαϊκού πολιτισμού, που, ακμαίος κατά την περίοδο εκείνη, εμπεριέκλειε στους κόλπους του σε μεγάλο βαθμό μορφές αισθητικής αγωγής ανάλογες μ' εκείνες του θεάτρου, οι οποίες θεωρούνται και χαρακτηρίζονται ως προ - θεατρικές.

Αδιαμφισβήτητα πρόκειται για τα εθμικά δρώμενα, τις τελετές, την τέχνη και τη συνήθεια της αναπαράστασης του ειδώλου (Λειδινός, Κραντωνέλλος, Ζαφείρης, κ.α. κούκλες-ομοιώματα του λαϊκού κουκλοθεάτρου), το έθιμο της μεταμφίεσης (Καρναβάλι), τα παιχνίδια κ. α<sup>8</sup>. Βέβαια δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που το παιδί όχι απλά παρακολουθεί, αλλά και συμμετέχει παίζοντας πρωταγωνιστικό ρόλο, όπως στα Κάλαντα, το καρναβάλι και ορισμένα δρώμενα της αποκριάς (π.χ. Ο Καλόγερος της Α. Θράκης, κ.α.).

Περνώντας τώρα στη μετεπαναστατική Ελλάδα αξίζει να σημειώσουμε ότι κατά την παρούσα περίοδο διαρρηγνύεται ο δεσμός του θεάτρου με το σχολείο.

---

<sup>7</sup> Δ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο*. Εκδόσεις: «University Studio Press A. E». Θεσσαλονίκη 1986, σελ. 24 και σσ. 32-34.

<sup>8</sup> Κατερίνα Ι. Κακούρη, *Προαισθητικές μορφές θεάτρου*. Εκδόσεις «Εστία», Αθήνα 1998, σσ. 123-125.

Ωστόσο είναι εντυπωσιακό ότι ίχνη του ανιχνεύουμε στα τουρκοκρατούμενα ακόμη Γιάννενα, καθώς οι συνθήκες παραμένουν ίδιες και δεν ευνοούν κατά συνέπεια μια ραγδαία αλλαγή των πραγμάτων. Πρόκειται για μια μαρτυρία που μας την προσφέρει ο ιστορικός της Ζωσιμαίας Σχολής Σπ. Εργολάβος και αφορά στη θεατρική παράσταση μαθητών που πραγματοποιήθηκε στα 1845 με το έργο του Μολιέρου *Le mariage forcé* (*Γάμος με το στανιό*) στη γλώσσα του πρωτοτύπου<sup>9</sup>.

Στην Αθήνα μετά το 1860 η μέχρι τότε ισχύουσα κατάσταση διαφοροποιείται αισθητά, καθώς οι σχολικές παραστάσεις δεν αποτελούν έκφραση του συστηματικού σχολικού θεάτρου. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και στα ελληνικά σχολεία της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης. Ωστόσο την ίδια εποχή σημειώνεται μια κίνηση που θα οδηγήσει στη βελτίωση των θεατρικών πραγμάτων. Πρόκειται για μια προσπάθεια του Γρ. Καμπούρογλου να θεσμοθετηθεί η θεατρική παιδεία ως απαραίτητο γνωστικό 'εργαλείο' για όσους μαθητές επιθυμούσαν να στραφούν στο θέατρο μετά το πέρας των σχολικών υποχρεώσεών τους, η οποία όμως δεν ετελεσφόρησε.

Το θέατρο εντάσσεται στον κορμό της βασικής εκπαίδευσης ως λογοτεχνικό κείμενο, αποδεσμευμένο από αρχαιογνωστικές στοχεύσεις, μόλις προς τα τέλη του 19ου αιώνα, γεγονός που δεν αφήνει περιθώρια για τη δημιουργία μιας αξιόλογης θεατρικής αγωγής. Όμως για άλλη μια φορά η έκπληξη έρχεται από το μάθημα της ξένης γλώσσας, καθώς στην Γ' τάξη του Γυμνασίου για τη διδασκαλία της γαλλικής ορίζεται η ερμηνεία ενός από τα ακόλουθα δράματα: *Cid ή Horace* του Κορνηλίου και *Athalie ή Britannicus* του Ρακίνα, ενώ στην Δ' Γυμνασίου η ερμηνεία μιας από τις παρακάτω κωμωδίες του Μολιέρου: *Avare, Bourgeois Gentilhomme, Precieuses Ridicules*.

Όπως θα συμπεράνουμε και από τη συνέχεια της εργασίας μας, μέχρι την περίοδο του Μεσοπολέμου, κατά τη δεκαετία του 1920, η ιστορία του παιδικού θεάτρου δε θα παρουσιάζει συνοχή, αλλά θα είναι ένα φαινόμενο χωρίς συστηματική παρουσία και παγιωμένη δραστηριότητα, γεγονός που σχετίζεται άμεσα με τις αντιλήψεις της κοινωνίας μας για το παιδί και την παιδικότητα. Πρωταρχική σημασία για την ελληνική κοινωνία έχει η αγωγή του παιδιού, ένα έργο με το οποίο επιφορτίζεται κυρίως το σχολείο, που με τη σειρά του επιδιώκει την αισθητική αγωγή των μαθητών του μέσω ειδικών μαθημάτων και μέσω των σχολικών εορτών.

---

<sup>9</sup> Σπ. Εργολάβος, *Η Ζωσιμαία Σχολή*. Εκδόσεις «Ηπειρος», Ιωάννινα 1993, σελ. 281.



Μελετώντας την εκδοτική κίνηση της εποχής, κυρίως αυτή που σχετίζεται με τα περιοδικά έντυπα που έχουν ως αποδέκτη το παιδί, μπορούμε να σχηματίσουμε μια πρώτη άποψη για την πορεία του παιδικού θεάτρου, καθώς τα περιοδικά, λόγω της ευρύτερης των άλλων εντύπων αποδοχής τους, αποτελούν σημαντικές πηγές πληροφοριών για τις προτιμήσεις και τα ιδεολογικά ρεύματα μιας εποχής.

Έτσι πληροφορούμαστε πως στα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια η ύλη των περιοδικών έχει ωφελιμιστικό και διδακτικό χαρακτήρα, γεγονός που καταμαρτυρεί την ισχνή παρουσία του θεάτρου στους πίνακες των περιεχομένων τους, καθώς αυτό δε συγκαταλεγόταν στις κατηγορίες του ωφέλιμου και του τερπνού. Φωτεινή εξαίρεση του παραπάνω κανόνα αποτελεί η περιοδική κίνηση εκτός Αθηνών, στα πλαίσια της οποίας φιλοξενούνται ειδήσεις και για το θέατρο<sup>10</sup>.

Ενδείξεις μιας νέας προσέγγισης του παιδικού εντύπου εμφανίζονται στη δεκαετία του 1880, οπότε εντοπίζονται περισσότερα έντυπα που απευθύνονται στο παιδί, επίτομες και περιοδικές εκδόσεις. Το γεγονός αυτό δεν είναι τυχαίο, αλλά οφείλεται στη βαθμιαία αστικοποίηση της ελληνικής κοινωνίας και στις αλλαγές που αυτή συνεπάγεται, καθώς τα πρότυπά της προέρχονται πλέον από την Ευρώπη. Μέσα στα πλαίσια αυτής της αλλαγής και της ανανέωσης της κοινωνικής ζωής προβάλλει πλέον ως επιτακτική όχι μόνο η ανάγκη της αγωγής και της μόρφωσης όλων των μελών της οικογένειας, αλλά και η βελτίωση της ποιότητας της διασκέδασης, που παρουσιάζει τότε πληθωρικό χαρακτήρα, καθώς κυριαρχούν τα λαϊκά θεάματα του Καραγκιόζη και του Φασουλή, θεατρικά 'φαινόμενα' εκείνης της εποχής, με τα οποία θα ασχοληθούμε λεπτομερώς στη συνέχεια.

Σταδιακά η ηθικολογική και χρησιμοκεντρική αγωγή που διείπε τον κόσμο του παιδικού εντύπου αρχίζει να χαλαρώνει, με αποτέλεσμα το παιδικό βιβλίο να επιχειρεί ανοίγματα σε κείμενα με σκηνικό χαρακτήρα σε μια περίοδο κατά την οποία γράφονται αυτοδύναμα θεατρικά έργα για παιδιά, παρά το γεγονός ότι το παιδικό θέατρο βρίσκεται ακόμα στα σπάργανά του<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Το πρώτο περιοδικό που κατέχει ξεχωριστή θέση στην καρδιά του παιδικού κοινού είναι η *Παιδική Αποθήκη* (Αθήνα, 1836). Ακολουθεί το πρώτο μαθητικό περιοδικό, η *Εφημερίς των Μαθητών* (Αθήνα, 1852-1855), καθώς και άλλα, τα λεγόμενα «οικογενειακά περιοδικά», όπως η *Αποθήκη των Ωφελίμων και Τερπνών Γνώσεων* (Σύρος, Κωνσταντινούπολη, 1847-1849), και *Νέα Αποθήκη των Ωφελίμων και Τερπνών Γνώσεων* (Σμύρνη, 1859-1861). Για περαιτέρω βλ. Μάρθα Καρπόζηλου, *Τα ελληνικά οικογενειακά φιλολογικά περιοδικά* (1847-1900). Παν/μιο Ιωαννίνων, Επιστημονική Επετηρίδα του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης. Παράρτημα αρ. 1. Ιωάννινα 1991, σελ. 149.

<sup>11</sup> Ξεχωρίζει το περιοδικό *Η Διάπλασις των Παίδων* του Ν. Παπαδόπουλου (από το 1879 και από το 1894 έως το 1948 τη διεύθυνση του περιοδικού αναλαμβάνει ο Γρηγόριος Ξενόπουλος), το οποίο

Αφετηρία του παιδικού θεάτρου είναι η μαθητική ερασιτεχνία και χώρος της πραγμάτωσής του είναι η μαθητική ζωή, όπως αυτή εντοπίζεται να λειτουργεί στις περιοχές εκείνες που διοικητικά δεν εντάσσονταν στην αρμοδιότητα του ελληνικού κράτους, όπως είναι τα Επτάνησα (πριν το 1863), η Κωνσταντινούπολη, η Σμύρνη, καθώς και λίγα σχολεία της επαρχίας.

Μεταξύ των πόλεων αυτών πρωταγωνιστική θέση κατέχει η Σμύρνη, όπου το θέατρο φαίνεται πως πλαισίωσε συστηματικά όλες τις εκδηλώσεις της σχολικής πραγματικότητας, γεγονός που καταμαρτυρεί και η έντονη δραματουργική και μεταφραστική παραγωγή που παρατηρείται στους κόλπους της πολιτιστικής της ζωής και δράσης. Έτσι από τις απαρχές της δεκαετίας του 1850 στη Σμύρνη υπάρχει συστηματικό σχολικό θέατρο, όπου παρασταίνονται έργα που έχουν συντεθεί αποκλειστικά για αυτόν τον χώρο. Η δραματουργική κίνηση στη Σμύρνη στηρίζεται σε αξιόλογους συγγραφείς και μεταφραστές, γνωστές πνευματικές προσωπικότητες της εποχής, όπως ο Γ. Πάππης, η Σαπφώ Λεοντιάς (ψευδώνυμο της Σαφφούς Κληρίδη, 1832-1900) και ο Φωκίων Α. Βουτζινάς.

Στις απαρχές της η παιδική δραματουργία εμπερικλείει στους κόλπους της τα τρία είδη κειμένων που συναντούμε και στον ευρύτερο χώρο του Νεοελληνικού θεάτρου: πρωτότυπα, διασκευές και μεταφράσεις.

Εξίσου σημαντική αλλά διαφορετικής ποιότητας και μορφής παρουσιάζεται η σχολική θεατρική δράση στα Επτάνησα, η οποία τοποθετείται χρονικά πριν από αυτή της Σμύρνης. Το θεατρικό ενδιαφέρον που καλλιεργείται στα Επτάνησα δεν είναι σημείο των καιρών, καθώς οι λαϊκές θεατρικές μορφές και οι διαπολιτισμικές επαφές των Επτανησίων αποτέλεσαν τη βάση για την ανάπτυξη ενός πλούσιου θεατρικού παρελθόντος. Όπως είναι επόμενο, σε έναν τόπο με μια τόσο πλούσια θεατρική παράδοση το παιδί δε μένει αμέτοχο όσον αφορά στη θεατρική ζωή και δράση. Έτσι, εκτός από τη συμμετοχή του στις «Ομιλίες», στο Καρναβάλι και στα εθμικά δρώμενα, είναι δεδομένη και η γνωριμία του με τα έργα των μεγάλων μελοδραματικών θιάσων της Ιταλίας και των ελληνικών, που παρασταίνουν έργα του κλασικού ρεπερτορίου (π.χ. Αλφιέρι, Βολταίρο, Ρακίνα, κ.α.). Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε πως οι πηγές μας πληροφορούν για παραστάσεις μαριονέτας από ιταλικό θίασο ήδη από τη δεκαετία του 1850<sup>12</sup>.

---

προωθεί την παραγωγή και κυκλοφορία του θεατρικού κειμένου, καθώς επίσης και την παιδική δραματουργία.

<sup>12</sup> Γρ. Ξενόπουλος, *Άπαντα*, Τόμ. 1 (xx), σελ. 249.

Γενικά θα μπορούσαμε να πούμε πως η παρουσία του ιταλικού θεάτρου αποτελεί για άλλη μια φορά τη βάση πάνω στην οποία στηρίζει το ξεκίνημά του μια άλλη έκφανση του Νεοελληνικού θεάτρου, το παιδικό θέατρο.

Ανάλογες, αλλά μικρότερες σε έκταση, θεατρικές εκδηλώσεις εντοπίζονται και σε άλλα μέρη της Ελλάδας, όπως στην Πελοπόννησο, όπου εκδίδεται η πρωτότυπη κωμωδία *Ο άσωτος μαθητής* (1876) και στη Χαλκίδα, όπου σημειώνεται έντονη θεατρική δραστηριότητα από το 1866 βάσει των πληροφοριών του ερευνητή Σπ. Κοκκίνη<sup>13</sup>, ενώ δε θα πρέπει να παραλείψουμε και τη μαρτυρία του Γιάννη Σιδέρη, ο οποίος κάνει λόγο για παραστάσεις στο Αρσάκειο, στο παρθεναγωγείο Σουρμελή, στο δημοτικό σχολείο του Μεσολογγίου (παρασταίνεται στα 1842 η *Πολυξένη* του Νερουλού) και στο Γαλάτσι της Ρουμανίας (παρασταίνεται ο *Εξηνταβελώνης* του Κ. Οικονόμου και η *Κόρη του Πατρόκλου*, στα 1873).

Στη συνέχεια το φαινόμενο παιδικό θέατρο παρουσιάζει στασιμότητα, γεγονός που μας επιτρέπει να κάνουμε λόγο για την ύπαρξη ενός χάσματος από την περίοδο της θεατρικής παραγωγής και δραστηριότητας στα Επτάνησα και τη Σμύρνη ως τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όταν ο Ξενόπουλος είναι από τους πρώτους της αθηναϊκής διανοήσης που θέτει ζήτημα παιδικού θεάτρου. Όμως και κατά την περίοδο αυτή, μολονότι η δραματοουργία και η σκηνική δραστηριότητα γνωρίζουν καλύτερες στιγμές με τη «Νέα Σκηνή» (1901-1906) και το «Βασιλικό Θέατρο» (1901-1908), το παιδικό θέατρο εξακολουθεί να διατηρεί τον σχολικό και ερασιτεχνικό του χαρακτήρα.

Κατά τη δεκαετία του 1920 οι προϋποθέσεις για ένα καλύτερο θεατρικό παρόν και μέλλον είναι ευνοϊκότερες, καθώς νέοι θίασοι και νέα θεατρικά σχήματα κάνουν την εμφάνισή τους, γεμάτα υποσχέσεις για τη δημιουργία μιας νέας και πληρέστερης σελίδας στην ιστορία του παιδικού θεάτρου. Τέτοιοι είναι: ο «Θίασος των Νέων» (1924-25), το «Θέατρο Τέχνης» (1925), ο «Θίασος της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου» (1927-29) και η «Ελευθέρα Σκηνή» (1929-30), καθώς και το «Εθνικό Θέατρο», του οποίου η σκηνή ανοίγει στα 1932, αν και το παιδικό θέατρο δεν ήταν από την αρχή μέρος της φιλοσοφίας του, αλλά θα πρέπει να περιμένουμε ως το 1980, οπότε εγκαινιάζεται η Παιδική του Σκηνή με το *Γαλάζιο Πουλί* του Μαίτερλιγκ.

Πρόκειται για μια περίοδο που δίνει ιδιαίτερη σημασία στον παράγοντα «παιδί», γεγονός που αποδεικνύεται όχι μόνο από το θέατρο, αλλά και από την αύξηση των παιδικών εντύπων και των εκδόσεων του παιδικού λογοτεχνικού βιβλίου. Δεν είναι

---

<sup>13</sup> Κοκκίνης Σπύρος, *Το θέατρο στη Χαλκίδα (1866-1939)*. Εκδ. «Προοδευτική Εύβοια» [1988], σσ. 8-10.

τυχαίο που τότε εμφανίζεται και η γραπτή μορφή του Καραγκιόζη, καθώς και τα κόμικς. Στο μεταξύ συνεχίζεται και η μαθητική ερασιτεχνία, η οποία αναπτύσσεται είτε στα πλαίσια της σχολικής δραστηριότητας είτε της εξωσχολικής καλλιτεχνικής κίνησης, αντλώντας τα θέματά της από κοινωνικά φαινόμενα της εποχής, όπως είναι το πρόβλημα των Μικρασιατών προσφύγων. Τώρα όμως έχει απαλλαγεί από τις ηθικολογικές της στοχεύσεις και επιζητεί την αισθητική αρτιότητα και την προώθηση της πολιτιστικής κληρονομιάς του τόπου μας.

Τότε εντοπίζονται και οι ιδρυτές του παιδικού θεάτρου, που δεν είναι άλλοι από την Ευφροσύνη Λόντου-Δημητρακοπούλου, την Αντιγόνη Μεταξά και τον Βασίλη Ρώτα, ενώ πληθαίνουν οι λογοτέχνες δραματουργοί<sup>14</sup>, μεταξύ των οποίων δεσπόζουν οι γυναικείες μορφές, με σημαντικότερη την παρουσία της Γαλάτειας Καζαντζάκη, της οποίας το *Αναγνωστικό για παιδιά του Δημοτικού* βραβεύεται στα 1914 από το Υπουργείο Παιδείας.

Στους δραματουργούς του παιδικού θεάτρου του πολέμου ανήκουν επίσης οι: Μαρίκα Φλέρη, η Ιωάννα Μπουκουβάλα-Αναγνώστου, η Πηνελόπη Μαξίμου (1904), *Ο Καυχησιάρης*, *Το Δικαστήριο*, *Το Μουσείο*, η Σοφία Μαυροειδή – Παπαδάκη (1905-1977), *Ελληνικό Σχολικό Θέατρο*, η Λίλα Καρανικόλα (1906), *Θέατρο για μεγάλα παιδιά*, η Μαρία Μινώτου – Γιαννοπούλου (1903-1962), *Λευκή η γλυκομίλητη* (σε τρεις Πράξεις), *Η Ελένη με τους Κύκνους* (σε τέσσερις Πράξεις), *Κουτογιαννάκης*, *Θηραμένης* (τραγωδία), η Ροδόπη Βασιλειάδου, *Τ' όνειρο του Μιχαλάκη* και *Απ' το θρανίο στο θρόνο*, και η Νίνα Ραΐση, *Με τους ψαράδες* (1940)<sup>15</sup>.

Μετά τη δικτατορία της 4<sup>ης</sup> Αυγούστου του Μεταξά ανακόπτεται η ανοδική πορεία της θεατρικής δραστηριότητας, ενώ στις περιπτώσεις κατά τις οποίες σημειώνονται θεατρικές εκδηλώσεις ο χαρακτήρας τους είναι αισθητά αλλαγμένος. Η δικτατορία έδειξε ενδιαφέρον για το παιδικό θέατρο, αποβλέποντας όμως όχι στην αισθητική καλλιέργεια της νεολαίας, αλλά στον αυστηρό έλεγχο της μέσω αυτού.

Ωστόσο, μελετώντας το ρεπερτόριο του παιδικού θεάτρου ως το 1936, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ο κανόνας προβλέπει παράσταση έργων που είχαν γίνει γνωστά από το επαγγελματικό θέατρο (ιστορικά και πατριωτικά δράματα, αστικό δράμα, κωμωδίες, και, σπάνια, κλασικοί του ευρωπαϊκού δράματος, όπως ο Ρακίνας και ο

---

<sup>14</sup> Αναφέρουμε ενδεικτικά τους ακόλουθους: Ευγ. Ζωγράφου, *Η Τζένη με το γέλιο της* (παραστάθηκε το 1924), Αθ. Παπασίνος, *Εντυχιμένη μάνα* (παράσταση 1923), Χρ. Σούλης και Γ. Β. Παπαδόπουλος, *Η Ηπειρωτοπούλα των Παραμυθιών* (1931), Δημ. Ιωαννόπουλος, *Παιδικό θέατρο*, Κ. Βελμύρας, *Το παραμύθι της Βιολάντας* (1932).

<sup>15</sup> Γ. Λαδογιάννη, ό.π., σελ. 89.

Σίλλερ), ενώ απουσιάζουν έργα ειδικά γραμμένα για παιδιά, με εξαίρεση το έργο της Ζωγράφου που παραστάθηκε από το Λύκειο Ελληνίδων (1924)<sup>16</sup>, το παραμυθόδραμα των Σούλη και Παπαγεωργίου στα Ιωάννινα (1931)<sup>17</sup> και την παιδική οπερέτα της Φλέρη *Ο Πανταχού παρών και τα εγγονάκια του* στη Χαλκίδα (1932)<sup>18</sup>.

Η νέα περίοδος εγκαινιάζεται με παραστάσεις θιάσων που απαρτίζονται από παιδιά-ηθοποιούς, όπως οι δυο πρώτοι θιάσοι, αυτοί της Λόντου και της Μεταξά, και απευθύνονται αποκλειστικά στο παιδικό κοινό, καθορίζοντας σταδιακά τα στοιχεία που καθορίζουν και χαρακτηρίζουν το μοντέλο του παιδικού θεάτρου της εποχής<sup>19</sup>.

Τα θέματα που αποτελούν το ρεπερτόριο των θιάσων τους συνδυάζουν τον προβληματισμό πάνω σε κοινωνικά θέματα και αξίες της εποχής, το ενδιαφέρον για την αγωγή και τον ψυχισμό του παιδιού, καθώς και τη στροφή στις πηγές της λαϊκής παράδοσης όλων των εποχών, απ' όπου αντλούνται μεμονωμένα μοτίβα ή και ολόκληρος ο πυρήνας των υποθέσεων. Έτσι αξιοποιείται ο Αίσωπος, οι μεσαιωνικές διηγήσεις (πουλιών, τετραπόδων) και το νεοελληνικό παραμύθι.

Ξεχωριστή είναι η περίπτωση του Βασίλη Ρώτα (1889-1978) και των ανανεωτών του παιδικού μας θεάτρου, της Καλογεροπούλου και του Ποταμίτη κατά τη δεκαετία του 1970, καθώς ασχολήθηκαν με ζήλο και αυταπάρνηση με το μέχρι τότε παραμελημένο και υποτιμημένο παιδικό θέατρο.

Ο Βασίλης Ρώτας προέρχεται αποκλειστικά από τον χώρο του θεάτρου και δε διαθέτει την παιδαγωγική κατάρτιση άλλων δραματουργών, όπως της Λόντου και της Μεταξά. Η σχέση του με το θέατρο κυριαρχεί στη ζωή του και απορροφά το σύνολο των δραστηριοτήτων του. Είναι ολοκληρωτικά αφιερωμένος σε κάθε θεατρική έκφανση.

Πρόκειται για μια πολυσχιδή προσωπικότητα, που συνδυάζει ταυτόχρονα τις ιδιότητες του θεατρικού συγγραφέα (1927), του ηθοποιού και του σκηνοθέτη («Λαϊκό

---

<sup>16</sup> Το 1924 παραστάθηκε στο Λύκειο Ελληνίδων σε καλλιτεχνική εσπερίδα του συλλόγου το μονόπρακτο της Ευγενίας Ζωγράφου *Η Τζένη με το γέλιο της* (*Θησαυρός*, τεύχ. 68, 13 Απρ. 1924, σελ. 45-46).

<sup>17</sup> Εμπνευστής της υπόθεσης υπήρξε ο καθηγητής Χρ. Σούλης, το κείμενο συνέταξε σε στίχους ο Γ. Β. Παπαδόπουλος, ενώ τη σκηνοθεσία, την υποκριτική και όλη την επιμέλεια της παράστασης ανέλαβε συλλογικά μια ομάδα μαθητριών, μαθητών και δασκάλων του Διδασκαλείου Ιωαννίνων. Η παράσταση πραγματοποιήθηκε στις 24 Ιουνίου 1931 (*Ελλοπία*, τεύχ. 10, 1931, σσ. 257-263).

<sup>18</sup> Παραστάθηκε στη Χαλκίδα τον Απρίλιο του 1932 από μαθητές Δημοτικού.

<sup>19</sup> Γ. Λαδογιάννη, ό.π., σσ. 96-100.

Θέατρο», 1930-36), ενώ παράλληλα κατά την ίδια περίοδο γνωρίζει το έργο του Σαίξπηρ και πραγματοποιεί τα παρθενικά του βήματα στον χώρο της μετάφρασης<sup>20</sup>.

Τα θεατρικά του κείμενα που προορίζονται για τα παιδιά εγκαινιάζουν τη σταδιοδρομία του ως θεατρικού συγγραφέα και διαχέονται από μια ιδιαίτερα ριζοσπαστική αντίληψη που θέλει το παιδί πυρήνα τας θεατρικής πράξης, οι συντεταγμένες της οποίας καθορίζονται από την ηλικία και κατά συνέπεια τον εμπειρικό και συναισθηματικό κόσμο του παιδιού<sup>21</sup>.

Όσον αφορά στο σύνολο των έργων του που απευθύνονται στο λιλιπούτειο ακροατήριο, ο Ρώτας αποφασίζει να συμπεριλάβει σε έναν τόμο που φέρει τον τίτλο *Θέατρο για παιδιά* (1976) τα κείμενα αυτά που αποτέλεσαν καρπό της συγγραφικής του δραστηριότητας κατά τα πρώτα δεκαπέντε χρόνια της θεατρικής του παρουσίας (1927-1942)<sup>22</sup>.

Τα κείμενά του διακρίνονται με σαφήνεια σε δυο ομάδες βάσει του θεματικού τους υλικού, της παιδαγωγικής τους στόχευσης και της θεατρικής αισθητικής που αποπνέουν. Πρόκειται, φυσικά, για τρία στοιχεία που συνδέονται άρρηκτα με τη σταδιακή ιδεολογική και πολιτική στράτευση του Ρώτα, κορυφαία εκδήλωση της οποίας αποτελεί η ίδρυση του «Θεατρικού Σπουδαστηρίου» (1942), που αποτέλεσε την ψυχή του θεάτρου στα χρόνια της Αντίστασης<sup>23</sup>.

Στην πρώτη ομάδα ανήκουν τα έργα του: *Να ζη το Μεσολόγγι* (1927), *Σε γνωρίζω από την κόψη* (1928), *Ιησούς δωδεκαετής εν τω Ναώ* (1929), *Σπιτίσιο φαϊ* (1929), *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο* (ή *Τα κορίτσια επαναστατούν*, 1930), *Ο Καρδούλας* (1930-32), *Αλεπού και Σκαντζόχοιρος* (1930-32), *Ο Καρδούλας δραγάτης* (1930-32), *Οι μαξιλαριές* (1931), *Ο χορός των παιχνιδιών* (1931).

Αντίθετα στη δεύτερη ομάδα ανήκουν τα έργα *Ο ήρωας*, *Το πιάνο* και *Νενικήκαμεν*, τα οποία διαχέονται από την κατοχική εμπειρία της δεκαετίας του 1940.

---

<sup>20</sup> Δαμιανάκου Βούλα, «Βασίλης Ρώτας, πρωτοπόρος στη ζωή και στην τέχνη», *Η Λέξη*, τεύχος 116 (Ιούλιος-Αύγουστος 1993), σελ. 431.

<sup>21</sup> Κανατσούλη Μένη, «Χιουμοριστικοί χαρακτήρες και τύποι των παιδικών αναγνωσμάτων», περ. *Διαβάζω*, τεύχος 336 (5.5.94), σελ. 51.

<sup>22</sup> Γ. Λαδογιάννη, ό.π., σελ. 102. Τα δέκα από τα δεκατρία κείμενα του τόμου είχαν εκδοθεί την εποχή της συγγραφής και παράστασής τους από το Λαϊκό Θέατρο, από τον εκδοτικό οίκο Δημητράκου (1931-32) και σε διαφορετικές αυτοτελείς εκδόσεις / δημοσιεύσεις τα υπόλοιπα τρία (Δαμιανάκου Βούλα, «Πρόλογος» στον τόμο: Βασίλη Ρώτα, *Θέατρο για παιδιά*. Εκδόσεις Χαρ. Μπούρα, χ.χ. [1976], σελ. 9 και της ίδιας «Βασίλης Ρώτας, πρωτοπόρος στη ζωή και στην τέχνη», περ. *Η Λέξη*, τεύχ. 116 (Ιούλιος – Αύγουστος 1993), σελ. 431).

<sup>23</sup> Δαμιανάκου Βούλα, *Το θέατρο στην Αντίσταση*, στον τόμο: «Βασίλη Ρώτα, Θέατρο και Αντίσταση», Αθήνα 1981, σελ. 75.

Ρίχνοντας κανείς έστω και μια φευγαλέα ματιά στους παραπάνω τίτλους των έργων του, εύκολα μπορεί να διαπιστώσει την πρόθεση του δραματουργού να καθιερώσει τη θεατρική πράξη ως αναπόσπαστο τμήμα της σχολικής πραγματικότητας, αποβλέποντας στον εμπλουτισμό του θεσμού του σχολείου και με ευρύτερες πολιτισμικές πηγές του τόπου μας, οι οποίες συνδέονται άρρηκτα και αξιοποιούνται δημιουργικά μέσα στον μαγικό κόσμο του θεάτρου.

Περνώντας έπειτα στα τρία έργα της κατοχικής περιόδου εύκολα εντοπίζονται τα νέα ερεθίσματα και οι νέες πηγές που αξιοποιούνται από τον Ρώτα: πρόκειται για τον αγώνα του καταπιεσμένου ενάντια στο δυνάστη του, την ύπαιθρο, και τον πολιτισμό ενός λαού, μέσα στον οποίο ξεχωρίζει το νέο παιδικό κοινό, που με τα ξύλινα σπαθιά του είναι έτοιμο και αποφασισμένο να αναλάβει τη δική του δράση για την απελευθέρωση του τόπου του.

Όσον αφορά στο συγγραφικό του έργο ο Ρώτας αξιοποιεί δημιουργικά τον λαϊκό πολιτισμό και το θέατρο που γεννιέται στους κόλπους του, το Λαϊκό Θέατρο, καθώς κύριο μέλημά του είναι να καταστήσει το κοινό του συνδημιουργό της παράστασης, μια 'πολυτέλεια' που του παρέχει μόνο το Λαϊκό Θέατρο. Κατά συνέπεια αντλεί υλικό από τις δυο κύριες μορφές λαϊκού θεάτρου, το Θέατρο Σκιών και το Κουκλοθέατρο.

Ξεκινώντας από την παρουσίαση της δομής των κωμωδιών εκείνων που φέρουν αδιαμφισβήτητη ίχνη της λαϊκής τους προέλευσης, διαπιστώνουμε πως ο Ρώτας βαδίζει στα επιτυχημένα μονοπάτια του Θεάτρου Σκιών, 'χτίζοντας' την πλοκή των έργων του πάνω στην αρχιτεκτονική του. Έτσι, στην πρώτη σκηνή μάς συστήνει τους πρωταγωνιστές του έργου του και μας πληροφορεί για την κατάστασή τους. Στη δεύτερη σκηνή οι ίδιοι οι ήρωες μέσα από το διάλογό τους ενημερώνουν το κοινό τους (είτε αυτό είναι αναγνωστικό κοινό είτε θεατρικό) για το υπάρχον πρόβλημα, για την επίλυση του οποίου αναλαμβάνουν δράση μέσα στις επόμενες σκηνές.

Αυτός ακριβώς είναι ο σκελετός της υπόθεσης της *Κωμωδίας για κούκλες*, όπως αποκαλεί ο ίδιος ο Ρώτας την κωμωδία του *Το Πιάνο*, καθώς και της άλλης κωμωδίας του, *Ο Ηρωας*, ένα έργο που και μόνο από την ανάγνωση του τίτλου του οδηγούμαστε συνειρμικά στο Θέατρο Σκιών και στην παράσταση *Ο Καραγκιόζης Ηρωας*, ή στον *Ηρωα Κατσαντώνη των Καραγκιόζικων*<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Ρώτας Βασίλης, *Θέατρο, Καραγκιόζικα*, Α', Β', Εκδόσεις Χ. Μπούρα, Αθήνα, <sup>2</sup>1984, σελ. 84.

Ο πλούτος και η πολυμορφία των πηγών επηρεάζει και τη δομή της υπόθεσης, που αποκτά έναν πολυγλωσσικό χαρακτήρα, καθώς τις περισσότερες φορές παίρνει τη μορφή ενός πολύχρωμου μωσαϊκού, η καθεμιά από τις ψηφίδες του οποίου αντιπροσωπεύει την ατομική ιστορία του κάθε πρωταγωνιστή.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα θεματικά μοτίβα που συναποτελούν την υπόθεση των κωμωδιών του και πλαισιώνουν τη δράση των χαρακτήρων, καθώς αποδεικνύουν για άλλη μια φορά τον τρόπο με τον οποίο το λαϊκό κωμικό, μέσα από τους ποικίλους μετασχηματισμούς του, κάνει πάντα την εμφάνισή του στις εκδηλώσεις της παράδοσής μας. Έτσι το Καρναβάλι, το πανηγύρι με τις ποικίλες εκφάνσεις του, το παραμύθι, είτε αυτό προέρχεται από τους μύθους του Αισώπου είτε είναι δημιούργημα της φαντασίας των Νεοελλήνων, το παιδικό παιχνίδι και οι κοινωνικές προεκτάσεις του, οι παραδόσεις και οι θρύλοι, ο χορός, η δημόδης βυζαντινή παράδοση, το παραδοσιακό και το σύγχρονο κουκλοθέατρο, το Θέατρο Σκιών και η *Commedia dell'arte*, αναμειγνύονται, για να δημιουργήσουν ένα άρτιο αισθητικό αποτέλεσμα που κερδίζει μικρούς και μεγάλους<sup>25</sup>.

Τα συστατικά της ίδιας επιτυχημένης συνταγής εντοπίζονται με μεγαλύτερη ευκρίνεια σε κάποια θεματικά μοτίβα, μέσω των οποίων αποκτούν για άλλη μια φορά σάρκα και οστά οι τόσο γνωστοί και αγαπημένοι κωμικοί τύποι, οι οποίοι, περνώντας από τον Αριστοφάνη και τον Μένανδρο στους Λατίνους κωμικούς Πλαύτο και Τερέντιο, δημιούργησαν τους ήρωες-σύμβολα του Σαίξπηρ, του Μολιέρου και του Γκολντόνι, για να ξαναγυρίσουν μετά από ένα τόσο μακρινό ταξίδι μεταμφιεσμένοι στη γενέτειρά τους και να μας χαρίσουν γνήσιους ελληνικούς χαρακτήρες, όπως τον Κατζούρμπο, τον Φορτουνάτο, το Στάθη, τον Χάση, τον Σαύρακα, και τόσους άλλους λαϊκούς κωμικούς τύπους.

Το κυριότερο από αυτά είναι το μοτίβο της πείνας, από την οποία υποφέρουν πολλοί από τους ήρωες της κωμικής μας παράδοσης, ξεκινώντας από τον Ξανθία<sup>26</sup> του Αριστοφάνη, όπως αυτός εμφανίζεται στους *Βατράχους*, στους *Σφήκες* και στις *Νεφέλες*, αλλά και σε όλες τις άλλες αριστοφανικές<sup>27</sup> κωμωδίες, φέροντας όμως διαφορετικό όνομα. Πρόκειται δηλαδή για έναν τύπο με ταυτόσημο χαρακτήρα και

---

<sup>25</sup> Τάκης Δράγωνα, ό.π., «Κομμέντια και Καραγκιόζης. Ένας Έλληνας Ζάνι στον μπερντέ», *Θέατρο*, τεύχ. 22 (1965), σελ. 76-78.

<sup>26</sup> Κ. Μπίρης, *Ο Καραγκιόζης*, Αθήνα 1952, σελ. 11.

<sup>27</sup> Cedric Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, "Harvard University Press", Cambridge Mass. 1964, σελ. 333.



ρόλο που επηρεάζει όλους τους μεταγενέστερους πληθωρικούς δούλους της ελληνικής, της λατινικής και της μετέπειτα ευρωπαϊκής κωμωδιογραφίας.

Έτσι, τόσο στο *Πιάνο* όσο και στον *Ηρωα* οι δυο πρωταγωνιστές, ο Σπουργίτης και ο Γαρδέλης, πεινασμένοι, ξεγελούν τον μαυραγορίτη Μπαρμπα-Γιώργο και του πουλούν μια φουσαρμόνικα για πιάνο, εκμεταλλευόμενοι τις ιδιότυπες συνθήκες της Κατοχής.

Δε χρειάζεται να επισημάνουμε πόσο συχνό είναι αυτό το κωμικό τέχνασμα της απάτης στο χώρο του θεάτρου, ένα χρήσιμο όπλο στα χέρια των απανταχού αδυνάτων και καταπιεσμένων εναντίον των ισχυρών, το οποίο ξαναζωντανεύει στη μνήμη μας αμέτρητες κωμικές σκηνές, στις οποίες ευρηματικοί δούλοι ξεγελούν και γελοιοποιούν τα αφεντικά τους ή διάφοροι τυχοδιώκτες, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο επικίνδυνοι, εκμεταλλεύονται κάποιον αφελή ή ευκολόπιστο συνάνθρωπό τους. Αξίζει να μνημονεύσουμε μια τέτοια περίπτωση από τον χώρο του Νεοελληνικού θεάτρου και συγκεκριμένα από την *Ιφιγένεια* του Κατσαίτη, όπου στην 5<sup>η</sup> σκηνή οι δυο έμπιστοι δούλοι του Αχιλλέα, ο Μπαρλάκιας και ο Σκαπίνος, ξεγελούν τον *σπετσέρη* (φαρμακοποιό) Σγαρανέλλο, παριστάνοντας ο ένας από τους δυο μια αιγυπτιακή μούμια που ο φαρμακοποιός επιθυμούσε διακαώς να αποκτήσει, για να διακοσμήσει το φαρμακείο του, και του την πουλούν, ενώ είχαν σταλεί να αγοράσουν κουφέτα για το γάμο του Αχιλλέα. Υπάρχουν επίσης άπειρες τέτοιες σκηνές στο Θέατρο Σκιών με πρωταγωνιστή τον κατεξοχήν μικρο-απατεώνα του θεάτρου μας, τον Καραγκιόζη.

Επιπλέον συχνά συναντούμε μια έντονη παρωδία του ηρωϊσμού, που εδώ σκιάζεται από τη δειλία και την ψευτοπαλληκαριά των ηρώων, δίνοντας πολλούς κατ' ευφημισμόν τίτλους κωμωδιών, όπως είναι *Ο Ηρωας*. Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό, που, καθώς αποτελεί τον κατεξοχήν αντίποδα του θάρρους και της αυτοθυσίας, ιδιαίτερα σημαντικών γνωρισμάτων εν καιρώ πολέμου, εκφράζει μέσω των ηρώων που το ενσαρκώνουν την κρίση των καθιερωμένων αξιών και της υπάρχουσας αστικής ιδεολογίας, δυο στοιχείων δηλαδή που αμφισβητούνται και καταρρακώνονται μέσα στη δίνη του πολέμου.

Περνώντας στη συνέχεια στην τυπολογία των ηρώων έχει κανείς την εντύπωση πως παρακολουθεί έναν αποκριάτικο χορό μεταμφιεσμένων, καθώς πίσω από τους ήρωες-μάσκες του παιδικού θεάτρου του Ρώτα, που φέρουν τα ονόματα Φακής (όνομα συνώνυμο πλέον του ψευτοπαλληκαρά), Γιαλελής, Σβούρας, Κατσαπρόκος,

Τζιτζιφιόγκος, Σβώλος, κ.α., δεν αναγνωρίζουμε μόνο τις σαφείς επιδράσεις των σύγχρονων θεατρικών εκφάνσεων, δηλαδή του Κουκλοθεάτρου και του Θεάτρου Σκιών, καθώς και του εθιμικού της μεταμφίεσης του Καρναβαλιού, αλλά και τα τόσα αγαπημένα πρόσωπα που συνθέτουν την πινακοθήκη του ελληνικού και του λατινικού κωμικού θεάτρου.

Πρόκειται δηλαδή για τύπους, από τους οποίους, αν αφαιρέσει κανείς το σύγχρονο επίχρισμα που υπαγορεύει ο ρόλος τους, διακρίνει όλα τα γνωρίσματα των χαρακτήρων του λαϊκού θεάτρου που έχουν αφομοιωθεί από τους θεατρικούς ήρωες της κάθε εποχής μέσα από το πέρασμα των αιώνων. Έτσι μια πολύχρωμη παλέτα από γνωρίσματα του Καραγκιόζη και των πολυάριθμων δούλων της κωμικής μας παράδοσης διέπει τον χαρακτήρα του Σπουργίτη στο *Πιάνο*. Είναι ο πεινασμένος ανηψιός του Μπαρμπα-Γιώργου, πατέρα του Γαρδέλη-Κολλητηριού, ο οποίος μεταχειρίζεται κάθε μέσο, όπως για παράδειγμα παριστάνει τον άρρωστο, ζητιανεύει και 'ξύλοφορτώνει' τον Γαρδέλη-Κολλητήρι, για να επιτύχει τον σκοπό του. Ο άλλος ήρωας του Θεάτρου Σκιών, ο Χατζηαβάτης, φαίνεται πως πατρонаρεί τον πρωταγωνιστή του *Ηρωα*, τον Τζιτζιφιόγκο, ένα όνομα που παραπέμπει από μόνο του στον Καραγκιόζη και τη 'συμμορία' του.

