



# ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (17ος - 20ός αι.)

*Επιστημονικές  
Επιμορφωτικές Διαλέξεις*

ΕΙΔΙΚΕΣ  
ΜΟΡΦΩΤΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Φεβρουάριος - Μάρτιος 1996











Εκδόσεις της αυτής σειράς

- 1) Σύγχρονα Επιτεύγματα των Θετικών Επιστημών - ΑΘΗΝΑ 1993
- 2) Μοριακή Βάση των Ασθενειών - ΑΘΗΝΑ 1994
- 3) Αρχαιολογία της Πόλης των Αθηνών - ΑΘΗΝΑ 1996
- 4) Η Θεωρία της Εξελίξεως - ΑΘΗΝΑ 1996
- 5) Περιβάλλον και Υγεία - ΑΘΗΝΑ 1996

ISBN: 960 - 7094 - 96 - 4

© 1997, ΕΘΝΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΡΕΥΝΩΝ (Ε.Ι.Ε.)

Υπεύθυνη των Ειδικών Μορφωτικών Εκδηλώσεων-Επιμέλεια Έκδοσης:

κ. Ελένη Γραμματικοπούλου

Τηλ.: 7246618 και 7229811 (224 εσωτ.), Fax: 7246618

Σχεδίαση, παραγωγή: SINGULAR PUBLICATIONS

Ασκληπιού 154, 11471 Αθήνα

Τηλ.: 6462716 - 6461713, Fax: 6452570



Το Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, συνεχίζοντας την παράδοση της προσφοράς και της συμβολής στην ανάπτυξη της πνευματικής ζωής του τόπου μας, οργάνωσε τον καθιερωμένο πιά κύκλο των **Ειδικών Μορφωτικών Εκδηλώσεων** και κατά την περίοδο 1995-1996.

Η παρουσίαση των σύγχρονων επιστημονικών επιτευγμάτων στον χώρο των θετικών και ανθρωπιστικών επιστημών καθώς και η προβολή του κοινωνικού χαρακτήρα της επιστημονικής έρευνας αποτελούν, κατά μείζονα λόγο, τα καθοδηγητικά κριτήρια και τον στόχο αυτών των εκδηλώσεων.

Στο πλαίσιο του προγράμματος "Γλωσσομάθεια και πολιτισμικές επαφές: ο Ελληνισμός μεταξύ Ανατολής και Δύσης, 15ος-19ος αι.", η ιστορία της νεοελληνικής δραματουργίας, ειδικότερα της περιόδου του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού, απετέλεσε και αποτελεί ένα από τα αντικείμενα έρευνας του Κέντρου Νεοελληνικών Ερευνών του Ε.Ι.Ε. Από την ίδρυσή του έως σήμερα, το ΚΝΕ επιδιώκει να μελετήσει άγνωστες, αγνοημένες ή λιγότερο ερευνημένες πτυχές της νεοελληνικής παιδείας και να συμβάλει, με αυτόν τον τρόπο, στη βαθύτερη κατανόηση της φυσιογνωμίας του νεώτερου Ελληνισμού. Ένα από τα πεδία της νεοελληνικής επιστήμης, που διεκδικεί στις μέρες μας με δυναμισμό ένα καινούργιο πρόσωπο και ενέχει σημαντικές προοπτικές εξέλιξης, αποτελεί ασφαλώς και η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Για τον λόγο αυτό κρίθηκε σκόπιμο να συμπεριληφθεί στον κορμό των Ειδικών Μορφωτικών Εκδηλώσεων ένας ευρύτερος θεματικός κύκλος με τίτλο "ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ, 17ος-20ός αι.", όπου αναλύθηκαν οι διαδοχικές εκφράσεις του φαινομένου: η κρητική αναγέννηση, ο επανησιακός χώρος, το θρησκευτικό θέατρο των Ιησουϊτών στα νησιά του Αιγαίου, ο Διαφωτισμός, τα ρεύματα του 19ου και του 20ού αι.

Καταξιωμένοι μελετητές του νεοελληνικού θεάτρου, επιφορτίστηκαν με τις έξι επιστημονικές ομιλίες που παρουσιάζονται εδώ με χρονολογική τάξη, με σκοπό να αποτυπωθούν οι συνέχειες και οι τομές, και ακόμη να αναζητηθεί μέσα από την πληθώρα των μαρτυριών, των πηγών, των εκάστοτε ιδεολογικών αντιπαραθέσεων και των αισθητικών επιλογών, η σύγκρουση —και

ταυτόχρονα η συνύπαρξη— του παλιού με το καινούργιο, ανανεωτικό στοιχείο, αλλά και μέσα από τη θελκτική πρόσμιξη με το αλλότριο, με τα ευρωπαϊκά αισθητικά ρεύματα που επηρέασαν διαδοχικά τη δραματογραφία μας, να αποκρυσταλλωθεί η ελληνική ιδιοτυπία.

Στον παρόντα τόμο συγκεντρώθηκαν τα απομαγνητοφωνημένα κείμενα αυτών των διαλέξεων, στο τέλος των οποίων ακολουθούσε κατά κανόνα διαλογική συζήτηση μεταξύ του ομιλητού και του κοινού. Οι διαλέξεις πραγματοποιήθηκαν στο Αμφιθέατρο "Λεωνίδα Ζέρβας" του Ε.Ι.Ε., κατά το χρονικό διάστημα από 6 Φεβρουαρίου έως 12 Μαρτίου 1996. Οφείλουμε να επισημάνουμε πως τα κείμενα που περιέχονται εδώ δεν είναι εντελώς πρωτότυπα στο σύνολό τους· τμήματά τους έχουν ήδη δημοσιευθεί σε ειδικές μελέτες και αυτοτελή βιβλία των συγγραφέων τους. Θεωρήσαμε, ωστόσο, σκόπιμο να τα συμπεριλάβουμε σε μία έκδοση, ώστε ο αναγνώστης να μπορέσει να παρακολουθήσει απρόσκοπτα τη συνέχεια και τη ροή της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου κατά την εξεταζόμενη περίοδο. Επίσης δεν θελήσαμε να αλλάξουμε ριζικά τη μορφή ορισμένων κειμένων που εκφωνήθηκαν χωρίς χειρόγραφο για να μην αλλοιώσουμε "τη δροσιά" του προφορικού λόγου.

Το Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών επιθυμεί και από τη θέση αυτή να ευχαριστήσει το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και ειδικότερα τον Πρόεδρο και τους Καθηγητές του Τμήματος, κκ. Βάλτερ Πούχνερ, Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, Κώστα Γεωργουσόπουλο, Πλάτωνα Μαυρομούστακο και την κυρία Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ για την τόσο ουσιαστική συμμετοχή τους στον κύκλο αυτό. Επίσης ευχαριστούμε την ερευνήτρια του Κέντρου Νεοελληνικών Ερευνών, Δρ. Άννα Ταμπάκη, στην οποία ανήκει η ιδέα και ο σχεδιασμός του. Χωρίς την πολύτιμη βοήθεια όλων τους δεν θα ήταν δυνατόν να πραγματοποιηθεί ο κύκλος αυτός.

# Περίεχόμενα

## “ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (17ος-20ός αι.)”

### Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ: ΣΥΝΕΧΕΙΕΣ ΚΑΙ ΤΟΜΕΣ

Από την κρητική αναγέννηση στο θέατρο του 20ού αιώνα

6 Φεβρουαρίου 1996	<b>Σ. Α. Ευαγγελάτος</b> <i>Το κρητικό και επανησιακό θέατρο.....</i> 1
13 Φεβρουαρίου 1996	<b>Β. Πούχγερ</b> <i>Το ελληνικό θρησκευτικό θέατρο του Αιγαίου πελάγους .....</i> 21
20 Φεβρουαρίου 1996	<b>Α. Ταμπάκη</b> <i>Ο διαφωτισμός και ο ρομαντισμός στο νεοελληνικό θέατρο .....</i> 37
27 Φεβρουαρίου 1996	<b>Κ. Γεωργουσόπουλος</b> <i>Όψεις του νεοελληνικού θεάτρου, 1880-1980.....</i> 59
5 Μαρτίου 1996	<b>Π. Μαυρομούστακος</b> <i>Το θέαμα στον αστικό χώρο: η περίπτωση της Κέρκυρας.....</i> 73
12 Μαρτίου 1996	<b>Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ</b> <i>Παράδοση και νεωτερικότητα στην ελληνική θεατρική αρχιτεκτονική.....</i> 89





# “Το κρητικό και επανησιακό θέατρο”

Ομιλητής: Σπύρος ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

Σκηνοθέτης, Καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών,  
του Πανεπιστημίου Αθηνών

Προλογίζουν οι κ. Ελένη Γραμματικοπούλου και Άννα Ταμπάκη

Ε.Γ. Απόψε αποτελεί ξεχωριστή τιμή για μας το γεγονός ότι αρχίζει τις ομιλίες του κύκλου αυτού ένας διακεκριμένος και ταλαντούχος άνθρωπος του θεάτρου που σφράγισε με την προσωπική του ερμηνεία και έμπνευση τα θεατρικά δρώμενα αυτού του τόπου. Πρόκειται για τον σκηνοθέτη, καθηγητή του Θεατρικού τμήματος του Πανεπιστημίου της Αθήνας και ιδρυτή, από το 1975, του θεατρικού σχήματος ΑΜΦΙ-ΘΕΑΤΡΟ κ. Σπύρο Ευαγγελάτο.

Τα 150 και πλέον θεατρικά έργα που σκηνοθέτησε και παρουσίασε όχι μόνο στον ελληνικό αλλά και στον διεθνή χώρο, επιλεγμένα κυρίως από το αρχαίο δράμα και το παλαιό, και συχνά εντελώς άγνωστο, νεοελληνικό θέατρο (1600-1900) φέρουν τη σφραγίδα μιάς υψηλής αισθητικής, συνέπειας, πάθους και αγάπης του κ.Ευαγγελάτου για το θέατρο, καθώς επίσης και την έκδηλη φαντασία και τόλμη του, συνδυασμένη με ένα ανεξάντλητο πνεύμα αναζήτησης και έρευνας.

Όμως, καθώς το έργο είναι εκείνο το οποίο καταξιώνει τον δημιουργό του, σταματώ εδώ. Θα ήθελα μόνο να σας διαβάσω από κάποιο πρόγραμμα του “Αμφιθέατρου”, την ερμηνεία που δίνει ο ίδιος ο κ. Ευαγγελάτος για την επιλογή του τίτλου της θεατρικής του ομάδας, γιατί πιστεύω ότι περιέχει πάρα πολύ επιγραμματικά και συνοπτικά, τη φιλοσοφική θεώρηση και την ερμηνεία που δίνει ο κ.Ευαγγελάτος για το θέατρο.