Ένας άλλος γνώριμος και συμπαθής τύπος είναι αυτός του γέρου, που στην κωμωδία του Ράτα *Ο Καρδούλας και ο Λύκος*, συνδυάζει χαρακτηριστικά από τα εθιμικά δρώμενα (θυμίζουμε ενδεικτικά τους *Μωμόγερους του Πόντου*), την αριστοφανική παράδοση και την αναγεννησιακή μορφή της αστείας εμφάνισης, τόσο της σωματικής όσο και της ενδυματολογικής, του λατινικού *senex* (βλέπε για π.χ. τον Αρπαγκόν στον *Φιλάργυρο* του Μολιέρου), που χαρακτηρίζει και τους Γερο-Τιμπούρτζιο (*Ιφιγένεια*), Λούρα (*Φορτουνάτος*) και Αρμένη (*Κατζούρμπος*) της Νεοελληνικής κωμωδιογραφίας.

Στο ίδιο έργο συναντούμε επίσης τον τύπο του κομπογιαννίτη γιατρού της υπαίθρου, που περιδιαβαίνει τα χωριά αναζητώντας τα ανυποψίαστα θύματά του, στα οποία προσφέρει, με το αζημίωτο φυσικά, τα 'μαγικά' του βότανα και τις ακατανόητες και συχνά ανυπόστατες ιατρικές γνωματεύσεις του. Έτσι, ο Καρδούλας μάς ξαναθυμίζει τους Γιαννιώτες κομπογιαννίτες του Σαβόγια Ρούσμελη και τον *τετόρο* (γιατρό) Ασκληπιό του *Λεπρέντη* του Χουρμούζη, στον οποίο η Φιλτισένια έχει εναποθέσει τις ελπίδες της για να αποκτήσει παιδί, για να «βουβαθούν τα στόματα που με λέγουν γριά», όπως χαρακτηριστικά λέει η ίδια.

Παρόμοια είναι και η διαδρομή του τύπου του Σχολαστικού, του γνωστού μας Pedante, που τόσο συχνά διασκεδάζει το θεατρικό κοινό με την ακατανόητη λαλιά<sup>28</sup> του (θυμίζουμε τον Λογιότατο της *Βαβυλωνίας* του Βυζάντιου), στην οποία αναμειγνύονται συγκεχυμένα λατινικά και ελληνικά στοιχεία, καθιστώντας τον ιδιόρρυθμο και κωμικό, εφόσον κανείς δεν τον καταλαβαίνει και κατά συνέπεια παρερμηνεύει τα λεγόμενά του. Στην κωμωδία του Ρώτα *Μαξιλαριές* ο χαρακτήρας αυτός ενσαρκώνεται από τον δάσκαλο Ιερεμία, επιβεβαιώνοντας για άλλη μια φορά την αλληλοτροφοδοσία του λαϊκού και του έντεχνου θεάτρου, καθώς δε θα πρέπει να παραλείψουμε πως ο τύπος αυτός, όπως άλλωστε και εκείνος του κομπογιαννίτη γιατρού, διακωμωδείται συχνά και στα εθιμικά δρώμενα του Καρναβαλιού.

Τέλος, η μακρόχρονη κωμωδιογραφική παράδοση κάνει την εμφάνισή της στο θέατρο του Ρώτα και με τον τύπο του θρασύδειλου καυχησιάρη, που ξεκινώντας από τους αριστοφανικούς ήρωες, όπως για παράδειγμα τον Ηρακλή στους *Βατράχους*, αποτελεί την πρώτη ύλη για τον σχηματισμό του miles gloriosus του Πλάτου, πάνω στη ‘φιγούρα’ του οποίου χαρακτήκαν γνωστοί ήρωες του Νεοελληνικού θεάτρου, όπως ο Καπιτάν-Κουβιέλλος (*Ιφιγένεια*), ο Καπετάν-Τζαβάρλας (*Φορτουνάτος*), ο Μπράβος (*Στάθης*), ο Κουστουλιέρης (*Κατζούρμπος*), και ο Χάσης στην ομόνυμη κωμωδία του Γουζέλη. Οι απόγονοι όμως αυτού του τόσο επιτυχημένου θεατρικού χαρακτήρα δε σταματούν εκεί, αλλά προσφέρουν τα χαρακτηριστικά τους και στον Σταύρακα του Θεάτρου Σκιών και σε πολλούς ήρωες των κωμωδιών του Ρώτα, όπως στον Φακή στον *Χορό των παιχιδιών* και στον Κατσαπρόκο και τον Τζίτζιφιόγκο στον *Ηρωα*.

Ανακεφαλαιώνοντας, θα πρέπει να τονίσουμε πως ο Ρώτας αναζητά και αξιοποιεί στα έργα του όλους τους πολιτισμικούς κώδικες της λαϊκής μας παράδοσης, δείχνοντας ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το Θέατρο Σκιών, καθώς ο Καραγκιόζης για αυτόν δεν αποτελεί απλά την ενσάρκωση του Νεοέλληνα, με τις χάρες και τα ελαττώματά του, αλλά εξυψώνεται και σε ένα σύμβολο που με τα ‘καμώματά’ του και τον ασυμβίβαστο χαρακτήρα του τού επιτρέπεται να παραβιάζει τις προκαθορισμένες δομές ενός δραματικού είδους και να ασκεί κριτική στις κατεστημένες αξίες που κατά καιρούς αμφισβητούνται.

---

<sup>28</sup> Ένα γλωσσικό ιδίωμα ακατανόητο στους άλλους ήρωες χρησιμοποιεί και ο Τούρκος Μπουλούκμπασης στο ιστορικό δράμα *Νενικήκαμεν* προκειμένου να υποδηλωθεί η γλωσσική αλλά και η ευρύτερη πολιτισμική αποξένωσή του από τους υπόλοιπους ήρωες.

Στην ελεύθερη Ελλάδα της μετα-κατοχικής περιόδου 1942-1954 στο χώρο του παιδικού θεάτρου δεσπάζει το Θέατρο Σκιών και το Κουκλοθέατρο, η παιδαγωγική σημασία των οποίων είναι αδιαμφισβήτητη. Συγκεκριμένα:

### III. Το Θέατρο Σκιών

Το Θέατρο Σκιών ή Καραγκιόζης, όπως είναι ευρύτερα γνωστό από το όνομα του πρωταγωνιστή του, είναι ένα από τα πιο ενδιαφέροντα θεατρικά είδη αλλά κι ένα από τα πιο ελκυστικά θέματα μελέτης όσον αφορά στην έρευνα για την ιστορία και την καταγωγή του. Από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα που ξεκίνησε η ιστορία του Έλληνα Καραγκιόζη «κύλησε πολύ νερό στο αυλάκι», το συγκεκριμένο είδος θεάτρου γνώρισε μεγάλες δόξες, ψυχαγόησε και διαπαιδαγώγησε πολλές γενιές Ελλήνων, όπως και πολεμήθηκε βάνουσα, καθώς θύμιζε στην άρχουσα τάξη το οθωμανικό παρελθόν του τόπου.

Πάντως, θα πρέπει να τονιστεί εκ των προτέρων ότι, ερευνώντας κανείς τον ιδιόμορφο αυτό 'θεατρικό' χώρο, γρήγορα ανακαλύπτει πως ό,τι αφορά στον Καραγκιόζη δεν είναι ούτε τόσο σαφές ούτε και τόσο ευδιάκριτο, καθώς οι απόψεις όσων ασχολήθηκαν με την προέλευση και τις απαρχές του λαϊκού αυτού θεάτρου<sup>29</sup> είναι συγκεχυμένες, όπως συμβαίνει άλλωστε και σε κάθε άλλο παραδοσιακό

---

<sup>29</sup> Πριν προχωρήσουμε στον ορισμό του «λαϊκού θεάτρου» θα ήταν καλύτερο να ξεχωρίσουμε το «μοντέρνο λαϊκό θέατρο» από το «παραδοσιακό», αν και ουσιαστικά ο διαχωρισμός αυτός είναι συμβατικός και εν μέρει τεχνητός. Το «μοντέρνο λαϊκό θέατρο», οργανωμένο σήμερα σε ερασιτεχνικούς ομίλους στην επαρχία και τα προάστια των μεγάλων αστικών κέντρων, είναι συνήθως, ως ένα βαθμό, στρατευμένο και αποβλέπει στην πολιτιστική αφύπνιση και συνειδητοποίηση. Αντίθετα, το «παραδοσιακό λαϊκό θέατρο» ικανοποιεί κυρίως ψυχοβιολογικές ανάγκες (είναι σχεδόν πάντα κωμικό και τις περισσότερες φορές δεν αμφισβητεί την επικρατούσα πραγματικότητα).

Επιπλέον, ενώ το «μοντέρνο λαϊκό θέατρο» κατάγεται από το έντεχνο αστικό θέατρο, το «παραδοσιακό» ξεπηδάει από το εθιμικό υπόστρωμα (σκηνές του καρναβαλιού, Μωμογέρια κτλ.) ή προκύπτει από εξωτερικές πολιτισμικές επαφές (Ομιλίες, Φασουλής, Καραγκιόζης). Το δεύτερο επίσης διαθέτει κάποια ιστορική διάσταση και είναι προϊόν των επιλογών και των διορθωτικών διαδικασιών εκ μέρους του ίδιου του λαού ή, με άλλα λόγια, είναι ένα θέαμα που παράγει ο λαός για το λαό, σ' αντίθεση με το «μοντέρνο λαϊκό θέατρο» που είναι ένα πρόσφατο φαινόμενο, απόληξη του αστικού πολιτισμού, που στρέφεται στις ρίζες του ή πραγματοποιεί κάποια διδακτική και μορφωτική σκοπιμότητα, μ' αποτέλεσμα να μην είναι πια ο «λαός» που παράγει / δημιουργεί το θέαμα για το λαό.

Τέλος, το «παραδοσιακό λαϊκό θέατρο» διακρίνεται σε δύο κατηγορίες: στις **πρωτοβάθμιες** μορφές, δηλαδή σε θεατρικές μορφές με τελετουργική και ημερολογιακή δέσμευση (παραστατικά έθιμα, δρώμενα) και σε **σύνθετες** μορφές, ευκαιριακές ή σταθερές, οι οποίες είναι **απαλλαγμένες** από στεγανές εθιμοτυπίες και παρουσιάζονται πιο ελεύθερες στην αναπαραγωγή των σταθερών της λαϊκής αισθητικής. Σ' αυτή την κατηγορία συγκαταλέγονται οι Ομιλίες, οι λαϊκές παραστάσεις της *Ερωφίλης*, ο Καραγκιόζης και ο Φασουλής, και γενικότερα τα θεάματα και τα καρναβάλια των αστικών κέντρων (για περαιτέρω βλ. Β. Πούχγερ, *Θεωρία του Λαϊκού Θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*. Αθήνα 1985, «Εισαγωγή» σελ. 12-13).

δημιούργημα. Είναι σχεδόν σαν ν' αναζητάς να βρεις τις ρίζες ενός παραμυθιού ή ενός δημοτικού τραγουδιού<sup>30</sup>.

Στάθηκε πνευματική τροφή και ψυχαγωγία μικρών και μεγάλων για εκατό περίπου χρόνια, από τις γειτονιές της Αθήνας και του Πειραιά ως το τελευταίο ελληνικό χωριό. Γνήσιο λαϊκό δημιούργημα ξεπήδησε μέσα από την ομαδική συνείδηση του ελληνικού λαού.

Το Θέατρο Σκιών διαφέρει από όλες τις άλλες μορφές θεάτρου στη νεότερη Ελλάδα σχετικά με τον χώρο της προέλευσής τους. Ενώ λοιπόν τα πρότυπα για όλες τις μορφές του θεάτρου, από το Κρητικό της Αναγέννησης ως το μεταπολεμικό, προέρχονται από τη Δύση, και συγκεκριμένα από την Ιταλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία (ακόμα και λαϊκές μορφές θεάματος, όπως ο Φασουλής<sup>31</sup> που θα δούμε στη συνέχεια, και το καρναβάλι των πόλεων έρχονται από τη Δύση) και στον 20<sup>ο</sup> αιώνα και από την Αμερική, το Θέατρο Σκιών προέρχεται, σύμφωνα με την πλειοψηφία των μελετητών, από την Ανατολή. Βέβαια, βάσει των τελευταίων ερευνών οι δρόμοι της μεταφοράς δεν οδηγούν κατευθείαν από την Κωνσταντινούπολη στην Αθήνα, αλλά ήδη τον 17<sup>ο</sup> αι. μεταλαμπαδεύεται στις βαλκανικές πόλεις, και από' κει πρώτα στη Δυτική Ελλάδα και έπειτα, κατά τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αι., στην Αθήνα Ειδικότερα:

## 1. Η Καταγωγή του Καραγκιόζη

Οι ρίζες του Καραγκιόζη δεν έχουν ακόμα σαφώς διευκρινιστεί. Άλλοι λένε ότι οι Τούρκοι επηρεάστηκαν από τους Κινέζους<sup>32</sup> την εποχή που ήταν ακόμα νομάδες, ενώ άλλοι υποστηρίζουν ότι επηρεάστηκαν από τους Ινδούς τσιγγάνους, οι οποίοι, γνωρίζοντας το θέαμα αυτό από τους Κινέζους, το μετέδωσαν σ' αυτούς, όπως

---

<sup>30</sup> Γιώργος Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, Τόμος Α', Αθήνα 1974, «Εισαγωγή στον Καραγκιόζη: Κοινωνική διαμαρτυρία ο Καραγκιόζης», σελ. ι'-ια'.

<sup>31</sup> W. Puchner, *Fasulis, Griechisches Puppenspiel italienischer Herkunft aus der zweiten Hälfte des 19 Jahrhunderts*. Bochum 1978.

<sup>32</sup> Τουλάχιστον πριν από δέκα αιώνες οι Κινέζοι, που είχαν άλλωστε ανακαλύψει πρώτοι το χαρτί κι έκλειναν με αυτό τα παράθυρά τους, σκέφτηκαν να εκμεταλλευτούν την εντύπωση που προκαλούσαν οι σκιές που σχηματίζονταν τη νύχτα πάνω στη φωτισμένη τους επιφάνεια. Μια παράδοση λέει ότι κάποιος αυτοκράτορας είχε χάσει την αγαπημένη του γυναίκα και για να τον παρηγορήσει ένας αυλικός ξαναζωντάνεψε πάνω στο χαρτί τη σκιά της. Πραγματικά, το Θέατρο Σκιών στην Κίνα είχε στην αρχή θρησκευτικό χαρακτήρα, που σχετιζόταν με τις σκιές του Κάτω Κόσμου. Άλλωστε γι' αυτό και το πανί του έπαιρνε ονομασίες ποιητικές, όπως «πανί των ονείρων», «πανί των σύννεφων», «πανί της προσδοκίας του θανάτου» (βλ. Μ. Βογιατζόγλου, Μ.Δ. Δρακοπούλου, Λ. Καζολέα, Δ. Καμπάνη-Δετζώρτζη, Λ. Κάσδαγλη, Ε. Κεσίσογλου, Λ. Κουζηνόπουλος, Κ. Παπαδημητρίου, Α. Σιδέρη, Μ. Χαλκιοπούλου, *Ελληνικός Λαϊκός Πολιτισμός, Τόμος Β', Λαϊκές Τέχνες-Μουσική-Χορός-Θέατρο Σκιών*, Αθήνα 1986, σελ. 238).

άλλωστε και στους Πέρσες, αποδίδοντάς του αρχικά νόημα θρησκευτικό και σοβαρό, συνδυασμένο με τις γιορτές του Ραμαζανιού<sup>33</sup>, το οποίο σιγά – σιγά, μέσα από το πέρασμα των χρόνων, έφτασε στο κωμικό, όπως το ξέρουμε σήμερα.

Ειδικότερα, όσον αφορά στον Ασιατικό χώρο, θα εστιάσουμε την προσοχή μας στην γειτονική μας χώρα, την Τουρκία, όπου η πλειοψηφία των μελετητών συγκλίνουν στην υιοθέτηση της θέσης ότι το θέατρο σκιών έχει τις ρίζες του στην Ασία. Στη μελέτη του πάνω στον Karagöz ο Sabri Esat Siyavusgil<sup>34</sup> ενστερνίζεται την άποψη ότι το θέατρο σκιών μεταφέρεται από τους Τούρκους και τους Μογγόλους από τις κεντρικές στέπες της Ασίας, ακολουθώντας το δρόμο των τουρκικών επιδρομών στις χώρες της βόρειας Αφρικής. Μετά την ίδρυση της οθωμανικής αυτοκρατορίας είναι πιθανό να ανανεώθηκε η επιρροή του, επειδή εμπλουτίστηκε από καινούριες παραδόσεις και ανάλογους χαρακτήρες, τους οποίους υιοθέτησε από όλες τις κατακτημένες χώρες της Ευρώπης και της Αφρικής.

Ο Metin And, ο πολυγραφότατος μελετητής του θέματος, υποστηρίζει την άποψη ότι οι Άραβες δανείζονται τα έργα του Θεάτρου Σκιών από την Ιάβα, χρησιμοποιώντας ως βασικό επιχειρήματά του το ότι οι εμπορικοί δρόμοι ανάμεσα στην Ιάβα και τον αραβικό κόσμο τους φέρνουν σε στενή επαφή. Οι μικρές αποικίες των Αράβων στη Νότιο-ανατολική Ασία λειτουργούν ως πολιτιστικές εστίες αυτής της διαδικασίας. Όμως, μολονότι ο And επιμένει στη θεωρία του ότι το θέατρο σκιών έχει την καταγωγή του στην Ιάβα, αποδέχεται επίσης ότι οι απόψεις του Reich δεν είναι τελείως λανθασμένες και ότι υπάρχουν σε αυτό πιθανές επιρροές από τη Δύση. Ξεκινώντας από τη βάση των αδιαμφισβήτητων καλλιτεχνικών και εμπορικών επαφών ανάμεσα στους Οθωμανούς και τους Ιταλούς υπογραμμίζει την επίδραση της *commedia dell' arte* στο τουρκικό θέατρο, αναφέροντας ως κυριότερους φορείς της τους Γενοβέζους και τους Βενετούς, που διατηρούν τη δική τους περιοχή στην Πόλη, και τους Εβραίους που έρχονται από την Πορτογαλία και την Ισπανία στα τέλη του

---

<sup>33</sup> Giulio Caimi, *KARAGHIOZI ou la Comédie Grecque dans l'ame du Théâtre d'Ombres*, "Hellinikes Technes", Athènes 1935 (ελλ. μτφρ. – επιμ.: Κώστας Μέκκας – Τάκης Μήλιας, Τζούλιο Καϊμή, *Καραγκιόζης, ή η Αρχαία Κωμωδία στην ψυχή του Θεάτρου Σκιών*, Εκδ: «Γαβριηλίδης», Αθήνα 1990, κεφ. VIII: «Ηρωική Εποχή. Πόλεμος για την Ελληνική Ανεξαρτησία. Ιστορικά Πρόσωπα», υποσημ. 1, σελ. 118-119): Στο μουσουλμανικό κόσμο αυτές οι αναπαραστάσεις πραγματοποιούνται στα μοναστήρια των Δερβίσηδων και συνιστούν κατά κανόνα μια τελετή λατρείας κατά τη διάρκεια των εορτών του Ραμαζανιού. Πρόκειται για έργα που έχουν ηθικό χαρακτήρα. Ο αμαρτωλός Καραγκιόζης καθοδηγείται στη μεταμέλεια κάτω από την επίδραση του Χατζηαβάτη. Γνωρίζουμε επίσης πως μεταξύ των Δερβίσιδων υπήρχαν σωματεία Θεάτρου Σκιών, όπως υπήρχαν στο Μεσαίωνα σωματεία των μυστηρίων των Παθών.

<sup>34</sup> Siyavusgil Sabri Esat, *Karagöz. Son histoire, ses personages*, Istanbul 1951.

15<sup>ου</sup> αι., για να βρουν καταφύγιο στην οθωμανική αυτοκρατορία, μεταφέροντας στις αποσκευές τους και τα πολιτιστικά στοιχεία τους.

Επίσης, αν λάβουμε υπόψη μας και το χειρόγραφο Surname-I Hymmayun, που περιγράφει τις γιορτές της περιτομής του σουλτάνου Μουράτ του Γ΄ το 1582, όπου το θέατρο σκιών αναφέρεται ως καινοτομία δοσμένη από δύο Άραβες, χρησιμοποιώντας τον όρο *hayalbazan*, που συνήθως αναφέρεται στα διάφορα είδη κουκλοθεάτρου, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι το θέατρο σκιών το πρωτογνώρισαν οι Οθωμανοί τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Καταλήγουμε σε αυτή τη χρονολογία ορόσημο για τη γνωριμία των Τούρκων με αυτή την ιδιαίζουσα μορφή θεάτρου, καθώς πριν από αυτή την εποχή δεν έχουν αποκαλυφτεί γραπτά μνημεία που να πιστοποιούν την ύπαρξή του στην Τουρκία.

Όσον αφορά στο τουρκικό θέατρο σκιών η άποψη που συχνά προβάλλεται, ότι δηλαδή ο Καραγκιόζης ήταν το μόνο θέαμα στην Τουρκία, γιατί η μωαμεθανική θρησκεία απαγορεύει τη μίμηση ζωντανών προσώπων, δεν είναι απόλυτα, αλλά μονομερώς σωστή. Σε μια πρόσφατη μελέτη του για το Τουρκικό λαϊκό θέατρο ο Τούρκος ερευνητής Metin And<sup>35</sup> μάς πληροφορεί ότι «*το θέατρο, επειδή εθεωρείτο κατώτερο απ' την ποίηση και την καλογραμμένη πεζογραφία, αναπτύχθηκε μόνο στο λαϊκό επίπεδο*». Κατά τον ίδιο, είναι γνωστό ότι υπήρχαν θίασοι ηθοποιών στην Τουρκία, που τοποθετούνται στο πολύ μακρινό παρελθόν, οι οποίοι ονομάζονταν «Κολ» και τα μέλη τους ήταν κυρίως Έλληνες, Αρμένιοι ή Εβραίοι. Οι αξιωματούχοι του κράτους και της Αυλής παρείχαν στους θεατρίνους αυτούς κάποια ελευθερία όσον αφορά στη δράση τους, κάτι αντίστοιχο με την αρχαία ελληνική «ποιητική αδεία», υπό την προϋπόθεση πως ο Μέγας Βεζύρης και τα επίσημα πρόσωπα δε θα πλήττονταν από τη σάτιρά τους. Οι παραστάσεις που έδιναν βασιζόνταν σχεδόν αποκλειστικά στον αυτοσχεδιασμό και στο προσωπικό ταλέντο του κάθε υποκριτή.

Η σημαντικότερη όμως εκδήλωση λαϊκού θεάτρου ήταν το θέατρο «Ορτά Ογιουνού», το οποίο, κατά τον Metin And, έχει πολύ παλιές ρίζες στην Τουρκία και η προέλευσή του αποδίδεται από πολλούς Τούρκους ερευνητές «*στην αρχαία τέχνη των Ελλήνων μίμων*». Η ονομασία του σημαίνει κατά λέξη «*κωμωδία που παίζεται στη μέση*», πρόκειται δηλαδή για ένα είδος κυκλικού θεάτρου, που συγκεντρώνει ιδιαίτερα το ενδιαφέρον μας, καθώς ήταν καθαρά ένα θέατρο αυτοσχεδιασμού, το οποίο δέχτηκε την καθοριστική επίδραση της ιταλικής *commedia dell'arte*.

---

<sup>35</sup> Gerard de Nerval, "Voyage en Orient", Paris 1851, *Θέατρο*, τεύχος 10, σελ. 26.

Όπως αναφέρει ο Π. Ριζάλ, «τα δράματα του Μπερντέ και επρόσθεσαν ακολούθως εις το δραματολόγιον των, το λίαν ισχύον, παρωδίας τινάς κατά μίμησιν των ιταλών».

Αλλά και ο Metin And αναφέρει πως κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα το έργο του Μολιέρου, ένα γνήσιο 'τέκνο' της commedia dell'arte επηρέασε τόσο το Ορτά Ογιουνού όσο και τον Καραγκιόζη, στον μπερντέ του οποίου φιλοξενήθηκαν πολλές ελεύθερες διασκευές, προπάντων του Φιλάργγρου και του Ταρτούφου.

Για την επίδραση του Μολιέρου ο Π. Ριζάλ γράφει: «τινά εξ αυτών (των έργων) είναι δανεισμένα από τας υποθέσεις του Μολιέρου. Ο Αρπάγων, ο Σκαπίνος, ο Ταρτούφος εμφανίζονται υπό τουρκικόν όνομα». Επίσης, και ο Πέρσης ερευνητής Μετζίτ Ρεζβανί βεβαιώνει κατηγορηματικά την ιταλική επίδραση στο Ορτά Ογιουνού, υποστηρίζοντας χαρακτηριστικά ότι «είναι γνωστό πως στην Τουρκία, εκτός από το Θέατρο σκιών δεν υπήρχαν άλλα θεάματα. Δε λογαριάζουμε τα θέατρα και τους πλανόδιους θεατρίνους Ορτά Οϊνί, γιατί σε μεγάλο μέρος χρωστάνε την ύπαρξή τους στο Δυτικό Θέατρο».

Μια άλλη βασική θεωρία, ιδιαίτερα προσφιλής στην Ελλάδα, καθώς τονίζει την ελληνική καταγωγή αυτής της λαϊκής έκφρασης, σημειώνοντας τις ομοιοτητές της με τον Μίμο<sup>36</sup>, είναι αυτή που εκφράζεται από τον Η. Reich. Πρόκειται για τον πρώτο μελετητή που συνδυάζει το θέατρο σκιών με το μιμικό δράμα. Στη μελέτη του *Der Mimus* αρχίζει από τους Δωριείς μίμους στα Μέγαρα τον 6<sup>ο</sup> αι. π.Χ. και παρακολουθεί την εξέλιξή τους ως τη fabulae attelanae και τη ρωμαϊκή κωμωδία, που εξελίσσεται αργότερα στη γνωστή μας commedia dell'arte, η οποία διατηρεί αναλλοίωτα όλα τα στοιχεία του θεάτρου των μίμων.

Επίσης η καταγωγή του Καραγκιόζη μπορεί να συσχετιστεί με τον «Μύθο του Σπηλαιού» του Πλάτωνα<sup>37</sup>, καθώς δεν είναι λίγοι οι φιλόλογοι, και μάλιστα μεγάλου

---

<sup>36</sup> Θανάσης Φωτιάδης, «Ελληνικό Θέατρο Σκιών (Στοιχεία για την προέλευση του Καραγκιόζη)», *άνθρωπος*, Τόμος II, Τεύχος 1, Γενάρης 1975, υποσ. σελ.77. Το πραγματικό «θέατρο του λαού» των αρχαίων χρόνων δεν ήταν αυτό της Αθηναϊκής δημοκρατίας, αλλά ο **Μίμος**. Το θεατρικό αυτό είδος επεξεργαζόταν τις θεατρικές του αρχές απλά και αποκλειστικά από τη δική του άμεση πείρα με τα ακροατήρια. Κατά συνέπεια δεν πρόσφερε στο κοινό του περίτεχνα δράματα τραγικο-ηρωικού τρόπου, με ευγενείς ή πάντως ανώτερες προσωπικότητες, αλλά σύντομες, σκιαγραφικές, νατουραλιστικές σκηνές με θέματα και πρόσωπα παρμένα από την πιο ασήμαντη καθημερινή ζωή. Εδώ τελικά έχουμε να κάνουμε με μια τέχνη που δε δημιουργήθηκε μόνο και μόνο για το λαό, αλλά κατά κάποιο τρόπο από τον ίδιο το λαό.... . Στη Σικελία πρωτακούστηκε η λ. **μίμος**, που σημαίνει «σύντομος θεατρικός διάλογος που ζωντανεύει μυθολογικά επεισόδια ή στιγμιότυπα του καθημερινού βίου (βλ. του ίδιου, *Karaghioziz, the the refugee. An ethnographical study of the Greek Shadow-theatre* [ελλ. μτφρ.: Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας. Ελληνικό Θέατρο Σκιών (Εθνογραφική Έρευνα)], Εκδ. «Gutenberg». Αθήνα 1977, σελ. 153.

<sup>37</sup> «Φαντάσου σαν μέσα σ' ένα σπήλαιο κάτω από τη γη, που να έχη την είσοδό του ανοιγμένη προς το φως, σ' όλο το μήκος της ανθρώπους που από παιδιά να βρίσκονται κει μέσα αλυσσοδεμένοι [...] σε τρόπο που να μένουν πάντα στην ίδια θέση και μόνο εμπρός τους να βλέπουν χωρίς να μπορούν να



κύρους, όπως ο A. Dies και ο Ch. Picard, που αναφέρουν: «Τις μέρες των πανηγυριών στην κλασική Αθήνα, κάναν στέκι ακροβάτες, λαϊκοί τραγουδιστές και άλλοι που παίζαν θέατρο σκιών και μαριονέτες [...] η Αθήνα είχε ήδη από την εποχή του Ευριπίδη το Θέατρο Σκιών της, πρόδρομο των Καραγκιόζηδων της Ανατολής, αυτό που ίσως εννοούσε ο θεός Πλάτων, όταν δημιουργούσε το περίφημο σύμβολο των “σκιών του Σπηλαίου”»<sup>38</sup>.

Επιπλέον, ο Κ. Μπίρης σε εμπειριστατωμένη μελέτη του καταλήγει στο συμπέρασμα πως «Το αρχαίο θέατρο είναι γέννημα της ακμής του Αθηναϊκού πολιτισμού. Ο Καραγκιόζης δεν είναι παρά ο φτωχός απόγονός του, γέννημα του Μεσαίωνα, όταν ο ελληνισμός ήταν υπόδουλος στους Τούρκους. Η τεχνική του Θεάτρου Σκιών παρουσιάζεται τον 11<sup>ο</sup> αιώνα σαν μυστηριακό θέατρο με το όνομα Καβουρκάκ. Θέμα και ονομασία (από τα Καβείρια Μυστήρια με το -κακ- που είναι ελληνική κατάληξη υποκοριστικού) μάς παραπέμπει στα Ελευσίνια Μυστήρια που είχαν χαρακτηριστικό τα δεικνύμενα, δρώμενα και θεώμενα, με εντυπωσιακή εναλλαγή φωτός και σκότους. Ο λεγόμενος, λοιπόν, τουρκικός Καραγκιόζης κατάγεται από λατρευτικές εκδηλώσεις των Ελευσινίων και των Καβειρίων Μυστηρίων τόσο για το φαλλικό στοιχείο της μορφής του όσο και για την τεχνική του κοντράστου φωτός και σκιάς. Στην Ανατολή έφτασε και ευδοκίμησε από τότε που ο Αλέξανδρος άπλωσε τον Ελληνισμό. Στην αριστοφανική κωμωδία το αστείο, η σπίθα της σάτιρας αναδύεται από ένα πρόσωπο στερεότυπο: το δούλο. Η διαφορά που υπάρχει στο σημείο αυτό είναι ότι στον Καραγκιόζη αυτό είναι απόλυτα και σταθερά προσωποποιημένο, ενώ στον Αριστοφάνη είτε είναι ανώνυμο είτε αλλάζει το όνομά του. Στους «Βατράχους» και στους «Σφήκες» ονομάζεται Ξανθίας, στον «Πλούτο» Καρίωνας, στις «Νεφέλες» είναι ο δούλος του Διονύσου, κ.α. Ελληνικός ο Καραγκιόζης, γέννημα των αρχαίων

---

στρέψουν γύρω το κεφάλι τους· και από πίσω, σε αρκετή απόσταση και υψηλότερά τους να υπάρχει φωτιά [...] κι ανάμεσα στη φωτιά και στους δεσμώτες, παράλληλα, χτισμένο ένα τοιχάκι, σαν εκείνα τα διαφράγματα που βάζουν οι θαυματοποιοί και δείχνουν από πάνω και τις ταχυδακτυλουργίες τους. Και φαντάσου τώρα ανθρώπους να περνούν κατά μήκος αυτού του τοιχίου [...] καθώς ανδριάντες και άλλα ζώα λίθινα και ξύλινα, κάθε είδους κατασκευής [...]», Πλάτωνος Πολιτεία (514a-520e).

<sup>38</sup> Θ. Φωτιάδης, ό.π., σελ. 83. Επίσης, όσον αφορά στην ύπαρξη θεαμάτων νευρόσπαστων, αυτή η πληροφορία είναι επαρκώς τεκμηριωμένη από τις αρχαίες πηγές: Ξενοφών, Συμπόσιο, IV, 55 (ό.π. Τζ. Καϊμή, υποσημ 1, σελ. 119: κατά τον Ξενοφώντα επίσης, όπως αναφέρεται στο λεξικό *Daremberg Saglio* κάποιος Ποθεινός, κουκλοθεατροποιός, απέκτησε τέτοια φήμη, που οι Αθηναίοι γοητευμένοι διέθεσαν σ' αυτόν το θέατρο του Διονύσου. Κάποιοι αρχαίοι συγγραφείς, μάλιστα, αγανακτεί με την παραχώρηση αυτή και διαμαρτύρεται που του επέτρεψαν να παρουσιάσει αυτού του είδους τα θεάματα στην ίδια ιερή σκηνή, όπου ο Ευριπίδης έπαιζε τα ιερά αριστουργήματά του), Αριστοτέλης ή Ψευδαριστοτέλης, *Περί συστήματος της Φύσεως*, Λουκιανός και Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*, Α 35, οι οποίοι μάς παραδίδουν λεπτομέρειες σχετικά με αυτά τα θεάματα, καθώς και ονόματα «νευροσπαστών» του 2<sup>ου</sup> αι. μ. Χ., και τέλος στον 12<sup>ο</sup> πια βυζαντινό αιώνα ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης γράφει για τα νευρόσπαστα σαν ένα είδος ακόμα ζωντανό.

μυστηρίων, αναπλάστηκε στην επαρχία του 1900...Σε μια εποχή που η 'ψώρα' της λατρείας της κλασικής αρχαιότητας έκανε τους λογίους μας να περιφρονούν και να αποστρέφονται κάθε λαϊκή δημιουργία ο ελληνικός Καραγκιόζης του 1900 κατόρθωσε να κατακτήσει την αγάπη όλου του ελληνικού λαού, όλων των τάξεων και να εγγράψει στο ενεργητικό της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου τη μόνη γνήσια και αποκλειστική ελληνική δημιουργία για την οποία πάντα θα καυχιέται ο πνευματικός μας κόσμος»<sup>39</sup>. Την ίδια άποψη ενστερνίζονται και ο Γιάννης Τσαρούχης<sup>40</sup>, καθώς και ο ποιητής και ζωγράφος Ν. Εγγονόπουλος<sup>41</sup>.

Τέλος, από αρκετούς μελετητές<sup>42</sup> έχουν επισημανθεί γενικές ομοιότητες αλλά και πολλαπλά κοινά σημεία ανάμεσα στις κωμωδίες του Αριστοφάνη και στο Θέατρο Σκιών, γεγονός που πιθανότατα οφείλεται στο ότι και τα δυο θεάματα αντλούν το υλικό τους από την ίδια πηγή, από το αστείρευτο λαϊκό πνεύμα.

Έτσι, μελετώντας κανείς τις κωμωδίες του Αριστοφάνη, διαπιστώνει πως πρωταγωνιστεί σ' αυτές ένας τύπος με ταυτόσημο χαρακτήρα και ρόλο, αλλά όχι πάντα με το ίδιο όνομα, ο οποίος παρουσιάζει μεγάλες ομοιότητες με τον Καραγκιόζη. Σύμφωνα με τον Κ. Μπίρη ο τύπος αυτός στους *Βατράχους* είναι ο Ξανθίας, υπάρχει όμως και στους *Σφήκες* και στις *Νεφέλες*. Πρόκειται για τον πειναλέο δούλο που συνοδεύει τον ισχυρό θεό Διόνυσο καθ' όλη την πορεία και την επίσκεψή του στον Άδη.

Πέραν όμως από τις γενικές αυτές ομοιότητες υπάρχουν κοινά σημεία μεταξύ των δύο θεαμάτων και στις λεπτομέρειές τους, καθώς και σε ορισμένα κωμικά ευρήματα. Λόγου χάρη, ο γιος του Καραγκιόζη, το Κολλητήρι, ψευδίζει συστηματικά: *πατέλα* αντί *πατέρα*. Και στους *Σφήκες* του Αριστοφάνη συναντούμε το ίδιο κωμικό εύρημα:

*Είτ' Αλκιβιάδης είπε προς με τραυλίσας,  
«ολάς; Θέωλος την κεφαλήν κόλακος έχει».*

(στίχ. 44-45)

---

<sup>39</sup> Κ. Μπίρης, *Θέατρο, τεύχ. 10*, σελ. 9. Το ίδιο θέμα πραγματεύεται επίσης και στο έργο του, *Ο Καραγκιόζης, ελληνικό λαϊκό θέατρο*, Αθήνα 1952. Βλ. επίσης, Δ. Σιατόπουλο, *Δώδεκα Κωμωδίες και το Χρονικό του Θεάτρου Σκιών. Ιστορικό*. (επιμ.: Γραμμένος Μπάμπης), Αθήνα 1973, σελ. 6.

<sup>40</sup> Γ. Τσαρούχης, «Σκόρπιες σκέψεις για τον Καραγκιόζη», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχ. 50-51, σελ. 121.

<sup>41</sup> Ν. Εγγονόπουλος, «Ο Καραγκιόζης, ένα ελληνικό θέατρο σκιών, περ. *Λωτός*, τεύχ. 6, 1969, σελ. 27.

<sup>42</sup> Cedric Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1964, σελ. 333.

Ο δεύτερος στίχος κανονικά προφερόμενος είναι:

*«οράς; Θέωρος την κεφαλήν κόρακος έχει».*

Επίσης στους *Βατράχους* βρίσκουμε το μοτίβο του δυνατού χτυπήματος της πόρτας, που βρίσκει το απόγειο της κωμικής εκμετάλλευσής του στον Καραγκιόζη:

**Ηρακλής:** *Τις την θύραν επάταζεν; Ως κενταυρικός*

*Ενήλαθ' όστις· ειπέ μοι τουτί τι ην;*

(στίχ. 38)

Τέλος, η παρωδία των ευχών που δίνει ο πατέρας στη νύφη που απαντά στον Καραγκιόζη υπάρχει και στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη (στ. 864 κ.ε.)<sup>43</sup>.

Έπειτα, όταν πλέον η ρωμαϊκή αυτοκρατορία διαιρείται στην ανατολική και δυτική επαρχία, η Κωνσταντινούπολη και άλλα ανατολικά κέντρα διατηρούν τον ρωμαϊκό μίμο, που κατά τη βυζαντινή εποχή είναι πολύ δημοφιλής ως θέαμα και επιζεί μέχρι το τέλος του μεσαίωνα, παρουσιάζοντας με ζωντάνια και τρόπο προσωπικό την βυζαντινή κοινωνία, γεγονός που αποδεικνύεται και από το ότι το ειδικό αυτό θέαμα απεικονίζεται στο μάρμαρο ή στις μικρογραφίες (π.χ. του χρονογράφου Σκυλίτζη, του 14<sup>ου</sup> αιώνα, που διασώθηκαν στο Escorial της Μαδρίτης).

Επίσης τα έργα αυτά γίνονται μάρτυρες και των πολιτικών διενέξεων της εποχής, ενώ δεν είναι λίγες και οι περιπτώσεις που παρουσιάζουν και τους αγώνες του χριστιανισμού και της εκκλησίας. Ο βυζαντινός μίμος, όπως ακριβώς και ο ελληνιστικός, αντικατοπτρίζει την εποχή του.

Οι χαρακτήρες του βυζαντινού μίμου προέρχονται από διάφορες φυλές και κοινωνικές τάξεις και αντιπροσωπεύουν όλες τις πλευρές της αυτοκρατορίας. Άνθρωποι της 'πιάτσας' και θαυμάσιες αραβικές φυσιογνωμίες είναι λίγα από τα πρόσωπα που πρωταγωνιστούν επί σκηνής. Βασική αρχή του είναι η δημιουργία προσώπων – τύπων, που παρουσιάζονται επί σκηνής ξανά και ξανά με τα ίδια σημάδια, τα ίδια κοστούμια και τον ίδιο χαρακτήρα. Τέτοια είναι: ο Αρδαλίων, ο γερο-μωρολόγος, ο Σχολαστικός, κ.α., πρόγονος του Πουλτσινέλλα ή του Αρλεκίνου της ιταλικής *commedia dell'arte*. Τα θέματά τους αντλούνταν άλλοτε από την καθημερινή ζωή και άλλοτε από τη μυθολογία. Τα χτυπήματα, τα σφυρίγματα, οι

---

<sup>43</sup> Γ. Ιωάννου, ό.π., σσ. ιθ' - κ'.

αισχρολογίες, οι διαφορούμενες λέξεις και οι ανήθικες χοντροκοπιές ήταν ο κόσμος του είδους αυτού. Δεν είναι τυχαία σύμπτωση, λοιπόν, το ότι το μίμο τον γνωρίζουμε κυρίως από τα παλιά κείμενα και τις επιθέσεις των Πατέρων της Εκκλησίας εναντίον της ανηθικότητάς του. Μάλιστα, μολονότι δε διαθέτουμε παρά μόνο λίγα σχόλια για τους βυζαντινούς μίμους, η ύπαρξή τους και η επιτυχία τους μέχρι τον 15<sup>ο</sup> αιώνα δεν αμφισβητείται καθόλου.

Τη σκηνική τους παρουσία συμπλήρωναν παρελάσεις θιάσων, πομπές, εμφανίσεις φαντασμάτων, όλα καμωμένα με ιδιαίτερη επιμέλεια και έξυπνη τεχνική επεξεργασία.

Τέλος, θα πρέπει να προσθέσουμε και το θεσμό των γελωτοποιών, που δεν ήταν τίποτε άλλο από εκλεκτοί μίμοι, που από τους δρόμους όπου δούλευαν το πνεύμα της λαϊκής σάτιρας τούς μετέφερε στα παλάτια και τα μέγαρα. Σκώμματα, ευτράπελα, βωμολοχίες, καγχασμοί, ελευθεριασμοί, μιμήσεις αισχρές ήταν κυρίως η δουλειά τους. Αλλωστε, όπως τονίζει ο καθηγητής Σπ. Λάμπρου:

*«...τα ειδεχθή εκείνα την όψιν όντα μόνον τον γέλωτα είναι πάντοτε προωρισμένα να κινούν δια των βωμολογιών αυτών κλπ. Ή η εν ταις αυλαίς αναστροφή αυτών και η ελευθεροστομία μεταβάλλει ενίστε τους μεσαιωνικούς εκείνους θερσίτας εις ευθαρσείς κήρυκας αληθειών, ας άλλοι δεν θα ετόλμων να εκστομίσωσιν εν τοις βασιλείοις;»<sup>44</sup>*

Αυτοί οι γελωτοποιοί ή μίμοι δεν έχουν έναν ρόλο πολύ όμοιο μ' αυτό του δικού μας Καραγκιόζη, που και αυτός με τη σειρά του 'σχολιάζει' με τον δικό του καυστικό και πολλές φορές υβριστικό τρόπο τα κακώς κείμενα της ελληνικής κοινωνίας;

Ο Reich μάς παρουσιάζει τις ομοιότητες ανάμεσα στον Μίμο και στο Θέατρο Σκιών με βάση τους τυποποιημένους χαρακτήρες που διατηρούν τις ιδιομορφίες τους σε κάθε περίπτωση, τους διαλόγους με τις συνεχώς επαναλαμβανόμενες τυποποιημένες φράσεις, που τις συνδέει ο αυτοσχεδιασμός, και άλλα λιγότερο σημαντικά γνωρίσματα. Και ο B. Laufer υποστηρίζει τη θέση του Reich ότι το Θέατρο Σκιών αρχίζει στη Μεσόγειο και απλώνεται στην Ανατολή. Επίσης ο Horowitz δείχνει για άλλη μια φορά τη στενή σχέση του με τον βυζαντινό μίμο. Τέλος, ο Landau δεν αποκλείει το ενδεχόμενο ότι η προέλευση ορισμένων χαρακτηριστικών στοιχείων του εν λόγω θεάματος, όπως είναι η βωμολοχία, να βρίσκεται στον ελληνικό μίμο, όπως

---

<sup>44</sup> Θ. Φωτιάδης, ό.π., *Καραγκιόζης Ο Πρόσφυγας*, σελ. 155-156.

αυτός υιοθετήθηκε και μετασχηματίστηκε στο Βυζάντιο κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα<sup>45</sup>.

Εν κατακλείδι, τι απέμεινε στο Βυζάντιο μετά την κατάληψή του; Σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό συνεχίστηκε η προηγούμενη ζωή. Άλλωστε οι κατακτητές είχαν χαμηλό πολιτιστικό επίπεδο και κάθε βήμα τους στον κοινωνικό και πολιτιστικό χώρο είχε εμφανείς αραβικές και βυζαντινές επιδράσεις (μουσική, χορός, αυτοσχεδιασμοί, παραμυθάδες, παντομίμες, μαγειρική, κέντημα, κ.α.).

Όταν, λοιπόν, οι Οθωμανοί καταλαμβάνουν το Βυζάντιο, έρχονται σε επαφή με τον νεότερο βυζαντινό μίμο και τον μεταμορφώνουν στο γνωστό είδος του Θεάτρου Σκιών. Αυτό άλλωστε ταίριαζε και στην καινούρια ψυχολογία που διαμόρφωσαν οι Τούρκοι μετά την Άλωση: πανάρχαια ασιατικά εφόδια και 'νεότερα' μεσογειακά στοιχεία.

Στο σημείο αυτό πολύ παραστατικά σημειώνεται από τον Σολομό: «*Το Βυζαντινό μιμοθέατρο, σμίγοντας στη δυτική του εξορία με την τέχνη των θαυματοποιών, γεννάει την Commedia dell'arte. Στην ανατολική του πάλι εξορία, βρίσκοντας ένα παρθένο υλικό στο ασιατικό θέατρο των σκιών, δημιουργεί τον Καραγκιόζη*»<sup>46</sup>.

Όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς, δεν αποκλείεται όλες αυτές οι θεατρικές παραδόσεις και τα στοιχεία ενός τόσο πλούσιου σε δραματική έκφραση πολιτιστικού υποστρώματος να επιδρούν ποικιλοτρόπως πάνω στο 'τουρκικό' θέατρο σκιών. Επιπλέον, τα κατακτημένα εδάφη και οι διαφορετικές πολιτιστικές παραδόσεις τους προσφέρουν πλούσιο υλικό, για να καταστεί ο Karagöz η συνισταμένη έκφρασή τους.

Πέρα από το πρόβλημα της προέλευσης του Καραγκιόζη, ελληνικού και τουρκικού, που παρουσιάζει αρκετές ασάφειες και αδιευκρίνιστα σημεία και που συχνά τοποθετείται ακόμα και στη περιοχή του θρύλου, υπάρχει και το πρόβλημα της καταγωγής των δύο πρωταγωνιστών του θεάτρου σκιών, του Καραγκιόζη και του Χατζηαβάτη, που σύμφωνα με τον Τούρκο καθηγητή Σαμπρί Εσάτ Σιγιαβούσγκιλ<sup>47</sup> είναι οι δυο αυτόχθονες του μαχαλά, που με μια πρώτη ματιά δε βλέπουμε καμιά χτυπητή αντίθεση στην εμφάνισή τους, καθώς και οι δυο φορούν το τυπικό κοστούμι που φορούσαν οι Τούρκοι αστοί της μεσαίας τάξης. Ακριβώς ίδια είναι και η οικονομική τους κατάσταση: είναι συνεχώς φτωχοί και παραπονιούνται για την ακρίβεια της ζωής.

---

<sup>45</sup> Μυστακίδου Αικατερίνη, *Karagöz: Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και την Τουρκία*, Αθήνα 1982, κεφ. 3<sup>ο</sup> «Καραγκιόζης», σσ. 62-72.

<sup>46</sup> Θ. Φωτιάδης, ό.π., σελ.86.

<sup>47</sup> Sabri Esat Siyavusgil, *Karagöz*, Istanbul 1961, σσ. 17-20.

Όλες οι ιστορίες και οι διηγήσεις για την προέλευσή τους είναι εξίσου γοητευτικές, όμως η πιο γνωστή είναι αυτή που πρώτος διατυπώνει ο Elniya Chlebi βάσει της οποίας ο Karagöz είναι ο ανέμελος άνθρωπος και ο Χατζή Αιβάντ ο σεμνός φιλόσοφος (ο Αρλεκίνο και ο Πανταλόνε). Ειδικότερα:

Χατζή Αιβάντ είναι το παραποιημένο όνομα του Χατζή Άς, ο οποίος τον καιρό των Σελτζουκίδων ήταν ταχυδρόμος ανάμεσα στην Προύσα και την Μέκκα και ίσως τον φώναζαν Γιουρουκσέ Χαλίλ και οι πρόγονοί του ήταν γνωστοί με το όνομα A' felilogli. Ο Χατζή Αιβάντ, που για εβδομήντα επτά χρόνια ήταν στο δρόμο Προύσσας-Μέκκας λόγω των καθηκόντων του ως ταχυδρόμος, δολοφονήθηκε κοντά στη Μέκκα και ενταφιάστηκε στο Χοναίν.

Ο Karagöz ήταν ταχυδρόμος του Κωνσταντίνου, του τελευταίου Έλληνα αυτοκράτορα. Ήταν κόπτης και ζούσε στη γειτονιά της Ανδριανούπολης, που ονομαζόταν Κιρκκιλισέ, και παρουσιάζεται σαν ένας κλέφτης με το χάρισμα της ευφράδειας και της πειστικότητας. Ολόκληρο το όνομά του ήταν Σοφιοσλή Κάραγκιοζ Μπαλή Τσελεμπί. Τον έστελναν μια φορά το χρόνο στον Ala-uddin, τον πρίγκιπα των Σελτζουκίδων, που έμενε στο Ικόνιο. Εκεί άρχισε έναν καβγά και έναν αστείο συναγωνισμό με τον Χατζή Αιβάντ, τον ταχυδρόμο της αυλής του Ala-uddin. Αυτούς ακριβώς τους καβγάδες μιμήθηκαν και αναπαράστησαν οι μίμοι, εμπλουτίζοντάς τους κάθε φορά με νέα κωμικά στοιχεία.

Ένας άλλος θρύλος που συχνά ακούγεται και είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στην Ελλάδα είναι αυτός που μας παραθέτει ο Σωτήριος Σπαθάρης στα *Απομνημονεύματά*<sup>48</sup> του, σύμφωνα με τον οποίο ο Χατζηαβάτης είναι εργολάβος στην Προύσα, όπου και χτίζει το σαράι του Πασά. Ο Καραγκιόζης δουλεύει εκεί σαν αρχιμάστορας μαραγκός και διηγείται χιλιάδες ιστορίες στους εργάτες, αποσπώντάς τους έτσι από τη δουλειά τους. Όταν ο Πασάς ανακαλύπτει την αργοπορία και ρωτάει τον Χατζηαβάτη το λόγο, ο Χατζηαβάτης του λέει την αλήθεια για τον Καραγκιόζη και ο Πασάς τον καλεί απειλώντας τον ότι, αν συνεχίσει, θα τον τιμωρήσει με θάνατο. Φυσικά ο Καραγκιόζης συνεχίζει και ο Πασάς διατάζει να τον σκοτώσουν, αλλά, επειδή όλοι αγανακτούν μαζί του, για να τους καθησυχάσει κτίζει ένα μνημείο στην Προύσα στη μνήμη του Καραγκιόζη.

Επιπλέον, επειδή ο Πασάς αισθάνεται ένοχος για την αδικία που διέπραξε σε βάρος του Καραγκιόζη, είναι κακόκεφος και για αυτό οι υπήκοοί του καλούν τον

---

<sup>48</sup> Σωτήρης Σπαθάρης, *Απομνημονεύματα και η Τέχνη του Γκαραγκιόζη*, Εκδ. «Βέργος», Αθήνα (XX).

Χατζηαβάτη, για να τον διασκεδάσει επαναλαμβάνοντας τις ιστορίες του Καραγκιόζη. Έτσι μια μέρα ο Χατζηαβάτης κόβει ένα κομμάτι από άσπρο ύφασμα, το φωτίζει με λάμπα και δίνει την πρώτη παράσταση Καραγκιόζη με τη μορφή του γνωστού θεάτρου σκιών.

Είναι γεγονός, όπως μπορεί εύκολα να διαπιστώσει κανείς, ότι σχεδόν όλες οι ιστορίες για τους δυο ήρωες τοποθετούν την προέλευσή τους στην Τουρκία, με μοναδική εξαίρεση μερικές ελληνικές εκδοχές, που επιμένουν στην ελληνική καταγωγή του Καραγκιόζη και του Χατζηαβάτη. Αλλά, ακόμα και όταν παρουσιάζονται σαν Έλληνες, είναι πάντα Οθωμανοί πολίτες που προέρχονται από την κυρίως επικράτεια. Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι οποιοδήποτε στοιχείο αλήθειας σε αυτές τις ιστορίες είναι τελείως παραμορφωμένο από τους θρύλους, σε σημείο που κάθε πίστη σε αυτές να είναι αμφιταλαντευόμενη, όλες τους αποδέχονται ακόμα και κάτω από προσχήματα και επιμελημένες επικαλύψεις, την τουρκική καταγωγή τους.

Όσον αφορά στον χαρακτήρα και την ιδιοσυγκρασία του Καραγκιόζη, στον οποίο εστιάζεται το ενδιαφέρον μας, είναι ένας τύπος που φέρεται σα μεγάλο παιδί, χωρίς να κρατάει κακία σε κανέναν, που δε χάνει ευκαιρία να γελοιοποιήσει τα όσα ο Χατζηαβάτης και η παρέα του παίρνουν στα σοβαρά. Δε χάνει την ευκαιρία να 'βάλει το χεράκι του' σε κάθε 'μπερδεσοδουλειά', 'τα κάνει θάλασσα' και χαλάει κάθε δουλειά, γι' αυτό έχει επάξια κερδίσει τον τίτλο του 'μαστροχαλαστή'.

Κατά τον Τούρκο ερευνητή Σιγιαβούσγκιλ ο Καραγκιόζης «είναι το σύμβολο του καλοκάγαθου λαουτζίκου που αντέχει στον πόνο, που είναι πιστός, λιτοδίαιτος, που προσέχει ό,τι γίνεται γύρω του και που αντί να γκρινιάζει άσκοπα, εξωτερικεύει τη δυσαρέσκειά του με μια ιστοριούλα που θα σκαρφιστεί, με ένα σατιρικό ανέκδοτο, που συχνά μοιάζει με προειδοποίηση».

Συνεχίζοντας την περιγραφή του Τούρκου Καραγκιόζ, αξιοποιώντας τα στοιχεία που μας δίνει ο Γάλλος ποιητής Ζεράρ ντε Νερβάλ στο έργο του *Ο Καραγκιόζης θύμα της αγνότητάς του*, ύστερα από την παράσταση Καραγκιόζη που παρακολούθησε στην Κωνσταντινούπολη γύρω στα 1850, διαπιστώνουμε ολοένα και περισσότερο τα στοιχεία που τον διαφοροποιούν από τον ομώνυμο Έλληνα ήρωα. Ο ίδιος, λοιπόν, ο Καραγκιόζ παρουσιάζεται να αναφωνεί έκθαμβος για την ομορφιά του «*παραείμαι ωραίος, παραείμαι γοητευτικός*».

Και ο Γάλλος ποιητής συνεχίζει λέγοντας: «*Όσο για τον Καραγκιόζ, διαγραφότανε θαυμάσια το μαύρο μάτι του, τα γραμμένα φρύδια του και τα πιο προεξέχοντα*

χαρίσματα της τσαχπινιάς του... Ο Καραγκιόζ, για να αποφύγει το βλέμμα της γυναίκας του φίλου του, ξαπλώνει μπρούμυτα λέγοντας: «θα μοιάζω σαν γεφύρι...». Μπορείτε να φανταστείτε τον Πουλτσινέλλα να κάνει με την κοιλιά του αψίδα και να σχηματίζει γέφυρα με τα χέρια και τα πόδια του. Μόνο που ο Καραγκιόζ δεν έχει καμπούρα στην πλάτη του. Και όταν η γυναίκα του φίλου του τον αντικρίζει, ο θαυμασμός της ξεσπά με παραφορά που το ακροατήριο δικαιολογεί περίφημα.: «Τι όμορφος άντρας» αναφωνεί η κυρία, και συνεχίζει λέγοντας «ποτέ μου δεν είδα όμοιό του». Και τον θαυμασμό της αυτόν θα τον μεταδώσει και στις φιλενάδες της, γιατί «δεν κρατήθηκε να μη μιλήσει και στις άλλες γυναίκες που ήταν μαζί της στο χαμάμ για τον τόσο ωραίο, τόσο καλοφτιαγμένο άγνωστο».

Επιπλέον, σε άρθρο που δημοσιεύτηκε στο γαλλικό περιοδικό *Mercure de France* στα 1906 ο συγγραφέας του P. Risal, περιγράφοντας τον τούρκο Καραγκιόζη αναφέρει πως «αι χειρονομίαι του είναι άσεμνοι... Δεν έχει μεν καμπούραν εις τα νώτα, αλλά φαλάκραν εις το βρέγμα και το μέτωπο. Είναι ακόλαστος, φαύλος, υβριστής, κομπορρήμων». Επίσης, και σε ένα άλλο σημείο ο Τούρκος Καραγκιόζης χαρακτηρίζεται: «Πάντοτε οινόφλυξ, και έτοιμος να δώσει μαχαιριές, ψάλλει αισθηματικά άσματα υπό τα παράθυρα των ωραίων»<sup>49</sup>.

Στο ίδιο κλίμα βρίσκεται και η περιγραφή του Τούρκου Καραγκιόζη από τον Ανρί Ριβιέρ, Γάλλο αξιωματικό του Ναυτικού, στο βιβλίο του *Πιερό*, όπου κάνει παράλληλα πολύ εύστοχες κρίσεις για την ιταλική κωμωδία. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Όσο για τον Καραγκιόζ είναι περισσότερο ο θεός Πρίαπος αναστημένος παρά ανθρώπινο πλάσμα. Ψηλά από το πατάρι του διδάσκει τον κυνισμό, την ακολασία και τη σκληρότητα στον αγράμματο λαό που τον ακούει γελώντας, μη ξέροντας απ' τον έρωτα παρά μόνο την κτηνωδία του»<sup>50</sup>.

## 2. Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα

Στην Ελλάδα λέγεται ότι την τέχνη του Καραγκιόζη έφερε ένας Έλληνας που καταγόταν από την Ύδρα και ζούσε στην Κίνα, ονόματι Μαυρομάτης. Αυτός ο άνθρωπος μετά από δύσκολες περιστάσεις έχασε όλα τ' αγαθά του και βρέθηκε χωρίς

<sup>49</sup> Για περαιτέρω βλ. *Θέατρο*, τεύχος 10, (μετάφρ. : Αλέξ. Παπαδιαμάντης), σελ. 29.

<sup>50</sup> Τάκης Δράγonas, «Κομμέντια και Καραγκιόζης. Ένας Έλληνας Ζάνι στον Μπερντέ», *Θέατρο*, τεύχ. 22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965, σσ. 76-78.



χρήματα και χωρίς εργασία σε ξένη χώρα. Μια μέρα η τύχη έκανε να πέσει στα χέρια του η κωμωδία του Μπερτόλδου, γεγονός που τον ενέπνευσε να δημιουργήσει χάρτινες ανθρώπινες φιγούρες, μεταξύ των οποίων και μια του Μπερτόλδου, και να ονομάσει το κύριο πρόσωπο με τ' όνομά του, δηλ. Μαυρομάτης, που μεταφρασμένο στα τουρκικά αποδίδεται ως Karagöz. Δεν αποκλείεται βέβαια πίσω από το τούρκικο όνομα «Καρα-Γκιόζ» να κρύβεται η ανάγκη του Έλληνα να αποσιωπήσει ή να κρατήσει κρυφή την ταυτότητά του («Μαυρομάτης»), για να μπορεί έτσι ελεύθερα να σατιρίζει και να κριτικάρει απροκάλυπτα τα άτοπα της τουρκικής κοινωνίας. Άλλωστε και η περιγραφή του ομώνυμου ήρωα παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τον Έλληνα Καραγκιόζη, ενώ παράλληλα παρουσιάζεται εκ διαμέτρου αντίθετη από την αντίστοιχη του Τούρκου Καραγκιόζη:

*«Κανείς δε θυμάται άνθρωπο πιο άσχημο. Κοντός, είχε ένα κεφάλι χονδρό και στρογγυλό σα μπαλόνι, πρόσωπο ζαρωμένο και τετράγωνο, μάτια κόκκινα σαν τη φωτιά, φρύδια μακριά κι άγρια σα βούρτσες, αυτιά γαιδάρου, στόμα σαν πηγάδι, με χείλη κρεμασμένα σαν τ' αλόγου, γένια πυκνά έως σχεδόν τα μάτια, μύτη χονδρή, στραβή και γυρισμένη προς τον ουρανό, δόντια αγριόχοιρου, που σαν μιλούσε επετιώντο έξω. Το δέρμα του, πιο μαύρο παρ' άσπρο, ήταν σημαδεμένο με λεκέδες ολούθε. Τα γένια του δεν εγνωρίστηκαν ποτέ με τον μπαρπέρη και τα μάτια του ήταν μαλωμένα μεταξύ των, γιατί το ένα κοίταζε στην ανατολή και τα' άλλο στη δύση...Και τό' ξερε κι αυτός πως δεν ήταν ωραίος, αλλά καρφί δεν του καιγότου. Γιατ' είχε χαρακτήρα εύθυμο και γλεντζέ κι έπαιρνε τη ζωή από την κωμική της μορφή»<sup>51</sup>.*

Πότε όμως παρουσιάζεται ο Καραγκιόζης στο ελληνικό κοινό; Πριν ή μετά την ελληνική Επανάσταση; Για άλλη μια φορά οι μαρτυρίες που έχουμε στη διάθεσή μας δεν είναι σαφείς, μ' αποτέλεσμα να βρισκόμαστε συχνά σ' αδιέξοδο.

Μερικοί μελετητές υποστηρίζουν ότι το Θέατρο Σκιών ήταν ένα θέαμα οικείο στην Ελλάδα πολύ πριν από την Επανάσταση, δίχως όμως να ενισχύουν αυτούς τους ισχυρισμούς με τα απαραίτητα δικαιολογητικά στοιχεία. Επιπλέον, δεν υπάρχουν και μαρτυρίες που να επιβεβαιώνουν την ύπαρξή του, όπως άλλωστε δεν υπάρχουν και για παραστάσεις του τουρκικού Καραγκιόζη στην κυρίως Ελλάδα εκείνη την εποχή

Βέβαια, αυτός ο 'σκόπελος' της έλλειψης πηγών δε μας οδηγεί φυσικά και αβίαστα σε ένα επιπόλαιο συμπέρασμα του τύπου ότι δεν υπήρχε Καραγκιόζης στην προεπαναστατική Ελλάδα, γιατί είναι κάπως δύσκολο να δεχτούμε αφενός ότι οι

---

<sup>51</sup> Ιούλιο Κρότσε, *Μπερτόλδος*, μετάφραση: Κώστας Καιροφύλας, 1923, σελ. 12.

Τούρκοι δεν απολάμβαναν και στη χώρα μας το τόσο διαδεδομένο σ' αυτούς και αγαπητό θέαμα και αφετέρου ότι οι Έλληνες, ακόμα κι αν δεν μπορούσαν να το παρακολουθήσουν, δε θα είχαν ενημερωθεί για την ύπαρξή του και δε θα είχε προσελκύσει το ενδιαφέρον τους η πρωτοτυπία του θεάματος<sup>52</sup>.

Μέσα στα πλαίσια αυτά εντάσσεται και το εξής χαρακτηριστικό επεισόδιο, το οποίο διασώζει και μας παραθέτει ο Ν. Γ. Πολίτης, δίχως όμως να γνωρίζουμε την αρχική πηγή του: Κάποτε ο Μακρυγιάννης με τα παλληκάρια του είχε έρθει να παρακολουθήσει μια παράσταση Καραγκιόζη, η οποία όμως ήταν εντελώς απαλλαγμένη από τον μέχρι τότε βωμολοχικό της χαρακτήρα λόγω του ότι το ακροατήριό της δεν αποτελούνταν μόνο από άντρες αλλά συμμετείχαν σ' αυτό γυναίκες και παιδιά. Τότε ο Μακρυγιάννης διαμαρτυρήθηκε γι' αυτή την αλλαγή του Καραγκιόζη, έβγαλε έξω τις γυναίκες και διέταξε τον καραγκιοζοπαίχτη «να πη κείνα που ήξερε».

Φυσικά η πληροφορία αυτή χρονολογικά δεν είναι σαφής, όμως αποτελεί μια ένδειξη ότι το συμβάν αυτό θα πρέπει να οριοθετηθεί χρονικά πολύ κοντά στην επαναστατική περίοδο, επομένως το θέαμα αυτό θα ήταν ήδη γνωστό στην Ελλάδα.

Υπάρχει επίσης και προφορική παράδοση για παραστάσεις ηπειρώτικου Καραγκιόζη στην αυλή του Αλή Πασά από έναν Εβραίο, ονόματι Ιάκωβο. Ο Κ. Μπίρης αναφέρει ότι «Ο Αλή Πασάς, που εμμείτο ό,τι γινόταν στο σεράι του Σουλτάνου, είχε κι αυτός, για ψυχαγωγία δική του και του χαρεμιού του, έναν καραγκιοζοπαίχτη, τον Ιάκωβο».

Αν λάβουμε υπόψη μας, λοιπόν, ότι τα Γιάννενα του 18<sup>ου</sup> αιώνα είναι μια σημαντική πόλη στα Βαλκάνια, μια πόλη των Φώτων, εμπορικό και διοικητικό κέντρο του βασιλείου του Αλή Πασά, μπορούμε να καταλήξουμε αβίαστα στο συμπέρασμα πως η ηπειρώτικη παράδοση του Καραγκιόζη ήταν μια πραγματικότητα

---

<sup>52</sup> Ο Βασίλης Ρώτας, προσπαθώντας να εξηγήσει τους λόγους για τους οποίους πιστεύει πως δεν υπήρχε ο Καραγκιόζης στην προεπαναστατική Ελλάδα, υποστηρίζει ότι πρώτα-πρώτα επί Τουρκοκρατίας δεν επιτρέπονταν μεγάλες συγκεντρώσεις των ραγιάδων (ακόμα και πάνω από τρία άτομα μαζί θεωρούνταν κίνηση ύποπτη). Επιπλέον, ο Καραγκιόζης ως θρησκευτικό δρώμενο αρχικά ήταν άρρηκτα συνδεδεμένος με το Ραμαζάνι, μ' αποτέλεσμα να θεωρείται προσβλητικό για τους Τούρκους να μοιράζονται το ίδιο θέαμα με τους άπιστους «ραγιάδες». Τέλος, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας και την 'καταπίεση' της ορθόδοξης εκκλησίας, η στάση της οποίας απέναντι σε μη θρησκευτικά θεατρικά θεάματα ήταν ανέκαθεν εχθρική (για περαιτέρω βλ. *Θέατρο*, τεύχ. 10, σελ. 30).

άμεσα συνυφασμένη με τα ευρύτερα πολιτιστικά δρώμενα της εποχής και της συγκεκριμένης περιοχής<sup>53</sup>.

Και εδώ όμως διατυπώνεται έντονος αντίλογος. Ο Σπύρος Μελάς<sup>54</sup> παρατηρεί ότι κανείς απ' αυτούς που έγραψαν για την Ήπειρο εκείνης της εποχής δεν αναφέρει τίποτα σχετικό, ούτε ο Πουκεβίλ, ούτε ο Αραβαντινός, ούτε ο Γάλλος εξωμότης Ιμπραήμ Μανζούρ. Άλλωστε, όπως υποστηρίζει, δεν ήταν δυνατόν να αναπτυχθεί μια τόσο έντονη θεατρική δραστηριότητα κάτω από συνθήκες «φρικτής τρομοκρατίας», όπως παραστατικά περιγράφει το καθεστώς διακυβέρνησης του Αλή Πασά<sup>55</sup>.

Στην απελευθερωμένη Ελλάδα οι πληροφορίες για το Θέατρο Σκιών σπανίζουν. Μια πολύ ενδιαφέρουσα αναφορά είναι αυτή του Θ. Βελιανίτη σε άρθρο του για το «Θέατρο επί Όθωνος», που δημοσιεύτηκε στην *Εστία εικονογραφημένη* του 1893: «Μετά την ανακήρυξη της Αθήνας ως πρωτεύουσας της Ελλάδας (1834) δεν υπήρχε καμιά θεατρική ζωή. Μόνον ο Καραγκιόζης είχε κατασκευάσει εις ρυπαρόν τι καφενείον παρά την Βρύσιν του Βορειά, από τουρκοκρατίας ακόμη σωζόμενον, και με βωμολοχίας επικαίρους, εσαύριζε τα εισδύοντα τότε φραγκικά ήθη. Εκεί εψυχαγωγούντο οι Αθηναίοι· δεν απηξίζουν δε να εισέρχονται και οι παρά τη Ελληνική Αυλή πρεσβευταί και οι Έλληνες εκείνοι, οίτινες εκ μεγάλων ευρωπαϊκών κέντρων, μετά την λήξιν του αγώνος, προσήλθον εις την ελληνικήν πρωτεύουσαν. Ο πρεσβευτής μάλιστα της Αυστρίας Πρόκες Όστεν έδωκε θεατρικήν εσπερίδα, μετακομίσας από το καφενείον εκείνο τον Καραγκιόζην εις την οικίαν του».

Και σε αυτή την περίπτωση όμως δεν αναφέρεται η πηγή απ' όπου ο Βελιανίτης άντλησε την πληροφορία αυτή<sup>56</sup>.

Η αναφορά στο «ρυπαρόν καφενείον» μάς επιτρέπει να υποστηρίξουμε πως πρόκειται για τον οθωμανικό τύπο του Καραγκιόζη, αν και η παράσταση θα πρέπει να γινόταν στην ελληνική γλώσσα.

Ωστόσο η πρώτη ρητή αναγγελία παράστασης Καραγκιόζη στον Τύπο γίνεται το καλοκαίρι του 1841: «Την 21<sup>η</sup> του παρόντος θα παρουσιασθή εις Ναύπλιον η κωμωδία του Καραγκιόζη, έχουσα αντικείμενον τον Χατζ-Αββάτην και Κουτζούκ Μειμέτην»<sup>57</sup>. Φυσικά, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε, πρόκειται για παράσταση οθωμανικού

---

<sup>53</sup> Βάλτερ Πούχνερ, *Οι Βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Εκδ. «Στιγμή», Αθήνα 1985, «Η λεγόμενη ηπειρώτικη παράδοση», σσ. 45-52, ιδίως σελ. 45-46, Τζούλιο Καΐμη, *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1937, σελ. 12.

<sup>54</sup> Σπ. Μελάς, *Μια διασκεδαστική έρευνα, ο Καραγκιόζης*, εφημ. *Ακρόπολις*, 15-11-1952.

<sup>55</sup> Για περαιτέρω βλ. Γ. Ιωάννου, ό.π., «Ο Καραγκιόζης στην Ελλάδα», σσ. κ'-κς'.

<sup>56</sup> Θ. Βελιανίτης, «Τα θέατρα επί Όθωνος», *Εστία εικονογραφημένη*, 1893, σελ. 321-322.

<sup>57</sup> *Ταχύπτερος Φήμη*, αρ. 130, 18.8.1841. «Ποικίλα», σελ. 525.

τύπου, εφόσον η μορφή του Κουτζούκ Μειμέτην δεν είναι γνωστή στον Έλληνα Καραγκιόζη.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε ότι η δημοσίευση της αναγγελίας αυτής σε αθηναϊκή εφημερίδα μάς οδηγεί στην υπόθεση ότι το θέαμα αυτό είναι γνωστό στο αθηναϊκό κοινό. Μάλιστα θα πρέπει ν' αναφέρουμε πως η πρώτη εντύπωση των μορφωμένων της Αθήνας από τον Καραγκιόζη ήταν αρνητική<sup>58</sup>. Σιγά-σιγά όμως ο μπερντές κέρδισε το λαό και σταδιακά άσκησε μεγάλη επιρροή από τα κατώτερα λαϊκά στρώματα μέχρι και τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις.

Η επόμενη μαρτυρία απαντάται στη Χαλκίδα το 1856. Στο ανώνυμο έργο *Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* υπάρχει το ακόλουθο απόσπασμα: «*επήγαινα εις το επάνω καφενείον όπου επαρίστανον σχεδόν καθ' εσπέραν τον Καραγκιόζην*».

Μέχρι το 1890 οι ειδήσεις για τον Καραγκιόζη στην πρωτεύουσα θα είναι πολύ πενιχρές, γεγονός που δικαιολογείται ως ένα βαθμό, καθώς τότε άλλωστε είναι τα χρόνια της ακμής του κουκλοθεάτρου του Φασουλή, με το οποίο θ' ασχοληθούμε στη συνέχεια της εργασίας μας.

Τέλος, η επόμενη μαρτυρία είναι ένα άρθρο του Μπ. Άννινου «Ο Καραγκιόζης και οι οπλαρχηγοί» στην *Εστία του 1888*, όπου εξιστορεί την παραπάνω ανέκδοτη ιστορία που αποδίδεται στον Μακρυγιάννη.

### 3. Εποχές του Ελληνικού Καραγκιόζη

Όσον αφορά στον ελληνικό Καραγκιόζη μπορούμε να διακρίνουμε τρεις περιόδους:

**1<sup>η</sup> περίοδος (1850-1880):** ο Καραγκιόζης δεν έχει υιοθετήσει ακόμα την ελληνική του μορφή.

**2<sup>η</sup> περίοδος (1880-1890):** είναι η εποχή της ακμής του, η οποία αρχίζει στην Πελοπόννησο, κυρίως στην Πάτρα, με τον μεγάλο καραγκιοζοπαίχτη **Δημήτριο Σαρντούρη ή Μίμαρο**. Πρόκειται για ένα καταπληκτικό ταλέντο, έναν θαυμάσιο μίμο, άριστο σχεδιαστή και καλλίφωνο τραγουδιστή. Έπλασε καινούριους τύπους, όπως τον Σιορ-Διονύσιο, και θεωρείται ο πρώτος δημιουργός-συγγραφέας ιστορικών έργων. Μαθητής του υπήρξε ένας επίσης αξιόλογος καραγκιοζοπαίχτης, ο **Γιάννης**

---

<sup>58</sup> Η εφημερίδα *Αθηνά* με δημοσίευσμά της, στις 4 Ιανουαρίου 1854 ασκεί έντονη κριτική και επιτίθεται με δριμύτητα εναντίον του Καραγκιόζη για τις αισχρές σκηνές του, για την απαγόρευση των οποίων επικαλείται και την επέμβαση της αστυνομίας.

**Ρούλιας** από το Καρπενήσι, ο οποίος, εφορμώμενος από μια ιδέα του δασκάλου του, δημιούργησε το λαοφιλές και γνήσια ελληνικό πρόσωπο, αυτό του Μπαρμπαγιώργου.

**3<sup>η</sup> περίοδος (1910-1940):** Χαρακτηρίστηκε ως η εποχή της μεγάλης τελειότητας για τον Καραγκιόζη. Κυρίαρχη φυσιογνωμία αυτής της φάσης του Έλληνα Καραγκιόζη είναι ο **Αντώνης Παπούλιας ή Μόλλας**. Ήταν ένα έμφυτο ταλέντο, γεννημένο στις φτωχογειτονιές της Αθήνας, όπου έμαθε την τέχνη παρακολουθώντας κρυφά τους καραγκιοζοπαίχτες της εποχής του. Η ευκαιρία για να ξεδιπλωθεί το ταλέντο του του δόθηκε μια μέρα, όταν, σε ηλικία 17-18 χρονών, πρότεινε στον Ρούλια που ήταν άρρωστος να τον αντικαταστήσει.

Ο Μόλλας είναι ο δημιουργός των ακόλουθων τύπων: Σαναλέμε, Πεπόνια και Ομορφονιό. Μάλιστα, για να ανταποκριθεί στις νέες απαιτήσεις των καιρών και του κοινού, που είχε αρχίσει να επηρεάζεται από τον κινηματογράφο, επέφερε μια σειρά αλλαγών / καινοτομιών όσον αφορά στα σκηνικά, στα οποία προσέθεσε αεροπλάνα, αυτοκίνητα, κ.α. Τέλος, αξίζει να τονιστεί ότι ήταν ο πρώτος που τύπωσε κείμενα του Καραγκιόζη, εγκαινιάζοντας έτσι τη σταδιακή απομάκρυνση του λαϊκού αυτού θεάτρου από την πρωταρχική πηγή του, την προφορική παράδοση.

Άλλοι γνωστοί καραγκιοζοπαίχτες ήταν ο **Μάρκος Ξάνθος** από την Κρήτη, ο **Κώστας Μάνος** από το Άργος, ο **Χρίστος Χαρίδημος** και η **οικογένεια των Σπαθάρηδων**, ο **Σωτήρης Σπαθάρης**, ο πατέρας, και ο γιος του ο **Ευγένιος**.

#### 4. Τα κύρια γνωρίσματα του Θεάτρου Σκιών

Βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα του Καραγκιόζη είναι ο σκηνικός χώρος, ο οποίος όσες καινοτομίες και αν συντελέστηκαν, στοιχειοθετείται πάντα από δυο βασικά σημεία, απ' όπου ξεκινάει η δράση πάνω στον μπερντέ: στα δεξιά το σαράι του Πασά, μεγαλόπρεπο και «πολυστολισμένο», και στα αριστερά η ετοιμόρροπη καλύβα του Καραγκιόζη. Στόχος του είναι να μας παρουσιάσει με τον πιο εναργή τρόπο την κοινωνική διάσταση ανάμεσα στον ισχυρό, που αντιπροσωπεύει τη δύναμη, τον πλούτο και την εξουσία, και στον πιο αδύναμο, τον πιο κακομοίρη πολίτη του κράτους<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Μερικοί ανάγουν αυτόν τον κλασικό σκηνικό διάκοσμο του ελληνικού μπερντέ στο ιστορικό παρελθόν του συγκεκριμένου θεάματος, όπως αυτό διαμορφώθηκε στα Γιάννενα (ηπειρώτικη παράδοση του Καραγκιόζη), καθώς ο τύπος του βεζίρη δεν είναι άλλος από τον Αλή πασά, που

Επομένως είναι φυσικό η σκηνή του Καραγκιόζη να αντικαθρεφτίζει κάτι από τον κόσμο αυτό, μέσα στα πλαίσια του οποίου δημιουργήθηκε. Έτσι πίσω από το πανί μπαίνει ολόκληρος ο ελληνισμός, με τους τοπικούς του τύπους, τα γλωσσικά του ιδιώματα - ακόμα και την καθαρεύουσα<sup>60</sup>, που πάντα μας ξαφνιάζει και μας ξενίζει σε κείμενα του λαϊκού λόγου - με τα προβλήματα, τις ανησυχίες και τα οράματά του.

Άλλωστε η χρήση των διαφορετικών διαλέκτων είναι χαρακτηριστική στην κωμωδία. Απαντάται επίσης, όπως έχουμε ήδη δει, στον Αριστοφάνη. Ο ίδιος ο Καραγκιόζης μιλάει τη γλώσσα που χρησιμοποιούν στην πόλη εκείνη, όπου δίνεται κάθε φορά η παράσταση. Αλλά, όταν έρθει η κατάλληλη στιγμή, θα μιμηθεί, όχι μόνο όλες τις ελληνικές διαλέκτους<sup>61</sup>, αλλά ακόμα και όλες τις ξένες γλώσσες, στοιχείο γνώριμο τόσο της αρχαίας ελληνικής και της λατινικής, όσο και της νεότερης ελληνικής κωμωδίας (Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο, Επιθεώρηση).

Από μια άποψη ο θεατρικός αυτός κόσμος μοιάζει με την κοινωνία των μικροαστών που μας την αναπαριστά επανειλημμένα η μεταπολεμική δραματουργία, απαλλαγμένη όμως από το ιστορικό 'καμουφλάζ' της Τουρκοκρατίας.

Και εδώ, όπως και στο λατινικό και το κρητικό θέατρο, κυριαρχεί η περίφημη «σκηνή του κρυφακούσματος», κατά την οποία λόγια που για την οικονομία της πληροφόρησης τα λέγει ο ήρωας «κατ' ιδίαν» και που συνήθως αποτελούν το κλειδί της υπόθεσης, γίνονται αντιληπτά και από άλλα πρόσωπα της παράστασης, συνήθως

---

συνοδεύεται πάντα από τον πιστό ακόλουθό του Βεληγκέκα. Πρόκειται άλλωστε για δυο τύπους που απαντούν μονίμως στο ελληνικό θέατρο Σκιών σ' όλες τις παραστάσεις και πολλές φορές αποτελούν αναχρονισμό, σ' αντίθεση με τον τούρκικο μπερντέ, όπου δεν υπάρχουν ούτε Σαράγι ούτε αυτοί οι τύποι που μας θυμίζουν Γιάννενα και Ήπειρο (για περαιτέρω βλ. Γιώργο Πετρή, *Ο Καραγκιόζης. Δοκίμιο Κοινωνιολογικό*, Εκδ. «Γνώση», Αθήνα 1986, «Ένα λαϊκό θέαμα και οι σταθμοί του», σελ. 25).

<sup>60</sup> Η καθαρεύουσα, η γλώσσα του σχολείου και των ανώτερων κοινωνικών τάξεων, είναι το σύμβολο της κοινωνικής ανόδου. Έτσι μεταχειρίζεται συχνά εκφράσεις καθαρευουσιάνικες ο Πασάς, που ανήκει στην ηγετική τάξη, ο συμβιβασμένος μ' αυτή την τάξη Χατζηαβάτης, καθώς και ο εκάστοτε ήρωας, εθνικός ή μυθικός (Κατσαντώνης, Μεγαλέξαντρος). Αλλά το ίδιο γλωσσικό όργανο υιοθετεί και ο Καραγκιόζης, ακόμα και ο αγνός ορεσίβιος τύπος ο Μπαρμπαγιώργος, λειτουργώντας έτσι ως δείγματα του υποβαθμισμένου κοινωνικά λαού, που 'διψά' για κοινωνική άνοδο. Συγχρόνως όμως, 'σκοτώνοντας' αυτή την καθαρεύουσα με τα απερίγραπτα λάθη του (π.χ. «*Οποίος κρούει την θυρίδα και σείεται ο κώδων του κωδώνου των κωδωνοστασίων*»;) και γελοιοποιώντας την ο κωμικός ήρωας «*εκφράζει συνάμα τον δικό του κόσμο*» και «*κατορθώνει να πει όχι μόνο την 'ψευτιά' της καθαρεύουσας, αλλά και μια διαμετρικά αντίθετη λαϊκή 'αλήθεια'*» (βλ. Γ. Κιουρτσάκη, «Η καθαρεύουσα στον Καραγκιόζη», περ. *Αντί*, 29 Απριλίου 1983, σελ. 48 και Μ. Βογιατζόγλου, Μ.Δ. Δρακοπούλου. Λ. Καζολέα, Δ. Καμπάνη-Δετζώρτζη, Λ. Κάσδαγλη, Ε. Κεσίσογλου, Λ. Κουζηνόπουλος, Κ. Παπαδημητρίου, Α. Σιδέρη, Μ. Χαλκιοπούλου, *Ελληνικός Λαϊκός Πολιτισμός, Τόμος Β', Λαϊκές Τέχνες-Μουσική-Χορός-Θέατρο Σκιών*, Αθήνα 1986, σελ. 244).

<sup>61</sup> Στον αθηναϊκό Καραγκιόζη ξεχωρίζουμε τις ακόλουθες διαλέκτους: *Ρομηλιώτικη διάλεκτος* = *Ελληνο-βλαχική, ελληνικά ανακατεμένα με ιταλικά*= *ιδίωμα των νησιών του Ιονίου, ιδίωμα Ελληνο-Ανατολίτικο, της Μ. Ασίας, η Λόγια γλώσσα, Ελληνικά ανακατεμένα με εκφράσεις Ισπανο-εβραϊκές, Αθηναϊκή αρχικό, Κρητική διάλεκτος, διαφορετικές διαλέκτοι των νησιών και γενικά όλες οι ομιλούμενες διαλέκτοι στην Ελλάδα* ( Τζ. Καϊμη, ό.π., σελ. 140).

τους ίδιους τους ενδιαφερόμενους, που 'κατά τύχη' βρίσκονται δήθεν ξεχασμένοι σ' ένα 'απόμερο' μέρος της σκηνης.