Αμφί: Κοντά, ολόγυρα σε σχέση με το κοινό, θέατρο.

Αμφί: Απ’ όλες τις πλευρές, σε σχέση με την θεατρική τέχνη, θέατρο.

Αμφί: Ανάμεσα, μαζί, με, σε σχέση με την εποχή του, θέατρο”.

Γνωρίζοντας τον “ανύπαρκτο” χρόνο του κ.Ευαγγελάτου, καθώς κινείται ανάμεσα στις παραστάσεις της “Λαίδης Μάκβεθ του Μοτέγκ που παίζεται τις μέρες αυτές στην Λυρική Σκηνή, της “Θεοφανώς” που παρουσιάζεται από το Αμφιθέατρο, τη διδασκαλία των παραστάσεων στο Εθνικό Θέατρο για το έργο “Το σπίτι της Μπερνάρντα Αλμπα”, τις υποχρεώσεις του στο Θεατρικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Αθηνών, αισθανόμαστε ιδιαίτερη χαρά και τιμή, που έκλεψε λίγο απ’ αυτό τον πολύτιμο χρόνο του, για να είναι απόψε κοντά μας και να μας μιλήσει για το κρητικό και επανησιακό θέατρο.

Τελειώνοντας, θα ήθελα να τον ευχαριστήσω ιδιαίτερα, γιατί μέσα από το μοναδικό του σκηνοθετικό έργο, μας γνώρισε τους κώδικες προσέγγισης και ανάγνωσης έργων τελείως άγνωστων σε εμάς, καθώς επίσης γιατί μέσα από τη μαγεία και τη μαστοριά των παραστάσεών του, βγάκαμε όλοι σίγουρα πολύ πιο πλούσιοι και πολύ πιο κερδισμένοι. Τον ευχαριστώ πολύ.

A.T. Τον κύκλο των ομιλιών εγκαινιάζει ο Σπύρος Ευαγγελάτος, βαθύς γνώστης και ακάματος ερευνητής του κρητικού και επανησιακού θεάτρου. Και εδώ ακριβώς θα ήθελα να σταθώ για ένα μόνο λεπτό. Γιατί εκτός από την πολύ σημαντική και γνωστή σε όλους μας σκηνοθετική του δραστηριότητα, ο σημερινός ομιλητής που μας τιμά πραγματικά με την παρουσία του, έχει αφιερώσει μεγάλο μέρος του χρόνου του, σε λεπτολόγες φιλολογικές και ιστορικές αναζητήσεις και έχει δώσει κατά καιρούς λύσεις σε κείρια ζητήματα του κρητικού και επανησιακού θεάτρου.

Θυμίζω την πρόσφατη έρευνά του για τον Πέτρο Κατσαίτη, χωρίς να λησμονήσω τη διδακτορική του διατριβή, για την ιστορία του θεάτρου στην Κεφαλονιά αλλά και τόσες άλλες μελέτες του που έχουν δημοσιευθεί σε ειδικά επιστημονικά περιοδικά. Ερευνητής λοιπόν και δημιουργός συνενώνει με περισσή γνώση και ευαισθησία, τόσο φιλολογικές, όσο και θεατρολογικές αρετές. Και πάνω από όλα, μία μοναδική αγάπη και βαθιά κατανόηση για τα κείμενα, με τα οποία έχει καταπιαστεί. Νομίζω ότι με αυτό τον τρόπο, επιτυγχάνει να μεταβάλλει τις αφηρηματικές πραγματικά πηγές της δραματουργίας μας, σε ζωντανά τεκμήρια λόγου, διδάσκοντας και επενεργώντας στις συνειδήσεις των νεωτέρων.

Τον ευχαριστούμε αληθινά για όσα μας έχει προσφέρει. Με χαρά, τον καλώ να πάρει τον λόγο.



Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμότητα την κα Γραμματικοπούλου και την κα Ταμπάκη, για τα τόσο ευγενικά τους λόγια, που πολλές φορές αρχίζω και αισθάνομαι γέρος, ενώ μέσα μου δεν θέλω να αισθάνομαι έτσι. Δεν βαριέσαι. Δουλειά κάνουμε όλοι. Ο καθένας τη δική του. Εγώ αυτό που λέω πάντα σε νεώτερους συνεργάτες μου στο Πανεπιστήμιο, είναι ότι σημασία έχει να σου δίνει χαρά το επάγγελμα που ακολουθείς. Αυτό είναι το σημαντικότερο. Η μεγαλύτερη κατάρα είναι να μη σου δίνει χαρά το επάγγελμα. Άμα σου δίνει χαρά, κάτι θα προσφέρεις. Καθένας μας, ένα λιθαράκι, ότι μπορείς.

Ευχαριστώντας και πάλι το Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, ήθελα να σας πω ότι άλλοι συνάδελφοι του Τμήματος όπως ο κ. Πούχγερ δεν μπόρεσαν να παραστούν, διότι την ίδια ώρα ακριβώς είναι η εκδήλωση για την παρουσίαση της νέας κριτικής έκδοσης της “Ευγένας”, θεατρικού έργου του Θεόδωρου Μοντσελέζε - θα μιλήσουμε γι’ αυτό αργότερα - από τον καθηγητή Mario Vitti και τον καθηγητή Τζουζέπε Spadaro.

Το πρώτο θέμα της σειράς αυτής των διαλέξεων, είναι για το κρητικό και επανησιακό θέατρο. Επειδή έχω την ελπίδα ότι απευθύνομαι κυρίως σε μη ειδικούς πλην κάποιων εξαιρέσεων που βλέπω ήδη στον χώρο, θα πρέπει να πω ορισμένα πράγματα, να προσδιορίσω τί σημαίνει κρητικό και επανησιακό θέατρο.

Χρειάζεται να το προσδιορίσω όχι μόνο γεωγραφικά όπως καταρχήν ο όρος μας παραπέμπει, αλλά και σύμφωνα με τα ιστορικά και κοινωνικά δεδομένα της τότε εποχής και να δούμε ποιάς εποχής είναι, ώστε να μπορούμε να έχουμε όλο το φάσμα μπροστά μας και από εκεί να προσπαθήσουμε να προσδιορίσουμε ποιά είναι η αξία η ιστορική ή η ιδεολογική ή η θεατρική των κειμένων των οποίων σώθηκαν οι μαρτυρίες για θεατρικές παραστάσεις. Γιατί ασφαλώς όταν λέμε θέατρο, εννοούμε δύο βασικά σκέλη: Τη δραματουργία, αλλά και την θεατρική πράξη, το αν έγιναν, δόθηκαν παραστάσεις δηλαδή. Αυτό είναι

πολύ σημαντικό, το ίδιο σημαντικό, για να μη σας πω ότι καμιά φορά το δεύτερο είναι σημαντικότερο, με την έννοια ότι θεατρικά έργα γράφονται καμιά φορά, αλλά δεν σημαίνει καθόλου ότι παριστάνονται. Μπαίνουν στο συρτάρι ή τυπώνονται.

Αν δείτε στον 19ο αιώνα το τί θεατρικά έργα έχουν τυπωθεί στην καθαρεύουσα ή σε μία μειζοβάρβαρα όπως λέγεται γλώσσα, από τα οποία, δόξα τω Θεώ, ελάχιστα έχουν παιχτεί. Παίχτηκαν τα σημαντικότερα της εποχής, ο Δημήτριος Βερναρδάκης, ο Σπύρος Βασιλειάδης, που ήταν αξιόλογοι ποιητές ασχέτως της γλώσσας που χρησιμοποίησαν.

Αν και η γλώσσα πάλι η δημοτική δεν είναι πανάκεια. Είναι σχετικό. Πιστεύω δηλαδή πως ο φανατισμός των αντιδημοτικιστών του φθινόωτου 19ου αιώνας, είναι το ίδιο αξιοκατάκριτος με τον υπερφανατισμό των δημοτικιστών των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνας. Αυτό το αποκλείει η υπερβολή. Η υπερβολή γενικώς πρέπει να αποκλείεται στην τέχνη.

Όταν μιλάμε για κρητικό και επανασιακό θέατρο, ο γεωγραφικός χώρος είναι σαφής. Χρειάζεται επίσης ένας χρονικός προσδιορισμός. Μιλάμε για την εποχή της βενετοκρατίας. Ξέρουμε ότι σταδιακά μετά την πτώση της Κωνσταντινουπόλεως, σιγά-σιγά όλος ο ευρύτερος ελλαδικός χώρος ή αν θέλετε ο υπό τον “ελληνικόν πολιτιστικόν ήλιον” χώρος, δηλαδή ο χώρος της ελληνοιστικής ακμής, οι περιοχές της Μικράς Ασίας και βεβαίως της κυρίως Ελλάδος και ο νησιωτικός χώρος, κατελήφθη σιγά-σιγά από τους Τούρκους. Τα νησιά παρεδόθησαν ή κατελήφθησαν τελευταία και από τους Φράγκους πέρασαν στους Τούρκους: το 1522 η Ρόδος, το 1571 η Κύπρος (μετά από βενετική κατοχή που δεν διήρκεσε ούτε 100 χρόνια: 1489-1570). Περισσότερο ανθεκτική ήταν η Κρήτη, όπου αδιαλείπτως από το 1204 ως το 1669 παρέμειναν οι Βενετοί.

Ο μεγάλος κρητικός πόλεμος και η προσπάθεια των Τούρκων να καταλάβουν την Κρήτη άρχισε το 1645. Οι Τούρκοι κατέλαβαν πρώτα τα Χανιά, τον επόμενο χρόνο το Ρέθυμνο και μετά άρχισε ο μεγάλος - 25 χρόνια, παραπάνω περίπου - πόλεμος, για να καταληφθεί ο Χάνδακας ή το Μεγάλο Κάστρο, το σημερινό Ηράκλειο.

Σ’ αυτά τα χρόνια του πολέμου, στην ουσία η Σπτεία παραδόθηκε, δηλαδή εγκαταλείφθηκε, δεν παραδόθηκε. Εγκαταλείφθηκε, έφυγαν οι κάτοικοι όλοι και κλειστάκανε στον Χάνδακα. Ωστόσο και μέσα στον πολιορκούμενο Χάνδακα από το 1646-1669, έχουμε θεατρικές παραστάσεις. Έχουμε τουλάχιστον αποδεδειγμένη δραματουργία που γράφτηκε εκείνη την εποχή.