Ωστόσο σε ορισμένες περιπτώσεις ο χάρτινος ήρωας μπόρεσε να ξεπεράσει την ταπεινή του ταξική προέλευση και να καθιερωθεί ως το κατεξοχήν παιδικό θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Δεν μπορεί να παραγνωριστεί η παιδαγωγική σημασία του χάρτινου αυτού θεατροχώρου και η ιδιαίτερη συμβολή του στην ανάπτυξη της προσωπικότητας του παιδιού, μια που σ' αυτό το θέατρο του ενός ο παίκτης είναι δημιουργός όλων των σκηνικών εκφραστικών μέσων, σκηνοθέτης και ηθοποιός μαζί.

Η ανταχή του στο χρόνο και η επίδραση που ασκεί στα παιδιά είναι δυο παράγοντες που μας οδηγούν να δούμε τον Καραγκιόζη όχι μόνο ως θέαμα -ψυχαγωγία, αλλά και ως εργαλείο μάθησης μέσα από ένα διαφορετικό παιχνίδι. Ο Καραγκιόζης έχει τη δυνατότητα να ενεργοποιήσει τα παιδιά και να προωθήσει τη δημιουργικότητά τους.

Επιπλέον, μέσα από το πλούσιο και συνεχώς ανανεούμενο ρεπερτόριό του τα φέρνει σ' επαφή με την παράδοση, χρησιμοποιώντας τη μαγεία του θεάτρου. Τα σκηνικά και οι 'τύποι' που αντιπαραθέτει υπογραμμίζουν τη σχέση του ονείρου με την πραγματικότητα. Το παιδί ανακαλύπτει όλα εκείνα τα συστατικά στοιχεία της λαϊκής κωμωδίας που αξιοποιεί ο Καραγκιόζης στην προσπάθειά του ν' απεικονίσει την ουσία της ζωής. Ζει στους ίδιους ρυθμούς κι εκφράζεται με τη σειρά του μέσα από πρωτότυπες δημιουργίες: ζωγραφίζει, βρίσκει δικούς του τρόπους μίμησης, δημιουργεί έξυπνους, αυθόρμητους διαλόγους, εμπνέεται και μεταδίδει τα δικά του μηνύματα.

Δεν είναι τυχαία, λοιπόν, τα λόγια του Σωτήρη Σπαθάρη, που κάποτε είπε: «*Ο Καραγκιόζης, όταν παίζει, διδάσκει*». Σε αυτό, λοιπόν, το 'σχολείο της γειτονιάς' σχεδόν όλοι έχουν πάει, κι αυτό προσδίδει στις παραστάσεις μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο μια πρόσθετη νότα νοσταλγίας. Αυτό το νοσταλγικό στοιχείο για τον χαμένο λαϊκό πολιτισμό με την ενιαία κοσμοθεωρία του και το αγροτικό παρελθόν του κάθε θεατή, για τα νιάτα του στο χωριό ή στη φτωχογειτονιά, είναι ένα στοιχείο που συνοδεύει τον Καραγκιόζη, μαζί με το στοιχείο της επικαιρότητας, τουλάχιστον στην αρχή, γιατί στη συνέχεια ο Καραγκιόζης θα αντλήσει το υλικό του όχι μόνο από την ελληνική λαϊκή και ιστορική παράδοση, αλλά θα επιδιώξει και συνεργασίες με νέους ξενόφερτους παιδικούς ήρωες, όπως τον Μίκυ Μάους<sup>62</sup>, σε μια προσπάθεια να μη χάσει την επαφή του με το σύγχρονο λιλιπούτειο κοινό του.

---

<sup>62</sup> Πέτρος Πικρός, *Καραγκιόζης και Μίκυ Μάους*, Αθήνα 1987.

Ένα άλλο βασικό γνώρισμα του Θεάτρου Σκιών, αυτό που το εντάσσει στα πλαίσια της λαϊκής, της παραδοσιακής τέχνης, είναι ο αυτοσχεδιασμός του караγκιοζοπαίχτη πάνω σε χνάρια γνωστά και αποδεκτά από το κοινό του, δηλαδή το εκάστοτε κοινωνικό σύνολο. Αξιοποιώντας το υλικό της προφορικής παράδοσης, κοινή κληρονομιά όλων των караγκιοζοπαιχτών, προσθέτοντας στοιχεία από την επικαιρότητα ή τις δικές του εμπνεύσεις της στιγμής, αυτοσχεδιάζει σ' έναν αδιάκοπο διάλογο με το κοινό του, που ως αυστηρός κριτής επιδοκιμάζει ή απορρίπτει και κατά συνέπεια διαμορφώνει κάθε φορά το έργο. Έτσι κοινό και καλλιτέχνης συνεργάζονται, δημιουργούν μαζί 'παντρεύοντας' τη συντήρηση με την ανανέωση, ένα στοιχείο που αποτελεί το βασικό συστατικό κάθε λαϊκής τέχνης. Γιατί ο Καραγκιόζης είναι λαϊκή τέχνη, τέχνη προφορική, κοινό κτήμα του λαού που τη 'γέννησε'.

Αυτός ακριβώς είναι και ο χαμένος κρίκος που συνδέει αυτή την έκφανση του λαϊκού μας θεάτρου με την Commedia dell'arte. Και στα δυο αυτά είδη θεάματος κάθε επεισόδιο, σαφώς καθορισμένο εκ των προτέρων στις γενικές του γραμμές, ερμηνεύεται κάθε φορά, ως προς τις λεπτομέρειες, σύμφωνα με τον ιδιαίτερο χαρακτήρα και τη διάθεση του εκτελούντος Καραγκιοζοπαίχτη και των βοηθών του. Μάλιστα, όπως έγραψε και ο Σωτήρης Σπαθάρης στα *Απομνημονεύματά* του: «*Ούτε εγώ ούτε κανένας караγκιοζοπαίχτης διαβάζει. Τις παραστάσεις τις ξέρουμε απέξω, όπως οι παραμυθιάδες ξέρουνε τα παραμύθια τους. Δυο παραστάσεις του ίδιου έργου μπορούν να έχουν άλλα λόγια και καλαμπούρια, αλλά το νόημα μένει το ίδιο*»<sup>63</sup>. Στο ίδιο κλίμα βρίσκονται και τα λόγια του Μόλλα: «*Όταν κανείς ξέρει καλά τους ανθρώπους του – τους τύπους που δείχνουν τα χαρτόνια, θέλω να πω – τα λόγια έρχονται μόνα τους*».

Επίσης οι διάφοροι χαρακτήρες της Commedia dell'arte, τόσο από την κατασκευή, όσο και από το παίξιμό τους, θυμίζουν με κάποια αναλογία τις τυπικές φιγούρες που έχουμε δει και στον τόπο μας στα καρναβάλια, καθώς και τις τυπικές φιγούρες του Καραγκιόζη, τον Πασά, τον ψευτο-παλληκαρά Σταύρακα, τον μπούφο, τον χωριάτη, τον ομορφονιό, τον ραδιούργο κλπ, πολλές παραλλαγές των οποίων παρουσιάζονται αριστοτεχνικά μεταμφιεσμένες και τα ονόματά τους κατέχουν ιδιαίτερη θέση στην ιστορία, στη θεατρική φιλολογία, στα μυθιστορήματα, στα ποιήματα και στον σύγχρονό μας κινηματογράφο.

---

<sup>63</sup> Ο.π. *Ελληνικός Λαϊκός Πολιτισμός, Τόμος Β', Λαϊκές Τέχνες-Μουσική-Χορός-Θέατρο Σκιών*, σελ. 237.



Οι χαρακτήρες αυτοί θυμίζουν ακόμα τους χαρακτήρες - τύπους της Αρχαίας κωμωδίας και μάλιστα τους μίμους. Όπως και ο ιστορικός του θεάτρου μας Ν. Ι. Λάσκαρης διευκρινίζει: «Οι λατινικοί μίμοι, όπως και οι ελληνικοί τοιούτοι, έλαβον πολλά και ποικίλα ονόματα, ιδίως ως εκ της ιδιαζούσης ενδυμασίας των υποκριτών, π.χ. *mini centucolo*, *amictri*, ως εκ των συρραπτόν ρακών της ενδυμασίας κλπ.». Το τελευταίο, ιδίως, δε μας θυμίζει τον Καραγκιόζη μας;

Εκτός όμως από τους μίμους έχουμε και τη *fabulla Atellana*, το Ατελλανό θέατρο, όπως μας είναι γνωστό, για τις ομοιότητες του οποίου με τον Καραγκιόζη ο καθηγητής Θεοφ. Α. Κακριδής (Μ.Ε.Εγκυκλοπαίδεια 1930) γράφει: «*Η Fabula Atellana λαμβάνει την μεγίστην ανάπτυξιν παρά τοις Ρωμαίοις εις τους χρόνους της παρακμής της τραγωδίας και της κωμωδίας και ευδοκιμεί παρά τω ρωμαϊκώ λαώ, ο οποίος ηρέσκετο περισσότερο εις τας βωμολοχίας, αι οποίαι είναι το κυριώτατον χαρακτηριστικοί τύποι, ο Maccus, τύπος αγαθού χωριάτου φαγά, ο Bucco, τύπος μωρού καυχηματίου, ο Rappus, τύπος απλοϊκού γέροντος και ο Dossenus, ένας τετραπέρατος καμπούρης, ο περισσότερο από όλους τους τύπους ενδιαφέρων*».

Μοιάζει εύλογο κάτω από τα ξενικά αυτά ονόματα να διακρίνουμε χαρακτηριστικά γνωρίσματα γνωστών τύπων της μακρόχρονης κωμικής παράδοσης, ελληνικής, λατινικής, και όχι μόνο (οι τύποι αυτοί έχουν πολλά κοινά και με τα τυπικά πρόσωπα όχι μόνο του μεταγενέστερου ευρωπαϊκού θεάτρου, αλλά και του παλιού κινέζικου θεάτρου), αλλά και του ίδιου του Καραγκιόζη, ο οποίος μοιάζει να ταυτίζεται περισσότερο με τον Dossenus<sup>64</sup>, γεγονός που φανερώνει τους κοινούς δρόμους που πορεύεται το λαϊκό πνεύμα.

Το «ρεπερτόριο» των επεισοδίων είναι απέραντο και αναρίθμητοι οι συμπρωταγωνιστές και οι «κομπάρσοι». Πολλές φορές ο Καραγκιόζης παίρνει ρόλους δευτερεύοντες και τριτεύοντες ακόμη, μέχρι του σημείου να είναι ένας απλός θεατής, όταν το «θέμα» επεκτείνεται στην περιοχή των λαϊκών ιστορικών παραδόσεων, και τότε πρωταγωνιστεί ένας ήρωας της Επανάστασης του '21, ο Κατσαντώνης, ο Αθανάσιος Διάκος, είτε της Αρχαιότητας: ο Μέγας Αλέξανδρος. Αλλά και ο Αλή Πασάς και η Κυρά Βασιλική, και ο...Οθέλλος με τη Δισδαιμόνα, και άλλοι πολλοί μπορούν να πρωταγωνιστήσουν επίσης<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Αθαν. Φωτιάδης, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, Κεφάλαιο 2 «Ιστορικά, έρευνα, μαρτυρίες για τον Νεοέλληνα Καραγκιόζη»-Ενότητα: «Ξανά στις ρίζες! Η έρευνα αποδίδει», Αθήνα 1977, σελ. 152.

<sup>65</sup> Ν. Εγγονόπουλος, *Ο Καραγκιόζης, ένα ελληνικό θέατρο σκιών*, Αθήνα 1980, σελ. 18-19.

Ειδικότερα, το γνωστό ρεπερτόριο του Καραγκιόζη αποτελείται από τρεις κατηγορίες έργων. Είναι:

Α) **Τα καθαρά κωμικά**, όπου αποδίδεται και τονίζεται κωμικά η καθημερινή ζωή. Όπως: *Ο γάμος του Καραγκιόζη*<sup>66</sup> ή του *Μπαρμπαγιώργου*, *Ο Καραγκιόζης γιατρός*, *Ο Καραγκιόζης γραμματικός*, κ.α. Σε αυτά πρωταγωνιστεί πάντα ο Καραγκιόζης και εμφανίζονται όλα περίπου τα πρόσωπα που γνωρίσαμε ως τώρα.

Β) **Έργα εμπνευσμένα από παραμύθια ή θρύλους**, που συνδέουν τον Καραγκιόζη με τις ρίζες της ελληνικής παράδοσης. Πρότυπο σε αυτό το είδος είναι *Ο Μεγαλέξαντρος και ο Κατηρημένος Όφις*. Φαίνεται πως αρχικά ήταν έργο του μεγάλου Μίμαρου. Το θέμα του έργου (ο Μεγαλέξαντρος σκοτώνει το Φίδι και σώζει την αρχοντοπούλα που ήταν καταδικασμένη να κατασπαραχτεί από αυτό) το συναντάμε στην αρχαία μυθολογία, σε λαϊκά παραμύθια και στο συναξάρι του Αγίου Γεωργίου που σκοτώνει τον δράκοντα. Αλλά δεν μπορούσε να βάλει ο Καραγκιοζοπαίχτης στον μπερντέ του έναν άγιο να έρχεται σε συνάφεια με τον Καραγκιόζη και την παρέα του. Έπρεπε, λοιπόν, να βρεθεί ένα άλλο πρόσωπο, πολύ σημαντικό, αγαπητό στο λαό αλλά και μυθικό, ώστε να μπορεί να κάνει υπερφυσικές πράξεις. Τέτοιο ιστορικό πρόσωπο, που είχε γίνει θρύλος ήταν ο Μεγαλέξαντρος. Με αυτό το έργο και άλλα παρόμοια στο Θέατρο Σκιών μπαίνει ένα καινούριο στοιχείο, **ο άθλος**, το ηρωικό κατόρθωμα, και ένας καινούριος τύπος, **ο ήρωας**, που ως φιγούρα παριστάνεται διαφορετική από τις άλλες, πιο μεγάλη και πιο έντονη, και στη γλώσσα χρησιμοποιεί ένα ιδίωμα λόγιο και μεγαλόπρεπο.

Γ) Το πρόσωπο του ήρωα θα δοξολογηθεί ιδιαίτερα στην κατηγορία αυτή των έργων του Θεάτρου Σκιών, τα **ηρωικά ή ιστορικά δράματα**. Λέγεται πως ο πρώτος που δημιούργησε ηρωικό δράμα ήταν και πάλι ο γνωστός Καραγκιοζοπαίχτης Μίμαρος. Ο λαός δεν ήξερε και πολλή ιστορία αλλά η αίγλη του '21 ήταν ακόμα πρόσφατη και τη συντηρούσε και το σχολείο. Μέσα στη φτώχεια και τον καημό του

---

<sup>66</sup> Στο σημείο αυτό αξίζει να παραθέσουμε ένα λαϊκό δρώμενο που φέρει τον ίδιο τίτλο, *Ο Γάμος του Καραγκιόζη*, και που λαμβάνει χώρα στη Γονούσα της Σικυώνας. Πρόκειται για μια εντυπωσιακή παράσταση (φαίνεται πως μετά το 1957 δεν ξανάγινε), κατά την οποία την Κυριακή της Τυροφάγου από παλιά μασκαρεύονται άνδρες και γυναίκες, παρασταίνουν και σατιρίζουν τις ασθένειες, το θάνατο, τη λεχονιά, και την επόμενη Κυριακή της Τυρινής πραγματοποιείται ο Γάμος του Καραγκιόζη (πώς και γιατί του Καραγκιόζη δεν το γνωρίζουμε), που λαμβάνει τις διαστάσεις ολοήμερου πανηγυριού, κατά το οποίο κυριαρχεί η γενική αθυροστομία και η οργιαστική μουσική. Οι μάσκες που φορούν οι συμμετέχοντες στο δρώμενο είναι φτιαγμένες από δέρμα τράγου, πολλές φορές φέρουν κέρατα, ενώ παράλληλα οι θιασώτες φορούν συχνά και ουρές ζώων ή καβαλούν γαϊδουράκια. Βρισκόμαστε, λοιπόν, δίχως καμιά αμφιβολία ενώπιον μιας γνήσιας διονυσιακής εκδήλωσης (βλ. «Ανακοίνωση» Βασ. Καλφαντή, περιοδ. *Λαογραφία*, τόμος ΙΖ' 1957-58. Πρόκειται για ένα θέμα που το είχε επισημάνει πρώτη η Κατερίνα Κακούρη στα 1952 σε «Ανακοίνωσή» της στην Ακαδημία, *Πρακτικά*, τόμος 27, σελ. 225. Βλ. επίσης και τον Αθ. Φωτιάδης, ό.π., σελ. 24 ).

Έλληνα άνθισε η λαχτάρα για εκείνον τον κόσμο της λεβεντιάς και του μεγαλείου, που έμοιαζε τόσο διαφορετικός από το μίζερο παρόν. Τα έργα αυτά δεν είναι κωμωδίες. Έχουν όμως κωμικό στοιχείο, γιατί μπαίνει στη μέση ο Καραγκιόζης ή άλλα πρόσωπα που του μοιάζουν, όπως ο υπηρέτης Κέντρος στον *Κατσαντώνη* του Μόλλα.

Φυσικά τα έργα αυτά έχουν πολύ λίγη σχέση με την ιστορική αλήθεια, καθώς ο Καραγκιόζης διασώζει μόνο τις γενικές γραμμές των ιστορικών υποθέσεων, ενώ όσον αφορά στις λεπτομέρειες υπάρχει πάντα πολύς αυτοσχεδιασμός και μετάπλαση, με αποτέλεσμα τα έργα να αποκτούν τη γοητεία της μυθολογίας και την ατμόσφαιρα λαϊκού παραμυθιού.

Τα ηρωικά δράματα είναι πολλά, αλλά τα πιο φημισμένα είναι: *Ο Κατσαντώνης*, *Ο καπετάν Γκρης*, *Ο Μάρκος Μπότσαρης*, *Ο Αθανάσιος Διάκος*, *Ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης*, κ.α.

Εκτός από τους ήρωες του '21 μπήκαν με τον καιρό στο ρεπερτόριο και κατορθώματα ληστών, όπως ο Φώτης Γιαγκούλας, αλλά και νεότερα ιστορικά πρόσωπα, όπως ο Παύλος Μελάς, θέματα από τους Βαλκανικούς πολέμους, ακόμα και από την Κατοχή του 1941-44 (*Μονομαχία μέχρι θανάτου*).

Σε αυτά προστέθηκαν έργα με καθαρά μελοδραματική υπόθεση από την ξενόφερτη λαϊκή φιλολογία, όπως *Η Γενοβέφα*, *Η κακούργος κόρη*, κ.α.

Τέλος, στη σκηνή του ελληνικού Θεάτρου Σκιών φιλοξενήθηκαν τραγικοί μύθοι, έργα της αρχαίας κωμωδίας ή της κρητικής ποίησης, όπως ο *Οιδίπους Τύραννος*, οι *Όρνιθες* και ο *Ερωτόκριτος*<sup>67</sup>, καθώς και αριστουργήματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας, όπως *Ο Μαύρος της Βενετίας* από τον Οθέλο του Σαίξπηρ, *Ο Γιατρός με το στανιό* του Μολιέρου, *Ο Φάουστ* του Γκαίτε, κ.α.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε πως τα σπουδαιότερα πρόσωπα που αποτελούσαν το θίασο του κοινού ρεπερτορίου του Καραγκιόζη και που προστέθηκαν ή έμειναν οριστικά στο ελληνικό θέατρο σκιών είναι τα εξής: ο Καραγκιόζης, ο Χατζηαβάτης, ο Σιορ-Διονύσιος, ο Μπαρμπαγιώργος, ο Σταύρακας, ο Δερβέναγας, ο Μορφονιός, ο Κολλητήρης, η Καραγκιόζαινα, που ονομαζόταν Άγκλα (Αγλαΐα), ο Εβραίος και οι Μπέης και Πασάς (ή Βεζύρης).

---

<sup>67</sup> Κυρίως ο Παναγιώτης Μιχόπουλος δημιούργησε τέτοιου είδους έργα, μια εξέλιξη φυσική και δικαιολογημένη, εφόσον το κοινό του Καραγκιόζη αποτελείται πια κυρίως από παιδιά και διανοούμενους ( Γ. Ιωάννου, ό.π., σελ. ο' ).

Από τα πρόσωπα αυτά το ενδιαφέρον μας κεντρίζουν δύο, λόγω της ιδιαίτερα ευδιάκριτης συγγενείας τους με γνωστούς κωμικούς τύπους του ελληνικού και λατινικού θεάτρου, ο Καραγκιόζης και ο Σταύρακας.

**Ο Καραγκιόζης** είναι ο ιδανικός τύπος του φτωχού Έλληνα, του τόσο φτωχού, που έχει πια απαρνηθεί κάθε ιδιωτική φροντίδα και έχει εξυψωθεί σε εύθυμη φιλοσοφική θεώρηση της ζωής. Είναι ένας κακομοίρης, μα αιώνια ζωηρός και κεφάλτος άνθρωπος του λαού, που κατοικεί με την οικογένειά του σε μια σύγχρονη μεγάλη ελληνική πόλη, Αθήνα μάλλον ή Πειραιά<sup>68</sup>.

Είναι αγαθός, σκληρός καμιά φορά στα αστεία του, αλλά καλόκαρδος κατά βάθος. Γεμάτος τεμπελιά και αισιοδοξία αλλά και πάντα ευδιάθετος και πρόθυμος να ανακατεύεται σε όλα. Τον ενδιαφέρει κάθε τι που γίνεται γύρω του, όλους τους πειράζει, όλους τους κοροϊδεύει και προ πάντων τον ίδιο του τον εαυτό.

Το χέρι του είναι εξαιρετικά ευκίνητο κι υπερβολικά μακρύ, για σκηνικούς λόγους, όπως λ.χ. για να μπορεί να ξύνει την πλάτη του και την «κεφάλα» του, και για να χειρονομεί, χωρίς βέβαια να παραλείπουμε και τη συμβολική σημασία<sup>69</sup> που συχνά προσλαμβάνει. «Καρπαζώνει» προθυμότατα τους πάντες, το βάζει παντού, σε κάθε τσέπη. Είναι κλεψίστατος σαν τον αρχαίο πρόγονό του, τον Ξανθία του Αριστοφάνη, μια ιδιότητα που δεν την κρύβει καθόλου, αντίθετα αστειεύεται με αυτή. Έχει, άλλωστε, οικογένεια να ταΐσει. Σύζυγο και ένα μέχρι τέσσερα ανοικονόμητα παιδιά - αναλόγως.

Δέρνει, αλλά και δέρνεται άγρια, μόνο όμως από τα ειδικά όργανα του ξυλοδαρμού της καραγκιοζίστικης πολιτείας, τον Δερβέναγα και τον Βελή Γκέκα, και κάποτε από τον δυναμικότατο μπάρμπα του, τον Γιώργαρο, όταν τον εξοργίζει με την αναίδειά του. Είναι ευφυολόγος, ετοιμόλογος και αστείος, όχι όμως γελοίος. Δεν είναι ταπεινός, ούτε ακόμη και όταν δέρνεται. Το δέχεται και αυτό σαν μια κακοτυχία του και σαν συνέπεια της κακοκεφαλιάς του, με την ίδια εύθυμη εγκαρτέρηση, με το ίδιο ειρωνικό για τον εαυτό του κέφι, όπως κάνει για όλη του την κατάσταση. Όταν τον

---

<sup>68</sup> Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, Τόμος Α', Αθήνα 1974, σελ. νε'- νζ'.

<sup>69</sup> Μερικοί υποστηρίζουν πως το μακρύ χέρι του είναι κατάλοιπο του φαλλού που έφερε ο Τούρκος Καραγκιόζης, ενώ άλλοι ανάγουν την προέλευσή του στην ινδική θρησκευτική φιλοσοφία, βάσει της οποίας οι Ινδοί φαντάζονταν τα πνεύματα με μεγάλους βραχίονες, που, κατ' αυτούς, συμβόλιζαν τη δύναμη και την ομορφιά. Δεν είναι τυχαίο ότι για παράδειγμα ο Βούδας, καθώς και η Θεά Κάλπη παριστάνονταν όχι μόνο με μακριά χέρια, αλλά και με περισσότερα από δύο, προκειμένου να δηλωθεί η θέση και η σημασία της στην ινδουιστική θρησκεία (Γ. Ιωάννου, *ό.π.*, σελ. ιε'). Τέλος, ο Τζ. Καϊμη (ό.π. σελ. 140) ισχυρίζεται πως το μακρύ χέρι του Καραγκιόζη, με τις τέσσερις ή πέντε αρθρώσεις του, τονίζει με κινήσεις τα λόγια που προφέρει και συγχρόνως παρωδεί τον τρόπο που μιλάει ο Έλληνας χειρονομώντας.

βροντοχτυπάει ο Δερβέναγας, δε δειλιάζει καθόλου. Του είναι ένα ‘μασάζ’, ένα ‘σπορ’ ευχάριστο μαζί και οδυνηρό, όπως εκδηλώνει ο ίδιος με τα ηδονικά επιφωνήματα με τα οποία το συνοδεύει:

*«Α, α, α...Κι από ' δω, κι από ' κει, κι από ' δω, κι από κει...α, α, α..., δροσίστηκα...».*

Γενικά είναι τύπος τολμηρός αλλά και γεμάτος εύθυμο ρεαλισμό. Λαμβάνει μέρος σε όλα τα ηρωικά έργα και θριαμβεύει σε αυτά με το θάρρος του και με τον πατριωτισμό του. Στο τέλος αυτός αναλαμβάνει να σηκώσει τα πτώματα των εχθρών που έχουν σωριαστεί στη σκηνή, αφού προηγουμένως ξεκαθαρίσει τους λογαριασμούς του με έναν-έναν. Εκεί βρίσκει ευκαιρία να δείρει κι αυτός τον Βελή Γκέκα, να του δώσει τουλάχιστον ένα μέρος από το ξύλο που είχε φάει από εκείνον όσο ζούσε.

Οι διαθέσεις του κάθε φορά είναι διαφορετικές ως προς την κωμική τους έκφραση, ανάλογα με τις περιστάσεις και τα πρόσωπα που αντικρύζει. Είναι πονόψυχος και αλτρουιστής για τους αδύνατους και ευλαβικός μπροστά σε ό,τι είναι άξιο σεβασμού. Ο αδυσώπητος σαρκασμός του λείπει εντελώς και η εύθυμη διάθεσή του συμμαζεύεται πολύ μπροστά σε γέρους ή στους ήρωες των πατριωτικών έργων.

Είναι και ονειροπόλος ο Καραγκιόζης, όμως, όπως η ποίησή του, έτσι και τα όνειρά του εμπνέονται και κατ' επέκταση υπαγορεύονται σχεδόν πάντα από την πείνα και καλούνται να ικανοποιήσουν τις επιταγές της αδειανής κοιλιάς του. Όταν με τον Χατζηαβάτη σκέπτονται τι θα κάνουν τα κέρδη από την επιχείρηση που σχεδίαζαν, εκείνος ονειρεύεται *«να αγοράσει ένα βαρέλι ταραμά και να φάει, να φάει, να πάει «ταραμοσκασμένος».*

Τέλος, όσον αφορά στην εξωτερική του εμφάνιση είναι άσχημος, «κακομούτσουνος», όπως χαρακτηριστικά αποκαλείται, σαν σάτυρος, «σκυλομούτρης», όπως τον αποκαλεί ο ωραιοπαθής Βεληγκέκας. Το κεφάλι του, δυσανάλογα μεγάλο, είναι στρογγυλό σαν αβγό και εντελώς άτριχο. Η μύτη του χοντρή, αποτελούσε συνέχεια του κρανίου και του μετώπου, χωρίς να ξεχωρίζει καθόλου. Ήταν ντυμένος πολύ φτωχικά, με πουκάμισο μόνο και κοντή βράκα και ήταν ξυπόλυτος.

Επιπλέον παρουσιάζει και λίγη ή πολλή καμπούρα, που έχει συμβολικό χαρακτήρα. Κατά τον Θ. Συναδινό, στις «Εξηγήσεις» του έργου του *Ο Καραγκιόζης*, η καμπούρα

του ήρωα «συμβολίζει την τιμιότητα του Έλληνα, και κατ' επέκταση του κάθε ανθρώπου, που δεν αφήνει την σπονδυλική στήλη αυτού που την έχει να διπλώνεται κάθε λίγο μπροστά στον άτιμο δυνατό».

Υπάρχουν όμως και άλλες πιθανές εκδοχές, που ναι οι ακόλουθες:

Δεν αποκλείεται ν' απεικονιζόταν μέσω του Καραγκιόζη ένας συγκεκριμένος 'τύπος' της γειτονιάς (καμπούρης ίσως, λίγο ή πολύ), όπου πρωτογεννήθηκε ο Νεοελληνικός πια Καραγκιόζης.

Ίσως ο δημιουργός του να επηρεάστηκε είτε από του αρχαίους ελληνικούς ή λατινικούς μίμους, όπως υποστηρίχτηκε παραπάνω, είτε από κάποιον τύπο φράγκικο της Commedia dell'arte, π.χ. τον Πουλτσινέλλα, γνωστό θεατρικό 'τύπο' στους Ευρωπαϊούς χωρατατζήδες της Πόλης.

Ίσως πάλι να πρόκειται για μια επινόηση του δημιουργού του, προκειμένου να ολοκληρωθεί η ασχήμια της μορφής του, ή ν' αποτελεί κατάλοιπο του Beberuhi, του καμπούρη Τούρκου νάνου που συμμετείχε στο Τουρκικό Θέατρο Σκιών<sup>70</sup>.

Και στη μορφή και στο πνεύμα παρουσιάζει μεγάλες αναλογίες εκτός από τους πληθωρικούς δούλους της ελληνικής και λατινικής κωμωδίας και με τον ήρωα του Ιταλού Ιούλιου Κρότσε, τον Μπερτόλδο, όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς εύκολα, διαβάζοντας την παρακάτω περιγραφή του:

*«...Κανείς δε θυμάται άνθρωπο πιο άσχημο. Κοντός είχε ένα κεφάλο χονδρό και στρογγυλό σα μπαλόκι, πρόσωπο ζαρωμένο και τετράγωνο, μάτια κόκκινα σαν τη φωτιά, φρύδια μακριά κι άγρια σα βούρτσες, αυτιά γαιδάρου, στόμα σαν πηγάδι, με χείλη κρεμασμένα σαν τ' αλόγου, γένεια πυκνά έως σχεδόν τα μάτια, μύτη χονδρή, στραβή και γυρισμένη προς τον ουρανό, δόντια αγριόχοιρου, που σαν μιλούσε επετιώντο έξω. Το δέρμα του, πιο μαύρο παρ' άσπρο, ήταν σημαδεμένο με λεκέδες ολούθε. Τα γένεια του δεν εγνωρίστηκαν ποτέ με τον μπαρμπέρη και τα μάτια του ήταν μαλωμένα μεταξύ των, γιατί το ένα κοίταζε στην ανατολή και τ' άλλο στη δύση.*

*...Και το' ξερε πως δεν ήταν ωραίος, αλλά καρφί δεν του καιγότουν. Γιατ' είχε χαρακτήρα εύθυμο και γλεντζέ κι έπαιρνε τη ζωή από την κωμική της μορφή»<sup>71</sup>.*

**Ο Σταυράκης ή Σταύρακας** από την άλλη είναι ένας τύπος βγαλμένος από την αθηναϊκή ζωή του 1900. Ο ψευτοπαλληκαράς, ο κουτσαβάκης της ταβέρνας εκείνου

<sup>70</sup> Αθ. Φωτιάδης, ό.π., σελ. 226.

<sup>71</sup> Ιούλιο Κρότσε, *Μπερτόλδος*, (ελλην. μετάφρ.: Κώστας Καιροφύλας), 1923, σελ. 12.

του καιρού, μακρινός, αλλά γνήσιος απόγονος του miles gloriosus του Πλαύτου, είναι και αυτός ψεύτης και καυχησάρης. Διηγείται αδιάκοπα ανύπαρκτες παλληκαριές του, για να τον θαυμάζουν και να τον φοβούνται οι άλλοι, ενώ κατά βάθος είναι τόσο δειλός, που φοβάται ακόμα και τον ίσκιο του. Όταν γίνεται κάποιος καβγάς, αυτός μένει κρυμμένος και δεν παρουσιάζεται, παρά μόνο όταν τελειώσει η φασαρία φωνάζοντας: «-Επ και δεν πρόκανα». Με αυτό το μοτίβο ακούγεται πάντα από τα παρασκήνια η φωνή του, όταν πρόκειται να βγει στον μπερντέ. Και συνεχίζει:

«-Εεεπ...βαρδάτε, όρη και βουνά, για να περάσει ο τίγρης». Έπειτα ακολουθεί το τραγούδι του:

*Πάρε γιατρέ τα γιατρικά  
και άμε στη δουλειά σου  
τον πόνο πούχω στην καρδιά  
δε γράφουν τα χαρτιά σου.*

Στη συνέχεια παρουσιάζει τον εαυτό του στα άλλα πρόσωπα της σκηνής και στο κοινό:

*«Είμαι το Σταυράκι το χαριτωμένο,  
με γέννησ' η μανούλα μου καρδιές  
για να μαραίνω».*

Όταν αρχίσει να μιλάει, πάντα έχει έτοιμη στο στόμα του μια απραγματοποίητη απειλή ή ένα παράπονο: που δεν του δίνεται ποτέ η ευκαιρία να δείξει την παλληκαριά του. Η απάντηση που παίρνει είναι μια 'στράκα' (ένα χαστούκι) που του 'κολλάει' από πίσω ο Καραγκιόζης. Ο Σταύρακας τότε βρίσκεται σε δύσκολη θέση. Αν θελήσει να αντιμετωπίσει την προσβολή και να δείξει την παλληκαριά του, ξέρει πως θα τις 'φάει' και θα φανερωθεί η αλήθεια που τόσο επιμελώς προσπαθεί να κρύψει πίσω από τα μεγαλόστομα αλλά κούφια λόγια του. Έτσι προσπαθεί να αποφύγει την κακοτοπιά με μάγκικη διαλεκτική:

**Σταυρ.** -Ρε Καραγκιόζο, εσύ τόκανες αυτό;

**Καρ.** -Ναι ρε, εγώ τόκανα.

**Σταυρ.** -Στ' αστεία τόκανες ρε ή στα σοβαρά;

**Καρ.** -Στα σοβαρά, ρε Σταύρακα.

**Σταυρ.-Είπα. Γιατί εγώ αστεία δεν σηκώνω**<sup>72</sup>.

Ανακεφαλαιώνοντας, αξίζει να παρατηρήσουμε πως ο Καραγκιόζης μαζί με το ρεμπέτικο τραγούδι είναι από τα πιο σημαντικά πολιτιστικά φαινόμενα της σύγχρονης Ελλάδας. Και τα δυο προϋποθέτουν την ύπαρξη περιθωριακών λαϊκών ομάδων, που η καπιταλιστική διείσδυση στη σύγχρονη βιομηχανική κοινωνία, στις αρχές του αιώνα, άφησε στο περιθώριο της αστικής κοινωνίας.

Η κρίση που επέρχεται απ' το πέρασμα της παραδοσιακής ελληνικής κοινωνίας στην καπιταλιστική αντανακλάται μέσα από τον Καραγκιόζη, καθώς και μέσα από την ίδια την κοινωνική ομάδα που παράγει και καταναλώνει αυτό το θέαμα. Ο Καραγκιόζης είναι η έκφραση των κατώτερων κοινωνικών ομάδων σε μια δεδομένη στιγμή της ελληνικής κοινωνίας, που αντιστέκεται με τη δική της ιδεολογική αντίληψη των πραγμάτων απέναντι στην αστική ιδεολογία, πάνω στην οποία άλλοτε δυσπιστούν και άλλοτε διαμαρτύρονται ή εκφράζουν τη σατιρική τους διάθεση<sup>73</sup>.

Το Θέατρο Σκιών, αυτή η νεοελληνική *Commedia dell'arte*, είναι ένα θέατρο ρεαλιστικό, καθρέφτης της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας, ίσως η πιο ουσιαστική ηθογραφία που έχει να επιδείξει το Νεοελληνικό θέατρο. Αποτελεί δε τον πρώτο μύστη, από κάθε άποψη, της νεοελληνικής κωμωδίας.

Το συμβατικό πλαίσιο της παράστασης, το σκηνικό, οι γκροτέσκες φιγούρες, το στοιχείο του γνωστού και του στερεότυπου, η επανάληψη και η παραλλαγή - όλα αυτά είναι στοιχεία αντιρρεαλιστικά, που όμως δεν εμποδίζουν τη ρεαλιστικότητα, κι ας είναι φανταστική η πλοκή. Τόσο πολύ νιώθει το κοινό αυτή τη ρεαλιστικότητα του είδους, που αποκαλείται ο Καραγκιόζης συχνά «εθνικός ήρωας», «τυπικός Νεοέλληνας», σε κάθε περίπτωση «δικός μας». Κανένας άλλος ήρωας του νεοελληνικού δραματολογίου δεν προκάλεσε τόσο έντονη ταύτιση του κόσμου μαζί του ούτε στη φαρσοκωμωδία ούτε στην επιθεώρηση, κι ας υπήρχαν τελειότερα τεχνικά μέσα, πιο σύγχρονα θέατρα και κορυφαίοι ηθοποιοί για την ενσάρκωση των προσώπων αυτών.

Ο Καραγκιόζης είναι οπωσδήποτε ο πιο δημοφιλής ήρωας του Νεοελληνικού θεάτρου, κι ας είναι μόνο ένα κομμάτι χαρτόνι. Με τον Καραγκιόζη η ελληνική ιστορία του θεάτρου έχει κάτι το μοναδικό απέναντι στη θεατρική ιστορία των άλλων

---

<sup>72</sup> Κ. Μπίρης, «Ο Καραγκιόζης ελληνικό λαϊκό θέατρο», *Νέα Εστία*, 1952, Τόμος ΝΒ', σσ.1221-1227.

<sup>73</sup> Τζ. Καϊμη, ό.π., σελ. 173.



ευρωπαϊκών λαών: ο πιο δημοφιλής ήρωας της θεατρικής σκηνής, σε όλο το πρώτο μισό του αιώνα μας, δεν είναι ηθοποιός αλλά μια χάρτινη φιγούρα που κουνιέται σε μια φωτισμένη οθόνη, δεν ανήκει ούτε στην υποκριτική σχολή του Στανισλάβσκ, ούτε σε αυτή του Ράινχαρτ, αλλά η «ηθοποιία» του εξαρτάται από μερικές αρθρώσεις, το χέρι και τη φωνή του εκάστοτε Καραγκιοζοπαίχτη.

## 5. Επιδράσεις του Καραγκιόζη

Όσον αφορά στο Παγκόσμιο Θέατρο άμεσος απόγονος του Έλληνα Καραγκιόζη θεωρείται ο Τσάρλιν Τσάπλιν, ο ευρύτερα γνωστός ως «Σαρλώ» από τον ομώνυμο ρόλο που ερμήνευσε, δεδομένου ότι οι αναλογίες μεταξύ των δύο αυτών τύπων είναι καταφανείς.

Και ο Σαρλώ ενσαρκώνει πάντα το κατατρεγμένο από την κοινωνία, το αδικημένο από τη μοίρα, το βυθισμένο μέσα στη μιζέρια, βασανισμένο και πεινασμένο ανθρωπάκι, που δε χάνει όμως ποτέ την αισιοδοξία του, δεν το βάζει κάτω, δεν καταφεύγει στην ελεημοσύνη, αλλά αγωνίζεται με την πονηριά και την εφευρετικότητά του ν' ανταπεξέλθει στις δυσκολίες της ζωής. Με εφόδιά του τον αντιστασιακό αμοραλισμό του και το αιώνιο κέφι του, άσχετα αν επιτυγχάνει ή όχι, είναι πάντα έτοιμος να ξαναβγεί στη σκληρή βιοπάλη, για να γυρέψει αλλού καλύτερη τύχη.

Ο Χατζηαβάτης του Σαρλώ είναι ο αδυσώπητος αστυφύλακας ή ο στυγνός εργοδότης, που τελικά εξευτελίζονται και χάνουν το παιχνίδι έναντι του Σαρλώ, όπως ακριβώς συμβαίνει με τον Δερβέναγα και τον Μπαρμπαγιώργο.

Ο Σαρλώ, όπως και ο Καραγκιόζης, δε φιλοδόξησε ποτέ να χαρακτηριστεί μέγας ψυχολόγος, κοινωνιολόγος, φιλόσοφος και ποιητής, αλλά ο μόνος τίτλος που θα δεχόταν μ' ευχαρίστηση θα ήταν αυτός του «αδιοφυσούς κλόουν».

Ειδιοποιός διαφορά μεταξύ των δύο θεαμάτων είναι η θέση και η σημασία του έρωτα και της γυναίκας, που ενώ στο Σαρλώ παίζει μεγάλο ρόλο ως αγαθό πνεύμα και εξιλαστήρια παρουσία, στην περίπτωση του Καραγκιόζη δεν έχουν απολύτως καμία σημασία. Η εμφάνιση της βεζυροπούλας είναι συμπτωματική και σκωπτική. Το

ίδιο φαίνεται να ισχύει και για τη γυναίκα του Καραγκιόζη, της οποίας, τις περισσότερες φορές, δεν ακούγεται ούτε καν η φωνή από τα παρασκήνια<sup>74</sup>.

Επανερχόμενοι στη νεοελληνική πραγματικότητα το βέβαιο είναι πως ενέπνευσε τη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου, όπου όλη η υπόθεση του έργου διαδραματίζεται στο χάνι / στην ταβέρνα ενός Χιώτη, όπως ακριβώς συμβαίνει και με το «Χάνι του Μπαρμπαγιώργου», κοινός τόπος όπου συνυφαίνονται μπλεξίματα και παρεξηγήσεις που πυροδοτούνται ακριβώς από τις ίδιες διαλεκτικές διαφορές και την ασυνεννοησία που αυτές προκαλούν.

Ακολούθησαν βέβαια και άλλες προσπάθειες μετουσίωσης του Καραγκιόζη και του κόσμου του, άλλες επιτυχημένες και άλλες αποτυχημένες, όπως οι ακόλουθες:

Το 1924 τυπώθηκε σε βιβλίο ο *Καραγκιόζης ο Μέγας* του Φώτου Πολίτη, όπου ο συγγραφέας επιδίδεται σε μια προσπάθεια να σατιρίσει τις ‘προοδευτικές’ ιδέες που αποσκοπούν στην ανατροπή των ηθικών και των κοινωνικών αξιών.

Το έργο του Συναδινού *Ο Καραγκιόζης* θεωρείται το πιο επιτυχημένο του είδους του, το οποίο πρωτοπαίχτηκε το 1924 από τη Μαρίκα Κοτοπούλη. Πρόκειται «για μια καυστική σάτιρα γιομάτη πικρό χιούμορ και σαρκασμό».

Υπάρχει και ένα έργο του Αντρέα Καραντώνη με το τίτλο *Ο Καραγκιόζης βγαίνει απ’ το καλύβι του*, με πολιτικό περιεχόμενο σχετικό με τον εμφύλιο πόλεμο, το οποίο εκδόθηκε το 1950.

Ο Βασίλης Ρώτας δημοσίευσε δυο βιβλία σχετιζόμενα με τον Καραγκιόζη, *Το πιάνο* (1943) και τα *Καραγκιόζικα* (1956), από τα οποία το πρώτο προβάλλει με τρόπο κωμικό όλη την ατμόσφαιρα του μαυραγοριτισμού της κατοχής, ενώ το δεύτερο, που αποτελείται από 28 σύντομες σκηνές, σατιρίζει με τρόπο καυστικό όλη αυτή την καπηλεία των ιερών και των οσίων του ελληνισμού, που ταλάνισε μεταπολεμικά τη χώρα μας.

Ο Μήτσος Λυγίζος<sup>75</sup> μας πληροφορεί επίσης και για τα ακόλουθα:

- Το 1959-1960 ο Νίκος Τσιφόρος μαζί με τον Μήτσο Λυγίσο παρουσίασαν μια σειρά από ημίωρες εκπομπές από το ραδιόφωνο, όπου στο στόχαστρο της καυστικής σάτιρας του Καραγκιόζη τοποθετούνταν τα δεδομένα της τότε επικαιρότητας.

---

<sup>74</sup> Σπύρος Ι. Παπασπύρου, *Το Παγκόσμιο Θέατρο Σκιών και ο Ελληνικός Καραγκιόζης*, όπου εμπεριέχεται η «Ανακοίνωση» του Ίωνα Δραγούμη «Οι περιπέτειες ενός ταπεινού», σσ. 12-14, Ιωάννινα 1986.

<sup>75</sup> Μήτσος Λυγίζος, περ. *Θέατρο*, τεύχ. 10, σελ. 77.

- Τέλος, ο ποιητής Γιώργος Θέμελης έγραψε επίσης το έργο του *Το Ταξίδι*, εμπνευσμένο από τον Καραγκιόζη, που παραστάθηκε από το ΚΘΒΕ. Σκηνοθέτης του εγχειρήματος αυτού υπήρξε ο σπουδαίος καραγκιοζοπαίχτης Ευγένιος Σπαθάρης<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Γ. Ιωάννου, ό.π., σ. οθ'-π'.

### III. Το Κουκλοθέατρο<sup>77</sup>

Στη διαχρονική μας αναζήτηση, ερευνώντας για τις ρίζες του κουκλοθεάτρου, θα ανατρέξουμε στον πρωτόγονο άνθρωπο και στην έμφυτη επιθυμία του για αναπαράσταση και συμβολισμό.

Το δικό μας ενδιαφέρον όμως θα εστιαστεί αρχικά στην περίοδο της Αναγέννησης, όταν το κουκλοθέατρο δανείζεται τους χαρακτηριστικούς τύπους του από την *commedia dell'arte* και έμμεσα από το λατινικό κωμικό θέατρο του Πλαύτου, απ' όπου αυτή επηρεάζεται. Ένας από τους τύπους αυτούς, ο Πουλτσινέλα, επιβιώνει σε διάφορα μέρη με το αντίστοιχο όνομα: ο Punch στην Αγγλία, ο Polichinelle και ο Guignol στη Γαλλία, ο Petruska στη Ρωσία, ο Kasperl στην Αυστρία, ο Hanswurst στη Γερμανία, ο Kis Bohoc και αργότερα ο Janscsi Paprika στην Ουγγαρία, ο Vidushanka στις Ινδίες, ο Αγιατσούρι στην Ιαπωνία, ο Κετσέλ-Πεχλιβάν στην Περσία.

Τα περισσότερα ονόματα των προσώπων θυμίζουν ιταλικά ονόματα και ονόματα τύπων της *commedia dell'arte*. Ο Φασουλής (Fagiolino) και ο υπηρέτης του Περικλής, ο Αρλεκίνος, ο Κόντε Δένιος, ο Πουλτσινέλα, η Κολομπίνα και ο Αουρέλιος<sup>78</sup>.

Δεύτερος σταθμός της έρευνάς μας θα είναι η περίοδος κατά την οποία πραγματοποιείται η πρώτη γνωριμία της χώρας μας με το κουκλοθέατρο. Σύμφωνα με τις πληροφορίες του Πούχγερ το κουκλοθέατρο μεταφέρεται στην Αθήνα γύρω στα 1870 και το πρωτοσυναντούμε στην πλατεία Θησείου. Όπως και ο Καραγκιόζης, έτσι και το θέατρο αυτό ξεκινάει από τα καφενεία, τις μικρές μάντρες και τις πλατείες. Όμως ο ελληνικός Φασουλής, ο κύριος πρωταγωνιστής του ελληνικού κουκλοθεάτρου, δημιούργημα ενός από τους πιο γνωστούς θεμελιωτές του νέου αυτού θεατρικού είδους, του Μαριδάκη, όπως γράφει ο Πούχγερ, σε αντίθεση με τον Καραγκιόζη, δεν προέρχεται από την Ανατολή αλλά από τη Δύση. Ο Πούχγερ ισχυρίζεται πως πιθανότατα κάποιος Ιταλός κουκλοπαίχτης που συνόδευε έναν ιταλικό θίασο στα Επτάνησα πούλησε εκεί τα ανδρείκελά του.

Ο πρώτος γνωστός εμψυχωτής κουκλοθεάτρου στην Ελλάδα είναι ο Ζακυνθινός Ανδρέας Στραβός, που κάνει την εμφάνισή του γύρω στα 1880. Άλλοι σημαντικοί

---

<sup>77</sup> Πέπη Δαράκη, *Κουκλοθέατρο*, Αθήνα 1992, σσ. 39-64.

<sup>78</sup> Αλκηστη Κοντογιάννη, *Κουκλο-θέατρο σκιών*, Αθήνα 1992, σσ. 37-56.

δραματουργοί είναι ο Ρώτας, ο Γιώργος Κοτζιούλας, ο Γερ. Σταύρου και ο Χάρης Σακελλαρίου.

Όπως αναφέραμε και για το Θέατρο Σκιών, έτσι και για το Κουκλοθέατρο είναι πλέον αδιαμφισβήτητη η αναγνώρισή του ως άριστο μέσο διαπαιδαγώγησης των παιδιών. Η απλότητα και η ζεστασιά των μαριονετών μιλούν κατευθείαν στην ψυχή του παιδιού, το πλησιάζουν, συναισθηματικά και πνευματικά, το συγκινούν, το κατακτούν, το διαπλάθουν. Το παιδί τις νιώθει και τις αγαπά, γιατί είναι μικρές και απλές, γιατί έχουν μια μοναδική και ανεξάντλητη ζωτικότητα και γιατί ο κόσμος τους το εντυπωσιάζει, το ελκύει, του κρατά αμείωτο το ενδιαφέρον. Η κούκλα του κουκλοθεάτρου γίνεται, είτε τη ζωντανεύει κάποιος άλλος είτε το ίδιο το παιδί, ένα αληθινό πρόσωπο, που με τον συμβολισμό του παίζει καθοριστικό ρόλο στη διάπλαση της προσωπικότητάς του. Έτσι τα παιδιά δε βλέπουν μόνο, αλλά και φτιάχνουν κουκλοθέατρο, γεγονός που τους δίνει την ευκαιρία να ταυτίζονται με την κούκλα του κουκλοθεάτρου και να διοχετεύουν σε αυτή τις συναισθηματικές τους καταστάσεις. Ασκούνται παράλληλα να εκφράζονται ελεύθερα και αυθόρμητα, να ζουν τον πραγματικό εαυτό τους, που στη μικρή ηλικία έχει τη δυνατότητα να υπάρχει ταυτόχρονα και στον πραγματικό και στον φανταστικό κόσμο.

Οι μαριονέτες, με τον καιρό και την ίδια την εξέλιξή τους σε κάθε χώρα, ανάλογα με τα ήθη, τα έθιμα, τη νοοτροπία και τον πολιτισμό της, χάνουν σιγά-σιγά τον στενά τοπικό και εθνικό χαρακτήρα που προσλάμβαναν από την καθεμιά. Τα θέματά τους και η αισθητική εκφραστικότητά τους ολοένα γενικεύονται και αντικειμενοποιούνται, ώσπου περνούν στην 'όχθη' της πραγματικής τέχνης και οι κούκλες γίνονται μιμητές κι εκφραστές ανθρώπων. Κάποτε δίνουν, με τρόπους βέβαια κάπως πρόχειρους και ανεπιτήδευτους, το είδος και την ποιότητα που επικρατούν στις ανθρώπινες σχέσεις, αποκαλύπτουν και τονίζουν τα σφάλματα και τις αδυναμίες τους, για να γίνει κατανοητό το θέμα και ο μύθος από τους θεατές, που συνήθως είναι απλοί άνθρωποι του λαού, μικροί και μεγάλοι.

Τα πρόσωπα του έργου έχουν έντονο χαρακτήρα και ανήκουν σε γνωστούς τύπους, κληροδοτημένους από την μακραίωνη κωμική μας παράδοση, αρχαία ελληνική και λατινική, όπως ο τσιγκούνης, ο ψεύτης, ο υποκριτής, ο πονηρός, ο δόλιος κλπ. Όλοι αυτοί γίνονται φιγούρες σατιρικές, που υφίστανται σκληρή κριτική και έχουν μεγάλη ηθοπλαστική επίδραση στους θεατές. Παράλληλα δημιουργούνται και πρόσωπα με ηθική προσωπικότητα, καλά, αγαθά και συμπαθή, που λειτουργούν ως εκφραστές της

δημόσιας αγανάκτησης, κριτικάρουν και στηλιτεύουν τους μεγάλους και δυνατούς, όταν αυτοί καταπιέζουν και αδικούν.

Τα δεδομένα της εμπειρίας από τη δεκαετία του 1940 επηρεάζουν ευρύτερα το παιδικό θέατρο. Στην ίδια εμπειρία ανήκει και η συγγραφή από τον Ρώτα κειμένων για το κουκλοθέατρο ή τις φιγούρες του θεάτρου σκιών, που ήδη αναφέραμε (*Το Πιάνο, Ο Ηρώας*). Μάλιστα ο δεσμός του με αυτό το είδος του θεάτρου καθίσταται τόσο δυνατός, που οι ήρωές του, όπως ο Τοξοφρύδης στο παραμυθόδραμα *Το Παραμύθι της Ανέμης* (1957), συνεχίζουν να κυκλοφορούν και στο μεταγενέστερο έργο του.

Στην Ελλάδα την εποχή της Κατοχής κάνει την εμφάνισή του στην Αθήνα και ένα καινούριο κουκλοθέατρο, ο «Μπαρμπα-Μυτούσης, αξιόλογο κουκλοθέατρο ιδιωτικής πρωτοβουλίας. Δημιουργήθηκε σε ένα ιδιωτικό σχολείο από μια καθηγήτρια και τις μαθήτριά της. Αρχικά έδινε παραστάσεις για τα παιδιά που ήταν στα διάφορα φιλανθρωπικά ιδρύματα και για εκείνα που νοσηλεύονταν στα νοσοκομεία. Η Ελένη Θεοχάρη Περάκη, που ήταν στην πρωτοπόρα εκείνη ομάδα, συνέχισε θαρραλέα την παράδοση του τόπου. Το πρόγραμμα του κουκλοθιάσου της αποτελείται από σύντομες διασκευές παραμυθιών και από σκηνές της καθημερινής ζωής δυο μικρών παιδιών, με τις σκανταλιές και τα παιχνίδια τους, του Κλούβιου και της Σουβλίτσας. Το πρόγραμμα παρουσιάζεται από τη θαυμάσια κούκλα του - βασικό τύπο - τον «Μπάρμπα Μυτούση». Είναι ένα είδος παιδαγωγού, καλοκάγαθου και έξυπνου, που πιάνει κουβέντα με τα παιδιά της πλατείας, μια που κι αυτά είναι «ανιψούδια», όπως ο Κλούβιος και η Σουβλίτσα.

Τα χρόνια όμως περνούν. Η πατρίδα ελευθερώνεται, τα Κέντρα Παιδικής Χαράς ξαναστήνονται. Δυστυχώς όμως το κουκλοθέατρο δεν ανανεώνεται. Τα σκηνικά του είναι 'φτωχά' και ατημέλητα. Πολλές φορές ο γερασμένος πια παίκτης του «Φασουλή και Ρεβύθη» ξεχνάει τα λόγια του και βοηθιέται από συγγενικά πρόσωπα, άσχετα σχεδόν με το κουκλοθέατρο. Τότε το Κέντρο Νεότητας αρχίζει μια αποκλειστική συνεργασία με τον «Μπάρμπα-Μυτούση» που συνεχίζεται ως το 1959.

Στα χρόνια 1961-1967 το κουκλοθέατρο παρουσίασε, στα πλαίσια των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων του «Γκαίτε» και σε διάφορες περιοδείες στο εξωτερικό και στο εσωτερικό, πάμπολλα έργα για παιδιά και μεγάλους. Ο ελληνικός Τύπος υποδέχεται κάθε φορά τις κουκλοθεατρικές παραστάσεις του με εγκωμιαστικά σχόλια «για την αρμονία ανάμεσα στο λόγο και στην κίνηση της κούκλας, που είναι μικρά έργα

*τέχνης και θυμίζουν αμυδρά τη γοτθική γλυπτική των χρόνων, όπου, κατά την παράδοση έζησε ο «Φάουστους...»(βλ. Γ. Λεωτσάκο στην Καθημερινή της 6-4-72).*

Κεντρικός ήρωας στα παιδικά έργα είναι ο «Σκούφης», ο οποίος φοράει μια μακριά σκούφια, σαν χωνί, και θυμίζει αμυδρά τη μακριά φούντα στο φέσι του «Φασουλή» του Μαριδάκη, αλλά και του «Φασουλή» του Γ. Ρώτα. Ο «Σκούφης» είναι ένας έξυπνος τύπος, ετοιμόλογος και κεφάτος, που με τα τραγούδια του, την εξυπνάδα του ή τη «σκούφια» του βρίσκει πάντα λύσεις σε όλες τις περιπτώσεις, θυμίζοντάς μας τους παμπόνηρους δούλους του ελληνικού και λατινικού θεάτρου.

Αργότερα εμφανίζεται ο Λάκης Αποστολίδης, ο οποίος δίνει παραστάσεις με τις μαριονέτες του από την τηλεόραση (YENEΔ) μια φορά την εβδομάδα. Είχε επίσης συνεργαστεί και με την ΕΡΤ με τις τηλεοπτικές εκπομπές *Θέατρο για μαριονέτες* και *Ο Τομ-Τομ παρουσιάζει*.

Το φθινόπωρο του 1975 παρουσιάστηκε από την Ευγενία Φακίνου, για πρώτη φορά ένα νέο είδος κουκλοθεάτρου, το *αντικειμενοθέατρο*, όπου, όπως φανερώνει και η λέξη, οι κούκλες-ήρωες έχουν αντικατασταθεί από αντικείμενα-ήρωες. Πρόκειται για μια πρωτοβουλία της κ. Φακίνου που πηγάζει από την αγάπη που έδειχναν ανέκαθεν τα παιδιά στο να προσωποποιούν τα «πράγματα» που στους μεγάλους, με την αποκρυσταλλωμένη πια φαντασία, δε λένε τίποτα.

Το πρώτο έργο η *Ντενεκεδούπολη* σημείωσε πολύ μεγάλη επιτυχία. Παιζόταν καθημερινά για μια ολόκληρη θεατρική περίοδο. Περίοδευσε δήμους και χωριά και ξαναπαίχτηκε για δεύτερη χρονιά το 1976. Τα παιδιά αγάπησαν τους ντενεκεδένιους ήρωες Σαρδέλλα, Μηλίτσα, Βουτηρένιο, Σοφό-Καφέ, Οκέυ-μπαμ-μπαμ, Λαδένιο, τόσο πολύ, που επέβαλαν τους σημαντικότερους απ' αυτούς και στο δεύτερο έργο του αντικειμενοθεάτρου *Τα ντενεκεδάκια, ο μπουλντόζας και το Κουρδιστάν*, όπου, εκτός από τα ντενεκεδάκια και τα ρολόγια, υπάρχει και ζωντανή ανθρώπινη παρουσία, ένα κράμα θεάτρου και αντικειμενοθεάτρου.

Πέρα από τη μορφή των ηρώων το αντικειμενοθέατρο διαφέρει από το κλασικό κουκλοθέατρο και ως προς τα θέματα, καθώς αυτά είναι παρμένα μέσα από τη σύγχρονη πραγματικότητα, απαλλαγμένα από μάγισσες και βασιλοπούλες, προσφέροντας έτσι στα παιδιά μια γεύση της σύγχρονης κοινωνίας, ρεαλιστική και όχι ωραιοποιημένη, με τα προβλήματα και τη σκληρότητά της. Επιπλέον, καθοριστική είναι η ενεργητική συμμετοχή των παιδιών, καθώς είναι αυτά που καθορίζουν την εξέλιξη και το τέλος του μύθου.

Τα κουκλοθέατρα αυτά ξεκίνησαν, όπως είδαμε, δημιουργήθηκαν και θεμελιώθηκαν από ερασιτέχνες. Αφού ξεπέρασαν, σε σύντομο χρονικό διάστημα, τους ερασιτεχνικούς πειραματισμούς αγωνίζονται σήμερα φιλότιμα και δημιουργικά να ικανοποιήσουν τη ζωτική ανάγκη των παιδιών για ψυχαγωγία, φροντίζοντας ταυτόχρονα να αποκτήσουν αυτά και την πρώτη επαφή και γνωριμία τους με τα έργα των κορυφαίων ευρωπαϊών δραματουργών, όπως του Σαίξπηρ και του Μολιέρου.

Στις μέρες μας αξίζει να σημειωθεί η άνθηση του κουκλοθεάτρου και η επιβολή του μέσω των επιτυχημένων σειρών των τηλεοπτικών εκπομπών. Πρώτη η *Φρουτοπία* που μας τη θυμίζουν τα έξυπνα και καλογραμμένα βιβλία της, όσο και η καθημερινή τηλεοπτική εκπομπή της *Ψαροκωστούλας*, που ασκεί κριτική στο κοινωνικό-πολιτικό γίνεσθαι, δημιούργημα της ιοκογένειας Σοφιανού κι ενός μεγάλου επιτελείου συνεργατών. Επίσης η σειρά *Ισοβίτης*, γραμμένη από την καυστική πένα του Αρκά και εμπυχωμένη από τον Μάνθο Σαντοριναίο με κούκλες που έφτιαξε η Άννα Σαντοριναίου, αποτελεί μια ενδιαφέρουσα δημιουργία στο χώρο του μικροθεάτρου.

Στη δεκαετία του 1970 εγκαινιάζεται μια νέα περίοδος για το παιδικό θέατρο, που σηματοδοτείται από την εμφάνιση δυο «Παιδικών Σκηνών», αυτής της Ξένιας Καλογεροπούλου και εκείνης του Δημήτρη Ποταμίτη. Και οι δυο αυτές σκηνές σηματοδοτούν ένα πνεύμα ανανέωσης στον χώρο, καθώς κύριο μέλημά τους είναι η αποφυγή κάθε ίχνους διδακτισμού και η απελευθέρωση της παιδικής φαντασίας.

Οι νέοι δραματουργοί, στους οποίους εκτός από τους παραπάνω συγκαταλέγονται και οι Γιώργος Αρμένης, Γιάννης Ξανθούλης, Γιάννης Νεγρεπόντης και Ευγένιος Τριβιζάς, ανήκουν σε ένα ευρύτερο καλλιτεχνικό και πολιτιστικό περιβάλλον, γεγονός που επιτρέπει σε πολλούς από αυτούς να αναπτύξουν δράση και στην σκηνική πράξη. Κατά συνέπεια, εκτός από την «Παιδική Σκηνή» (1972), που αργότερα μετονομάζεται σε «Μικρή Πόρτα» της Ξένιας Καλογεροπούλου και την «Παιδική Σκηνή» (1973) του Θεάτρου Έρευνας του Δημήτρη Ποταμίτη, δημιουργούνται επίσης και οι ακόλουθες παιδικές σκηνές: «Αλφαβητάρι» του Γ. Ξανθούλη, το αντικειμενοθέατρο «Καλημέρα» της Ευγενίας Φακίνου, που ήδη αναφέραμε, η «Παιδική Σκηνή» του ΚΘΒΕ, του Θεάτρου Τέχνης, του Θεσσαλικού Θεάτρου, του Θεατρικού Εργαστηρίου Θεσσαλονίκης, κ.α.

Επιπλέον, η περίοδος αυτή σηματοδοτείται από μια ευρύτερη κινητοποίηση στο χώρο της παιδικής ψυχαγωγίας, καθώς μετά την αντιπολίτευση, το 1974, εμφανίζονται σημαντικά περιοδικά ποιότητας, όπως *Το Ρόδι* (1978), *Γεια Χαρά*



(1978), *Χελιδόνια* (1979), τα οποία ξεχωρίζουν για το ποιοτικό περιεχόμενό τους και τη συναφή με αυτό εικονογράφηση.

Κατά τη δεκαετία του 1980 το παιδικό θέατρο διεκδικεί μια ισότιμη θέση προς εκείνη που κατείχαν μέχρι τότε οι θεατρικές παραγωγές που απευθύνονταν στους ενήλικες. Πρόκειται για μια 'νέα πολιτική' που διέπει το ετήσιο ρεπερτόριο όλων σχεδόν των θεάτρων, ενώ δε θα πρέπει να παραλείψουμε και την ίδρυση νέων παιδικών σκηνών, όπως είναι η «Παιδική Αυλαία» του Γιάννη Καλατζόπουλου, ο «Θίασος '81», ο «Θίασος Αερόπλοιο», ο «Θίασος της κούκλας», κ.α.

Στην περίοδο αυτή τοποθετείται άλλωστε και η ακμή του παιδικού θεάτρου, η οποία οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην παράλληλη ενίσχυση της θεατρικής ζωής στην περιφέρεια με την ίδρυση των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων, των γνωστών σε όλους ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.

Το παιδικό θέατρο αλλάζει σελίδα, εξελίσσεται και αποκτά νέο χαρακτήρα, που σηματοδοτείται για άλλη μια φορά από την στροφή του στον χώρο του λαϊκού πολιτισμού και του προβληματισμού του παιδιού πάνω σε θέματα που αφορούν στο κοινωνικό του περιβάλλον.

Η μούσα της λαϊκής φαντασίας τροφοδοτεί εκ νέου το ρεπερτόριο του παιδικού θεάτρου, τα έργα του οποίου διαδραματίζονται σε έναν κόσμο ονειρικό και παραμυθένιο, φτιαγμένο από ροζ συννεφάκια και παιδικά όνειρα, όπου το παιδί μπορεί να επέμβει στη εξέλιξη της υπόθεσης κατά τη διάρκεια της παράστασης. Πρόκειται δηλαδή για ένα είδος «παράβασης», το οποίο παραπέμπει στην αρχαία κωμωδία και γενικότερα στην ευρύτερη περιοχή του λαϊκού θεάτρου, που καθιστά τα παιδιά συν-δημιουργούς της υπόθεσης και που τα φέρνει σε άμεση επαφή με την αρχαία πηγή. Στο κλίμα αυτό εντάσσονται τα έργα δυο συγγραφέων, του Δ. Ποταμίτη, *Ιστορίες του παππού Αριστοφάνη* και *Το λουρί του Σωκράτη* (1978), και του Γ. Νεγρεπόντη, *Ο φίλος μας ο Αίσωπος* (1978).

Αλλά και στις μέρες μας το παιδικό θέατρο κατέχει κυρίαρχη θέση στην ψυχαγωγία και τη διασκέδαση των μικρών θεατρόφιλων. Σημαντικοί εκπρόσωποί του, όπως η Κάρμεν Ρουγκέρη, ο Ευγένιος Τριβιζάς και πολλοί άλλοι, ανεβάζουν επί σκηνής παλαιά ή καινούργια έργα, με αρκετή δόση φαντασίας και δημιουργικότητας, άλλοτε στοχεύοντας απλά στη διασκέδαση του λιλιπούτειου κοινού και άλλοτε αποσκοπώντας στην ευαισθητοποίηση και τον προβληματισμό του πάνω σε σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα

Όπως και να' χει, το παιδικό θέατρο, προερχόμενο αρχικά από τον ενιαίο χώρο της θεατρικής μας παράδοσης, έχει αποκτήσει πλέον την προσωπική του ταυτότητα, η οποία θέτει στον πυρήνα της δημιουργίας της το παιδί ως αυτοτελή προσωπικότητα, σέβεται τις δικές του ανάγκες και τις δικές του επιλογές όσον αφορά στην ψυχαγωγία του, φροντίζοντας παράλληλα να μην αλλοιωθεί ποτέ ο παιδαγωγικός του χαρακτήρας και η άρρηκτη σχέση του με την κοινωνία μας και την κάθε έκφραση του πολιτισμού μας.

### **Βιβλιογραφία**

Κ. Γεωργουσόπουλος, (Αθήνα 1996), Πέπη Δαράκη, (Αθήνα 1992), Δαμιανάκου Βούλα, *Η Λέξη*, τεύχος 116 (Ιούλιος-Αύγουστος 1993) και (Αθήνα 1981), Τάκης Δράγωνας, *Θέατρο*, τεύχ. 22 (1965), Ν. Εγγονόπουλος, (Αθήνα 1980), Γ. Ιωάννου, (Αθήνα 1974), Κατερίνα Ι. Κακούρη, (Αθήνα 1998), Κανατσούλη Μένη, περ. *Διαβάζω*, τεύχος 336 (5.5.94), Α. Κοντογιάννη, (Αθήνα 1992), Λ. Κουρετζής, (Αθήνα 1990), Αικ. Μυστακίδου, (Αθήνα 1982), Κώστας Μπίρης, (Αθήνα 1952), Πέτρος Πικρός, (Αθήνα 1987), Β. Πούχνερ, (Αθήνα 1985), (Αθήνα 1989), (Αθήνα 1995) και (Bochum 1978), Β. Ρώτας, (Αθήνα 1981) και (Αθήνα <sup>2</sup>1984), Σωτήρης Σπαθάρης, (Αθήνα <sup>4</sup>1994, Α' έκδοση: Πέργαμος 1960), Αθ. Φωτιάδης, (Αθήνα 1977), Μ. Βογιατζόγλου, Μ. Δ. Δρακοπούλου, Λ. Καζολέα, Δ. Καμπάνη - Δετζώρτζη, Λ. Κάσδαγλη, Ε. Κεσίσογλου, Λ. Κουζηνόπουλος, Κ. Παπαδημητρίου, Α. Σιδέρη, Μ. Χαλκιοπούλου, (Αθήνα 1986).

## Κεφάλαιο Δέκατο Πέμπτο

### Η Νεοελληνική Θεατρική Πραγματικότητα κατά τον 20<sup>ο</sup> και 21<sup>ο</sup> αιώνα

Συνεχίζοντας το οδοιπορικό μας στη Νεοελληνική θεατρική σκηνή, φτάνουμε στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, σε μια εποχή που το Θέατρο μας, έχοντας αποτινάξει οριστικά πια το άγχος του αρχαϊσμού, αναμοχλεύει, υποσυνείδητα έστω, και αναβιώνει τις μνήμες του λαϊκού θεάτρου και, έμμεσα, των ετερόκλητων στοιχείων του (Νέα Αττική Κωμωδία, Λατινική Κωμωδία).

Για άλλη μια φορά απολαμβάνουμε τα θέματα και τους τύπους που μύησαν στον μαγικό κόσμο του θεάτρου γενιές και γενιές, ξεκινώντας από τα βάθη της μακραίωνης ελληνικής ιστορίας και φτάνοντας στο κατώφλι του 20<sup>ου</sup> και 21<sup>ου</sup> αιώνα.

Ξεκινώντας από τον Γρηγόριο Ξενόπουλο, αναφέρουμε ενδεικτικά δύο κωμωδίες του, στις οποίες ο πρωταγωνιστικός ρόλος ανήκει στους πονηρούς υπηρέτες, που με τα καμώματά τους κέρδισαν επάξια τη θέση τους στην πολύχρωμη 'παλέτα' των θεατρικών ηρώων. Ο **Νιόνιος Νιονάκης** στο *Φιόρο του Λεβάντε* (1911) μεταφέρει στη Ζακυνθινή πραγματικότητα την εξυπνάδα και την τόλμη των Λατίνων δούλων (servi), ενώ η **Καλλιόπη** του *Πειρασμού* (1910) αναβιώνει τη νεαρά εταίρα (meretrix), που είναι εύθυμη, ζωηρή, πανούργα και φιλοχρήματη.

Την ίδια εποχή διασκέδαζε τους θεατρόφιλους με τις κομπορρημοσύνες και τα ευτράπελά του το «παλληκάρι της φακής», ο **Λιοντάρης** στο *Τζιιώτικο ραβαϊσι* του Δεπάστα (1911), που παρουσιάζεται, όμως, πιο άκομψα δοσμένος ως χαρακτήρας από τους γνωστούς μας miles gloriosos ή capitano και πολύ πιο σχηματικός (τυποποιημένος) από τον *Χάση* του Γουζέλι<sup>79</sup>.

Επόμενος σταθμός μας είναι το *Φιντανάκι*<sup>80</sup> του Παντελή Χορν (1921), ένα δραματικό ποίημα της αθηναϊκής μικρογειτονιάς, μια φωτογραφική ηθογραφία, που εκτυλίσσεται στην αυλή της Πλάκας. Οι 'ήρωες' του έργου είναι αποκρυσταλλωμένοι 'τύποι', τους οποίους θα μπορούσε, λόγω έλλειψης ατομικής ζωής, να τους παραστήσει κανείς με μια μόνη λέξη, σαν ετικέτα: η μεσίτρα, ο πλούσιος γέρος, η

<sup>79</sup> Μ. Πλωρίτης, «Ελληνική Κωμωδία και Κομμέντια. 'Δούναι και Λαβείν' των δυο θεάτρων», *Θέατρο* 1965, σσ.73-75.

<sup>80</sup> Ε. Βαροπούλου, «Το Φιντανάκι», εφ. *Το Βήμα* (5.3.89), και Άγγ. Τερζάκης, «Το θέατρο. Η σαιζόν του Εθνικού», *Ο Κύκλος*, χρ. Β' (1934), αρ. 10, σελ. 404-405.

εταίρα, ο νοικοκύρης-πατέρας, η νεαρή αγνή κοπέλα..., όλοι γνωστοί και εύκολα αναγνωρίσιμοι τύποι, με κορυφαίο 'τύπο' την τόσο 'αθηναϊκά' σχεδιασμένη φιγούρα της προξενήτρας **Κερα-Κατίνας**, μπροστά στην οποία θα υποκλίνονταν με κάθε 'τιμή' όλοι οι μαστροποί, άνδρες και γυναίκες, από τις κωμωδίες του Μενάνδρου έως και αυτές της Commedia dell'arte.

Δε χρειάζεται, νομίζω, να αναλωθούμε σε μια συνεχή και ατέρμονη αναζήτηση γνώριμων τύπων της Παλαιάς κωμωδίας που έχουν επιβιώσει σε πολλά έργα της νεότερης ελληνικής κωμικής παράδοσης και σε πολλές περιπτώσεις έχουν στην κυριολεξία κατακλύσει τις σκηνές του νεότερου ελληνικού κωμικού θεάτρου, καθώς λίγο-πολύ όλοι μας είμαστε σε θέση να ανασύρουμε στη μνήμη μας τέτοιους θεατρικούς χαρακτήρες.

Φτάνει μόνο να αναλογιστούμε πόσοι και πόσοι 'τύποι', απόγονοι του λατινικού θεάτρου, ενσαρκώνουν τους ήρωες των παλαιότερων και νεότερων κωμωδιών μας που κοσμούν όχι μόνο τις λαμπρές σελίδες του νεοελληνικού κωμικού θεάτρου αλλά εμπνέουν και μια πλειάδα ηρώων του νεοελληνικού κινηματογράφου. Αναφέρουμε ενδεικτικά την κωμωδία *Της Κακομοίρας*, των Χρήστου και Γιώργου Γιαννακόπουλου, όπου ο Κώστας Χατζηχρήστος, ένας από τους κορυφαίους κωμικούς της μικρής μας οθόνης, υποδυόμενος τον Ζήκο τον Μπακαλόγατο, ακολουθεί τους μανιερισμούς και τα καμώματα των δούλων του Πλάυτου, τα lazzi, δηλαδή τα κωμικά ευρήματα των zanni της Commedia dell'arte, και τις κουτοπόνηρες κατεργαριές του Καραγκιόζη.

Με τον τρόπο αυτό επιβεβαιώνεται για άλλη μια φορά η διαπίστωση ότι μέσα στο πέρασμα των αιώνων η πηγή του κωμικού παραμένει η ίδια, εφόσον ίδια παραμένει και η ανθρώπινη φύση, και δεν είναι άλλη από τους ίδιους τους ανθρώπους με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και τις συμπεριφορές τους.

Όλοι, βέβαια, διακωμωδούν γνωρίσματα της νεοελληνικής ζωής. Δύσκολα, όμως, μπορεί να αμφισβητήσει και σε τελική ανάλυση να αρνηθεί κανείς πως στην επιλογή και στη σκιαγράφηση του χαρακτήρα τους, στα κωμικά ευρήματα και στις παρεκτροπές τους δεν απηχούν κάποιοι μακρινοί αντίλαλοι του λαϊκού και λόγιου ιταλικού θεάτρου.

Ακόμα πιο ζοηρές είναι οι επιδράσεις αυτές στην Επιθεώρηση και στο λαϊκότερο Βαριετέ. Εκεί 'νόμος' είναι τα κωμικά ευρήματα των Λατίνων υπηρετών, 'νόμος' οι παραδοσιακοί 'τύποι' του ιταλικού κωμικού θεάτρου, που εδώ και χρόνια

διασκεδάζουν το κοινό, έχοντας πλέον μετονομαστεί σε μεθυσμένο σαματατζή (capitano), κουτοπόνηρη υπηρέτρια (meretrix), πειναλέο δημόσιο υπάλληλο (servus) και θρασύδειλο «κουτσαβάκι» (miles gloriosus).

Επομένως το Νεοελληνικό θεατρικό κωμικό δραματολόγιο 'τρέφεται' από τους καρπούς του Παγκόσμιου θεάτρου, το οποίο έτσι 'εξοφλεί' κατά κάποιον τρόπο τη μεγάλη οφειλή του στην Αρχαία Κωμωδία, συνεχίζοντας έτσι τον ατέρμονο κύκλο των πολιτιστικών αλληλεπιδράσεων μεταξύ των λαών, ένα αδιαμφισβήτητο φαινόμενο που φανερώνει και πιστοποιεί τους κοινούς δρόμους που πορεύεται το λαϊκό πνεύμα.

Βέβαια ένας δύσπιστος θα μπορούσε να ισχυριστεί πως όλες αυτές οι ομοιότητες δεν οφείλονται αποκλειστικά σε επιδράσεις του κωμικού θεάτρου του Πλάτου αλλά πρόκειται για συμπτώσεις, καθώς τόσο η αρχαία όσο και η νεότερη κωμωδία μιμούνται τη ζωή, με αποτέλεσμα να αναπαριστώνται στη σκηνή στιγμές και τύποι της καθημερινότητάς μας. Είναι αλήθεια πως αυτή είναι μια διαπίστωση που δεν μπορεί να αρνηθεί κανείς. Είτε λοιπόν πρόκειται για πραγματικές επιδράσεις του κωμικού κόσμου του Πλάτου με τον αντίστοιχο κόσμο της νέας ελληνικής κωμωδίας είτε για αναπαράσταση της καθημερινής μας ζωής, εμείς αρκούμαστε στην επισήμανσή τους και αποφεύγουμε κάθε δογματική τοποθέτηση πάνω στο θέμα αυτό.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ολοκληρώνοντας το θεατρικό μας 'ταξίδι', στόχος του οποίου υπήρξε η ανίχνευση των επιβιώσεων του Πλαύτου στο νεοελληνικό θέατρο, αντιλαμβανόμαστε πως η επίδραση του Λατίνου κωμωδιογράφου υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική και καθοριστική, καθώς ο θεματικός πλούτος των κωμωδιών του και η πλούσια 'παλέτα' των ηρώων του λειτούργησε ως αστείρευτη πηγή έμπνευσης και άντλησης υλικού όχι μόνο για τους συγγραφείς της νεοελληνικής κωμωδίας αλλά και για τους δημιουργούς του ελληνικού Θεάτρου Σκιών και για όσους οραματίστηκαν και έκαναν πραγματικότητα ένα θέατρο μόνο για παιδιά.

Έτσι πιστεύουμε πως η επιβίωση του κωμικού θεάτρου του Πλαύτου, η οποία αποκαλύπτεται τόσο πλούσια και εκτενής, εφόσον ίχνη της κάνουν την εμφάνισή τους ακόμα και σε θεατρικές εκφάνσεις που δεν είχαμε σκεφτεί αρχικά, όπως είναι ο Καραγκιόζης και το Κουκλοθέατρο, δεν έχει προβληθεί όσο θα έπρεπε, με αποτέλεσμα να μην έχουμε προσεγγίσει τις κωμωδίες του με το ενδιαφέρον και την προσοχή που τους αξίζει.

Έξυφλλίζοντας' λοιπόν τις σελίδες του νεοελληνικού κωμικού θεάτρου ανιχνεύουμε σχεδόν παντού, είτε σε διασκευές είτε σε πρωτότυπα έργα, θεματικά μοτίβα και χαρακτήρες των κωμωδιών του Πλαύτου. Από τη *Νέαιρα* του Μόσχου, που αποτελεί «κέντρωνα» των κυριοτέρων κωμωδιών του Πλαύτου, στο Κρητικό και το Επτανησιακό κωμικό Θέατρο και από εκεί στον *Εξηνταβελώνη* του Οικονόμου, τον *Λεπρέντη* του Χουρμούζη, τον *Φιάκα* και τον *Απηλπισμένο Σύζυγο* του Μισιτζή, όλη αυτή η μακρόχρονη θεατρική περίοδος αντλεί τη θεματολογία και την τυπολογία των ηρώων της από την πλούσια παρακαταθήκη της λατινικής παράδοσης του κωμικού θεάτρου του Πλαύτου.

Όμως αυτή η δανειοδότηση του νεοελληνικού κωμικού θεάτρου από την πλαυτιανή κωμωδία δε σταματά εδώ αλλά συνεχίζεται και στο Παιδικό θέατρο, όπου αξίζει καταρχάς να υπενθυμίσουμε πως το πρώτο παιδικό θεατρικό έργο, *Ο Τζακ ο Ταχυδακτυλουργός*, βασίζεται στον *Αμφιτρώνα* του Πλαύτου και αξιοποιεί στοιχεία και από άλλες κωμωδίες του.

Περνώντας στη συνέχεια στο Θέατρο Σκιών, τόσο ο Καραγκιόζης όσο και αρκετοί συμπρωταγωνιστές του στην προσπάθειά τους ν' απαλλαγούν από τα στοιχεία εκείνα της ανατολίτικης προέλευσής τους που τους 'βάραιναν', όπως ο βωμολοχικός χαρακτήρας του τουρκικού Θεάτρου Σκιών, και να αποκτήσουν την ελληνική ταυτότητά τους στρέφονται για άλλη μια φορά στο κωμικό θέατρο του Πλαύτου, απ' όπου αντλούν θέματα, τύπους και κωμικά ευρήματα, όπως λεκτικά και φαρσικά ευφυολογήματα και μανιερισμούς. Κατά συνέπεια πολλές φορές στον Καραγκιόζη χαρακτηριστικά του, όπως η πείνα του, η ψευτοπαλληκαριά του, τα πειράγματά του, η ευρηματικότητά του, και άλλα πολλά, δεν ξαναζωντανεύουν στη μνήμη μας τα 'καμώματα' των δούλων του κωμικού θεάτρου του Αριστοφάνη και του Πλαύτου; Μήπως και ο Σταύρακας, ο δημοφιλής «κουτσαβάκης» του Θεάτρου Σκιών, με τις χαρακτηριστικές 'κούφιες' απειλές, τα ανεκπλήρωτα πολεμικά κατορθώματα και το 'ζηλευτό θάρρος' του δεν αποτελεί γνήσιο απόγονο του miles gloriosus του Πλαύτου και συγγενή πολλών ακόμα πρωταγωνιστών του νεοελληνικού κωμικού θεάτρου, όπως του Φορτουνάτου, του Κατζούρμπου, του Στάθη και του Χάση;

Η ίδια ακριβώς σχέση αλληλεπίδρασης φαίνεται να χαρακτηρίζει και το Κουκλοθέατρο, εφόσον ο κύριος πρωταγωνιστής του, ο Φασουλής ή Σκούφης, όπως ονομάζεται άλλες φορές, είναι ένας τύπος έξυπνος, ετοιμόλογος, κεφάλτος και ευρηματικός, ένας 'πάνινος Καραγκιόζης' ή αλλιώς ένας Νεοέλληνας Ξανθίας ή Βούρτσας, που αναβιώνει τα περισσότερα, αν όχι όλα τα χαρακτηριστικά των δούλων του αρχαίου ελληνικού και λατινικού κωμικού θεάτρου. Επίσης, όσον αφορά στη θεματολογία του, και σε αυτόν τον τομέα ισχύει ό,τι αναφέραμε προηγουμένως και για το Θέατρο Σκιών, αξιοποιούνται δηλαδή τα ίδια θεματικά μοτίβα, όπως της πείνας, της εξαπάτησης, της τσιγκουνιάς, της ψευτοπαλληκαριάς κ.α., παρόμοια λεκτικά δημιουργήματα, που πυροδοτούν παρεξηγήσεις και κωμικές καταστάσεις, και επιδιώκεται το ίδιο άρτιο αισθητικό αποτέλεσμα, που αποσκοπεί στη διασκέδαση και το *plausum datum* του κοινού.