Από το 1669 που πέφτει η Κρήτη ολοκληρωτικά στους Τούρκους επικρατεί πλήρες σκοτάδι. Για να καταλάβετε πόσο πλήρες σκοτάδι, έπρεπε να περάσουν 100 χρόνια για να έχουμε ένα δημοτικό τραγούδι, το τραγούδι του Δασκαλογιάννη, που απέχει περίπου 100 χρόνια από την τουρκική κατάκτηση.

Τα Επάνησα στάθηκαν πιο τυχερά. Τα Επάνησα, άλλα νωρίτερα, άλλα αργότερα περιήλθαν στους Βενετούς. Η Κέρκυρα και η Ζάκυνθος ήδη από τον 15ο αιώνα περίπου, η Κεφαλονιά το 1500 ακριβώς, Χριστούγεννα, και η Λευκάδα πολύ αργότερα, το 1684 με τον 4ο ή 5ο βενετοτουρκικό πόλεμο, που

ήταν εκείνη την εποχή ακριβώς. Η Λευκάδα είναι το μόνο νησί από τα Επτάνησα που είχαν καταλάβει οι Τούρκοι (1479) μαζί με μέρος της Στερεάς Ελλάδας, κοντά στην Πρέβεζα, απέναντι από την Αγία Μαύρα. Ωστόσο μιλάμε για έναν ευρύτερο χώρο, που εκτείνεται από την Κέρκυρα μέχρι τα Κύθηρα κάτω τα νησιά αυτά είχαν την τύχη - πλην της Λευκάδας - να μη τα πατήσουν ποτέ Τούρκοι.

Αυτός ο γεωγραφικός χώρος ενώθηκε καταυτόν τον τρόπο πολιτικά έως την κατάλυση της Γαλννοτάτης - έτσι ονομαζόταν η Βενετική Δημοκρατία. - Είναι σημαντικό ότι το πολίτευμά της ήταν περίπου σαν της Ιταλίας. Γιατί η Ρώμη, με την οποία για λόγους πολιτικούς δεν διατηρούσε και πολύ καλές σχέσεις, ήταν φρέουδο του Πάπα. Από την άλλη μεριά ήταν οι Μεδικοί στην Φλωρεντία, ήταν οι Σφόρτσα (Sforza) στο Μιλάνο, ήταν με ηγεμόνες, με πρίγκιπες ή άλλους τιτλούχους τα κρατίδια. Οι Βενετοί είχαν βέβαια μία δημοκρατία πατρικίων. Μη φανταστείτε ότι όλοι όσοι κατοικούσαν στη Βενετία εξέλεγαν την αρχή τους. Απλώς αυτοί οι πατρίκιοι, οι ευγενείς, εξέλεγαν ένα συμβούλιο των δέκα το οποίο ήταν πάντοτε πανίσχυρο, και τον Δόγη. Εν πάση περιπτώσει, αυτοί είχαν αναπτύξει μία πολύ αξιόλογη θαλασσοκρατία, ένα πολύ σημαντικό δίκαιο και ήταν άτεγκτοι στο δίκαιό τους ακόμα και στις αποικίες όπως ήταν η Κρήτη και τα Επτάνησα.

Το 1797 ο Ναπολέων με την εκστρατεία του στην Ιταλία διέλυσε την Γαλννοτάτη Βενετική Δημοκρατία. Τότε αυτομάτως κατέλαβαν οι "Δημοκρατικοί" Γάλλοι τα Επτάνησα (1797-99), τους Γάλλους ακολούθησαν οι Ρώσοι, μετά ξαναήρθαν οι "Αυτοκρατορικοί" Γάλλοι (1807-1809) και τελικά οι Άγγλοι που έμειναν ως την ένωση με την Ελλάδα, το 1864. Έτσι αρχίζει μία άλλη περίοδος.

Εμάς ενδιαφέρει ο ενετοκρατούμενος χώρος, γιατί εκεί προσδιορίζεται ο όρος που έχει καθιερωθεί ως κρητικό και επανησιακό θέατρο.

Βέβαια, περιττό να πω, ότι η βενετική κατοχή ήταν πολύ πιο ανθρώπινη απ' ότι ήταν η τουρκική στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο, αλλά βέβαια αυτό είναι σχετικό, γιατί όπως απεδείχθη κατά τον κρητικό πόλεμο, ήταν τόσο κακή η συμπεριφορά της ενετικής εξουσίας στην Κρήτη, ώστε όταν κατέλαβαν οι Τούρκοι τα Χανιά και το Ρέθυμνο, σχεδόν όλο το μέρος του αγροτικού πληθυσμού πήγε με το μέρος των Τούρκων.

Έκαναν και μια έξυπνη και πονηρή πολιτική, οι Τούρκοι. Έφεραν έναν εκκλησιαστικό, τον οποίο έχρισαν δήτην σαν Αρχιεπίσκοπο Κρήτης, ενώ ο καθολικός κλήρος δεν άφηνε παρά μονάχα πρωτοπαπάδες να υπάρχουν εκεί. Έκαναν κάτι τέτοιους ελιγμούς και συχνά παρατηρήθηκε το τραγικό φαινόμενο, στα λαγούμια που έσκαβαν, γιατί τότε ένα μεγάλο μέρος του πολέμου (της πολιορκίας του Χάνδακα) διεξήγετο κάτω, σκάβανε λαγούμια οι μεν, λαγούμια οι άλλοι. Οι μεν για να μπουν και να χτυπήσουν μέσα το κάστρο, οι άλλοι για να χτυπήσουν το στρατόπεδο. Και συναντιόντουσαν καμιά φορά οι λαγουμιτζήδες, έφευτε κατά τύχη το ένα λαγούμι πάνω στο άλλο και γινόταν μάχη σώμα με σώμα και το τραγικότερο απ' όλα ότι ήταν Έλληνες με Έλληνες. Ήταν και αξιωματικοί βέβαια Ενετοί ή Τούρκοι, αλλά κυρίως ο μαχόμενος πληθυσμός ήταν Έλληνες. Όσοι δεν είχαν φύγει για τα Επτάνησα, για τη Βενετία ή για άλλες περιοχές, ήταν μέσα στο κάστρο κλεισμένοι.



Εν πάση περιπτώσει παρόλα αυτά, δεν υπάρχει σύγκριση με τον τουρκικό ζυγό, υπήρχε καταρχήν μία δυνατότητα προσβάσεως προς τα πνευματικά κέντρα της εποχής. Υπήρχε η δυνατότητα προσβάσεως νεαρών σπουδαστών στα πανεπιστήμια της Ιταλίας και ιδιαίτερα της Πάντοβα, γιατί η Βενετία δεν διέθετε η ίδια πανεπιστήμιο. Το πανεπιστήμιο της Παδούνης που λέγανε οι παλιοί ή της Πάδοβα ή της Πάντοβα όπως θέλετε, ήταν κυρίως το λίκνον του κρητικού και επανησιακού σπουδαστικού χώρου.

Βέβαια τυπογραφείο δεν άφησαν ποτέ στην Κρήτη να γίνει, δεν άφησαν και στα Επτάνησα· με μία εξαίρεση μόνο του Νικοδήμου Μεταξά, ενός σπουδαίου λογίου εκκλησιαστικής παιδείας, ο οποίος στα Μεταξάτα της Κεφαλονιάς ίδρυσε ένα βραχύβιο τυπογραφείο, αλλά στην ουσία δεν λειτούργησε τυπογραφείο στους χώρους αυτούς. Δεν θέλανε, επίτιδες βέβαια, δεν αφήνανε.

Ωστόσο έχουμε εντοπίσει ότι υπήρξαν πολλές ιταλικές επιρροές στην Κρήτη στον τομέα της λογοτεχνίας, στην ποίηση ειδικότερα, στο θέατρο, στη ζωγραφική. Αν και δεν έοβησε η βυζαντινή παράδοση επιτελέσθη μία πρόομιξη, ιδιαίτερα στα Επτάνησα, ορισμένων δυτικών στοιχείων με την εκκλησιαστική βυζαντινή παράδοση της εικονογραφίας. Επιδράσεις έχουμε και στη μουσική. Η μεν βυζαντινή μουσική, ιδιαίτερα στην Κεφαλονιά, είχε μία ιδιαιτεία την οποία διατηρούν ακόμα μέχρι τώρα απ' όσο γνωρίζω. Στην Κρήτη ο καθηγητής Νικ. Παναγιωτάκης εντόπισε και έντεχνο συνθέτη, τον Φραγκίσκο Λεονταρίτη, ο οποίος έζησε τον 16ο αιώνα. Ήταν δυτικής νοοτροπίας. Αυτός έκανε καριέρα και στο Μόναχο και στην Βενετία. Ήταν ένας εκκλησιαστικός συνθέτης, ελάσσονος σημασίας, αλλά ιστορικά πολύ σημαντικός για μας. Υπήρχε λοιπόν στον ενετοκρατούμενο χώρο μια γενική άνθηση. Και βεβαίως για τη λογοτεχνία αρκεί να αναφέρω τα έργα του κρητικού θεάτρου που θα μας απασχολήσουν και τον "Ερωτόκριτο".

Αλλά από την άλλη μεριά, χωρίς να έχουμε τόσο συνταρακτικά δείγματα ακμής, παράλληλα έχουμε μία αξιόλογη δράση και στα Επτάνησα. Πρέπει ακόμα να πω μερικά λόγια για την κοινωνική διάταξη, τα κοινωνικά στρώματα που υπήρχαν τότε. Αναφέρομαι κυρίως πρώτα στην Κρήτη, γιατί πιο απλουστευμένα υπήρχαν παρόμοια και στα Επτάνησα.

Στην Κρήτη η ανώτερη τάξη, ήταν οι ονομαζόμενοι Ευγενείς Βενετοί. Δεν ήταν εκ Βενετίας, όλοι είχαν γεννηθεί στην Κρήτη, τρίτη, τέταρτη, πέμπτη και παραπάνω γενιά. Αλλά αυτοί είχαν τον τίτλο "nobili Veneti", δηλαδή ήταν η ανώτατη αριστοκρατία. Ήταν εκείνοι οι οποίοι μπορούσαν να πάρουν υψηλότερα αξιώματα. Ο Δούκας της Κρήτης και το επιτελείο του διορίζοντο και έρχονταν πάντοτε από τη Μπνρόπολη, από τη Βενετία. Για άλλες θέσεις συμβούλων κλπ., παίρνανε γηγενείς Βενετοκρητικούς. Αυτή η ανώτερη τάξη ήταν καθολικοί. Αν βαφτιζόσουν ορθόδοξος, έχανε την "nobilita veneta", την βενετική ευγένεια. Έπρεπε να μείνουν καθολικοί.