Αν λάβουμε υπόψη μας τα παραπάνω, καταλήγουμε στη διαπίστωση πως, αν όσοι Νεοέλληνες ενδιαφέρθηκαν για την αναβίωση του κωμικού θεάτρου του Πλαύτου στη νεοελληνική σκηνή γνώριζαν τις πραγματικές διαστάσεις της προσφοράς του όχι μόνο στο νεότερο ελληνικό αλλά γενικότερα στο παγκόσμιο κωμικό θέατρο, δε θα επέτρεπαν την ύπαρξη αυτής της αντιφατικής σχέσης που χαρακτηρίζει την υποδοχή και την παρουσία των κωμωδιών του Πλαύτου στην ελληνική θεατρική σκηνή, καθώς

και τις έστω και περιορισμένες, επικριτικές προσεγγίσεις του θεατρικού κειμένου του Πλαύτου από προκατειλημμένες ‘αυθεντίες’ του θεατρικού χώρου.

Επιπλέον, αν το θεατρικό πρόγραμμα καθοριζόταν πάντα με παιδευτικά και ιστορικά κριτήρια, δίχως να γίνεται καμία υποχώρηση στην ποιότητα, σίγουρα ο Πλάυτος θα κατείχε βασική θέση στους θεατρικούς καταλόγους και τα προγράμματα των περισσοτέρων θιάσων. Αντί αυτού, μολονότι η επίδραση του κωμικού θεάτρου του, άμεση και έμμεση, στο ευρωπαϊκό και νεότερο ελληνικό κωμικό θέατρο θεωρείται σημαντική και αδιαμφισβήτητη, η σκηνική παρουσίαση των έργων του και όχι των διασκευών ή των μιμήσεων του υπήρξε ιδιαίτερα πενιχρή στη χώρα μας.

Για αυτόν ακριβώς το λόγο κρίνουμε σκόπιμο να υπενθυμίσουμε τις απόψεις και τις παρατηρήσεις των σύγχρονων μελετητών του θεάτρου, οι οποίοι μπορούν πια να επιβεβαιώσουν με μεγάλη ασφάλεια την αγνή παρουσία του ρωμαϊκού δράματος στη νεότερη ελληνική σκηνή, καθώς αποτελεί πλέον αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι η λατινική δραματουργία δεν αντιπροσωπεύεται καθόλου ή αντιπροσωπεύεται ελάχιστα ακόμα και στα σύγχρονα ρεπερτόρια, αν και έχει παίξει καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη του ευρωπαϊκού θεάτρου από την εποχή της Αναγέννησης ως τις μέρες μας. Μολονότι λοιπόν οι κωμωδίες του Πλαύτου και του Τερέντιου αποτελούν κατά κοινή ομολογία τα άμεσα πρότυπα όλης της αναγεννησιακής κωμωδίας, της *commedia erudita* και της *commedia dell'arte*, και οι «σκηνικές αρετές», καθώς και η σημαντική επίδραση των έργων τους έχουν αποδειχθεί στην πράξη αναμφισβήτητες, ωστόσο δεν κατέκτησαν ποτέ μέχρι σήμερα μια αξιοπρεπή θέση στο ρεπερτόριο του νεοελληνικού θεάτρου.

Κατά συνέπεια δεν είναι τυχαίο που η θεατρική σταδιοδρομία του Πλαύτου, του πλέον ευνοημένου από τις νεοελληνικές προτιμήσεις Ρωμαίου δραματουργού, η οποία δρομολογείται ήδη από το 1925, δεν αριθμεί παρά μόνο δεκαεφτά (17) συνολικά θεατρικές παραγωγές, οι οποίες αφορούν στην ουσία επαναλήψεις πέντε μόνο έργων (5) από τις είκοσι και μία (21) κωμωδίες του που επέζησαν δια μέσου των αιώνων.

Μεταξύ αυτών, η πρώτη θέση ανήκει στον *Αμφιτρύωνα*, που αποτελεί επίσης και την πρώτη ρωμαϊκή κωμωδία που συμπεριελήφθη στο δραματολόγιο του «Εθνικού Θεάτρου» της Ελλάδας το 1977 (σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού και μετάφραση Τάσου Ρούσσου, όπως έχουμε ήδη αναφέρει στο δεύτερο κεφάλαιο της διατριβής μας). Ακολουθεί, με τέσσερις (4) παραγωγές, η κωμωδία *Μέναιχοι*. Τρίτη στη σειρά,



με τρεις (3) παραγωγές και αποκλειστικό κέντρο τη Θεσσαλονίκη, έρχεται η κωμωδία *Aulularia*, υπό τον τίτλο *Η τσουκάλια με το χρυσάφι*, και στην τελευταία θέση των νεοελληνικών θεατρικών προτιμήσεων βρίσκουμε την κωμωδία *Mostellaria*, που φέρει τον περιφραστικό τίτλο *Το στοιχειωμένο σπίτι*.

Αυτή την αντιφατικότητα που διέπει τη σκηνική πραγμάτωση της ρωμαϊκής δραματικής κληρονομιάς από τους ελληνικούς θεατρικούς οργανισμούς προσπάθησε να ερμηνεύσει ο Ανδρέας Δημητριάδης<sup>1</sup> το 2002 σ' ένα άρθρο του που αποτελεί ουσιαστικά τη μόνη ελληνική συστηματική ενασχόληση με το θέμα, τις κυριότερες θέσεις του οποίου κρίνουμε σκόπιμο να παραθέσουμε.

Αρχικά, φαίνεται πως οι περισσότερες απόπειρες ενασχόλησης με τη ρωμαϊκή κωμωδία είχαν πρόσκαιρο και επικαιρικό χαρακτήρα και δεν υπαγορεύονταν από ένα ουσιαστικό και μόνιμο ενδιαφέρον της νεοελληνικής σκηνής γι' αυτές. Έτσι δεν είναι τυχαίο πως, μολονότι η κριτική της εποχής αντιμετώπισε ευνοϊκά το ποιοτικό εγχείρημα της παρουσίασης της κωμωδίας του Πλαύτου *Το παλληκάρι της φακής* τον Αύγουστο του 1925 από το Θίασο των Νέων, αποδεικνύοντας έτσι πως την εποχή εκείνη τόσο οι κριτικοί όσο και οι θεατές ήταν πρόθυμοι να υποδεχθούν και ν' απολαύσουν τη *vis comica* του Πλαύτου, δεν υπήρξε συνέχεια αυτής της νεωτεριστικής πρωτοβουλίας.

Θα χρειαστεί να περάσουν δώδεκα (12) χρόνια, για να απολαύσουμε την παράσταση της διασκευής των *Μεναίχμων Ο κόσμος ανάποδα* από τον Θίασο Μαρίκας Κοτοπούλη, η οποία θα μπορούσε ν' αποτελέσει ένα νέο εφελτήριο για την αναβίωση του έργου του Πλαύτου αλλά και της ρωμαϊκής κωμωδίας γενικότερα, καθώς και αυτή τη φορά η υποδοχή που γνώρισε η κωμωδία αυτή από το ελληνικό θεατρόφιλο κοινό και τους κριτικούς της εποχής υπήρξε ιδιαίτερα θερμή. Για άλλη μια φορά έγινε λόγος για την αιωνιότητα της κλασικής τέχνης, των ελληνικών προτύπων και των λατινικών διασκευών τους και τονίστηκε η ιδιαίτερη συμβολή του Πλαύτου στη διαμόρφωση των κωμωδιών του Μολιέρου, του Μπωμαρσαί και του Σαίξπηρ. Χαρακτηριστική υπήρξε η δήλωση του Γ. Σιδέρη, του πρώτου μεταφραστή πλαυτιανής κωμωδίας, πως «...*Πάντως, ο πατέρας του θεάτρου στην περιοχή της κωμωδίας είναι ο Πλαύτος*». Παρόλα αυτά και το εγχείρημα αυτό θα παραμείνει

---

<sup>1</sup> Α. Δημητριάδης, «Το ρωμαϊκό δράμα στη νέα ελληνική σκηνή», *Ο Πολίτης* 97 (2002), σσ. 19-26, έμμεση γνώση από το έργο της Διαμαντάκου-Αγάθου Καίτη, *Περί Τραγωδίας και Τρυγωδίας. Οκτώ διαδρομές στο Τραγικό και Κωμικό Θέατρο*. Και συγκεκριμένα στο κεφ. 7, «Η πρόσληψη της Νέας και της Ρωμαϊκής Κωμωδίας από τη νέα ελληνική σκηνή: στα ίχνη μιας αισθητής απουσίας», σσ. 331-363, Αθήνα 2007.

δίχως συνέχεια. Θα χρειαστεί να περάσουν είκοσι-δύο χρόνια, για να εμφανιστεί εκ νέου στην ελληνική σκηνή κάποιο ρωμαϊκό δράμα, μόλις το 1959.

Έπειτα, ο συγκυριακός χαρακτήρας των παραστάσεων ρωμαϊκών κωμωδιών συνδέθηκε άμεσα με την απουσία μιας επίσημης θεατρικής «πολιτικής» για την αναβίωση του ρωμαϊκού δράματος. Ο Πλάυτος θα γνωρίσει τη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το 1977 με το *Αμφιτρυώνα* του μετά από πενήντα-πέντε (55) χρόνια παρουσίας του στην ελληνική σκηνή και ενώ θα έχει φιλοξενηθεί τριάντα χρόνια πριν ο *Αμφιτρυώνας* του Μολιέρου, ένα έργο που εμπνέεται απ' ευθείας από την ομώνυμη πλαυτιανή κωμωδία. Αντίθετα με ό,τι θα περίμενε κανείς, για άλλη μια φορά το εγχείρημα αυτό δε σηματοδότησε την απαρχή οποιουδήποτε προβληματισμού πάνω στην παιδευτική σημασία του ρωμαϊκού κωμικού θεάτρου και στη διασφάλιση της συνέχειας της θεατρικής παράδοσης, των θεατρικών μορφών, της θεατρικής θεματολογίας και τυπολογίας.

Επίσης, η γεωγραφική κατανομή των παραστάσεων ρωμαϊκών κωμωδιών αποκαλύπτει μια αξιοσημείωτη συγκέντρωση στην επαρχία και μια ιδιαίτερη προτίμηση από ορισμένους περιφερειακούς θεατρικούς οργανισμούς, πράγμα το οποίο αποβαίνει συχνά σε βάρος της ποιότητας και της πολιτιστικής εμβέλειας των παραστάσεων, χωρίς βέβαια αυτό να αποκλείει τις λαμπρές εξαιρέσεις, που υπερφαλαγγίζουν τα τυχόν αρνητικά αποτελέσματα και αποτελούν παραδείγματα προς μίμηση και για την «κεντρική» επικράτεια.

Ακόμα, ανάμεσα στην πληθώρα των Ελλήνων που ασχολήθηκαν με το Θέατρο που διακρίθηκαν κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα ελάχιστοι ενδιαφέρθηκαν για την ανάδειξη της ρωμαϊκής κωμωδίας. Μεταξύ αυτών ιδιαίτερη μνεία αξίζει να γίνει στον Κυριαζή Χαρατσάρη και τον Τάσσο Ρούσσο.

Τέλος, κυριαρχεί μια έντονη διάθεση αμφισβήτησης της λογοτεχνικής αξίας των ρωμαϊκών κωμωδιών και κατ' επέκταση ένα αίσθημα ματαιότητας σχετικά με την ανάγκη αναβίωσή τους, η οποία φαίνεται πως πηγάζει από την ανάγκη προβολής της ανυπέρβλητης μοναδικότητας του ελληνικού πολιτισμού και της ιδιαίτερης προσφοράς του στην παγκόσμια πολιτιστική κληρονομιά, καθώς η Ελλάδα διεκδικεί στα αρχαία θέατρα την παγκόσμια προβολή της ως του αποκλειστικού κληροδότη του νεότερου δυτικού θεάτρου. Κατά συνέπεια, ενώ υπάρχουν απ' τη μια κριτικοί και θεατές που πιστεύουν στην καλλιτεχνική αξία των κωμωδιών αυτών και στην ανάγκη της θεατρικής αποκατάστασής τους τονίζοντας πως «είναι ποιητής ο Πλάυτος και ως

τέτοιος αιώνιος και παρθενικός, κατά ένα νεότερο συνάδελφό του. Μιμητής απλώς των ελληνικών πρωτοτύπων, που χάθηκαν μαζί με τον Μένανδρο και τους συγχρόνους του, ή δημιουργικός διασκευαστής τους; Το πράγμα δεν έχει σημασία παρά για έναν ιστορικό της λογοτεχνίας. Για το θεατή ουσιώδες είναι ότι ο μακαρίτης ήξερε να παρατηρεί και να αποθανατίζει 'κομμάτια ζωής'. Οι τύποι του είναι όλων των εποχών και δεν μπορούν να πεθάνουν», υπάρχουν και άλλοι που συγκαταλέγουν τον Πλάυτο στους «ελάσσονες συγγραφείς, που δε θα είχε κανείς την περιέργεια ούτε να τους διαβάσει» και που χαρακτηρίζουν τα έργα του ως κωμωδίες όπου «το αρχαίο ελληνικό μέγεθος έχει σ' αυτές αποσκληρυνθεί και μαραζώσει, οι οποίες απευθύνονται σε «θεατές χωρίς αδυναμία στη λεπτομέρεια, χωρίς καλλιεργημένη φαντασία και ιδεολογικοπολιτικές απαιτήσεις». Ωστόσο δεν είναι βέβαιο πως οι επικριτές του έργου του Πλάυτου έχουν κατανοήσει σε βάθος την αξία αλλά και την σπουδαιότητα της προσφοράς του Λατίνου κωμικού στο παγκόσμιο κωμικό θέατρο, καθώς φαίνεται να παραγνωρίζουν ή στην καλύτερη περίπτωση να λησμονούν πως πρόκειται για έναν θεατρικό συγγραφέα ιδιαίτερα αγαπητό και δημοφιλή στο θεατρόφιλο κοινό της εποχής του, πάνω στα κωμικά έργα του οποίου βασίστηκαν όλοι οι μεταγενέστεροι κορυφαίοι δημιουργοί του παγκόσμιου θεάτρου.

Όπως και να έχουν τα πράγματα, εμείς κρίνουμε σκόπιμο, μετά από αυτή τη σύντομη αλλά ιδιαίτερα διαφωτιστική παρέκβαση, να εστιάσουμε την προσοχή μας σε ό,τι πιο σημαντικό αποκομίσαμε από την έρευνά μας, στη διαπίστωση δηλαδή ότι το θέατρο δε δεσμεύεται από τοπικούς και χρονικούς περιορισμούς, αλλά σχετίζεται με την ελεύθερη περιδιάβαση στο χώρο των ιδεών. Κατά συνέπεια δεν είναι διόλου παράδοξο ότι στη θεατρική 'μήτρα' συναντώνται και αναμειγνύονται οι θεατρικές παραδόσεις όλων των εποχών και όλων των χωρών, με αποτέλεσμα να προκύπτουν νέες θεατρικές μορφές και είδη που, παρόλη την πρωτοτυπία τους, φέρουν ευδιάκριτα τα ίχνη όλων των προγενέστερων στοιχείων που έχουν υιοθετήσει και αφομοιώσει. Ειδικότερα, σχετικά με το λαϊκό κωμικό θέατρο, εκεί τα ήθη και τα έθιμα συνυφαίνονται αρμονικά, για να συνεισφέρουν με τη σειρά τους στη διαμόρφωση της θεατρικής παράδοσης της εκάστοτε περιοχής, διασφαλίζοντας έτσι πολλές φορές ακόμα και την ίδια την επιβίωσή τους.

Είναι πλέον αδιαμφισβήτητο πως, για να χρησιμοποιήσουμε την άποψη του Κώστα Γεωργουσόπουλου<sup>2</sup>, [...] «Ο Πλάυτος είναι ο μεγάλος παππούς – μάστορας της

---

<sup>2</sup> Γεωργουσόπουλος, Κ., ό.π. *Παγκόσμιο Θέατρο – 1: Από τον Μένανδρο στον Ίψεν*, σσ. 27-29.

συντεχνίας των κωμωδιογράφων. [...] Δίχως τον Πλαύτο, τον Τερέντιο και τον Σενέκα, κρίκους ανάμεσα στο αρχαίο ελληνικό θέατρο και στο νεότερο, η γνώση της θεατρικής παράδοσης είναι κολοβή. Το μεσαιωνικό θέατρο, το αναγεννησιακό, ο Μακιαβέλλι, ο Ρουζάντε, ο Σαίξπηρ, ο Μπεν Τζόνσον, ο Μολιέρος και ο Ρακίνας, ο Μπωμαρσαί, η παράδοση της κομμέντια ντελλ' άρτε, ο Γκότσι και ο Γκολντόνι, σήμερα ο Ντάριο Φο, λίγο πριν ο Ντε Φιλίππο, είναι αστήριχοι, μετέωροι και, πρέπει να το πω, άφωνοι [...]. Δε θα μας απασχολήσει εδώ το φιλολογικό πρόβλημα, τι χρωστάει ο Πλαύτος στη Νέα Κωμωδία, στον Μένανδρο ή στον Δίφιλο. Η τέχνη είναι μια συνεχής δανειοδότηση. Μια συνεχής παράδοση εκφραστικών εργαλείων από τη μια γενιά στην άλλη και από τον έναν αιώνα στον άλλο. Παρθενογένεση στην τέχνη δεν υπάρχει».

Ένα άλλο στοιχείο που προέκυψε από την έρευνά μας είναι η άρρηκτη σχέση μεταξύ των διαφόρων θεατρικών μορφών, οι κοινοί 'δρόμοι' στους οποίους πορεύεται το λαϊκό πνεύμα, καθώς και η κοινωνική λειτουργία του κωμικού θεάτρου, το οποίο παρουσιάζει με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο τις ιδιοτυπίες της εκάστοτε ιστορικό-κοινωνικής πραγματικότητας από τις οποίες επηρεάζεται και το ίδιο, στοχεύοντας άλλοτε στην απλή έκθεσή τους και άλλοτε στη διακωμώδηση και τη διόρθωση των «κακώς κειμένων».

Τέλος, όσον αφορά επίσης στην αξία του Πλαύτου ως θεατρικού συγγραφέα, θα αρκεστούμε στο να παραθέσουμε τα διθυραμβικά σχόλια του Νικηφόρου Παπανδρέου<sup>3</sup> για τον μεγάλο Ρωμαίο ποιητή και θα επιλέξουμε τον λιτό αυτό τρόπο, για να κλείσουμε την 'αυλαία' του αφιερώματός μας σ' αυτή την ιδιαίτερα σημαντική προσωπικότητα της κωμικής θεατρικής μας παράδοσης: «Αλλ' αν αυτή η δραματουργία γονιμοποίησε το θέατρο της Αναγέννησης, δεν είναι μόνο επειδή αποτελεί μάθημα θεατρικής τεχνικής. Είναι και για το περιεχόμενό της: έξαρση του έρωτα που ξεπερνά όλα τα εμπόδια, αισθησιασμός, νίκη της χαράς της ζωής πάνω στον πουριτανισμό.[...] Θα ήταν ατέλειωτος ο κατάλογος των συγγραφέων που πήραν θέματα, υποθέσεις ή τύπους από τον Πλαύτο. [...] Αλλά το πιο ενδιαφέρον με τον Πλαύτο, αυτό που του εξασφάλισε τόσων αιώνων επιβίωση, είναι η λαϊκότητά του. [...] Στην πραγματικότητα, ο Πλαύτος, άνθρωπος της σκηνής, με σίγουρο θεατρικό ένστικτο, ήθελε και ήξερε ν' απευθύνεται στο πλατύ κοινό και να το κατακτά με την έξυπνη πλοκή, τα θεαματικά στοιχεία, τα κωμικά ευρήματα, τους απολαυστικούς χαρακτήρες.

---

<sup>3</sup> Παπανδρέου Ν. «Ο Πλαύτος και η Κωμωδία της τσουκάλας». Πρόγραμμα της παράστασης της κωμωδίας *Η τσουκάλια με το χρυσάφι*, Κ.Θ.Β.Ε. 1978.

*Όλα αυτά που εξασφαλίζουν και σήμερα σε τούτο το θέατρο την αποτελεσματικότητά του».*

## ABSTRACT

Our Doctoral Thesis includes fifteen (15) chapters, which grow linearly and deal with the direct and indirect effects of plaftianou comic theater at the younger Greek comic drama.

It is an itinerary, the origin of which is placed at around 1845 by *Neaera*, the early literary 'work' of Demetrios Moschos, and the 'end', if somebody can certainly speak of 'termination' in the effect of an intellectual work in later eras, in the Greek comedies of contemporary Greek cinema of the 1960s. Consequently, because of this specific character of our subject, which is due both to the extent of theatrical time and space we can must cover and the quantity and quality of information we need to manage, we have to place ourselves 'arbitrarily' a "terminus post quem".

As, it can be concluded from the above, we attempt a long theatrical course the paths of which traverse the whole history of comic theatrical tradition. It starts from ancient comedy by Aristophanes and Menander, passes in the Latin tradition of *commedia erudita* and improvised *commedia dell'arte*, from there it proceeds to Renaissance European comic theater of Moliere, Goldoni and Shakespeare, and leads back to the Greek space, making an endless circular path of rotations and interactions.

In the context of modern Greek theatrical reality, we will deal with the Cretan Renaissance theater seen from the comic side, the Ionian tradition of "Omilies" and its descendants (eg *Hasis* of Gouzeli, *Iphigenia's* Katsaiti, *Kompogianites* by Rousmeli), the pre-revolutionary theater of the Danubian Principalities, the Children's Theatre of Shadows and Fasouli and finally with the Epitheorisis of the 20th century and the Greek films from 1950-1960.

Turning now to the diagrammatic presentation of our Thesis, we start with the *Prologue* which is a short, but comprehensive reference to the 'history' of writing our thesis, namely the difficulties encountered, the knowledge gained, etc.

*Introduction* is following, in which are presented the aim pursued in the writing of our work and parts that compose it.

Then with *Chapter One (Chapter 1)* we offer a brief reference to the work of Plautus, given that this information is pretty much known to the general public.

In the *Second Chapter (Chapter 2)* we are now in the main 'body' of our thesis, where through an overview of the history of the comic drama, Greek and Latin, we seek to highlight the strong interaction of the two sites and their role in shaping the Renaissance European theater.

In the *Third Chapter (Chapter 3)* we present the detail of the corpus of twenty-one comedies of Plautus, focusing our attention on thematic centers, patterns and typology of heroes, and aiming at a subsequent reporting of their major European imitations or adaptations.

Then, in the *Fourth Chapter (Chapter 4)*, after approaching with special attention to the case and its protagonists *Neaera* by D. Moschos, a genuine 'child' of commedia erudita and commedia dell'arte, we prove that this work in its whole represents a real central point of various comedies of Plautus. In the same chapter we also quote some bibliographic information on the origin of the popular improvisational comedy of commedia dell'arte, an intercalary segment of crucial importance for further understanding of the special relationship with the Greek comedy, Old and New.

The *Fifth Chapter (Chapter 5)* is a summary of the history of the modern Greek theater, a chapter in which emphasis is given to the view of those conditions (geographical, historical and political) that determined the particular physiognomy, and different local evolutions of types (Cretan, Ionian and Aegean theater, theater of Diaspora, etc.)

The *Sixth Chapter (Chapter 6)* deals with the Cretan Renaissance comedy and demonstrates how the material utilized to it by its creators as well as charaktiriologia of the heroes that bring life to the plots are an amalgam of different theatrical traditions, such as the comic theater of Plautus, works of commedia erudita and commedia dell'arte and finally Moliere's repertoire.

The *Seventh Chapter (Chapter 7)* deals with the Ionian theatrical activity, where through the three major comic creations, the *Hasis* of D. Gouzeli, *the Quack* of Savogia Rousmeli and *Iphigeniaby* Peter Katsaiti, the creative 'marriage' of comedies of Cretan theater, domestic folklore of Omilies as well as the Italian influences, popular and scholarly, (commedia erudita, commedia dell'arte, Ludovico Dolce) are proven, with results in the synthesis of new, original comic works with a distinctive Ionian colour.

The *Eighth Chapter (Chapter 8)* refers to the Aegean theater, a department, the interference of which is necessary for two main reasons: first, in order not to break the

chain of comic theatrical tradition, and secondly to emphasize that in a time when the rest of Greece, with the exception of Crete and the Ionian islands, is experiencing the absolute spiritual darkness because of Turkish occupation, in the Aegean islands the Order of Jesuits through the curriculum vitae keeps the play interesting and lays the foundations for the creation of children's theater.

Passing on to the *Ninth Chapter (Chapter 9)* and moving into the ideas of the Enlightenment, we will present the special role to play comedy played in the awakening of the Nation, as well as the contribution of the three leading European comic writers Moliere, Goldoni and Shakespeare in the genesis and foundation of modern Greek comedy of the 19th century. So, for example, *Exintavelonis* of Kon. Economou is emerging from the "bowels" of the *Miser* by Moliere, while a number of familiar theatrical characters are starring and giving their name to many original works of the period (eg *Sinan*, *Margaritis*, *The Mises Kozis*, *The Leprentis*, etc.).

As a result, which is reasonably concluded from the above, the following chapters (*Chapters 10, 12, 13*) are a short tribute to the life and work of three prominent theater masters, within the framework of which special emphasis is given to the quotation that is related to the influence imposed by the Greek playwrights, and the reception they given by the Greek theater lovers.

The inserted *Eleventh Capital (Chapter 11)* is dealing with the presentation of the main Greek comedies, which is appearing to be the direct descendants of Molière comedy theater *Babylonia* of Byzantium, the *Leprenti* by Chourmouzios, the *Desperate wife* and *Fiakas* of Misitzi. Among them we focus our attention, in the *Babylonia* by Byzandiou as this comedy is blending two different traditions and influences, European and mainly Moliere comedy and 'oriental' Shadow Theatre.

A detailed report at the Children's Theatre (*Chapter 14*) is following that is the Theatre of Shadows and Puppet Show, where the dominant position is occupied by the popular Karagiozis and his friends because of the particular impact and the particular reception he got from the Greek theater lovers adolescents and adults. So by presenting the most endearing sights of Lilliputian audiences first we are dealing with the birth, the formation and evolution of children's theater in our country, and then with the most important phases of the evolution of this type of Theatre, as well as, the main representatives.

At this point we should emphasize that the very theme of our thesis, namely the presentation of the most important survivals of comedies of Plautus's in the newest



Greek comic theater, has dictated us the need for a more thorough engagement with the story (birth-origin-evolution) of the shadow theater, in order to make more vivid the separation between the Greek and Turkish Shadow Theatre, distant descendants of Dorian Flyakon, and thus to highlight the reasons that this peculiar theatrical genre with paper figures found fertile ground in post-revolutionary Greece.

We finish our theater trip to the 20th century with (*Chapter 15*), which is based on the original comic production of our country, eg *Flor di Levante* by Grigorios Xenopoulou or *Fintanaki* by Pantelis Horn, and the Greek cinema, where we prove once again that comic theatrical tradition, Greek and Latin, scholar and folk is a source of inspiration for the creators of each place and time which fully justifies the occasional revival of characters and dramatic patterns of the past (Aristophanes, Menander, Plautus) through every form of artistic inspiration and creativity.

## BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Α. Βιβλιογραφία για το έργο του «Titus Maccius Plautus (Κεφάλαιο 1) και την επίδραση του Αρχαίου Ελληνικού και Λατινικού Κωμικού Θεάτρου στο μεταγενέστερο Ευρωπαϊκό Θέατρο (Κεφάλαιο 2).

#### Ξενόγλωσση

- Albrecht, Michael von, *Gesichte der Romischen Literatur*, I, zweite, verbesserte und erweiterte Auflage, Munchen <sup>2</sup>1994 (ελλ. μτφρ. Ε. Αρχοντόγλου, Α. Βήχου, Α. Μαστρογιάννη, Ι. Πάσχου, Β. Τσιότρα, Χρ. Τσίτσιου: *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης).
- Allardyce, N., *World Drama from Aeschylus to Anouilh*, London 1949 (ελλ. μτφρ. Μ. Οικονόμου: *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου, εικονογραφημένη: Από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, Ι).
- Berthold, M. A., *History of World Theater* (μετάφραση από τα γερμανικά από τον E. Simmons), New York 1972.
- Conte, Gian Biagio, *Letteratura Latina: Manuale storicodalle originialla fine dell' imperoromano*, Firenze 1897 (μτφρ. Joseph B. Solodov: *Latin Literature. A history*, Baltimore - London 1994).
- Bieber, Margarete, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton University Press 1961.
- Claus, W., *Über die Menächmen des Plautus und ihre Nachbildungen besonders durch Shakespeare*, Stettin 1861.
- Cohen, Gustave, *La "Comédie" Latine en France au XII<sup>e</sup> siècle*, textes publiés sous la direction de Marcel Girard et avec introduction, Tome I, Raris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1931.
- Connely, W., *When Plautus is greater than Shakespeare*, περιοδικό CJ, 19 (1923-24), σσ. 303-305.
- Damon, Cynthia, *The Mask of the Parasite. A Pathology of Roman Patronage*, University of Michigan Press <sup>4</sup>2000.
- Ekkehard, Stärk, *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Τυβίγγη 1989.
- Fraenkel, E., *Plautinisches in Plautus*, Berlin 1922, επηυξ. μετάφρ.: *Elementi plautini in Plauto*, Firenze 1960.
- Frenzel, E, *Motive der Welt-Literatur*, Stuttgart 1976.
- Gaiser, Konrad, *Menanders 'Hydria'. Eine hellenistische Komödie und ihr Weg ins Lateinische Mittelalter*. Carl Winter, Universitätverlag, Heidelberg 1977.
- Graf, Fritz, *Einleitung in die Lateinische Philologie*, Teubner, Stuttgart - Leipzig 1997 (ελλ. μτφρ.-επιμ. Δημ. Νικήτα, *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία*), Τόμος Β' *Ρώμη*, Αθήνα <sup>2</sup>2003.
- Gunther, O., *Plautuserneuerungen in der deutschen Literatur des XV-XVII Jahrhunderts und ihre Verfasser*, Inaugural dissertation, Leipzig 1886.

- Hartnoll, Ph., *A concise history of the Theatre*, London 1968 (ελλ. μτφρ. Ρούλας Πατεράκη: *Ιστορία του θεάτρου*, Αθήνα 1980).
- Hight, Gilbert, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York - London <sup>8</sup>1978 (ελλ. μτφρ. Τζένης Μαστοράκη: *Η Κλασική Παράδοση. Ελληνικές και Ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*, Αθήνα 1988).
- Hughes, J. D., *A Bibliography of Scholarship on Plautus*, Amsterdam 1975.
- Hunter, R. L., *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge University Press, 1985 ( ελλ. μτφρ. : Βασίλη Α. Φυντίκογλου, *Η Νέα Κωμωδία στην Αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη*, Αθήνα 1994).
- Isaac, H., *Shakespeares Comedy of Errors und die Menachmen des Plautus*, ASSL, 70 (1883), σσ. 1-28.
- Kes, Barbara R., *Die Rezeption der Komödien des Plautus und Terenz im 19. Jahrhund.*, Theorie- Bearbeitung- Bühne, Amsterdam 1988.
- Kenney, E. J.– Clausen, W. V., *The Cambridge History of Classical Literature. II: Latin Literature*, Cambridge 1982 (ελλ. μτφρ. Θ. Πίκουλα, Α. Σιδέρη- Τόλια: *Ιστορία της Λατινικής λογοτεχνίας*, Αθήνα <sup>4</sup>2003).
- Konstan, David, *Roman Comedy*, Cornell University Press Ithaca and London 1983.
- Kroh, Paul, *Wörterbuch der Antike*, Stuttgart 1976.
- Lefèvre, Eckard, *Das Römische Drama: Plautus* (γερμ. Μτφρ. Jürgen Blänsdorf), Darmstadt 1978.
- , *Die römische Komödie. Plautus und Terenz*, Darmstadt 1973.
- , *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin <sup>2</sup>1912.
- Lumley, E.D., *The influence of Plautus on the comedies of Ben Jonson*, New York 1901.
- Mairhofer, H., *Der direkte Einfluss Plautus auf die englische Komödie*, Diss., Vienna 1952.
- Puchner, W., *Βαλκανική Θεατρολογία. Δέκα Μελετήματα για το Θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994.
- Reinhardtstoettner, K. von, *Plautus-Spättere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, New York 1980.
- Rose, H. J., *A Handbook of Latin Literature from the earliest times to the death of St. Augustine*, London 1967 (ελλ. μτφρ. Κ. Χ. Γρόλλιου: *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, Τόμος Ι: *Από τις ρίζες ως την ποίηση του Αυγουστου, Οι αρχές. Η εποχή του Έννιου. Δεύτερη συγκομιδή*), Αθήνα <sup>4</sup>1993.
- Salzmann, W., *Molière und die lateinische Komödie. Ein Stil-und Strukturver-gleich*, Heidelberg 1969.
- Segal, Erich, “Scholarship on Plautus 1965-1976”, *CW* , 74 (1981), σσ. 353-433.
- , “The World’s Classics: Plautus, Four Comedies: *The Braggart Soldier, The Brothers Menaechmus, The Haunted House, The Plot of Gold*, (translated, with an Introduction and Notes), Oxford New York 1988.
- Slater, N. W., *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, Princeton 1985.
- Watling, E. F., *Plautus Menaechmi*, a companion to *The Brothers Menaechmus* from Plautus: *The Pot of Gold* and Other Plays (with introduction and commentary by Frances Muecke), Penguin Classics, Sydney 1987.
- Williams, G., *Roman Drama in Literature and the Western Civilization*, *CW*, 1, London 1972, σσ. 213-232.

- , «Tradition und Originalität bei Plautus und Terenz», στο συλλογικό τόμο (επιμέλεια: Lefèvre, Eckard) *Die römische Komödie. Plautus und Terenz*, Darmstadt 1973.
- Woytek, Erich, T. Maccius Plautus *Persa* (Einleitung, Text und Kommentar), Österr. Akademie der Wissen. Wien, 1982.
- Zagagi, Neta, *Tradition and Originality in Plautus. Studies of the Amatory Motifs in Plautine Comedy*, (Hypomnemata- Untersuchungen zur Antike und Zur Ihrem Nachleben), Heft 62.

## Ελληνική

- Αρβανίτης, Γιώνας, «*Αμφιτρυώνας*» του Πλαύτου, *Θεατρικό Χρονικό* (τεύχη 14-18), Αθήνα 1977, σελ. 61.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. «Από το Μένανδρο στον Ίψεν» στον συλλογικό τόμο *Παγκόσμιο Θέατρο 1*. Επιμέλεια-Εισαγωγή: Έλσας Ανδριανού, Αθήνα 1999. Πρόκειται για μια κριτική δημοσιευμένη στην εφ. *Βήμα* (9-11-1977) υπό τον τίτλο «Πλαύτος, *Αμφιτρυών*. Το παιχνίδι των ρόλων», η οποία αποτελεί μέρος του παραπάνω έργου.
- Διαμαντάκου-Αγάθου Καίτη, *Πρί Τραγωδίας και Τρυγωδίας. Οκτώ διαδρομές στο Τραγικό και Κωμικό Θέατρο*. Κεφ. 7., «Η πρόσληψη της Νέας και της Ρωμαϊκής Κωμωδίας από τη νέα ελληνική σκηνή: στα ίχνη μιας αισθητής απουσίας», σσ. 331-363, Αθήνα 2007.
- Ζιώγας, Βασίλης, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων «*Οι Μέναιχοι*», *Θέατρο-Θεατρίνοι-Θεατροφιλία-Θεωρείο-Θέσις-Θεατές*, Νοέμβρης/ Δεκέμβρης 1991, σελ. 27.
- Θρύλος, Άλκης, *Το ελληνικό θέατρο, Τόμος Β' (1934-1940)*, Αθήνα 1977.
- Ιορδανίδης, Γιάννης, «Ο Μολιέρος και το Ελληνικό Θέατρο», *Θεατρικά*, Νο 9-10, Αθήνα 1973, σελ. 27.
- Καγγελάρη, Δηώ, *Η Κωμωδία των Παραεξηγήσεων από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ρούμελης*. Κριτική θεάτρου δημοσιευμένη στην εφημερίδα *Έθνος* 1978.
- Λάσκαρης, Νικόλαος Ι., *Ιστορία του Ρωμαϊκού Θεάτρου*, Τόμος 2<sup>ος</sup>, Αθήνα 1932.
- Λυγίζος, Μ., *Το Νεοελληνικό πλάι στο Παγκόσμιο Θέατρο*. Δραματολογική ανάλυση-αισθητική και ιστορική τοποθέτηση, Τόμος Α', Αθήνα 2<sup>η</sup> 1981 (πρόκειται για δεύτερη αναθεωρημένη και επαυξημένη έκδοση), (α' έκδοση 1958).
- Πλωρίτης, Μ., *Μίμος και Μίμοι*, Εκδόσεις «Καστανιώτη», Αθήνα 1990.
- Ράιος, Δ., *Ρωμαϊκή Κωμωδία, Πλαύτου Μέναιχοι*, Πανεπιστημιακές Παραδόσεις, Ιωάννινα 2006 (ανατύπωση).
- Σιδέρης, Γιάννης, «Πεπαίδευκε την Ελλάδα. Ο Μολιέρος, δάσκαλος του Θεάτρου μας», *Θέατρο*, 37, 1974, σελ. 45.
- , *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου, 1794-1944*. Τόμος α' (1794-1908), Αθήνα, εκδόσεις Καστανιώτη 1990 (πρόκειται για νέα συμπληρωμένη έκδοση του Μουσείου και Κέντρου Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου), (α' έκδοση 1951).
- Ταμπάκη, Άννα, «Η Ελληνική Κωμωδία του 19<sup>ου</sup> αι. και οι Ευρωπαϊκές της Επιδράσεις», *Εκκύκλημα*, 16, Ανοιξη 1988, σσ. 37-45.
- Τερζάκης, Άγγελος, *Ben Johnson, Βολπόνε ή Η αλεπού*. Κωμωδία σε πέντε πράξεις. (Εταιρεία σπουδών σχολής Μωραΐτη, έμμετρη μετάφραση, Θεατρική Βιβλιοθήκη), Αθήνα 1973.

- Τρομάρας, Λ. Μ., *P. Terentius Afer "Eunuchus"*, Εισαγωγή – Κείμενο – Σχόλια, Θεσσαλονίκη 1991.
- Χαρατσάρης, Κυριαζής, «*Η Τσουκάλα με το Χρυσάφι*», Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Θέατρο Θράκης. Θεατρική Περίοδος 1978-1979-Αρ. Δελτίου 171/5.Θ.

### Μεταφράσεις

- Canali, Luca – Questa, Cesare, *T. Maccius Plautus, Bacchides* (nota introduttiva e testo critico), Sansoni-Firenze 1965.
- Christenson, David, *Plautus Amphitruo*, Cambridge University Press 2000.
- Duckworth, George E., *T. Macci Plauti Epidicus* (edited with Critical Apparatus and Commentary), New York 1979.
- Enk, P. J., *Plauti, Truculentus* (cum prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico), Lugduni Batavorum 1953.
- Ernout, Alfred, Bude (I-VII), Paris 1963 (Πρώτη Έκδοση 1932).
- Lawall, Gilbert – Quinn, Betty Nye, *The Aulularia of Plautus*, New England Classical Newsletter 1983.
- Marx, Friedrich, *Plautus, Rudens* (Text und Kommentar), Amsterdam 1959.
- Medeiros, Walter de Sousa, *O Gorgulho Plauto*, (introducao, versao do latim e notas), Instituto Nacional de Investigacao Cientifica, Centro de Estudos Classicos e Humanisticos da Universidade de Coimbra, Coimbra 1978.
- Naudet, J., *Plaute Théâtre* (texte établi, traduit d'après Naudet, avec introduction, notices et notes), Tomes I-V, Paris 1830.
- Nicastri, Luciano, *Plauto, Aulularia*, introduzione e commento, Napoli 1970.
- Paratore, Ettore, *Plauto, Curculio (Il Gorgoglione)*, Testo Latino con Traduzione, Sansoni-Firenze 1958.
- , *Plauto, Miles Gloriosus (Il Soldato Spacccone)*, Sansoni-Firenze 1959.
- Pascal, Carolus, *T. Macci Plauti, Captivi*, (Recensuit, Praefatus est, Appendicem criticam et Testimonia), Torino (χχ).
- Petersmann, Hubert, *T. Maccius Plautus, Stichus* (einleitung-text-kommentar), Heidelberg 1973.
- Πολίτης, Γ. Ν., *Μολιέρου, Αμφιτρώνας* (μτφρ), Αθήνα 1948, Collection de l' Institut Francais d' Athenes 9.
- Ρούσσο, Τάσος, *Τίτου Μάκκιου Πλαύτου Αμφιτρώνας, κωμωδία σε πέντε πράξεις*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1978.
- Sonnenschein, Edward A., *T. Macci Plauti Mostellaria*, Oxford 1907.
- Sturtevant, Edgar H., *Plauti, Pseudolus* (with an introduction and notes, in collaboration with: Frank E. Brown, Frederick W. Schaefer and John P. Showerman), New York 1979.