Οι καθολικοί ήταν μία μικρή μειοψηφία στο νησί. Όλη η ύπαιθρος ήταν ορθόδοξοι, όλοι ανεξαιρέτως - που λέει ο λόγος ανεξαιρέτως - αλλά και μέσα στις πόλεις οι καθολικοί ήταν μόνο μία μικρή κάστα ανθρώπων. Πέρα βεβαίως των υπαλλήλων που ερχόντουσαν, οι Βενετοί, αυτοί ήταν καθολικοί ούτως ή άλλως. Υπάρχουν μαρτυρίες ότι και αυτοί οι ίδιοι, βάζανε τα παιδιά τους να μάθουν ιταλικά, διότι δεν ξέρανε ιταλικά. Επίσημη γλώσσα ήταν βέβαια η ιταλική και ιδιαίτερα η βενετική διάλεκτος. Για να κάνεις καριέρα στο δημόσιο έπρεπε να ξέρεις ιταλικά. Είχαν απωλέσει τη γλώσσα τους γιατί κάνανε συχνά

κάποιες επιμειξίες μεταξύ ευγενών, οι οποίοι κατά παραχώρηση έπαιρναν κόρες ορθόδοξων, λέγοντας ότι από τα παιδιά τους τουλάχιστον ο πρωτότοκος θα βαφτιστεί οπωσδήποτε καθολικός. Μετά τον πρωτότοκο, αρχίζανε οι εκπώσεις, βέβαια. Διότι η μητέρα άρχιζε τις πιέσεις. Αν μάλιστα καμιά φορά κάποιο μωρό κινδύνευε να πεθάνει, το βαφτίζανε στον αέρα ορθόδοξο, και αμέσως λέγανε “τώρα είναι ταμένος στον Άγιο Νικόλα, αποκλείεται, δεν μπορεί, θα γίνει ορθόδοξος”. Με τον τρόπο αυτό υποχωρούσε ο άλλος γονιός. Δεν υπήρχε και μεγάλος φανατισμός. Οι Βενετοί, εκείνη την εποχή λόγω του φόβου του Πάπα που ήθελε να πατήσει πόδι, κάνανε λίγο τους ανεξίτηλοκους. Όταν φτάνανε τα πράγματα πολύ στην άκρη, παίρνανε το μέρος των Λατίνων, των λατινοφρόνων, των καθολικών δηλαδή. Αυτή η ανώτερη τάξη είχε ελάχιστες δεκάδες οικογενειών.

Η εποχή που μας ενδιαφέρει είναι η εποχή της ακμής για το θέατρο, δηλαδή τέλη 16ου αιώνα, από το 1585 περίπου που εμφανίζεται ο Χορτάτης μέχρι το 1669 που πέφτει η Κρήτη. Εκεί ήταν λίγες δεκάδες ευγενών οικογενειών με τα μέλη τους, που δεν ήταν όλα ορθόδοξα.

Δεύτερη τη τάξει ομάδα κοινωνική, ήταν οι ονομαζόμενοι ευγενείς Κρητικοί, “nobili Cretensi”. Οι ευγενείς Κρητικοί μπορεί να ήταν ελληνορθόδοξοι, αλλά μπορεί να ήταν και κατά διαφόρους τρόπους εκπεσόντες γόνιοι τέως καθολικών οικογενειών.

Το να πέσει κανείς από την βενετική ευγένεια, ένας λόγος ήταν λόγω οικονομικής ανέχειας, άλλος ήταν λόγω ταπεινής καταγωγής. Πώς ταπεινής; Ήταν νόθος. Οι μούλοι, όπως τους λέγανε τότε, ήταν πάρα πολύ σύνηθες φαινόμενο και στην Κρήτη και στα Επτάνησα. Και μάλιστα αυτοί αναγνωρίζονταν από τις διαθήκες. Δηλαδή ένας ευγενής έκανε μερικά παιδιά με την πρώτη γυναίκα του, αλλά έβρισκε και καμιά παραδουλεύτρα, ή κάτι τέτοιο, “παιδιά να υπάρχουν σου λέει”. Αυτά τα αναγνωρίζανε συνήθως. Βέβαια αυτό δεν σημαίνει ότι έπαιρναν τίτλο ευγενείας, αλλά λέγανε στη διαθήκη “αφίνω του μούλου μου του Γιώργη για να με θυμάται” και του άφηναν κανένα χωραράκι.

Όλα ήταν δηλαδή μέσα στο παιχνίδι, σύμφωνα με την επικρατούσα “αξιοπρέπεια” του 18ου αιώνα και εδώ και στη Δύση. Ας θυμηθούμε το δίκαιο της πρώτης νυχτός μέχρι τότε υπήρχε; Σύμφωνα με αυτό ο φεουδάρχης όταν πάντρευε μια κοπέλα με ακόλουθό του, την πρώτη βραδιά του γάμου κοιμόταν μαζί της ώστε να της κάνει την τιμή, να την καταστήσει εκείνος γυναίκα. Αυτό το έθιμο έμεινε ζωντανό ως τα τέλη του 18ου αιώνα περίπου. Ο Beaumarchais στους “Γάμους του Φίγκαρο” το σαρκάζει σαν ένα γεγονός το οποίο ίσχυε ακόμα εκείνη την εποχή. Δηλαδή μέχρι την Γαλλική Επανάσταση περίπου σε κάποιες ίσως πιο ακραίες περιοχές, όχι μέσα στο Παρίσι πιθανόν.

Οι ευγενείς Κρητικοί αποτελούσαν λοιπόν την δεύτερη τάξη. Αυτοί ήταν αριθμητικά πολύ περιοσότεροι και ήταν είτε ευγενείς είτε αστοί που ανέβηκαν για λόγους οικονομικούς ή και λόγους πνευματικής αίγλης, μορφώσεως πιθανόν. Κάποιοι γιατροί, δικηγόροι. Όχι ακριβώς δικηγόροι. Οι δικηγόροι ξέρετε ήταν ειδική περίπτωση. Υπήρχαν καταρχήν οι διδάκτορες του δικαίου, οι οποίοι ανήκαν στην τάξη των ευγενών· ήταν ευγενείς και δεν ασκούσαν δικηγορικό επάγγελμα, δηλαδή σπανίως το ασκούσαν. Ήταν όμως και κάποιοι οι οποίοι ασκούσαν το επάγγελμα του δικηγόρου πρακτικά. Δηλαδή δεν είχαν σπουδάσει σε κανένα Πανεπιστήμιο.

Στα Επάνησα υπήρχε ένας θεσμός που ήταν σε ισχύ ως τα τέλη του προηγούμενου αιώνα, οι υποδικηγόροι καθώς τους έλεγαν. Θυμάστε τους υπομηχανικούς; Οι υπομηχανικοί ήταν μέχρι τότε; Τώρα δεν υπάρχει ο όρος, είναι μειωτικός. Παλιά ήταν οι υπομηχανικοί, που τελειώνανε κάποιο κατώτερο έργο. Το επάγγελμα του δικηγόρου ασκούσαν λοιπόν κάποιοι υποδικηγόροι που τελειώνανε το γυμνάσιο, νυν λύκειο. Αυτοί κάνανε κανένα χρόνο κάποια σπουδή ή και εμπειρικούς.

Στην Κρήτη οι δικηγόροι ήταν άνθρωποι μορφωμένοι, που είχαν γνώση του βενετικού δικαίου, ήταν κοινού κύρους και αναλάμβαναν ή διαιτησίες ή και να παραστούν σε δίκη ενώπιον του επισήμου βενετοκρητικού δικαστηρίου, να υποστηρίζουν τις απόψεις των πελατών τους. Αυτή ήταν η δεύτερη τάξη, που αριθμούσε αρκετές εκατοντάδες οικογενειών.

Η τρίτη τάξη ήταν οι αστοί. Οι αστοί ήταν - ποπολάρους (popolari) τους λέγανε στα Επάνησα - η πολυπληθέστερη τάξη από την αστική τάξη, από τα ανώτερα στρώματα. Από αυτήν προήλθαν αργότερα πνευματικοί άνθρωποι και ισχυρότατοι οικονομικοί παράγοντες, επιστήμονες και εκκλησιαστικοί βεβαίως ανώτερης μορφώσεως.

Και αφού μίλησα για μόρφωση, θέλω να σας πω ότι τα σχολεία που υπήρχαν τότε ήταν ιδιωτικά. Οι δάσκαλοι λειτουργούσαν με ειδικές συνθήκες συμβάσεως εργασίας. Έλεγαν δηλαδή στους γονείς των παιδιών “Θα μάθω στο παιδί σου αυτά τα γράμματα στο τάδε διάστημα ή θα του μάθω αυτή την τέχνη, θα δουλέψει μαζί μου, θα τρώει και θα κοιμάται τσάμπα μετά θα του δώσω δουλειά για τόσα χρόνια και μετά ας φύγει”.

Οι δε μορφωμένοι άνθρωποι και στην Κρήτη και στα Επάνησα, οι “επισήμως” μορφωμένοι ήταν αυτοί που σπούδασαν σε ιταλικά πανεπιστήμια και ιδιαίτερα στην Πάντοβα. Αυτοί ήταν κυρίως ανωτέρας τάξεως και δεν ποχολούντο πάρα πολύ με τη λογοτεχνία. Αυτοί ήταν παλογράφοι και γράφανε ή και εξέδιδαν καμιά φορά στην Ιταλία κάποια έργα τους, με την ελπίδα του επαρχιώτη που θέλει να αναγνωριστεί στη μητρόπολη.

Ελληνικά καλά ξέρανε ελάχιστα άτομα βαθύτατης εκκλησιαστικής παιδείας. Αν δείτε τα έγγραφα των συμβολαιογράφων, διαθήκες κλπ. που γράφανε, αν δείτε δάσκαλο να γράφει - δάσκαλος που είναι και συμβολαιογράφος, κατά τεκμήριο μορφωμένο άτομο - μη μιλάτε περί ορθογραφίας. Η ορθογραφία ήταν φωνητική. Στην Κρήτη, για παράδειγμα, υπήρχε πολύ διαδεδομένο το έθος να γράφουν ελληνικά με λατινικά ψηφία, τα λεγόμενα “φραγκοχιώτικα”. Ένα κορυφαίο παράδειγμα είναι ένας πολύ σημαντικός θεατρικός συγγραφέας ο Μάρκος Αντώνιος Φώσκολος που έγραψε τον “Φορτουνάτο”. Το χειρόγραφο του ποιητή μας σώζεται, είναι γραμμένο στα “φραγκοχιώτικα”.

Οι κατώτερες τάξεις ήταν από τη μία οι τεχνίτες των πόλεων - τα αστικά στρώματα - βαρελάδες, μπαρμπέρηδες, μικροστρατιωτικοί, μισθοφόροι και κάτι τέτοια και από την άλλη ο λαός της υπαίθρου: αυτές ήταν οι δύο τελευταίες τάξεις. Αυτές ζούσαν πιο επώδυνα, γιατί αυτές έπρεπε να επανδρώσουν τις αγγαρίες, τις γαλέρες, να φτιάξουν τα τείχη κλπ. κλπ.

Κάτι παρόμοιο υπήρχε και στα Επτάνησα. Ήταν οι ευγενείς χωρίς μεσάζοντα βαθμό τους ευγενικούς Κρητικούς. Ήταν οι ευγενείς που ήταν ευγενείς και μόνο και μετά ήταν οι αστοί και βεβαίως τα δύο λαϊκά στρώματα. Για να γίνεις ευγενής, έπρεπε να αποδείξεις ότι τουλάχιστον επί δύο γενεές δεν είχε κερδίσει ένας πρόγονός σου χρήματα, με εξαίρεση το επάγγελμα του χρυσοχού, που εθεωρείτο υψηλότερης τάξης.

Όταν άρχισε να πέφτει οικονομικά η Βενετία, πουλάγανε τους τίτλους συνέχεια “αρματώνω δύο γαλέρες και κόντες θα γίνω” λέγανε. Τα κοντέικα με αυτό τον τρόπο πουληθήκανε τα πιο πολλά. Μόνο που στα Επτάνησα υπήρχε μία βασική διαφορά. Υπήρχε μεταξύ των νησιών, για ιστορικούς λόγους, μεγάλη διαφορά στην εθνογραφική διάταξη του πληθυσμού, ας χρησιμοποιήσουμε αυτόν τον αδόκιμο όρο. Δηλαδή σε όλα τα νησιά υπήρχε ο γηγενής πληθυσμός που ήταν κυρίως ελληνικός. Βέβαια στην Κέρκυρα επειδή ήταν και πρωτεύουσα και πιο κοντά, αν θέλετε, στην μητρόπολη οι βενετόφρονες ήταν πολύ περισσότεροι από ότι ήταν στο Αργοστόλι της Κεφαλονιάς, στο Ληξούρι ή στη Ζάκυνθο. Η Κέρκυρα λόγω της θέσης της αλλά και του πλούτου της είχε προσελκύσει πολλούς στρατιωτικούς, που ήταν εξουσία εκεί, που έμεναν μέσα στη χώρα της και όχι στην ύπαιθρο.

Ίσως δεν είναι τυχαίο, ότι δεν μας έχει σωθεί ένα κερκυραϊκό θεατρικό έργο. Μπορεί να είναι σύμπτωση, αλλά μπορεί και να μην είναι. Όταν έχουμε από την Ζάκυνθο, την Κεφαλονιά και μεταφράσεις ακόμα και από τα Κύθηρα τα καμμένα. Τα λέω καμμένα, επειδή είναι μικρά και κάτω-κάτω και μακριά μάλιστα σε σχέση με τη Βενετία.

Επίσης, οι Κερκυραίοι ήταν πάρα πολύ αυστηροί στην παροχή του τίτλου ευγενείας, το ίδιο και οι Ζακυνθινοί. Στην Κεφαλονιά αντιθέτως υπήρχε μία τάξη, δηλαδή στην ουσία θεωρητικώς η τάξη των ποπολάρων δεν υπήρχε. Όλοι ήταν μισοευγενείς. Λέει ένας ιστορικός, ότι ενώ κανονικά οι ευγενείς κάνανε τις συνελεύσεις τους σε μια αίθουσα ή σε ένα “παλάτιζιο”, στην Κέρκυρα ή στην Ζάκυνθο, ήταν πάνω από πέντε χιλιάδες αυτοί οι ευγενείς της Κεφαλονιάς - πέντε χιλιάδες χωράει το Ηρώδειο - που συναθροίζονταν στην ύπαιθρο, όπου τους επισκέπτονταν και οι σέμπροι τους. Οι σέμπροι είναι αυτοί που καλλιεργούσαν τα κτήματά τους, δηλαδή δουλοπάροικοι σχεδόν. Έρχονταν με τα άλογά τους και γινόταν χάβρα των Ιουδαίων και όλους αυτούς τους δήθεν ευγενείς της Κεφαλονιάς, οι Κερκυραίοι και οι Ζακυνθινοί τους έλεγαν βρώμικους. Υπήρχε μία τέτοια διαφορά.

Τώρα, σ' αυτόν τον χώρο υπήρχε ανά πάσα στιγμή, από την άλλη μεριά, ο τουρκικός κίνδυνος. Ξέρουμε ότι έχουν γίνει 4-5 βενετοτουρκικοί πόλεμοι μέχρι να φτάσουμε στον κορυφαίο, σ' αυτόν που κατέληξε η Κύπρος το 1570. Τέταρτος είναι αυτός. Οι ιστορικοί μοιράζονται, άλλοι λένε του 1680 τέταρτο, άλλοι λένε αυτόν πέμπτο.

Έγινε η Ναυμαχία της Ναυπάκτου (1571), νικήσανε τους Τούρκους, δεν το εκμεταλλεύτηκαν όμως οι δυτικοί ακολούθησε μια λήγκα, μία ιερά συμμαχία από τον Δον Χουάν από την Ισπανία κλπ. κλπ. Δηλαδή, όπως διαπιστώνουμε είναι μία πορεία ζωής αγχώδης πολιτικά, με καταπίεση, με την Δύση, και με μία διάρθρωση κοινωνικών τάξεων, η οποία αλλού είχε ρευστότητα, αλλού ήταν πιο σκληρή.

Και πώς ήταν ο ιδιωτικός βίος, γιατί συνήθως μιλάμε για τον δημόσιο βίο. Πρέπει να θυμηθούμε ότι βεβαίως θεατρικά οικοδομήματα δεν υπήρχαν στην Κρήτη. Το πρώτο έγινε στην Κέρκυρα. Το 1680 άρχισε να χτίζεται και ολοκληρώθηκε γύρω στο 1700 περίπου το χτίσιμό του. Γύρω στο 1720 γίνανε οι πρώτες παραστάσεις. Το κτίριο υπάρχει, είναι το νυν Δημαρχείο Κερκύρας μεταλλαγμένο.

Πώς ήταν όμως η ζωή τότε. Η ζωή ήταν μία ζωή μαζεμένη, περιορισμένη. Οι πειρατές πάρα πολύ συχνά ορμούσαν, καίγανε τα παράλια. Ο “Λουτζαλής” ένας σπουδαίος μεταξύ εθνικού ήρωος και πειρατού, έκαψε, το 1571, όλο το Ρέθυμνο, όλη την επαρχία μέχρι τον Μυλοπόταμο. Οι άνθρωποι, όσοι βέβαια είχαν την τύχη να μπορούν να κατοικήσουν μέσα στα τείχη, κλεινότουσαν εκεί. Έγερση με την ανατολή του ηλίου και το βράδυ - κάτι που πια το έχουμε ξεχάσει εμείς, ακόμα και οι γονείς μου και οι παππούδες μου - μαζεμένοι στο σπίτι μόνο με το λυχνάρι, μόνο με την λάμπα κάποιος διάβαζε ένα ποίημα. Γι’ αυτό βλέπετε ότι δεν είναι τυχαίο αυτοί, πέραν της ιταλικής μόδας, οι σχοινοτενείς μονόλογοι στον “Ερωτόκριτο”, στην “Ερωφίλη”. Ήθελαν να ακούνε πολύ. Ο ένας διάβαζε, ήξερε καλύτερα γράμματα και οι άλλοι ακούγανε. Ήταν “η διασκέδαση” της εποχής. Είχαν βέβαια τα πανηγύρια. Στα καρναβάλια παίζανε κάποιες παραστάσεις.

Στην περίοδο του καρναβαλιού φαίνεται ότι εδίνοντο κάποιες δημόσιες παραστάσεις, πέραν των παραστάσεων σε σπίτια ευγενών, ήταν όμως ιταλόφωνες. Η παλιότερη μαρτυρία για τον χώρο αυτό τον ευρύτερο - Κρήτη και Επτάνησα - είναι ότι το 1571 παίχτηκαν στην Ζάκυνθο οι “Πέρσες” του Λισχύλου σε ιταλική γλώσσα.

Αλλά φαίνεται, χωρίς να έχουμε καμία ρητή απόδειξη, ότι εγένοντο και παραστάσεις σε ελληνική γλώσσα, σε δημόσιους χώρους. Για μένα μόνο το καλοκαίρι μπορούσαν να γίνουν σε υπαίθριους χώρους, είτε στο καρναβάλι είτε και επί τη ευκαιρία κάποιων άλλων εορτών ή γάμων, σύμφωνα με μια μαρτυρία που υπάρχει ενός Κομνηνού Παπαδόπουλου. Οι γάμοι ήταν πάντα ευκαιρία για παραστάσεις.

Και στην Ιταλία όμως η ζωή ήταν μετρημένη. Οικονομικά σφιγμένα. Κάποιοι - όπως συμβαίνει πάντοτε - είχαν μεγαλύτερη άνεση. Προσπάθεια να ανέλθουν, να στείλουν τα παιδιά τους να σπουδάσουν. Έρωτες όπως συνήθως. Η γυναίκα κλεισμένη, τουλάχιστον θεωρητικώς.