## Βιβλιογραφία για το Κρητικό Θέατρο (Κεφάλαιο 6)

- Αποσκήτη, Μάρθα, «Μολιέρος και Κρητικό Θέατρο. Συμβολή στη συγκριτική μελέτη των αναγεννησιακών λογοτεχνιών», *Κρητικά Χρονικά*, τόμ. ΙΑ' (1957). Πρόκειται για Εισήγηση στην Α' Συνάντηση Θεατρικής Παιδείας του ΔΗΠΕΘΕΧΚ στις 14 Μαΐου 1984 στην αίθουσα «ΦΙΡΚΑ» στα Χανιά, σσ. 162-170.
- Βαβαρέτος, Γ. Α., *Ιω. Βηλαράς. Άπαντα*, Αθήνα 1935.
- Βασιλείου, Π., «Η Μαργαρίτα της κρητικής κωμωδίας *Στάθης*», *Ελληνικά*, 27, 1974, σσ.154-160.
- Borsellino, Nino, *Commedie del Cinquecento*, Volume secondo, Foltrinelli, Milano 1967.
- Δεδούση, Χριστίνα Β. *Ο Κατζούρμπος και η λατινική κωμωδία. Συμβολή στην ερμηνεία της Κρητικής κωμωδίας*, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Θεσ/νίκης (ΕΕΦΣΠΘ), Τόμος 10, 1968, σσ. 241-279.
- Δερμιτζάκης, Μπάμπης, *Η λαϊκότητα της Κρητικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1990.
- Ζακυθινός, Διον., Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ., Παπανούτσος, Ε. Π., *Κρητική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1955.
- Θρακιώτης, Κώστας, «Η Ιταλική Αναγέννηση και το Κρητικό Θέατρο», Ανάτυπο από την *Κρητική Πρωτοχρονιά*, έτ. Γ' (1963), Αθήνα 1963, σσ. 81-98, 90-92.
- Holton, David, *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*. (μετάφρ. Ναταλία Δεληγιαννάκη). Παν/κες Εκδόσεις Κρήτης. Ιδρυτική Δωρεά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής. Ηράκλειο 2010.
- Καζάζη, Ι. Ν., Καραμήτρος, Α., *Ανθολόγιο Αρχαϊκής Λυρικής Ποίησης*, Β' Λυκείου. Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων. Αθήνα 42004.
- Μανούσακας, Μ. Ι., *Η κρητική λογοτεχνία κατά την εποχή της Βενετοκρατίας*, Αριστοτέλειον, Παν/μιον Θεσσαλονίκης, Θεσ/νίκη 1965.
- , «Τα χάσματα της Κρητικής κωμωδίας *Στάθης*, *Κρητικά Χρονιά Η'* (1954), σελ. 294.
- Martini, Lidia, *Στάθης. Κρητική Κωμωδία*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και λεξιλόγιο. Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη 3, Θεσ/νίκη 1976.
- Miclachevski, Constantin, «Τα Μυστικά της Commedia. Η Τεχνική της Παράστασης», *Θέατρο* (Κ. Νίτσου), τεύχ.22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965, σε μετάφραση Τάκη Δράγωνα, σσ. 40-51.
- Nourney, Johannes, *Lateinisches und Italienisches in der kretischen Komödie*, Bari 1961.
- Ξανθουδίδης, Σ., *Κωμωδία Αντωνίου Φωσκόλου: Φορτουνάτος*, Αθήνα 1922.
- Παναγιωτάκης, Ν. Μ. «Ιταλικές Ακαδημίες και θέατρο. Οι Stravaganti του Χάνδακα, *Θέατρο* 27-28 (1966), σσ. 39-53.
- Παπαϊωάννου, Βάγγος *Η Σάτιρα στη Βυζαντινή Λογοτεχνία. Βασικές επισημάνσεις στην πνευματική προσφορά του Βυζαντίου και ένα σχέδιασμα της παρουσίας της σάτιρας στη Βυζαντινή λογοτεχνία*. Εκδόσεις «κώδικας», Θεσ/νίκη 2000.
- Πασχάλη, Μ., Σαββαντίδη, Γ., *Λατινικά Λυκείου*, Μάθημα XXIX “Ο Οκταβιανός, ο παπουτσής και το κοράκι», Αθήνα 81990.

- Πλωρίτης, Μάριος, «Ελληνική Κωμωδία και Κομμέντια. “Δούναι και Λαβείν” των δυο Θεάτρων, *Θέατρο* (Κ. Νίτσου), 22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965, σσ. 73-75.
- Πολίτης, Λίνος, *Γεωργίου Χορτάση, Κατζούρμπος, Κωμωδία*. Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο, Ηράκλειο Κρήτης 1964 (Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών. Κρητικόν Θέατρον 1.). (Η Β΄ Πράξη, με το μέρος της εισαγωγής που αναφέρεται στους τύπους και τα πρόσωπα της κωμωδίας, πρωτοδημοσιεύτηκε από τον εκδότη στο *Θέατρο*, 3, τεύχ. 17, Οκτ. 1964, σελ.717 ).
- , *Γεωργίου Χορτάση “Κατζούρμπος”*. Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο. *Κρητικόν Θέατρον* 1, Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειον Κρήτης 1964. Νέα κριτική έκδοση του Στέφανου Κακλαμάνη (βλ. *Γεωργίου Χορτάση, Κατζούρμπος*, θεατρικό πρόγραμμα, «Η νέα σκηνή», Μάιος 1993).
- Πούχνερ, Β. *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995.
- , «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο» στον τόμο *Μελετήματα Θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991.
- , *Η σημασία του Κρητικού Θεάτρου της Αναγέννησης*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη Α΄, Κείμενα Θεατρικής Παιδείας 1983-1986, Χανιά 1987.
- Ρώμας, Βασίλης, «Τέχνη απ’ το Λαό. Το θαύμα της Κομμέντια Ντελλ’ Άρτε», *Θέατρο* 1965, σσ. 30-32.
- Ρώτας, Β., «Commedia dell’ Arte. Το θαύμα της Κομμέντια Ντελλ’ Άρτε», *Θέατρο*, τεύχ. 22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965, σσ. 30-32.
- Σάθας, Κ., *Κρητικόν Θέατρον*, εν Βενετία 1879.
- Σαχίνης, Απόστολος, *Μελέτες για την Κρητική Λογοτεχνία*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1995.
- Serlio , S., *Architettura libri decem*, Paris 1545.
- Σολομός, Α. *Το Κρητικό Θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*, Αθήνα 1973 Κεφ. Ζ΄ «Οι κωμωδίες (Κατζούρμπος – Στάθης - Φορτουνάτος).
- Στυλιανός, Αλεξίου, *Η Κρητική Λογοτεχνία και η Εποχή της. Μελέτη φιλολογική και ιστορική*, Αθήνα 1985.
- , *Κρητική Ανθολογία*, Ηράκλειον Κρήτης<sup>2</sup>1969.
- Valsa, M., *Le Théâtre grec moderne de 1453 a 1900*, Berlin 1960 (ελλ. μτφρ: Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1900*, Αθήνα 1994).
- Vincent, A. L., «Εισαγωγικές Σημειώσεις για τον Φορτουνάτο», *Κείμενα Θεατρικής Παιδείας 1983-1986*. Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης. Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη Α΄, Χανιά 1987.
- Vitti, Mario, *Η ακμή της Κρητικής Λογοτεχνίας και το Ευρωπαϊκό Σύνολο (ΙΣΤ΄-ΙΖ΄αι.)*, Πεπραγμένα του Γ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, τ. Β΄, Αθήνα 1974, σσ. 371-377.

### Βιβλιογραφία για το Επτανησιακό Θέατρο (Κεφάλαιο 7)

- Δε Βιάζης, Σπ., «Ιωάννης Καντούνης», *Ποιητικός Ανθών Ζακύνθου*, Τόμ. 26 (23 Σεπτεμβρίου 1887), σελ. 831
- Βουτερίδης, Η., *Σύντομη Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1937.
- , « Η Κεφαλονίτικη παράδοση και οι παλιότεροι Κεφαλονίτες λόγιοι» (βλ. δημοσίευση του ανέκδοτου αυτού κειμένου στο περ. *Νέα Εστία*, τ. 70 < Χριστούγεννα 1961>, σελ. 153-158).
- Γραμματάς, Θόδωρος, *Νεοελληνικό θέατρο, Ιστορία-Δραματοουργία, Δώδεκα μελετήματα*, Κεφάλαιο Β΄ « Η παρουσία της Commedia dell' arte στο Επτανησιακό θέατρο του ΙΗ΄ αιώνα, Η περίπτωση της «Ιφιγένειας» του Πέτρου Κατσαΐτη (Ανακοίνωση στο Β΄ Συνέδριο Επτανησιακού Πολιτισμού, Λευκάδα, 3-8 του Σεπτεμβρίου 1984. Δημοσιεύτηκε στο περ. *Δρώμενα* 5/6 (1984), σσ. 20-26), Αθήνα 1987.
- , «Η κωμωδία των Ψευτογιατρών του Σαβόγια Ρούσμελη. Από την Κρητική στην Ελληνική κωμωδία του ΙΘ΄αι.». Πρακτικά Συμποσίου: *Το Ιόνιο. Περιβάλλον-Κοινωνία-Πολιτισμός*, Αθήνα 1984 [β].
- , *Νεοελληνικό Θέατρο. Ιστορία-Δραματοουργία. Δώδεκα μελετήματα*. Κεφ. Δ΄ «Ο Χάσης του Δημητρίου Γουζέλη και το λαϊκό Επτανησιακό θέατρο. Συμβολή στη μελέτη του Λαϊκού Θεάτρου», Αθήνα 1987.
- Ευαγγελάτος, Σπ., «Χρονολόγηση, τόπος συγγραφής του *Ζήνωνα* και έρευνα για τον ποιητή του», *Θησαυρίσματα* 5 (1968), σσ. 177-203.
- , «Το Επτανησιακό Θέατρο, σήμερα ο Χάσης και ο Θυέστης», *Θέατρο* 1964, σελ. 61-62.
- , *Ιστορία του Θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*. Διατριβή επί διδακτορία. Αθήνα 1970.
- Ζώης, Λ. Χ., *Η διαθήκη του Γουζέλη*, εφημ. *Ελπίς Ζακύνθου*, φυλλ. 1604, 2 Ιουλίου 1906.
- , «Η κωμωδία των Ψευτογιατρών», *Αι Μούσαι*, Τομ. ΛΑ΄, φυλλ. 723 (Ιουνίου 1923), σελ. 1.
- , *Λεξικόν φιλολογικόν και ιστορικόν Ζακύνθου*, Ζάκυνθος 1878.
- , «Η οικογένεια Καταπόδη», *Ο Χάσης*, κωμωδία ή σκηναί ζακυνθίου βίου εις πράξεις τέσσαρας τη βάσει παλαιών χειρογράφων, μετά εισαγωγής, βιογραφιών Γουζέλη και Καταπόδη, κριτικών του Χάση και πολλών σημειώσεων, τη συνεργασία πολλών λογίων, έκδοσις νεωτάτη και πλήρης υπό εφημερίδος *Ελπίς Ζακύνθου*, εν Αθήναις, 1927.
- Καιροφύλλας, Κ., *Η Ζάκυνθος όπως την είδαν οι Περιηγηταί*, «Ημερολόγιον Μεγάλης Ελλάδος», Αθήναι 1932, σσ.176-177.
- Εμμ. Κριαράς, Κατσαΐτης: *Ιφιγένεια-Θυέστης-Κλαυθμός Πελοποννήσου* (Ανέκδοτα έργα) Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο), Αθήνα 1950.
- , «Ανέκδοτα λογοτεχνικά έργα των αρχών του ΙΗ΄ αιώνα», *Νέα Εστία*, 69<sup>9</sup> (1961), σσ. 169-171, 183-87.
- Μπίρης, Κ., *Γρηγορίου Ξενόπουλου Άπαντα*. Τόμ ΙΙ: «Ο Χάσης του Γουζέλη», Αθήνα 1892.
- , *Η Βαβυλωνία* του Δ. Κ. Βυζαντίου. Ιστορική και σκηνική ανάλυσις, αναμόρφωσις του κειμένου, Αθήνα 1948.
- Ξενόπουλος, Γρ., «Ζακυνθινά ηθογραφήματα. Β΄. Ο Χάσης (Μελέτη)», *Παρνασσός*, Τόμ. ΙΔ΄(1891), σσ. 357-364.



- , «Ο τύπος του Χάση» στο *Δημ. Γουζέλη, Ο Χάσης. Κωμωδία ή σκηναί ζακυνθίου βίου*, εφημ. «Ελπίς Ζακύνθου», φυλλ. 32, Αθήνα 1927.
- Οικονόμου, Ντ., «Το λαϊκό θέατρο στη Ζάκυνθο», *Επτανησιακά Φύλλα*, αρ. Φυλλ. 4, Ζάκυνθος 1946, σελ. 45.
- Παπαϊωάννου, Λ., «Το τσάκωμα και το φτιάσιμον. Ο Δημήτριος Γουζέλης και τα κωμικά του Χάση». Ανακοίνωση στο *Θέατρο*, 61-63, 1978, σσ. 90-93.
- Πολίτης, Φ., *Μια ελληνική ιλαροτραγωδία*, εφημ. *Πολιτεία* (19/4/1920).
- Πορφύρης, Κ., «Ζακυνθινές Ομιλίες», *Θέατρο 14* (1964), σελ. 26 Β.
- Πούχγερ, Β., *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα*, Αθήνα 1984.
- , *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, «Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο. Αναλογίες με τη νοτιοσλαβική δραματουργία της εποχής», Αθήνα, 1984 [α].
- , «Θεατρολογικές έρευνες για το πρότυπο του *Ζήωνα*», *Θησαυρίσματα 17* (1980), σσ. 304-369.
- Προυντζόπουλος, Θ., *Ο ποιητής Πέτρος Κατσαΐτης και η σχέση του Κρητικού θεάτρου με το Επτανησιακό*. Εισήγηση στο Σεμινάριο Θεατρικής Παιδείας στην Αναργύρειο και Κοργιαλένιο Σχολή Σπετσών το Πάσχα του 1983.
- Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, Γλ., *Σαβόγιας Ρούσμελης*, Αθήνα 1971.
- , *Το Θέατρον εν Ζακύνθω από του ΙΖ' μέχρι του ΙΘ' αιώνας*, Αθήνα 1958.
- , *Ανέκδοτος Ζακυνθινή κωμωδία του Διον. Λουκίσα*, Αθήνα 1965.
- Ρώμας, Δ., «Το Επτανησιακό Θέατρο», *Νέα Εστία*, τευχ. 76 <Χριστούγεννα 1964>, σσ. 97-167.
- , «Το Επτανησιακό Θέατρο», *Θέατρο 14* (1964), σσ. 32-36, σελ. 99.
- Σάθας, Κ. Ν., *Η ιατρική εν Ελλάδι*, εφημ. *Κλειώ* (Τεργέστη), έτος ΚΒ', αρ. 1146 (4/16 Ιουνίου 1883), σσ. 1-2.
- Σάρρος, Δ., «Περί των εν Ηπείρω, Μακεδονία και Θράκη συνθηματικών γλωσσών», *Λαογραφία*, Τόμ. Ζ' (1923), σσ. 523-530.
- Σιγάλας, Α., *Από την πνευματική ζωή των Ελληνικών κοινοτήτων της Μακεδονίας. Α' Αρχεία και Βιβλιοθήκαι Δυτικής Μακεδονίας*, Θεσ/νίκη 1939.
- Σιμόπουλος, Κυρ., *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, Τόμ. Γ2 (1818-1820), Αθήνα 1975, σσ. 289-290.
- Σούτσος, Αλ., *Ο Άσωτος. Κωμωδία εις πέντε πράξεις*, Ναύπλιο 1830.
- Τζουγανάτος, Ν. Δ., «Το Θέατρο στα Επτάνησα και ιδιαίτερα στην Κεφαλονιά πριν από την ένωση» *Έπτανησιακό Ημερολόγιο*, 3 (1963), σελ. 177.
- Τσιτσέλης, Ηλ., *Κεφαλληνιακά Σύμμικτα*, τ. Α', σελ. 231
- Χιώτης, Π., «Σαβόγιας Σουμερλής», *Αι Μούσαι*, Τόμ. Α', φυλλ. 1 (1 Σεπτεμβρίου 1892), σελ. 3.
- , «Επιφανείς Επτανήσιοι-Σαβόγιας Σουμερλής», *Αι Μούσαι*, Τόμ. ΚΑ', φυλλ. 470 (1 Νοεμβρίου 1912), σελ. 3.
- Valsa, M., «Το Ιόνιο Θέατρο» (μετάφρ. Μαρ. Μινώτου), *Ιόνιος Ανθολογία*, Τόμ. Γ' (1929), σσ. 14-16.
- Vitti, M., «Προεισαγωγικά εις την *Ευβιένα* τραγωδία ποιηθείσα υπό του Κυρού Θεοδώρου Μοντσελέζε», *Κρητικά Χρονικά 14* (1960), σελ. 448.
- ΟΕΔΒ (Οργανισμός Εκδόσεων Διδακτικών Βιβλίων), *Βιβλίο Ελληνικής Γλώσσας, Κείμενα αρχαία, βυζαντινά και λόγια*, Α' Γυμνασίου, Αθήνα 1994.

**Βιβλιογραφία για το Αιγαιοπελαγίτικο Θέατρο (Κεφάλαιο 8)  
και τον Νεοελληνικό Διαφωτισμό (Κεφάλαιο 9)**

- Γριτσοπούλου, Γ., «Το '21 και το θέατρο-πρώτες προσπάθειες», *Νέα Εστία* (1. 4. 1949).
- Δημαράς, Κ. Θ., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα <sup>7</sup>1985.
- , *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Αθήνα <sup>1</sup>1977.
- Λαδογιάννη, Γεωργία, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου, βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879, Δρώμενα/ Παράρτημα 2*, Αθήνα 1996.
- Λάσκαρης, Ν., *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, (Αθήνα 1938), τόμ. Β', Αθήνα 1939.
- Μινωτού, Μαριέττα, «Ομιλίες», Γ' Τόμος Λαογραφίας Ζακύνθου, *Ιόνιος Ανθολογία*, αριθ. 87-88-89, Αύγουστος 1934, έτος 8, σσ. 139-140.
- Πούχγερ, Β., «Το Ιησουϊτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17<sup>ου</sup> αιώνα», στον τόμο *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988.
- , «Θρησκευτικό Θέατρο στο Αιγαίο του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα», στον τόμο *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992.
- , «Η πολύμορφη μετάβαση από το Μπαρόκ στο Διαφωτισμό, στο μελέτημα «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα», στον τόμο *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995.
- , *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19 ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Αθήνα 1993.
- , «Ο Ρήγας και το θέατρο. Ο ρόλος της μεταφραστικής παράδοσης στην περίοδο του προεπαναστατικού ελληνικού Διαφωτισμού», στον τόμο *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου, Έξι μελετήματα*, Αθήνα 1984.
- , *Λαϊκό Θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, (συγκριτική μελέτη), σσ. 181-186, Αθήνα 1989.
- , *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, μονογραφία, Αθήνα 1995.
- Σάθας, Κ., *Ιστορικών δοκίμιον περί του Θεάτρου και της Μουσικής των Βυζαντινών*, Βενετία 1878.
- Σιδέρης, Γ., «Το Εφτανησιώτικο Θέατρο. Ο Γιάννης Σιδέρης δεν δέχεται την ύπαρξη ξεχωριστού κλάδου», *Θέατρο* 1964, σσ. 75-76.
- , «Το Εικοσιένα και το θέατρο», *Νέα Εστία*, Χριστ. 1970, σσ. 151-191.
- Σολομός, Αλέξης, «Commedia dell' arte. Η παντοκρατορία του ηθοποιού», *Θέατρο*, τεύχ. 22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965, σσ. 15-26.
- Σπάθης, Δημ., *Το νεοελληνικό θέατρο*, Ελλάδα - Ιστορία και Πολιτισμός, τόμ. 10, Θεσσαλονίκη 1983.
- , «Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο. Επτά μελέτες*, Θεσσαλονίκη 1986.
- Ταμπάκη, Άννα, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αι.)*, Αθήνα 1993.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος, *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004.
- , *Το κωμειδύλλιο και η εποχή του*, Νέα ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1981.

Σηφουνάκης, Νίκος – Κόζαρ, Ι. – Πούχγερ, Β. - Γεωργουσόπουλος Κ. - Μαυρομούστακου, Πλατ. – Miron, Susanna Lugo – Ασημακόπουλος, Κ - Μητσάκης, Κάρολος *Το Αιγαίο στο Θέατρο, Μορφές -Ιδέες-Εποχές*, Κέντρο μελέτης και έρευνας του ελληνικού θεάτρου, Θεατρικό Μουσείο, Αθήνα 2001.

**Βιβλιογραφία για τον Μολιέρο (Κεφάλαιο 10) και τα ελληνικά έργα που χαρακτηρίζονται ως απόγονοί του: Βαβυλωνία, Λεπρέντης, Φιάκας και Αηληπισμένος Σύζυγος δέκατου (Κεφάλαιο 11)**

- Αννινος, Χαραλάμπης, «Η Βαβυλωνία», *Εστία*, ΚΣΤ', αρ. 658, 7.8.1888, σελ. 497.  
Vasiliu, Mihai, Ανακοίνωση υπό τον τίτλο: "Le Théâtre roumain dans le contexte du sud-est européen pendant la dernière moitié du XIXe siècle", δημοσιευμένη στον τόμο *Actes du IIe Congrès International des Études du sud-est européen*, IV, Αθήνα 1978
- Γεωργουσόπουλος, Κ., *Τα νήματα της κωμωδίας*, εφημ. *Το Βήμα*, Τετάρτη 14 Δεκεμβρίου 1977, φύλλο 4.
- Δημαράς, Κ. Θ., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας: από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Αθήνα 1975.
- Δρούλια, Λουκία «Ο πρώτος Μολιέρος ελληνικά -πριν 233 χρόνια στο Βουκουρέστι», *Θέατρο* Γενάρης-Φλεβάρης 1974, Τόμος Ζ', τεύχος 37, σσ. 47-51.
- Dumur, Guy, Συνέντευξη της Αριάν Μνούσκιν στο γαλλικό περιοδικό *Nouvel Observateur* (22 Μάη 1978) υπό τον τίτλο «Ένας κινηματογραφικός Μολιέρος – ανορθόδοξη παραγωγή του «Θεάτρου του ήλιου», *Θέατρο* Γενάρης-Απρίλης 1981, Τόμος ΙΑ', τεύχος 64/66, σσ. 137-138.
- Ευαγγελάτος, Σπ., *Βιογραφικά*. Πρόγραμμα του «Αμφιθεάτρου», Δ.Κ. Μισιτζή, *Ο Φιάκας 1870*, (θεατρική περίοδος 1981-1982).
- Θρύλος, Άλκης, *Νέα Εστία*, 1.5.1932.
- Ιορδανίδης, Γιάννης, «Ο Μολιέρος και το Ελληνικό Θέατρο», *Θεατρικά* 1973, σσ. 26-29.
- Λαδογιάννη, Γ., *Αρχές του Νεοελληνικού Θεάτρου, βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879*, Αθήνα 1996, «Εισαγωγή».
- Λάσκαρης, Ν., «Το Νεοελληνικό Θέατρο στην Κων/πολη: 1858-1863», *Νέα Εστία*, 1941, 30, σσ. 141-146.
- Λιγνάδης, Τ., *Ο Χουρμούζης. Ιστορία και Θέατρο*. Αθήνα 1930.
- Μανουήλ, Γεδεών, *Αποσημειώματα χρονογράφου 1800-1913*, Αθήνα 1932.
- Marcorelles, Louis, «Δυσμενής άποψη του Γάλλου κριτικού Λουί Μαρκορέλ για την ταινία της Αριάν Μνούσκιν» στη γαλλική εφημερίδα «Monde», *Θέατρο* Γενάρης-Απρίλης 1981, τόμος ΙΑ', τεύχος 64/66, σελ. 139.
- Μπίρης, Κ, *Η Βαβυλωνία του Δ. Κ. Βυζάντιου. Ιστορική και σκηνική ανάλυσις και αναμόρφωσις του κειμένου*. Δεν αναφέρεται τόπος και χρόνος έκδοσης.
- Οικονόμος, Κ., *Ο Φιλάργγυρος του Μολιέρου*, επιμέλεια Κωστής Σκαλιόρας, Αθήνα 1970.
- Παπαβασιλείου, Β., *Δ. Κ. Βυζάντιου, Η Βαβυλωνία*. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Θεατρική Περίοδος 1995-1996.
- Ρεγρου, Pierre, «Μολιέρος», *Θεατρικά* 1972 «Κλασικοί», σελ. 60.

- Πικρός, Πέτρος *Καραγκιόζης και Μίκι Μάους*. Παιδική Λογοτεχνία – Gutenberg 1987.
- Poirot-Delpech, Bertrand, «Επαινετικό σχόλιο για την ταινία της Αριάν Μνούσκιν» στη γαλλική εφημερίδα *Monde* (14-9-78)), *Θέατρο* Γενάρης-Απρίλης 1981, ΙΑ΄, τεύχος 64/66, σσ. 138-139.
- Πρόγραμμα ΚΘΒΕ (Διευθυντής: Βασίλης Παπαβασιλείου): *Δ. Κ. Βυζάντιου, Η Βαβυλωνία*, Θεατρική Περίοδος 1995/1996.
- Ρικομπόνι, Λουί, *Παρατηρήσεις πάνω στην κωμωδία του Μολιέρου*, «Κριτική του Φιλάργγυρου», Παρίσι, 1736, απόσπασμα συναντούμε στο πρόγραμμα του Φιλάργγυρου (πρώτη παράσταση 25 Δεκεμβρίου 1996) από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Λάρισας, σσ. 31-33.
- Ross, L., *Erinnerungen und Mittheilungen aus Griechenland*, Berlin 1836.
- Σημηριώτης, Γ., *Ο Φιλάργγυρος*, μετάφραση και βιογραφικό σημείωμα, εκδόσεις Μακρή, Αθήνα (χχ).
- Σιδέρης, Γ., «Μικρό αφιέρωμα στο Μολιέρο», δίμηνη θεατρική επιθεώρηση για τα τριακόσια χρόνια του *Μισανθρώπου* - κείμενα του Ροζέ Μιλλιέξ (Millieux, Roger, «Η Μολιερική κωμωδία», από διάλεξη στο Κ.Θ.Β.Ε., *Θέατρο* 1966, αρ. 27-28) και του Γιάννη Σιδέρη, *Θέατρο* 1965-66 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος), 29-30, σσ. 104-110.
- Σολδάτος, Γ., *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Δ΄, Αθήνα, Αιγόκερως, 1991.
- Σπάθης, Δ., «Το θέατρο», *Ελλάδα: Ιστορία και Πολιτισμός*, Θεσσαλονίκη, Μαλλιάρης-Παιδεία, 1983.
- Ταμπάκη, Άννα, «Το Νεοελληνικό Θέατρο στον 19<sup>ο</sup> αιώνα» και «Η Ελληνική Κωμωδία του 19<sup>ου</sup> αι. και οι Ευρωπαϊκές της Επιδράσεις» (Τέσσερα κείμενα από την Α΄ Συνάντηση για το θέατρο, που οργανώθηκε από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων στις 6-8 Μαρτίου 1986), περ. *Εκκύκλημα*, 16, Άνοιξη 1988, σσ. 36-45.
- , «La présence de Molière en Grèce (autour de traductions de ses œuvres en grec moderne) », memoire δακτυλογραφημένο, Clermont-Ferrand 1976.
- , *Δ.Κ.Μισιτζής, Ο Φιάκας και ο Δουξ της Βλακείας*, Αθήνα-Γιάννινα 1992.
- Τερζάκης, Άγγ., *Μικρό σχέδιασμα για τον Μολιέρο*, στο πρόγραμμα του Φιλάργγυρου, που παρουσίασε το «Εθνικό θέατρο» το 1961.
- Φωτιάδης, Αθανάσιος (λόγιος), *Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας*. *Ελληνικό Θέατρο Σκιών* (Εθνογραφική Έρευνα), Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 1977.
- Χουρμούζης, Μ., *Ο Λεπρέντης. Κωμωδία*. Νεοελληνικά Κείμενα. Εκδόσεις Ιθάκη, Αθήνα (χχ).

## Εφημερίδες

- Ακρόπολις*, 30.6.1888.
- Η Αυγή*, Στ. Ιω. Δρομάζο, 22.8.1964.
- Το Βήμα*, Άγγελο Τερζάκη, 19.8.1964.
- Ελεύθερον Βήμα*, Μιχαήλ Ροδά 17.4.1932. *Νεολόγος, Εφημερίς Πολιτική, Φιλολογική και Εμπορική*, Β΄(1968), αρ. 318/30 Ιαν.
- Ελευθερία*, Μάριο Πλωρίτη, 19.8.1964.
- Ελευθεροτυπία*, 15.7.1982 [συνέντευξη τύπου για τις παραστάσεις (16 και 17.7.1982) του θιάσου στο Λυκαβηττό].

*Ελευθεροτυπία*, Θόδωρο Κρητικό 20.7.1982.  
*Ερμούπολις*, 2.5.1868.  
*Νεολόγος*, αρ. φ. 318/30 Ιανουαρίου 1868.  
319/1 Φεβρουαρίου 1868.  
*Πατρίδα*, 17.4.1932.  
*Πρωία*, 15.4.1932.

### Κριτικές

Γεωργουσόπουλος, Κ., «Δράμα της γλώσσας ή γλώσσα κωμωδίας», *Τα Νέα*, 28.7.1982.  
Έκδοση ΔΗΠΕΘΕ Λάρισας, *15 χρόνια Θεσσαλικό Θέατρο*, σ. 104-107.  
Λάνταβος, Κώστας, *Ελευθερία*, 22.7.1982.  
Λιγνάδης, Τ., «Η Βαβυλωνία», *Μεσημβρινή*, 21.7.1982.

### Βιβλιογραφία για τον Γκολντόνι (Κεφάλαιο 12)

Αθανασιάδης, Θεμ., «Ο μπαρμπα Γκολντόνι πρέπει να παίζεται σαν Commedia;», *Θέατρο* 1965, σσ. 47-49.  
———, «Ο μπαρμπα-Γκολντόνι», *Νέα Εστία* της 1<sup>ης</sup> Μαρτίου 1948.  
Άντ, Μετίν, «Η δράση του ελληνικού θεάτρου στην παλαιά Κωνσταντινούπολη (μια ιστορική αναδρομή από το 1818-1914)», *Θέατρο* 59-60, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1977, σσ. 39-59.  
Αρμάος, Νίκος, *Υπονόμευση ή συμπαράσταση*; Τμήμα του προλόγου του Γκολντόνι από την πρώτη έκδοση του έργου του *Υπηρέτης δύο αφεντάδων*, σε μετάφραση Γιώργου Κυριακόπουλου, όπως περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα του ΔΗ.ΠΕ.ΘΚ., Άνοιξη 1988, όπως δημοσιεύεται στο *Θεατρική Καλαμάτα* υπό τον τίτλο «Κάρλο Γκολντόνι. Υπηρέτης δύο αφεντάδων» (Α΄ παράσταση: Καλαμάτα, 2 Απριλίου 1988), σσ. 2-5.  
Βλάχος, Άγγ., *Κωμωδία*, Αθήνα 1871.  
Daniel, Valerie, *Une Traduction inedite de Goldoni en gec moderne. La question du Prodigio*, Paris 1928.  
Gentilini, A. Martini – Stevanoni, L., *Dieci commedie di Goldoni tradotte in neogreco* (ms Bruxelles biblioteque Royale 14/ 612, Vol.1 Testi, Padova 1988.  
———, *Il Goldoni di Karatzas*, Estratto da: « III Convegno nazionale di studi neogreci». Palermo 1991  
Καρατζά, Ιωάννου, Κ., *Εκλεκτότεροι κωμωδία του Καρόλου Γολδόπουλου*, Τόμος Α΄, Ναύπλιον. Εκ της τυπ. Κωνσταντίνου Ράλλη, 1834.  
Λαδάς, Γ. – Χατζηδήμος, Αθ., *Ελληνική βιβλιογραφία των ετών 1796-1799*, Αθήνα 1973.

- Martini, L. *Una traduzione neogreca inedita. Il vero amico di Goldoni*. Padova 1976 (Studi Bizantini a neogreci, quaderni 10).
- Σιδέρης, Γ., *La fortuna di Carlo Goldoni in Grecia*, Studi goldoniani, 2, Βενετία 1970.
- , *La fortuna di Carlo Goldoni in Grecia*, (1761-1769), Studi Goldoniani 2, Βενετία 1970.
- Σπάθης, Δ. *Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Κεφ. «Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο», Θεσσαλονίκη 1986.
- , «Georgios N. Sutsos traduce/riadata Guarini, Metastasio, Goldoni. Testi letterari Italiani tragotti in Greco» (dal' 500 ad oddi), Rubbetino editore 1994.
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου Χρυσόθεμις, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Νέος κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, Αθήνα 1994.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος, *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Παν/κές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004.

### Εφημερίδες

- Επτανησιακά φύλλα*, 18 Οκτωβρίου 1813. Τόμος ΙΒ', τεύχος Β', Αθήνα, σ. 161-162.
- Εφημερίς του Ενωμένου Κράτους των Ιονίων Νήσων*, αρ. 16, 4 (16)/4/1831.
- Εφημερίς του Ενωμένου Κράτους των Ιονίων Νήσων*, αρ. 24, 30/5/1831 (ή 11/6/1831).
- Εφημερίς*, στήλη: Θεατρικά Ειδήσεις, Πέμπτη 19 Σεπτεμβρίου 1874, αρ. 354, και Δευτέρα 25 Σεπτεμβρίου 1878, αρ. 268, σ.3-4 (Υλικό του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών).
- Εφημερίς των Ιονίων Ελευθερωμένων Νήσων*, αρ. φ. 45
- Τηλέγραφος και Βυζαντίς*, 23.1.1863, 13.2.1863, 6.3.1863, 25.9.1863.
- Τόπος* (πρώην *Σκοπιά*), 9.7.1877.
- La Gazette Degli Stati Uniti Delle Isole Ionie*, Κέρκυρα, Σάββατο 20/12/1819.

### Βιβλιογραφία για τον Σαίξπηρ (Κεφάλαιο 13)

- Chambers, E. K., *Shakespeare*, (1930), όσον αφορά τον χρονολογικό πίνακα των έργων του Σαίξπηρ, ο οποίος αναδημοσιεύεται στην εισαγωγή του *Εμπορίου της Βενετίας*, σε μετάφρ. Βασίλη Ρώτα, Αθήνα, 1997.
- Δούκα-Καμπίτογλου, Αικ., *Δυο αναφορές στο Σαίξπηρ*, Θεσσαλονίκη 1977.
- Δρωμάζος, Στάθης, Ιω., *Σαιξπηρικά, ερμηνευτικά-σκηνοθετικά* (Πρόλογος: Βασίλη Ρώτα), Εισαγωγή: «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα-Το ερμηνευτικό πρόβλημα», Αθήνα 1959.
- Κοττ, Γιαν, *Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας* (ελλην. μετάφρ.-επιμέλ. Αλέξανδρος Κοτζιάς), Αθήνα 1970.
- Lings, Martin, *The secret of Shakespeare*, 1984. Δεν αναφέρεται τόπος έκδοσης. (ελλην. μετάφρ.-επιμέλ. Παναγιώτης Σουλτάνης), Αθήνα 1991.
- Μπόρχες, Χ.Λ., *Everything and Nothing* (ελλην. μετάφρ.-επιμέλ. Τάσος Δενέγρης), *Τα Πάντα και Τίποτα*, από το βιβλίο *Ο Δημιουργός*, Αθήνα, 1985.

- Σιδέρης, Γ. «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα», ένα δοκίμιο που δημοσιεύεται σε δύο μέρη στη *Νέα Εστία*, 29, Αθήνα 1 Φεβρουαρίου και 1 Μαρτίου του 1941, σσ. 98-100, 195-197.
- , «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα»: μια σειρά άρθρων, δημοσιευμένων σε διάφορα τεύχη του περιοδικού *Θέατρο*, που φέρουν τους ακόλουθους τίτλους:
- III. «Φωτισμένοι και στείροι μεταφραστές», *Θέατρο* 1964, 15, σσ. 21-28.
  - IV. «Σκηνοθέτες και ερμηνευτές στο ΙΘ΄ αιώνα», *Θέατρο* 1964, 16, σσ. 28-38.
  - V. «Σκηνοθέτες και ερμηνευτές στον Κ΄ αιώνα», *Θέατρο* 1964, 17, σσ. 35-46.
  - VI. «Οι σκηνοθεσίες του Φώτου Πολίτη», *Θέατρο* 1964, 18, σσ. 23-35.
  - VII. «Οι σκηνοθεσίες του Δημήτρη Ροντήρη», *Θέατρο* 1965, 19, σσ. 22-38
  - -VIII. «Σκηνοθεσίες τα τελευταία 25 χρόνια» (Τεύχος 20, Γενάρης-Φλεβάρης 1965), σσ. 21-34.
- , *Το αρχαίο θέατρο στη Νέα Ελληνική σκηνή: 1817-1932*, Αθήνα 1976.
- Siegel, Paul, *Shakespeare in his time and ours* (ελλην. μετάφρ.-επιμέλ. Φώντας Κονδύλης), *Ο Σαίξπηρ στην εποχή του και στη δική μας, θεωρία-ζητήματα αισθητικής και σημειωτικής-*, Αθήνα 1983.
- Σπάθης, Δ. *Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986.
- Wright, Louis B., *Shakespeare and his time* (ελλην. μετάφρ.-επιμέλ. Αλέξανδρος Κοτζιάς). Δεν αναφέρεται τόπος και χρόνος έκδοσης.

### Εφημερίδες

*Ελευθεροτυπία*, *Αφιέρωμα στον Σαίξπηρ*, Σάββατο 20 Μαΐου 2000, που φέρει τον τίτλο «Το ραντεβού με το ελληνικό θέατρο», σσ. 3-23 (υπεύθυνος: Βαγγέλης Παναγόπουλος, συντάκτης: Νάσος Γκολέμης, επιμέλεια-συντονισμός: Ελένη Παπασωτηρίου). Από το αφιέρωμα αυτό παραθέτουμε τα άρθρα των παρακάτω:

- Γεωργοσοπούλου, Εύας «1879-1930, Ο ρομαντισμός των πρώτων χρόνων», Μπάμπου-Παγκουρέλη, Χριστίνας, «Να ελευθερωθεί ο στίχος, για να αποδοθούν τα νοήματα»,
- Παπανδρέου, Νικηφόρου, «Στη Θεσσαλονίκη, Ευκαιρίες για πρωτότυπες προτάσεις», Παπασωτηρίου, Ελένη, «Η πρόκληση του μεγάλου Ελισαβετιανού», «Ο Σαίξπηρ στα ελληνικά», «Ο Άμλετ του Μινωτή γράφει ιστορία», «Αλέξης Σολομός, Η νέα πνοή στο Εθνικό», «Ο Κάρολος Κουν και ο Σαίξπηρ», «Σπύρος Ευαγγελάτος, είκοσι χρόνια, δέκα παραστάσεις», «Στο ελεύθερο θέατρο, Από το φεστιβάλ του Χατζίσκου στο σήμερα», «Στα ΔΗ-ΠΕΘΕ. Οι 'ηρωικές' προσπάθειες», Ερρίκου Μπελιέ (μεταφραστή), «Ερωτας και ανάπλαση».

*Κωνσταντινούπολις*, αρ. φ. 728/5-12-1869

737/23-12-186

*Μώμος*, αρ. φ. 267/28-1-1870

*Νεολόγος*, αρ. φ. 560/13-11-1869

612/21-3-1870

1543/9-3-1874

1553/21-3-1874

1192/21-12-1872

2087/21-1-1870

3351/12-4-1880  
3485/25-10-1880  
4358/27-10-1883  
4368/8-11-1883  
4369/9-11-1883  
6109/18-11-1889

*Τηλέγραφος του Βοσπόρου και Βυζαντίς*, αρ. φ. 717/19-10-1863.  
*Ομόνοια*, αρ. φ. 527/23-10-1865  
551/25-11-1865  
561/8-12-1865

#### **Βιβλιογραφία για το Παιδικό Θέατρο (Κεφάλαιο 14)**

- Αλέφαντος, Παν., Καραγιάννης, κ.α., *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, Ετήσια Έκδοση Έρευνας και Μελέτης, Έτος Β΄ - Αριθ. Τόμου 2, Αθήνα, 1987.
- Βελλιανίτη, Θ. «Τα θέατρα επί Όθωνος», *Εστία εικονογραφημένη*, 1893, σσ. 321-322.
- Βογιατζόγλου, Μ., Δρακοπούλου, Μ., Καζολέα, Λ., κ.α.. *Ελληνικός Λαϊκός Πολιτισμός, Λαϊκές Τέχνες-Μουσική-Χορός-Θέατρο Σκιών*, Αθήνα 1986.
- Γεωργουσόπουλος, Κ., *Νήμα της Στάθμης*, Αθήνα 1996.
- Δαράκη, Πέπη, *Κουκλοθέατρο*, Αθήνα 1992.
- Δαμιανάκου Βούλα, «Βασίλης Ρώτας, πρωτοπόρος στη ζωή και στην τέχνη», *Η Λέξη*, 116 (Ιούλιος-Αύγουστος 1993), σελ. 431.
- , *Το θέατρο στην Αντίσταση*, στον τόμο: «Βασίλη Ρώτα, Θέατρο και Αντίσταση», Αθήνα 1981.
- Δράγωνα, Τάκης, «Κομμέντια και Καραγκιόζης. Ένας Έλληνας Ζάνι στον μπερντέ», *Θέατρο*, 22 (1965), σσ. 76-78.
- Εγγονόπουλος, Ν., «Ο Καραγκιόζης, ένα ελληνικό θέατρο σκιών», Α΄ δημοσίευση *Λωτός*, 6, Δεκέμβριος 1969, (Α΄ Έκδοση: ύψιλον/βιβλία, Νοέμβριος 1980), σσ. 5-30.
- Εργολάβος, Σπ., *Η Ζωσιμαία Σχολή*. Εκδόσεις «Ηπειρος», Ιωάννινα 1993.
- Ιωάννου, Γ., *Ο Καραγκιόζης*, Τόμος Α΄, Αθήνα 1974.
- Κακούρη, Ι. Κ., «Αυτοσχεδιασμός και Θέατρο. Λαϊκό Πανηγύρι Προαιώνια Ρίζα», *Θέατρο* 22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965. *Θέατρο* 1965, σσ. 79-84.
- , *Προαισθητικές μορφές θεάτρου*, Αθήνα 1998.
- Caimi, Giulio, *KARAGHIOZI oula Comédie Grecque dans l' ame du Théâtre d' Ombres*, "Hellinikes Technes", Athènes <sup>4</sup>1935 (ελλ. μτφρ. – επιμ. Κώστα Μέκκα – Τάκη Μήλια, Τζούλιο Καΐμη, *Καραγκιόζης, ή η Αρχαία Κωμωδία στην ψυχή του Θεάτρου Σκιών*, Εκδ: Γαβριηλίδης, Αθήνα 1990.
- , *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1937.
- Κανατσούλη, Μένη, «Χιουμοριστικοί χαρακτήρες και τύποι των παιδικών αναγνωσμάτων», περ. *Διαβάζω*, 336 (5.5.94), σελ. 51.
- Κοντογιάννη, Α., *Κουκλο-θέατρο σκιών*, Αθήνα 1992.
- Κουρετζής, Λ., *Το Θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*, Σειρά: Αισθητική Αγωγή του Παιδιού, Αθήνα 1990.
- Κρότσε, Ιούλιο, *Μπερτόλδος*, μετάφραση Κώστα Καιροφύλα, 1923.