Έχω ήδη μιλήσει αρκετή ώρα και δεν έχω ακόμη αναφερθεί στα έργα, στα κείμενα του κρητικού και επανησιακού θεάτρου. Εάν όμως δεν γνωρίσουμε, έστω σε αδρές γραμμές, την κοινωνία της εποχής στην οποία αναφερόμαστε δεν θα εκτιμήσουμε και κάποια στοιχειώδη ανάλυση των έργων που γέννησε. Γι’ αυτό προτίμησα να μοιράσω τον χρόνο μου έστω και κατά το ήμισυ προς τον τομέα αυτό γιατί μόνο έτσι μπορεί να έχει μια κάποια σημασία η αναφορά των έργων και η προσπάθεια αποτίμησής τους.

Από την Κρήτη μας σώζονται θεατρικά έργα από όλο το φάσμα της δραματουργίας που ανθούσε εκείνη την εποχή στην Ιταλία. Δηλαδή, έχουμε τραγωδίες, κωμωδίες, ποιμηνικές κωμωδίες, εκκλησιαστικό δράμα. Θέτω ένα ερωτηματικό σ’ αυτό, θα εξηγήσω γιατί.



Δεν αναφέρω βεβαίως τον “Ερωτόκριτο” ως θεατρικό έργο, γιατί είναι ποιητικό μυθιστόρημα, ασχέτως αν πραγματοποιείται και αν μπορεί να γίνει παράσταση όπως έχει γίνει και να έχει μεγάλη απήχηση, όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και στο εξωτερικό.

Τραγωδίες. Ποιές είναι οι τραγωδίες και πώς σώθηκαν. Το πώς σώθηκαν, είναι ενδεικτικό της πιθανής απήχησης που είχαν. Οι τραγωδίες που μας σώζονται και κατά παράδοση θεωρούνταν κρητικές, είναι τρεις. Η μία είναι η “Ερωφίλη” του Γεωργίου Χορτάτση. Ο Χορτάτσης είναι ο παλαιότερος θεατρικός συγγραφέας. Είναι στην ουσία ο γενάρχης του νεοελληνικού θεάτρου.

Είναι ένα κεφάλαιο το οποίο ο σεβαστός αείμνηστος δάσκαλός μας ο Γιάννης Σιδέρης έθετε λίγο εκτός συζητήσεως, γιατί του ερχόταν πολύ άβολη η Κρήτη και τα Επάνησα και άρχιζε την ιστορία του από τον Χάση (1790) του Γουζέλν, το θέατρο των παραδουναβίων περιοχών και της Οδησού και μετά δεχόταν τα Επάνησα μόνο με τον “Βασιλικό” του Μάτεση.

Η ιστορική αλήθεια όμως δεν είναι αυτή. Η ιστορική αλήθεια είναι ότι νεοέλληνας θεατρικός συγγραφέας ασχέτως διαλέκτου, ο πρώτος που γνωρίζουμε επωνύμως είναι ο Γεώργιος Χορτάτσης, Ρεθύμνιος, ο οποίος φαίνεται ότι έζησε στην Κρήτη γύρω στα 1555 περίπου και πέθανε το 1610 πιθανότατα, αν οι έρευνές μου οι τελευταίες είναι όντως ορθές, κάτι που θα κληθεί να μου πεί η επιστημονική ομήγυρη μόλις δημοσιευτεί ένα νέο μελέτημά μου.

Εν πάση περιπτώσει και ασχέτως του μελετήματος αυτού και ασχέτως ποιός είναι ο Γεώργιος Χορτάτσης - γιατί υπάρχει ερωτηματικό, λέμε Γεώργιος Χορτάτσης. Ποιός είναι; Ή ποιός κοινωνικής τάξεως; Πότε ακριβώς έζησε; Αυτό, δηλαδή η ταύτιση ενός ονόματος με το υπαρκτό πρόσωπο που διαπιστώνουμε στα αρχεία και στα έγγραφα, μας δίνει την ταυτότητά του, τον χώρο του και μπορούμε να εκτιμήσουμε περισσότερο το ποιός είναι και τί προσέφερε· ο Χορτάτσης υπηρέτησε και τα τρία είδη θεάτρου που ήταν πιο γνωστά, δηλαδή τραγωδία την “Ερωφίλη”, κωμωδία τον “Κατσούρμπο”, είναι όνομα ενός προσώπου και ποιμενική κωμωδία την “Πανώρια”, που παλιότερα ονομάζαμε “Γύπαρης”. Τα χειρόγραφα τα παλιά το λέγανε “Γύπαρης”. Ένα νεώτερο που βρέθηκε, το λέει “Πανώρια”.

Για να πάμε κατά είδη και ξαναγυρνάμε στον Χορτάτση. Η “Ερωφίλη” που φαίνεται ότι γράφτηκε εκεί στα τέλη του 16ου αιώνας, 1590, 1600, συμβατικά κάπου εκεί, είναι ίσως από πλευράς λογοτεχνικής ποιότητας, το σημαντικότερο νεοελληνικό έργο της περιόδου της βενετοκρατίας σε Κρήτη και Επάνησα. Είναι ένα έργο το οποίο έχει μεγάλα προτερήματα και ικανά ελαττώματα. Το μεγάλο του προτέρημα είναι ότι πίσω από το έργο αυτό, στέκεται ένας αληθινός ποιητής, ένας άνθρωπος ποιητής όχι που γράφει στίχους, ένας άνθρωπος με όραμα, που αντιμετωπίζει τον κόσμο, που τολμάει να κρίνει στο μέτρο που επιτρέπεται την εποχή εκείνη, να σχολιάζει την κοινωνία. Που ξέρει να νιώθει πραγματικά τον έρωτα. Να μην είναι απλώς ρητορικός εκφραστής διανοημάτων. Ποιητής. Ο άνθρωπος που ζει καταστάσεις και που έχει το δώρο να μεταφέρει τις καταστάσεις του σε ανθρώπους του. Όταν σκεφτεί κανείς πρωταρχικά τα μεγάλα αισθήματα της ζωής, ο άνθρωπος απέναντι στη γέννηση, απένα-

ντι στον έρωτα, απέναντι στον θάνατο, όταν μπορέσει να σκεφτεί όχι ρουτινιάρικα όπως τα λέμε όλοι μας. Όταν έρθει η στιγμή που ανακαλύπτει ξανά την αλήθεια των πραγμάτων και την προσφέρει έτσι ώστε να την γευτούμε εμείς με έναν άλλο τρόπο και να την επαναανακαλύψουμε κι εμείς, τότε είναι ένας μεγάλος ποιητής. Και ανέφερα βέβαια τους τρεις μεγάλους σταθμούς της ανθρώπινης ύπαρξης, αλλά υπάρχουν και άλλοι, οι οποίοι συνδέονται με το πώς θα ζήσει, με το πώς θα φάει, με το ποιά είναι η αγωνία του, με το πώς θα σκεφτεί, που είναι πάρα πολλά.

Η “Ερωφίλη” έχει από τη μία μεριά μία συμβατική μεν διαγραφή χαρακτήρων, αλλά έξοχες καταστάσεις στους χαρακτήρες αυτούς. Δηλαδή, δεν θα αρχίσω να λέω τις υποθέσεις των έργων, γιατί είναι το ελάχιστον που μας ενδιαφέρει σήμερα. Πιο πολύ η ατμόσφαιρά τους μας ενδιαφέρει.

Είναι μία δραματική ιστορία. Η υπόθεση είναι εντελώς συμβατική. Ο Πανάρετος που υπηρετεί στο παλάτι του “Φιλόγονου” ενώ είναι γιός βασιλιάς το έχει κρύψει για κάποιους λόγους. Ερωτεύεται την Ερωφίλη, και η Ερωφίλη τον ερωτεύεται. Έχουν κάνει έρωτα κρυφά και σε μια στιγμούλα που τον αποκαλύπτει ο βασιλιάς, αμιγώς δημοκρατικών αρχών, τον σφάζει, βγάζει τα σωθικά του και της τα στέλνει να τα φάει. Βέβαια, το θέμα αυτό που τώρα μας φέρνει μια απδία μόνο που το αναφέρουμε, ήταν μοτίβα της εποχής. Ας μη ξεχνάμε ότι το έργο που επηρέασε τον Χορτάτσον, είναι η “Orbecche” 1547 του Τζαν Μπατίστα Giraldi, γύρω στα 1550 ή ‘40, κάπου εκεί γράφτηκε το έργο και τυπώθηκε. Το ίδιο έργο επηρέασε τον Σαίξπηρ. Ο “Τίτος Ανδρόνικος” είναι επίσης ένα έργο που κόβουν γλώσσες, κόβουν χέρια, βιάζουν κλπ. Επηρέαστηκε κι αυτός από τον ίδιο συγγραφέα. Ήταν μία μόδα της εποχής.

Ανοίγω μία πολύ σύντομη παρένθεση. Όταν οι Ρωμαίοι πήραν στα χέρια τους την τραγωδία δηλαδή ο Σενέκας στην ουσία, παρεξήγησαν - λόγω ανικανότητας, δεν λέω προθέσεως - την αίσθηση του τραγικού με την αίσθηση του φρικιαστικού. Αυτή η παρεξήγηση γίνεται μέχρι τώρα. Με λίγα λόγια τί θα πει τραγωδία; Τραγωδία είναι η προσπάθεια του ανθρώπου να υπερκεράσει τις πεπερασμένες δυνάμεις του. Προσπάθεια να ανοίξει παράθυρα προς το άγνωστο, να μιλήσει προς τα μυστήρια που κρύβει ο έναστρος ουρανός, χωρίς να είμαι θεολογών, αμφιβάλλων παραμένω, αλλά νομίζω ότι ούτε ο πιο σκληρός υλιστής δεν θα αρνηθεί ότι κοιτάζοντας τον έναστρο ουρανό, υπάρχουν πράγματα τα οποία δεν μπορεί να ελέγξει το μυαλό μας. Δεν χρειάζεται να είσαι θεολογών για να το πεις αυτό. Πρέπει μονάχα να μην είσαι νλίθιος για να το πεις. Δεν ξέρεις, Γαλαξίες, γαλαξίες και παρακάτω άλλοι και παρακάτω άλλοι. Πού τελειώνουν; Δεν τελειώνουν ποτέ. Μ’ αυτές τις άρρητες δυνάμεις, υπάρχει μετά θάνατον ζωή; Τί είμαστε εμείς οι ίδιοι; Ποιά η υπόστασή μας; Με αυτά προσπαθεί το τραγικό πρόσωπο να αναμετρηθεί. Και αυτό το βλέπουμε βέβαια στους Έλληνες τραγικούς, στον Σαίξπηρ, στις μεγάλες συνθέσεις του Μπετόβεν, στου Βέμπερ, στου Ελ Γκρέκο και σε άλλων μεγάλων καλλιτεχνών. Το πήραν οι Λατίνοι και μπλέξανε την έννοια της φρίκης με την έννοια του τραγικού δέους. Την ώρα που λέει ο Αισχύλος στον Αγαμέμνονα, στην πάροδο σε ένα σημείο, “υπάρχει Θεός αιώνιος” και μετά τη φράση που λες μπράβο θεολογεί λέει “και αν του αρέσει το όνομα, Δία κι εγώ τον ονομάζω”. Κοιτάξτε σκέψαι μέσα σε ένα στίχο. Ότι υπάρχει Θεός. Θέλετε τώρα να τον λέτε εσείς Δία; Λέγετέ τον Δία. Ότι υπάρχει, υπάρχει όμως. Λίγους αιώνες μετά μετέτρεψε το τραγικό ρίγος σε κόψιμο χεριών, σε ξεριζώμα γλώσσας κλπ. κλπ.

Αλλά τέτοια γίνονται μέχρι σήμερα. Η γλώσσα φθείρεται. Όταν βλέπουμε σήμερα στην εφημερίδα “τραγικό δυστύχημα στην εθνική οδό, έξι έχασαν τη ζωή τους”, ουδείς μας σοκάρεται. Ωστόσο, είναι παραφορά της λέξης τραγωδίας, διότι η τραγωδία σημαίνει συνειδητή αναμέτρηση. Δεν είναι το ατύχημα, ο ατυχήσας δεν είναι τραγικό πρόσωπο. Είναι δραματικό, είναι φοβερό. Τραγικός ήρωας που συνειδητά “αναμετριέται” με το άγνωστο. Εν επί γνώσει του θα νικηθεί. Είναι προσωπική η καταβολή και προσωπική επιλογή.

Δεν μπορούμε να πούμε βεβαίως ότι έχει γράψει φιγούρες ο Χορτάτος - προς Θεού - που σχετίζονται με τον Σαίξπηρ ή με τους αρχαίους τραγικούς. Αλλά είναι οίγουρο ότι σε σχέση με τα μοντέλα της εποχής του όπως έχουν διαπιστώσει οι Ιταλοί κριτικοί της λογοτεχνίας, είναι καλύτερη η “Ερωφίλη” από το πρότυπό του. Και κυρίως η γλώσσα του είναι συναρπαστική. Έχει καταστάσεις, έχει όραμα, είναι ποιητής. Τα ελαττώματά του είναι αυτά της εποχής και οι πλατειασμοί. Χρειάζεται ένα καλόγουστο και με γνώση κόψιμο που λέμε στο θέατρο, μία περικοπή, για να ανθίσει το έργο, το οποίο είναι πάρα πολύ ωραίο.

Θα έχω τη χαρά να το παρουσιάσω το καλοκαίρι με το Αμφιθέατρο, σε μια συνεργασία με το ΔΗΠΕΘΕ Κρήτης, με πρεμιέρα στην Κρήτη και με χωριστό κλιμάκιο του Αμφιθεάτρου που θα εδρεύει στην Κρήτη. Και παρά το γεγονός ότι έχω ασχοληθεί από πολύ νέος φιλολογικά με τον Χορτάτο, έχω κάνει πολλά άλλα κρητικά και άλλα κείμενα, είναι πρώτη φορά που θα ανεβάσω έργο του Χορτάτο.

Η τραγωδία αυτή σώθηκε, τυπώθηκε, χωρίς μέριμνα του συγγραφέα, πολλά χρόνια μετά τον θάνατό του, από χειρόγραφα που κυκλοφορούσαν. Τυπώθηκε με τερατώδη λάθη (επιμ. Ματθαίος Κιγάλας, 1637) και ξανατυπώθηκε μετά από έναν άλλο λογιότερο κρητικό εκδότη, ο οποίος προσπάθησε να επαναφέρει το γλωσσικό ιδίωμα του Χορτάτο στο μέτρο που μπορούσε (επιμ. Αλοΰσιος-Αμβρόσιος Γραδενίγος, 1676). Αυτό δείχνει ότι ο συγγραφέας το έγραψε, όπως λέει ο ίδιος, για διασκέδαση. Και επειδή άρεσε στον κόσμο και αντεγράφετο σε χειρόγραφα, το πήραν κάποιοι εκδότες και για οικονομικούς λόγους το τυπώσανε πολλά χρόνια μετά τον θάνατό του.

Η δεύτερη τραγωδία που σώζεται, είναι ο “Βασιλεύς Ροδολίνος” του Ιωάννη Ανδρέα Τρωΐλου από το Ρέθυμνο της Κρήτης. Ήταν μεταγενέστερος αυτός. Έζησε στον 17ο αιώνα. Είχε φύγει στη Βενετία και το τύπωσε ο ίδιος και το αφιερώνει στον Θωμά Φλαγγίνη έναν σπουδαίο Κερκυραίο λόγιο και πλούσιο άνθρωπο.

Και γράφει μέσα στον πρόλόγο του, ότι προς Θεού, δεν το ‘γραφα εγώ αυτό το έργο για τα θέατρα, μόνο για να στο αφιερώσω. Δηλαδή το τύπωσε ο ίδιος. Δεν είναι αναξιόλογο έργο, είναι αξιόλογο. Μπορεί κάτω από τον Χορτάτο, αλλά αξιόλογο. Πάντως δεν γράφτηκε για να υπηρετήσει την θεατρική πράξη. Αυτό στηρίζεται σε ένα έργο του “Torquato Tasso”, του πολύ μεγάλου ποιητή που λέγεται “ο Βασιλεύς Torrismondo” (Il Re Torrismondo). Είναι ένα από τα ελάσσονα έργα του Tasso αλλά όταν είναι τόσο μεγάλος ποιητής και τα ελάσσονα έργα του είναι πλέον παραμείζονα για τον κρηκτικό μιμητή του.

Η τρίτη σώθηκε μόνο σε ένα χειρόγραφο. Είναι ο περίφημος “Νανιανός κώδιξ”, ενός Νάνι, ευγενούς Βενετού, που αγόρασε κάπου φαίνεται έξω από τη Ζάκυνθο κάτι νησάκια, αγόρασε έναν κώδικα και τον δώρισε στην “Μαρκιανή Βιβλιοθήκη” της Βενετίας και εκεί σώζονται διάφορα έργα.

Εκεί σώζεται ο “Φορτουνάτος” του Φώσκολου, σώζεται ένα αντίγραφο της “Θυσίας του Αβραάμ” και σώζεται και το μοναδικό χειρόγραφο από μία τραγωδία που λέγεται “Ζήνων”, αγνώστου ποιητού. Αυτή η τραγωδία θεωρείται μέχρι 25 ετών περίπου, ότι είναι έργο του κρητικού θεάτρου. Ο ομιλών αυτή τη στιγμή, είχε την τύχη να μπορέσει να δείξει ότι το έργο, το οποίο παίχτηκε στην Ζάκυνθο το 1682-83 πρώτη φορά και γράφτηκε στην Ζάκυνθο ή στην Κεφαλονιά, είναι επανησιακό. Άποψη που έχει γίνει γενικά αποδεκτή και από τον τελευταίο κρητικό εκδότη, τον σπουδαίο λόγιο τον Στυλιανό Αλεξίου. Μονάχα ο Αλεξίου την χαρακτηρίζει αντί καθαρά επανησιακή, κρητικοεπανησιακή τραγωδία, γιατί λέει αυτός που το γράψε στα Επτάνησα μπορεί να ήταν Κρητικός. Πιθανόν, αλλά πρέπει να αποδειχθεί αυτό πριν το αποδεχτούμε. Το επανησιακό είναι σίγουρο, γιατί έχουμε εσωτερικές μαρτυρίες του κειμένου.

Μάλιστα έχει γίνει για το θέμα αυτό μία προδρομική μελέτη από έναν σημαντικό θεατρικό συγγραφέα και λόγιο επανήσιο τον Διονύσιο Ρώμα, η οποία με οδήγησε να προχωρήσω και εγώ την έρευνα. Αυτός υπήρξε ένας από τους τελευταίους πανεπιστημιακούς Επτανησίους που ήταν και λογοτέχνης αξιόλογος και θεατρικός συγγραφέας αξιόλογος και άνθρωπος των γραμμάτων αξιόλογος. Ήταν πραγματικά μία από τις πνευματικές προσωπικότητες της Επτανήσου, αυτές που στον 19ο αιώνα και στις αρχές του 20ού υπήρχαν πολύ περισσότερες και παλαιότερα ακόμη.

Αυτή η τραγωδία “ο Ζήνων”, έχει ως πρότυπο ένα ομώνυμο δράμα του Ιησουϊτικού θεάτρου. Οι Ιησουίτες είχαν εντάξει, για λόγους προπαγανδιστικούς, στις δραστηριότητές τους θεατρικές παραστάσεις και γράφανε θεατρικά έργα, για να παίζονται στα κατά τόπους κολέγια τους. Από την Ανδαλουσία μέχρι την Πράγα και από την Τίνο - τρόπος του λέγειν στην Τίνο - ως την Αγγλία. Ο συγγραφέας, ο Joseph Simon, είναι Άγγλος Ιησουίτης. Η υπόθεση αναφέρεται στον αυτοκράτορα του Βυζαντίου Ζήνωνα και έχει πολλές βυζαντινές δολοπλοκίες.

Οι Ιησουίτες είχαν εφεύρει και χρησιμοποιούσαν μία “εσπεράντο” - όπως έχει γίνει τώρα σαν “εσπεράντο” η αγγλική γλώσσα - κλειστών χώρων. Ποιά; Τη Λατινική. Όλοι. Τσέχοι, Άγγλοι, Γάλλοι, Γερμανοί, όλοι οι Ιησουίτες γράφανε σε λατινική γλώσσα. Άρα είχαν το κοινό τους έτοιμο στα κολέγια. Όχι βέβαια στο ευρύτερο κοινό. Αυτός, Άγγλος, είχε γράψει λατινικά το έργο του και αυτό το έργο επιμελήθηκε ο άγνωστός μας Επτανήσιος ποιητής. Σίγουρα πρέπει να ήταν καθολικός και σίγουρα πρέπει να το γράψε υπηρετώντας την καθολική προπαγάνδα, αν και έχει αφαιρέσει πάρα πολλά στοιχεία τα οποία έχει το λατινικό πρωτότυπο. Δηλαδή είναι πιο ήπια η φιλολατινική προπαγανδιστική του τάση.