- Λαδογιάννη, Γ., *Το Παιδικό Θέατρο στην Ελλάδα, ιστορία και κείμενα*, Αθήνα 1998.
- Μαρκάκης Πέτρος, «Η καταγωγή του Καραγκιόζη», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* (1944), σσ. 154-155.
- Μελάς, Σπ., *Μια διασκεδαστική έρευνα, ο Καραγκιόζης*, εφημ. *Ακρόπολις*, 15-11-1952.
- Μπίρης, Κώστας, «Ο Καραγκιόζης ελληνικό λαϊκό θέατρο», Αθήνα 1952 (*Νέα Εστία*, ΛΙ (1952), και NB, σσ. 1269-1494).
- Μυστακίδου, Αικ., Karagöz, Το Θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία, Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια, Αθήνα 1982.
- Ξενόπουλος, Γρ., *Απαντα*, Τόμ. 1 (xx).
- Παπασπύρου, Σπύρος, Ι., *Το Παγκόσμιο Θέατρο Σκιών και ο Ελληνικός Καραγκιόζης*, όπου εμπεριέχεται η «Ανακοίνωση» του Ίωνα Δραγούμη «Οι περιπέτειες ενός ταπεινού», Ιωάννινα 1986.
- Πετρής, Γιώργος, *Ο Καραγκιόζης. Δοκίμιο Κοινωνιολογικό*, Εκδ. «Γνώση», Αθήνα 1986
- Πολίτης, Φ., *Καραγκιόζης ο Μέγας*, σάτιρα, με 8 φιγούρες ηρώων του Θεάτρου Σκιών, Έκδοση 1<sup>η</sup>, Αθήνα 1924 (ανατύπωση Α. Χαρίσης, Αθήνα 1991).
- Πούχγερ, Β., *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Αθήνα 1985 (Λαογραφία, Παράρτημα 9).
- , *Οι Βαλκανικές Διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1985, «Η λεγόμενη ηπειρώτικη παράδοση».
- , *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση. Δέκα μελετήματα*. Εκδόσεις «Οδυσσέας» [1995].
- , *Fasulis, Griechisches Puppenspiel italienischer Herkunft aus der zweiten Hälfte des 19 Jahrhunderts*. Bochum 1978.
- , «Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα», *Διαδρομές*, 10 (καλοκαίρι 1988), σσ. 94-105.
- Ρώτας, Β., *Θέατρο και Αντίσταση*, Αθήνα 1981.
- , *Θέατρο. Καραγκιόζικα Α', Β'*, Έκδοση. Εκδόσεις Χ. Μπούρα. Αθήνα 2<sup>η</sup> 1984.
- Σιδέρης, Γ., «Θέατρο και Καραγκιόζης. Μια πρώτη ματιά στη σχέση του», *Θέατρο*, 10 (1963), σσ. 35-39.
- Siyavusgil, Sabri Esat, *Karagöz*, Istanbul 1961.
- , *Karagöz. Son histoire, ses personages*, Istanbul 1951.
- Σπαθάρης, Σωτήρης, *Αυτοβιογραφία και η Τέχνη του Καραγκιόζη*, Αθήνα 4<sup>η</sup> 1994, Α' Έκδοση: Πέργαμος 1960.
- , *Απομνημονεύματα και η Τέχνη του Γκαραγκιόζη*, Εκδ. «Βέργος», Αθήνα (χχ).
- Σπάθης, Δ., *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο*. Εκδόσεις: University Studio Press A. E. Θεσσαλονίκη 1986.
- Τσαρούχης, Γ., «Σκόρπιες σκέψεις για τον Καραγκιόζη», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, 50-51.
- Χρυσοστομίδης, Αλέκος, «Τα Λαϊκά Θέατρα. Η νούτικη Κωμωδία», *Εκκόκλημα 19* (Χειμώνας 1988), Τρίμηνη Επιθεώρηση για το Θέατρο, σσ. 36-37.
- Φωτιάδης, Αθ., *Karaghioziz, the refugee. An ethnographical study of the Greek Shadow-theatre* [ελλ. μτφρ.: Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας. Ελληνικό Θέατρο Σκιών (Εθνογραφική Έρευνα)], Εκδ. Gutenberg. Αθήνα 1977.
- Whitman, Cedric, *Aristophanes and the Comic Hero*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1964.

**Εφημερίδες**

*Ταχύπτερος Φήμη*, αρ. 130, 18.8.1841. Ποικίλα, σελ. 525.

**ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ  
ΟΝΟΜΑΤΩΝ**

**I. ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΟΝΟΜΑΤΑ**

- Αίσωπος, 273  
Άλεξίς, 16 · 63 · 88  
Αλκαίος  
Αλφιέρι, 320 · 326 · 363  
Αναξανδρίδης, 63  
Αντιφάνης 63 · 103  
Απολλόδωρος, 103  
Κωνσταντίνος Κυριακός Αριστίας  
Αριστοφάνης, 22 · 112 · 124 · 217 · 119 ·  
136 · 333 · 406 · 434 · 570  
Αριστοφών, 63  
Αρχίλοχος, 172  
Βάρρωνας, 13 υποσημ. 6 · 15  
Ροδόπη Βασιλειάδου 566  
Ιω. Βηλαράς, 272  
Βιργίλιος, 19 · 219  
Βιτρούβιος, 28 · 230  
Άγγελος Βλάχος, 336 υποσημ. 314 · 372 ·  
458 · 459
- Βοκάκκιος, 38 υποσημ. 36, · 65  
Δ. Βυζάντιος, 227 · 272 · 332 · 335 · 370 ·  
371 · 406-444  
Βύρων, 329  
Αύλος Γέλλιος, 13 · 15  
Γκόγκολ, 118 · 452  
Γκολντόνι, 32 · 44 · 49 · 74 · 76, · 118, · 119  
· 125 · 320 · 322 · 323 · 333 · 461-495 · 555  
570  
Γκότσι, 119 · 125  
Δ. Γουζέλης, 137  
Δημόφιλος, 16 · 41 · 54
- Πολύβιος Δημητρακόπουλος, 372 · 429  
Δίφιλος, 16 · 54 · 78 · 96 · 100 · 324 · 366  
Επίχαρμος, 117 · 324 · 366  
Ιωάννης Ζαμπέλιος, 327  
Παναγιώτης Ζάνος, 336 υποσημ. 314  
Θεόγνητος, 83  
Ιουβενάλης, 221
- Σάββας Ντομπροπλότνυ, 454  
Γρ. Ξενόπουλος, 137  
Όμηρος, 219  
Κωνσταντίνος Οικονόμος, 330 · 331 · 565  
Οράτιος, 74 · 117  
Ορφανίδης, 370  
Ουγκώ, 329 · 363 · 485  
Νικόλαος Πίκκολος, 327  
Πιραντέλο, 32
- Πολέμης, 372  
Ποσειδίπος, 63 · 103  
Νίνα Ραΐση 566  
Ρακίνας, 326  
Ρίνθων, 32  
Αλ. Ρίζος Ραγκαβής, 137 · 370 · 371 · 383 · 439 · 481  
Σαβόγιας Ρούσμελης, 378 · 449  
Σαίξπηρ, 29 · 37 · 47 · 52 · 57 · 60 · 67 · 68 · 70 · 71 · 72 · 80 ·  
84 υποσ. 118 · 90, 111 υποσημ. 17 · 118 · 119 · 120 125  
146 175 · 259 · 320 · 329, 363, 398, 485, 497-550 · 555 ·  
570 · 608  
Σενέκας, 28 30  
Διον. Σολωμός, 272
- Παντελής Σούτσας, 341 · 371 372 · 373 · 375  
Αλ. Σούτσος, 272 · 370  
Γ.Ν.Σούτσος, 356 · 479  
Π. Σούτσος, 329
- Θόδωρος Συναδινός, 137  
Αίλιος Στίλων, 15 · 16  
Τερέντιος, 16 · 17 υποσημ. 10 · 27 · 28 · 29 · 30 · 38 · 45 · 46 ·  
48 · 50 · 50 υποσημ. 63 · 52 · 64 · 99 · 100 · 103 · 105 · 106  
υποσημ. 16 · 118 · 125 · 147 · 150 · 166 · 324 · 332 · 340 ·  
366 · 453 · 570
- Φερεκράτης, 22  
Φήστος, 83  
Φιλήμων, 16 · 77 · 83 · 93 · 100 · 103 · 324 · 366  
Μάρκος Αντώνιος Φώσκολος, 321  
Αθανάσιος Χριστόπουλος, 326 · 327 ·  
Γεώργιος Χορτάτσης, 155 · 161 · 191 · 192 · 321  
Χουρμούζης, 227 · 228 · 229 · 332 · 334 · 371 · 378 ·

445-454

Δημήτρης Ψαθάς, 372

Ίψεν, 358

Γ. Ιωάννου, 410

Αντρέα Κάλμο, 113 · 119 · 168

Σούχοβο-Καμπύλιν, 81

Λίνα Καρανικόλα 566

Ν. Καρατζάς, 259

Κικέρωνας, 14 · 19 · 135

Δημήτριος Κόκκος, 337

Βιτσέντζος Κορνάρος, 384 · 427

Κορομηλάς, 372

Σωτήριος Κουρτέσης ή Καρτέσιος, 336

υποσημ. 314

Λάκωνα, 371 · 458

Λάσκαρης, 372

Λίβιος, 90

Λουκιανός, 105

Μαίτερλιγκ, 565

Μακιαβέλλι, 99 · 119 · 147

Πηνελόπη Μαξίμου 566

Μαριβώ, 118 · 125

Μάτεσις, 227 · 246 · 322 · 384

Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη 566

Μένανδρος, 16 · 32 · 42 · 44 υποσημ. 52 · 48

· 55 · 59 · 63 · 78 · 83 · 88 · 92 · 100 · 103 ·

124 · 126 · 147 · 259 · 340 · 570

Μεταστάσιος, 320 · 322 · 326 · 363

Μαρία Μινώτου 566

Μολιέρος, 30 · 34 · 39 · 40 · 41 υποσημ. 43 ·

47 · 49 · 50 · 54 · 57 · 60 · 74 · 81 · 90 · 95

111 υποσημ. 17 · 118 · 120 · 125 · 146 · 147

· 175 · 181 · 215 · 297 · 320 · 323 · 330 ·

331 · 332 · 333 · 336 υποσημ. 314 · 340-

405 · 461 · 466 · 481 · 485 · 555 · 556 · 570

578 · 608

Δ. Μισιτζής, 371 · 407 · 455-460

Μόσχος, 99-104, 110, 112, 119, 139

Μπαλζάκ, 44

Άντζελο Μπέολκο, 113

Ιωάννα Μπουκουβάλα-Αναγνώστου 566

.

Μπωμαρσαί, 118

Μπρεχτ, 32

Τίμος Μωραϊτίνης, 372

Ιάκωβος Ρίζος Νερουλός, 135 · 326 · 327

333 · 341 · 368 · 384 · 407 · 565

Νίκανδρος Νούκιος, 134

**ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ  
ΟΝΟΜΑΤΩΝ**

**II. ΞΕΝΑ ΟΝΟΜΑΤΑ**

- Addison, 85  
Andrieux, 95  
Francesco D' Ambra, 229  
Nicolo Amenta, 76  
Giam. Anreini, 76  
Pietro Aretino, 77 · 147 · 168, · 217 ·  
Ariosto, 29 · 52 · 56 · 89 · 99 · 113 · 146 · 147 ·  
168  
Jakob Ayrers, 76  
Bernard d' Azzi, 76  
Baif, 80  
Matteo Bandelo, 77  
Niccolo Barbieri, 50  
Bartolomé de Sousa Mejia, 48  
Giov. Battista della Porta, 90  
Francesco Belo, 168 · 217  
Cyrano de Bergerac, 81  
M. Tristan Bernard, 76  
Ercole Bentivoglio, 84 · 404  
Beaumarchais, 54 · 58 · 125  
Pierre Biancolelli, 76  
Ant. Le Brets, 95  
Leonardo Bruni, 58  
Messer Pietro Buonfanti da Bibbiena, 75  
Cailhavas, 51 · 60 · 76  
Luis de Camoëns, 33  
Samuel Chappuzeau, 48  
Cecchi, 56 · 95  
Giacomo Cenci, 76  
Sebast. Chiesa, 76  
Don Juan Claudio de la Hoz y Mota, 48  
Collato, 76  
Colman, 78  
Corneille, 80  
Luigi Groto Cieco di Hadria, 60  
John Crowne, 38  
Nericault Destouches, 95 · 477  
Ludovico Dolce, 81 · 92  
Lodovico Domenichi, 51 · 54 · 58  
Bernardo Dovizi da Bibbiena, 54 · 65 · 75 ·  
99 · 113 · 146 · 147 · 287  
Boccaccio, 38  
Boiardos, 77  
Cailhava, 60  
Luiz de Camões, 38  
D. Dedro Calderon de la Barcas, 75  
Don Jose de Canizares, 38  
Cavena, 54  
Giovammaria Cecchi, 42  
Colley Cibbers, 75  
Jean Pierre Claris de Florian, 76  
Congreves, 48  
D. Salvador Constanzo, 38  
Ludovico Dolce, 36 · 168 · 291  
John Dryden, 35 · 51  
Charles Estienne, 75  
Albrecht von Eybe, 77  
Johann Daniel Falk, 39  
Farquhar, 77  
Charles Feau, 38  
Gasoigne, 52  
Gabriel Gilbert, 76  
Giov. Girauds, 51  
Jean Giraudoux, 37  
Goethe, 36 υποσημ. 32 · 58 · 484  
Gogol, 74 · 75 υποσημ. 98  
D. Santos Diez Gonzales, 38  
Luigi Groto Cieco di Hadria, 38 · 60  
Gelly, 46  
Colley Gibber, 77  
D. Santos Diez Gonzales, 38  
Nicolo Griffio da Valcapraja, 75  
Andreas Gryphius, 81  
M. Sacha Guitry, 76  
Thomas Heywood, 38 · 85  
Ludwig Holberg, 84 · 90 · 111 υποσημ. 17  
P.C. Hooft, 46  
Victor Hugo, 87  
Ben Jonson, 46 · 53 · 84 · 119 · 120  
Don Antonio José de Silva, 38  
Heinrich von Kleist, 35, υποσημ. 31 · 36  
Maximilian von Klingers, 77  
Maximilian von Klingers, 77  
Bartolomé de Sousa Mejia, 48

- Michel Angelo Buonarroti, 38  
Cailhava, 60  
Luiz de Camões, 38  
D. Dedro Calderon de la Barcas, 75  
Don Jose de Canizares, 38  
Cavena, 54  
Giovammaria Cecchi, 42  
Colley Cibbers, 75  
Jean Pierre Claris de Florian, 76  
Pierre de Larivey, 54 · 84  
Lelio, 76  
Nepomucene Louis Lemercier, 60  
Reinh. Lenz, 42 · 46 · 58 · 96  
Lessing, 90 · 93 · 95  
Mareschal, 82  
Marlow, 47 · 556  
G. B. Marzi, 217  
Pietro Mascagni, 81  
Massinger, 58  
Heinrich von Kleist, 35 υποσημ.31 · 36  
Maximilian von Klingers, 77  
Lorenzino de' Medici, 85  
Bartolomé de Sousa Mejia, 48  
Μένανδρος, 16 · 32 · 42 · 44 · 48 · 55 · 59 · 63 ·  
78 · 83 · 88 · 92 · 100 · 103 · 124 · 126 · 147 ·  
259 · 340 · 570  
Lorenzino de' Medici, 85  
Thomas Middleton, 60  
Octave Mirbeau, 48  
Geoffrey of Monmouth, 37  
Antony Munday, 38  
Pierre de Larivey, 46  
Adam Gottlob Oehlschlänger, 77  
Fernard de Oliva, 33  
Otway, 60  
Carles de Montenoy Palissot, 76  
Giambattista Pianelli, 76  
Picards, 76  
Silvio De' Piccolomini, 58  
Battista della Portas, 54 · 75 · 76  
Cole Porter  
Quinaults, 50  
Rapp, 54, 58  
Jean Francois Regnard, 54 · 73 · 90  
Helena Baletti Riccoboni, 92  
Gigio Arthemio Giancarli Rhodigino, 76  
Guilbert de Pixerecourt, 111  
Jean Rotrou, 53 · 73 · 81 · 111  
Rutebeuf, 111  
Hans Sachs, 77  
Flaminio Scala, 56

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

### ΕΡΓΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ

- Αγάπης Αγώνας Άγονος*, 500 · 504 · 507 ·  
*Αδελφή*, 111 υποσ. 17  
*Αδελφοί*, 30,46, 92  
*Αιρεσιτείχης*, 78  
*Αι Κ(ε)υρατσιίτσαι ή Ψευτοσπουδαίες*, 369, 371, 380, 458, 459, 481  
*Άμλετ*, 30 · 512 · 514 · 515 · 516 ·  
*Αι περίεργοι γυναίκες (Le donne curiose)*, 475 · 490  
*Αντώνιος και Κλεοπάτρα* 514 ·  
*Απηλπισμένος σύζυγος*, 407 · 455-460 · 615  
*Άπιστος*, 47  
*Από τη γη στον ουρανό*, 372  
*Απ' το θρανίο στο θρανίο* 566 ·  
*Αρκαδία* 507 ·  
*Αρμόδιος και Αριστογείτων ή Τα Παναθήναια*, 328  
*Αρχοντοχωριάτης (Le Bourgeois Gentilhomme)*, 111 υποσ. 17 · 174 · 341 · 345 · 347 ·  
351 · 353 · 357 · 368 · 370 · 371 · 374 · 376 · 381 · 383 · 385 · 386 · 387 · 388 · 389 · 392 ·  
393 · 402 · 452 · 459 · 495  
*Ασπασία*, 326  
*Αστόχαστος*, 389  
*Ασυλλόγιστος*, 387  
*Άσωτος*, 272, 370, 427  
*Αυλητρίς ή Δίδυμοι*, 63  
*Αφηρημένοι*, 486  
*Αχιλλεύς*, 564  
*Αχαρνείς*, 112 · 127 · 124  
*Βαβυλωνία*, 120 · 137 · 227 · 259 · 272 · 335 · 370 · 371 · 379 · 384 ·  
406-444 · 481 · 483 · 523 · 573.  
*Βασιλέας Ροδολίνος*, 316  
*Βασιλεύς Αηρ* 513 · 515 · 516 ·  
*Βολπόνε*, 119, 154  
*Γυναικοκρατία*, 335 υποσ. 311, 411  
*Δαβίδ*, 316 · 559,  
*Δίδυμοι της Βενετίας (I due gemelli Veneziani)*, 74 · 76 · 472 · 491  
*Δικαστήριο* 566  
*Δρώμενο του Αγίου Νικολάου*, 111  
*Δύσκολος*, 44  
*Δωδέκατη Νύχτα*, 154 · 500 · 505 · 507 · 516 · 528 · 530 · 531 · 536  
· 537 · 546 · 547 · 549 ·  
*Ειρήνη*, 124  
*Ελληνικό Σχολικό Θέατρο* 566·  
*Έμπορος*, 77  
*Έμπορος της Βενετίας*, 90 · 515 ·  
*Έμπορος*, 77  
*Ζήνων*, 232 · 237 · 240 · 247 · 317  
*Ζωρζ Νταντέν*, 81

- Η ανεπιτά του θείου*, 486  
*Η Αρετή της Παμέλας (Pamela nubile)* 323 · 471  
*Η βεντάλια*, 480 · 490  
*Η Γυναίκα στοιχειό*, 154  
*Η Δούκισσα της Πλακεντίας*, 429  
*Η Εκδικητική γυνή (La donna vendicativa)*, 476  
*Η Ελένη με τους κύκνους* 566  
*Η επιστροφή από την εξοχή (Il ritorno delle villeggiatura)*, 475  
*Η Ερωτευμένη υπηρέτρια*, 491  
*Η ευνοούμενη άρκτος*, 482  
*Η Ζήλια (ζηλοτυπία) του Μουντζούρη*, 344, 369, 376  
*Η Θυσία του Αβραάμ*, 233 · 243 · 251 · 384 · 558  
*Η καλή γυνή (La buona moglie)*, 471  
*Η κόρη του Απέργη*, 336 υποσημ. 314  
*Η κόρη του παντοπώλου*, 372 · 379 · 458 · 486  
*Η κόρη του Πατρόκλου*, 565  
*Η λυπητερή τραγωδία που είναι γεμάτη από ευχάριστη ευθυμία*, 557  
*Η λύρα του γερο-Νικόλα*, 372  
*Η λύσις του Ανατολικού Ζητήματος*, 337  
*Η Μαντάμ Σουσου*, 372  
*Η οικογένεια του αρχαιολόγου (La famiglia dell' antiquario)*, 475  
*Η Πάμελα επίγαμος (Pamela nubile)*, 473  
*Η Πάμελα ύπανδρος (Pamela mariata: αποτελεί συνέχεια του παραπάνω έργου )*, 473  
*Η πανούργος και πολύξευρη γυνή (La vedova scaltra)*, 471  
*Η Πανούργος χήρα (La vedova scaltra)*, 473  
*Η προσποιούμενη την ασθενή (La finta ammalata)*, 468 · 474  
*Η στοχαστική και ωραία χήρα (La vedova scaltra)*, 471 · 472 · 492  
*Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, 52 · 175  
*Η σώφρων και στοχαστική αρχόντισσα (La dama prudente)*, 471  
*Η τύχη της Μαρούλας*, 259 · 337 · 372 · 383  
*Η φρόνιμη και υπομονητική γυνή (La moglie saggia)*, 470 · 474 · 478 · 489 · 494  
*Θηραμένης* 566  
*Θησαυρός*, 44, 93  
*Θυγάτηρ ευπειθής (La figlia obbediente)*, 471  
*Θυέστης*, 232, 240, 248, 290  
*Ιατροσυμβούλιο*, 272  
*Ιούλιος Καίσαρας* 512 · 516 ·  
*Ιφιγένεια εν Ληξουρίω*, 127 · 232 · 233 · 240 · 245 · 248 · 261 · 289-306 · 307-312 · 402 · 571 · 572 · 573  
*Καινούργιο σπίτι*, 491  
*Κακάβα*, 259  
*Καραγκιόζης*, 410  
*Καρπάθιος ή Ο κατά φαντασίαν ερώμενος*, 336 υποσημ. 314  
*Καρχηδόνιος*, 88  
*Κατεργαριές του Σκαπίνου ή Αι πανουργίαι του Σκαπίνου ή Ο Πεταλούδης (Le Fourberies de Scapin)*, 297 · 345 · 351 · 369 · 376 · 383 · 385 · 386 · 388 · 391 · 392 401 · 402  
*Κατζούρμπος*, 126 · 141 · 148 · 151 · 152 · 153 · 154 155-193 · 202 · 213 · 220 · 221 · 223 ·



225 · 227 · 228 229 · 230 · 131 · 295 · 316 · 321 · 325 · 398 · 426 · 573

*Καυγάδες στην Κιότζα*, 464 · 490

*Κληρούμενοι*, 54

*Κόλαξ*, 78

*Κώκαλος*, 124

*Λίγο από όλα*, 370, 383

*Λοκαντιέρα*, 469, 489

*Μάκβεθ* 511 · 512 · 515 · 516 .

*Μαλακώφ*, 334

*Μανδραγόρας*, 99 · 119

*Ματσούκας*, 272

*Με το ίδιο μέτρο* 500 · 508 ·

*Μισέ Κωζής*, 335

*Μισούμενος*, 124

*Μισάνθρωπος*, 147 · 350 · 359 · 363 · 369 · 376 · 386 · 387 · 388 · 389 · 456

*Μιχαήλ*, 454

*Μυλωνάδες*, 337, 372

*Νεφέλες*, 217 · 333

*Νικομήδεια*, 343

*Ο Αλέξανδρος Βόδας ο ασυνείδητος*, 356

*Ο αληθής φίλος*, 468 · 476 · 492

*Ο αληθής και πιστός φίλος (Il vero amico)*, 471 · 473

*Ο άσωτος μαθητής* 565

*Ο ασιίδας ο Θωμάς*, 385

*Ο Βασιλεύς της φασκομηλιάς*, 385

*Ο Βελισάριος ή Η Κακία και η Αρετή*, 456

*Ο Δολοπλόκος*, 477

*Ο δύσκολος αγαθοποιός ή Ο τραχύς στους τρόπους ευεργετικός*

*(Il burbero benefico)*, 474 · 476 · 494

*Ο Ενοχλητικός*, 469 · 485

*Ο έντιμος τυχοδιώκτης*, 477

*Ο εργένης μουσρούφης (Il Prodigio)*, 471

*Ο ευγενής και ο αρίφης (Il cavaliere di buon gusto)*, 470

*Ο Ηλίας του δεκάτου έκτου*, 373

*Ο θάνατος του Ταρέλκιν ή Ο Ταρέλκιν δεν πεθαίνει ποτέ*, 81

*Ο Θάνατος του Πατρόκλου*, 326

*Ο καλόκαρδος Γρουσούζης ή καλόκαρδος Γκρινιάρης*, 490

*Ο καλός οικοκύρης (Il padre di famiglia)*, 472 · 492

*Ο καλός πατήρ (Il padre di famiglia)*, 475

*Ο καυχησιάρης*, 566

*Ο καφενές (La Bottega del caffè)*, 472 · 475 · 476 · 490

*Ο Κόλακας*, 411

*Ο Κύριος Πουρσονιάκ (Monsieur de Pourceaugnac)*

ή *Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης*, 341 · 345 · 351 · 353 368 · 369 · 370 · 375 · 381 · 385 · 386 · 387 ·

391 · 392 · 401 · 404 · 495

*Ο Μαργαρίτης*, 332 · 371 · 456

- Ο Μεμψίμοιρος (Sior Toledo brontolon)*, 476  
*Ο Μίδαξ και ο κουρεύς του*, 372  
*Ο Μνηστήρ της Αρχοντούλας*, 370  
*Ο Οδυσσέας απ' την Ιθάκη*, 111 υποσημ. 17  
*Ο παράξενος*, 485  
*Ο Πρωτεουσιάνος*, 385  
*Ο Τυχοδιώκτης*, 334 · 452  
*Ο Υπηρέτης δύο αφεντάδων (Il servitore di due padroni)*, 473 · 489 · 490 · 491 · 494 · 495  
*Ο Υποχόνδριος*, 383  
*Ο Φαταούλας*, 385  
*Ο Χαρακτήρ της Βλαχίας*, 357  
*Ο ψεύτης*, 468, 490  
*Οδοιπόρος*, 329 · 457  
*Οθέλος*, 513 · 515 · 516 · 523  
*Οναγόν*, 41  
*Όνειρο Θερινής νυκτός*, 398 · 500 · 516 · 525 · 528 · 534 · 538 · 540 · 546 · 547 · 548 · 549  
*Όπως αγαπάτε* 505 · 516 · 539 · 540 · 543 ·  
*Οψίπλουτος*, 459  
*Πάμελα (Patela)*, 468 · 476 · 492  
*Παντρολογήματα*, 452  
*Το παραμύθι του Έρωτα και της Ψυχής*, 398  
*Πανώρια*, 317  
*Πειρασμός*, 137  
*Περικειρομένη*, 124  
*Πλούτος*, 124  
*Ριχάρδος ο Γ'*, 514 · 516 ·  
*Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, 511 · 513 · 515 · 524 · 528 · 536 · 540 · 544 · 549 ·  
*Σαμία*, 259  
*Σατυρικόν*, 74  
*Σικελός*, 111 υποσημ. 17  
*Σοφές γυναίκες*, 388  
*Στάθης*, 72 · 82 · 119 · 126 · 131 · 141 · 144 · 148 · 151 · 152 · 154 · 193-194 υποσημ. 79 · 195 · 196 ·  
197 υποσημ. 89 · 198 · 199 · 200 · 201 · 203 · 204 · 205 · 207 · 208 · 209 · 210 · 213 · 220 · 225 · 227 ·  
228 · 229 · 247 · 295 · 325 · 397 · 426 · 573  
*Συναριστώσαι*, 55  
*Τ' όνειρο του Μιχαλάκη*, 566  
*Το πανδοχείον του ταχυδρομείου*, 468  
*Το στοιχειωμένο σπίτι*, 85  
*Τέλος καλό όλα καλά*, 111 υποσημ. 17 · 500 · 508 ·  
*Τζιώτικο Ραβαΐσι*, 260  
*Τραγедία του Αγίου Δημητρίου*, 317  
*Τραγωδία εις την του Βασιλέως Αυτεξουσίου Αναίρεσιν*, 133-134  
*Τρικυμία*, 512 · 533 · 534 · 537  
*Χριστόφορος Κολόμβος*, 111 υποσ. 17  
*Με τους ψαράδες*, 566

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

### ΕΡΓΩΝ ΕΥΡΩΠΑΙΩΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ

- Abracadabra ή (Das Hausgespenst)*, 84  
*Les Abusez*, 75  
*Les affaires sont les affaires (Οι δουλειές είναι δουλειές)*, 48  
*L' aïo nell' imbarazzo*, 51  
*Agesilan de Colchos*, 81  
*L' amant indiscret ou le maître étouidi*, 50  
*Amants magnifiques (Υπέροχοι Εραστές)*, 345  
*Amphitryon or the two Sosias*, 35  
*Amphitryon* 38 · 37 · 147 · 291 · 295 · 615 · 617  
*Amphitruo (Μολιέρου)*, 33 · 34 · 35 · 40, 336 υποσημ. 314 · 345 · 369 · 372 · 377 · 382 · 383  
*Amphitruo*, 38  
*Amfitroës*, 33  
*Amorosa Visione*, 38  
*Amore s todo invention ή Jupiter y Anfitrión*, 38  
*Les Intrigues Amoureuses*, 76  
*L' amour medecin*, 391  
*Albumazar*, 38  
*Alchemist*, 84  
*El Anfitrión y la Andriana de Terencio*, 38  
*Arcifanfano re dei matti*, 479  
*Les deux Arlequins*, 76  
*Ariodosi*, 85  
*Asinaria*, 15 · 16 · 22 · 41 · 42 υποσημ. 94 · 158 · 160 · 162 166 · 167 · 168 · 169 · 183 · 189 · 200  
*Aulularia*, 25 · 26 · 27 · 29 · 30 · 38 υποσημ. 36 · 42 · 43 · 44 · 45 υποσημ. 55 · 46 · 47 · 48 · 49 · 53 · 124 · 224 · 297 · 415 618  
*Aussteuer*, 46  
*L'Avare (Ο Φιλάργγυρος)*, 25 · 30 · 43 · 47 · 48 · 95 · 119 · 224 · 323 · 330 · 331 · 340 · 345 · 350 · 358 · 364 · 366 · 367 · 369 376 · 378 · 384 · 386 · 388 · 391 · 393 · 407 · 481 · 572 · 578  
*O avaro*, 48  
*L' avventuriere onorato*, 477  
*Bacchides*, 15 · 21 · 22 · 24 · 25 · 30 · 49 · 50 · 60 · 104 · 168 · 169 · 217 · 146 · 188 · 191  
*Le Barbier de Séville ou la precaution inutile*, 58  
*La bottega del caffè (Ο καφενές)*, 323  
*Le Brave (Ο Ψευτοπαλληκαράς)*, 80  
*Brusquet I. Brusquet II*, 38  
*Die Buhlschwester*, 96  
*La Calandria /Calandra (Κωμωδία του Κάλαντρου)*, 54 · 65 · 75 · 99 · 146 · 287  
*La Calisto*, 38  
*Capitano*, 81 · 291  
*Le Capitan Fanfaron*, 82  
*Li duo Capitani simili*, 75  
*Captivi*, 51 · 52 · 53 · 63 · 104  
*Les Captifs*, 53  
*The Case is Altererd*, 46 · 53

- Casina*, 15 · 19 · 22 · 25 · 53 · 54 · 162 · 166 · 168 · 183 · 189 190 · 427  
*La Cassaria*, 29 · 89 · 99  
*El castigo de la miseria*, 48  
*The cheats of Scapin, a farce*, 60  
*Chrysis*, 58  
*La Cingana*, 76  
*Cistellaria*, 15 · 38 υποσημ. 36 · 54 · 55 υποσημ.73 · 124 · 146 · 157 · 160 · 183 · 190  
*Clerval et Cleon ou les nouveaux Menechmes*, 76  
*Comedy of Errors (Η Κωμωδία των Παρεξηγήσεων)*, 29 · 37 · 60 · 66 · 71 υποσημ. 92 και υποσημ. 94 · 96 · 72 · 77 · 103 · 147 · 500 · 514 · 516 · 521 · 537 ·  
*Comedia von zweien Brudern auss Syracusa*, 76  
*La Comtesse d' Escarbagnas (Η Κόμισσα ντ' Εσκαρμπανιά)*, 345  
*The country wit*, 38  
*Curculio*, 15 · 23 υποσημ.17 · 24 · 56 · υποσημ.75-77 · 56 · 57 · 63 · 179  
*Le Depit amoureux (Τα ερωτικά πείσματα)*, 348 · 398  
*Diderich Menschen-Skräk*, 90  
*Dom Juan (Δον Ζουάν)*, 345 · 353 · 354 · 369 · 384 · 388 · 389 · 401  
*The double gallant*, 75  
*Die Drillingbruder von Damask*, 77  
*The Drummer or The Haunted House*, 85  
*Le due cortigiane*, 51  
*Il Disinganno in Corte (Αυλικός ο πεφωτισμένος)*, 479  
*Le Dissipateur*, 95  
*Le Docteur amoureux (Ο Ερωτευμένος γιατρός)*, 344  
*Le Docteur (médecin) malgré lui (Ο Γιατρός με το στανιό)*, 351 · 374 · 378 · 383 · 386 · 400 · 403 · 405 · 481  
*Mon double et ma moitié*, 76  
*La Dote*, 95  
*L' École des Maris, (Το Σχολείο των συζύγων)*, 30 · 332 344 · 350 · 360 · 388 · 389 · 401  
*L' École des femmes*, 386  
*Os Enfatriões (Die Amphitruonen)*, 38  
*Epicoene or The silent woman*, 54  
*Epidicus*, 118 · 125 · 179  
*Épreuve indiscrete*, 95  
*L' Erbeo di Malta*, 47  
*Errori incogniti*, 75  
*Gli Errori*, 76  
*Les Esprits*, 46 · 84  
*L'Étourdi ou les contretemps (Ο Απερίσκεπτος ή οι αναποδιές)* 30 · 60 · 90 · 332 · 344 · 360 · 392 · 397  
*Fabrizia*, 168  
*Les Facheux (Γελοίες επιτηδευόμενες/κομψευόμενες ή Οι Ενοχλητικοί)*, 343 · 348  
*Le Fagotier (Ο Δεματάς)*, 348  
*La famiglia dell' antiquario (Ο δεισιδαίμων αποκτητής αρχαιοτήτων και αι διχόνοιαι πενθεράς και νόμφης)*, 323  
*La fanciula*, 217  
*La Fantasca*, 54  
*I Fantasmi*, 84  
*Fausto*, 58  
*Les femmes savants*, 333

*La figlia creduta maschiuo*, 76  
*La fille crue garcon*, 76  
*La Finta Pazza*, 54  
*Les Folies Amoureuses*, 54  
*Die due Francesche*, 76  
*I due fratelli rivali* (Οι δυο αντίζηλοι αδερφοί), 75  
*I Fratelli Simili*, 76  
*Frosine*, 54  
*Der Geldtopf*, 48  
*Li duo Vecchi Gemelli*, 75  
*Il geloso*, 404  
*Gli Schiaui gemeli*, 76  
*Dom Garcie de Navarre ou le Prince jaloux* (Ο Ντομ Γκαρσί ντε Ναβάρ ή Ο ζηλιάρης πρίγκιπας), 348  
*Georges Dandin ou le Mari confondu* (Ζωρζ Νταντέν ή ο Σύζυγος που την έπαθε) ή Ο Κουκουλωμένος σύζυγος), 345 · 384 · 386  
*Gracchus et Poliscena [Polixena] or Calpurnio et Curculio*, 58  
*La Gelosa Isabella*, 75  
*Geta*, 27, 38  
*Le glorieux*, 477  
*Historia regum Britanniae*, 37  
*Hombre pobre todo es trazas*, 75  
*Horribilicribrifax*, 81  
*L' illusion comique*, 80  
*L'impromptu de Versailles* (Ο αυτοσχεδιασμός των Βερσαλλιών), 348  
*L' inavertito*, 50 · 391  
*Gl' incantecimi*, 56  
*Inganati*, 77  
*Lo Iprocrito*, 77  
*Jodelet duelliste* (Ζοντελέ, ο μονομάχος)  
*John a Kent and John a Cumder*, 38  
*Jude*, 38  
*Les trios jumeaux Venitiens*, 76  
*Les jumeaux de Bergame*, 76  
*Les Jumeaux de Brighton*, 76  
*Jupiter et Calisto*, 38  
*Justin*, 90  
*La comtesse d' Escarbagnas* (Η κόμισσα της Εσκαρμπανιάς), 386 · 403  
*Der Kaufmann*, 78  
*Le Laquais*, 54  
*Le malade imaginaire* (Ο κατά φαντασίαν ασθενής), 351 · 352 · 369 · 370 · 384 · 385 · 387 · 388 · 389  
*Marescalo*, 168 · 217  
*Il marito* (Ο Σύζυγος), 36 · 291  
*Mariage de Figaro* (Οι Γάμοι του Φίγκαρο), 54  
*Le mariage interrompu*, 51 · 60  
*Le mariage force* (Γάμος με το ζόρι ή Ο Βίαιος γάμος), 344 · 375  
*Il Martelo*, 42  
*Maschere*, 81  
*Measure for measure* (Με το ίδιο μέτρο) 53

- Menaechmi*, 24 · 29 · 31 υποσημ. 24 · 52 · 54 · 58 υποσημ.81 · 59 υποσημ.83 · 60 · 62 υποσημ.87 · 64 · 66 · 68 · 72 · 74 · 146 · 157 · 160 · 161 · 163 · 166 · 168 · 177 · 188 · 191 · 192 · 287 · 295 · 297 · 398 · 427 · 618  
*Encore des Ménechmes*, 76  
*Les Ménechmes ou les Jumeaux*, 73  
*Les Menechmes grecs*, 76  
*Comedia de los Menechmos, puesta en gracioso estilo y elegantes Sentencias*, 75  
*Mercator*, 22 · 162 · 168 υποσημ. 94 · 177 · 186 · 187 · 200  
*Mercante di Venezia*, 47  
*Measure for Measure*, 92  
*Miles Gloriosus*, 15 · 17 · 21 · 29 · 81 υποσημ.109 · 82 υποσημ.112 · 171 · 259 · 260 · 291 · 295  
*Mostellaria*, 46 · 83 · 89 · 95 · 104 · 124 · 191 · 192 · 618  
*Il Natale d' Ercole*, 38  
*Le Naufrage*, 92  
*Der Neffe als Onkel*, 76  
*No wit/help like a woman's*  
*L' Olimpia*, 75  
*Gli Omodolfi*, 75  
*Orlando Innamorato*, 77  
*Out of this World*, 37  
*Pédant joué*, 81  
*Il Pedante*, 168 · 217  
*Persa*, 23 · 104 · 177  
*Phormio*, 29 · 30 · 50 · 118  
*Plaute ou la comédie latine*, 60  
*Poenulus (Ο Καρχηδόνιος)*, 89 · 158 · 162 · 163 · 169 · 177 · 189 · 434  
*Monsieur de Pourceaugnac (Ο Κύριος Πουρσονιάκ) ή Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης*, 341 · 345 · 351 · 353 · 368 · 369 · 370 · 375 · 381 · 385 · 386 · 387 · 391 · 392 · 401 · 404 · 495  
  
*La Princesse d'Elide*, 345  
*Pseudolus*, 15 · 21 · 26 · 89 · 104 · 125 · 177 · 179 · 190  
*Psyche (Ψυχή)*, 345  
*Querolus*, 27 · 45  
*Il Ragazzo*, 54  
*Il raggiratore*, 477  
*Ralph Roister-Doister*, 81  
*Les Precieuses ridicules (Αρχόντισσες ευγενικές και αγχινούστατες γελοιώδεις ή Οι Ψευτοσπουδαίες)*, 332 · 348 · 386 · 388 · 458 · 370 · 374 · 386  
*Le riche vilain*, 48  
*Le roi s'amuse*, 87  
*Rudens*, 23 · 25 · 91 · 96 · 112 υποσημ. 18 · 163 · 187 · 190  
*Il Ruffiano*, 92  
*Sacri Mater Virgo*, 39  
*Σαμία*, 259  
*Les femmes Savantes (Οι Γραμματιζούμενες ή Οι σοφές γυναίκες)*, 345  
*Der Schatz*, 95  
*Les quatre semblables ou les deux Lelio et les deux Arlequins*, 76  
*La Sérénade*, 90

*Li finti Servi*, 75  
*Sganarelle ou cocu imaginaire (Ο Σγαναρέλλος ή Ο κατά φαντασίαν κερατοφόρος)*, 332 · 344 · 360 · 401  
*Le Sicilien ou l'amour peintre*, 58  
*La Somiglianza*, 76  
*Le due Sorelle simili*, 76  
*Σοφές γυναίκες*, 388  
*I duo Lelii Simili*, 76  
*I quarto Simili*, 76  
*Sir Martin Mar-all or the feign'd innocence*, 51  
*Skur*, 46  
*La due Sorelle simili*, 76  
*Lo specchio*, 56  
*La sporta*, 46  
*Stichus*, 92 · 93 υποσημ. 137 · 182  
*Τα συμβάντα της εξοχής (Le avventure dalla villeggiatura)*, 475  
*Stichus*, 18 · 125 · 180  
*I Suppositi*, 29 · 52 · 99 · 168 · 398  
*Σχεδία*, 96  
*Taming of a Shrew*, 84  
*Tartuffe (Ταρτούφος)*, 154 · 329 · 345 · 350 · 352 · 359 · 363 · 364 · 375 · 383 · 384 · 385 · 386 · 388 · 389 · 398 · 578  
*La Trappolaria*, 90  
*The English Traveller*, 85  
*Le trésor caché*, 95  
*Le Trésor*, 95  
*Trinummus*, 17 · 26 · 93 · 95  
*Truculentus*, 15 · 24 · 93 υποσημ. 140 · 95 · 96 υποσημ. 145 · 104 · 125 · 169 · 179 · 183 · 184 · 186 · 189  
*Die Turkensklavin*, 58  
*The Twin Rivals*, 77  
*Il furto*, 219  
*Das Väterchen*, 42  
*La vedova scaltra (Η στοχαστική και ωραία χήρα)*, 323  
*Il ventaglio*, 477  
*Vidularia*, 96-97  
*Warenar*, 46  
*Weiber sind Weiber*, 93  
*A very woman or the prince of Tarent*, 58  
*Zwillinge*, 77