Βέβαια από την άλλη μεριά είναι ένα πολύ ενδιαφέρον έργο για μας, γιατί αφού είναι γραμμένο εκεί περίπου, στο 1682-83, είναι βαθιά στην εποχή του μπαρόκ και βλέπουμε ότι έχει επηρεαστεί από το θέατρο του μπαρόκ. Απαιτεί σκηνικές μηχανές μεγάλες, πολλά πράγματα, κάτι που δεν απαιτεί η “Ερωφίλη” ή η “Πανώρια”. Και είναι ένα έργο αρκετά αξιόλογο που βάσταξε μόνο για να παρασταθεί στη Ζάκυνθο που ξέρουμε ότι βεβαίως παίχτηκε, ότι υπήρχε έστω και κατά πρωτόγνωρο τρόπο οργανωμένη μια θεατρική ζωή, που θα μπορούσε να παρουσιάσει ένα έργο που θα λέγαμε σήμερα σκηνικών αξιώσεων.

Αυτές είναι οι τραγωδίες που σώζονται. Οι κωμωδίες είναι πάλι τρεις. Η παλιότερη είναι ο “Κατσούρμπος” του Χορτάτοπ. Θέλω να πώ ότι οι δύο πρώτες κωμωδίες, ο “Κατσούρμπος” και ο “Στάθης” - θα σας μιλήσω για τον “Στάθην” μετά - είναι σαφώς επηρεασμένες από την ονομαζόμενη λόγια ιταλική κωμωδία “*commedia erudita*”, η οποία κατάγεται από τον Τερέντιο και τον Πλάυτο, τους Λατίνους μιμητές του Μενάνδρου, κωμικού ποιητή της νέας αττικής κωμωδίας.

Ο Τερέντιος και ο Πλάυτος επηρέασαν τους πρώτους Ιταλούς συγγραφείς, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και ένας μεγάλος πολιτικός της εποχής ο Νικολό Μακιαβέλι. Έγραψε το έργο “Μανδραγόρας”, το οποίο είναι ίσως το μόνο της εποχής που παίζεται μέχρι τώρα. Μία πολύ ενδιαφέρουσα και ερεθιστική ιστορία, σαν ροζ ιστορία είναι σήμερα. Πρωταγωνιστεί ένας άνδρας που του λένε ότι για να κάνει παιδί, πρέπει η γυναίκα του να κοιμηθεί με έναν άλλο άνδρα. Αυτός ο βλαξ πειθεται, αλλά αυτός θα πεθάνει λέει άμα πάρει το βοτάνι. Και του δίνουν το βοτάνι και πάει ο πραγματικός εραστής, κάνουν δόθηεν ότι πέθανε ο άλλος και ξεφτιλίζει την εκκλησία, ξεφτιλίζει την οικογένεια. Φοβερά τολμηρό για την εποχή του έργο. Δηλαδή ο παπάς και η μάνα της κόρης την πείθουν ότι πρέπει να το κάνει. Εν πάση περιπτώσει πολύ πρωτοποριακό. Και αυτοί οι συγγραφείς επηρέασαν και τον Σαίξπηρ. Ας πούμε ο Αριόστο, που έχει γράψει ένα έργο “Οι υποκαθιστώντες κάποιον” που κι αυτό είναι σκαμπρόζικο. Είναι ερωτευμένος ο Γιάννης με την Γιαννούλα και ο Κώστας με την Κωστούλα. Αλλά η Κωστούλα αγαπάει τον Γιάννη και η άλλη αγαπάει τον άλλον. Και το βράδυ μεταμφιέζεται ο Κώστας σε Γιάννη και ο Γιάννης σε Κώστα, πάνε και κάνουν τη δουλειά τους και η καθεμία νομίζει ότι είναι με τον αγαπημένο της, ενώ είναι με εκείνον ο οποίος τη θέλει, ενώ αυτή θέλει τον άλλο.

Αυτό το έργο μιμήθηκε ο άγνωστος μας ποιητής του “Στάθην”, αυτή είναι η ιστορία. Και το ίδιο έργο μιμήθηκε και ο Σαίξπηρ στην δευτερεύουσα ιστορία της κωμωδίας του “Το ημέρωμα της στρίγγλας”. Αν θυμόσαστε το έργο, πέρα από το μοτίβο Κατερίνας-Πετρούκιου, υπάρχει και το μοτίβο του Λουκέντιου με την Μπίανκα. Και εδώ έχουμε τον Τράνιο που υποκαθιστά το αφεντικό του και το αφεντικό του τον Τράνιο.

Είναι επηρεασμένος δηλαδή και ο Σαίξπηρ και ο άγνωστος ποιητής, που κατά πάσα πιθανότητα είναι και του Γεωργίου Χορτάτοπ ο “Στάθης”. Αυτή ήταν μία παλιά μου εισήγηση, δεν μπορεί να αποδειχθεί, αλλά έχει γίνει γενικά σιωπηρώς σχεδόν αποδεχτή. Γιατί είναι η ίδια γραφή, το ίδιο ύφος, καίτοι το έργο αυτό σώζεται κομμένο αρκετά. Μας σώζεται μια επανησιακή version, όπου έχει γίνει από πεντάπρακτη κωμωδία, τρίπρακτη κωμωδία. Αλλά και ο “Στάθης” και ο “Κατσούρμπος” που σας είπα πριν - που είναι παλιότερος μάλλον ο “Κατσούρμπος” - είναι επηρεασμένα από την λόγια ιταλική κωμωδία. Έχει απίθανες βωμολοχίες για την εποχή εκείνη, τόσο που να λείει κανείς, ενώπιον ποίου κοινού παρεστάθη το έργο αυτό. Μπορεί γυναίκες, κυρίες ευγενών να ακούν αυτά τα πράγματα τα οποία, ακόμη και σήμερα, μπορεί να σοκαρούν κάποιον συντηρητικότερων αρχών. Έχει φοβερές βωμολοχίες και σατιρίζει όλους τους ήρωες που εμφανίζονται: τον ψευτοπαλικαρά καπετάνιο - δηλαδή αξιωματικό καπετάνιο ο οποίος φοβάται μόλις βγει ένας πραγματικός κίνδυνος μπροστά του - τον στενοκέφαλο δάσκαλο που μιλάει λατινικά, τον γέρο-χούφταλο, που ερωτεύεται μία νέα κοπέλα, την προξενήτρα ή τη ρουφιάνα. Όλοι αυτοί είναι οι τύποι που ξεκίνησαν από τον Μενάνδρο, και έγινε



όλο αυτό το παράξενο ταξίδι, δηλαδή Μένανδρος, Τερέντιος, Πλάυτος, Μακιαβέλι, Αριόστο κλπ. και από εκεί γύρισε πίσω στον “Κατούρμπο” και στους Ειπανησίους μεταγενέστερους. Αυτή είναι η δεύτερη κωμωδία και η τρίτη είναι ο “Φορτουνάτος” του Μάρκου Αντώνιου Φώσκολου που σας είπα προηγουμένως της οποίας σώζεται το πρωτότυπο. Ο “Φορτουνάτος” γράφτηκε το 1655, μέσα στην καρδιά του πολέμου, δηλαδή 14 χρόνια πριν πέσει η Κρήτη. Στην πραγματικότητα δεν έπεσε, παραδόθηκε το Ηράκλειο με συμφωνία. Αυτή ήταν και η σωτηρία ημών των φιλολόγων, διότι όταν έγινε η συνθήκη και άδειασε όλη η πόλη, έμεινε ένας παπάς και ένας σκύλος. Τίποτα. Όλοι οι άλλοι φύγανε. Έτσι λείπει η παράδοση, ένας παπάς και ένας σκύλος μέινανε στον Χάνδακα. Ο Μοροζίνι, ο οποίος αργότερα βομβάρδισε την Ακρόπολη, είχε βάλει όρο μέσα στο συμβόλαιο, να παραλάβουν και όλα τα κρατικά αρχεία και τα αρχεία των συμβολαιογράφων. Όχι για να βοηθήσει τις μετέπειτα γενεές των φιλολόγων, αλλά διότι ήλπιζε ότι σε ένα-δύο χρόνια θα γυρνούσε και με τον τρόπο αυτό θα γνώριζαν τί ανήκει στον καθένα. Έτσι τα έβαλε σε τρεις γαλέρες. Η μία βούλιαξε έξω από τον Κάβο Μαλιά. Οι άλλες δύο φτάσανε ως την Βενετία και πράγματι σήμερα έχουμε ένα τεράστιο πλούτο υλικού ιδιαίτερα για την Κρήτη.

Αυτό ήταν το τρίτο έργο, η τρίτη κωμωδία, στην οποία πάλι τα μοτίβα είναι τα ίδια. Τα ερωτευμένα ζευγάρια. Αλλά εκεί διαπιστώνουμε μία αμυδρή πρώτη εισαγωγή κάποιων ηθογραφικών θεμάτων. Δηλαδή, αν δεν με απατά η δική μου κρίση και το δικό μου γούστο, βλέπουμε μία σαφή διαφοροποίηση.

Απέχει και 60 χρόνια από τον Χορτάτο. Είναι δύο γενιές. Φυσικό είναι. Είμαστε πια πολύ βαθιά στην εποχή του μπαρόκ. Η “*commedia dell' arte*” είναι στην ακμή της. Η λόγια κωμωδία “*commedia erudita*” ήταν από ερασιτέχνες, τη διαδέχθηκε η “*commedia dell' arte*” που δεν είναι η κωμωδία της τέχνης, αλλά η κωμωδία των τεχνητών, επαγγελματική κωμωδία. Είναι το θέατρο που έβαλε τη γυναίκα στη σκηνή. Για πρώτη φορά. Μέχρι τότε παίζανε μόνο άνδρες. Όχι στην Αγγλία βέβαια. Στην Αγγλία μπήκαν πολύ αργά. Ο Σαίξπηρ είχε άνδρες. Εκεί βλέπουμε κάποια ηθογραφικά στοιχεία. Δηλαδή μυρίζει πιο πολύ Κρήτη ο δάσκαλος, παρόλο που μιλάει λατινικά, απ’ ότι είναι ο δάσκαλος του Χορτάτο κατά την κρίση μου.

Αυτές είναι οι κωμωδίες. Έχουμε και μία ποιμενική κωμωδία, που μας σώζεται με δύο τίτλους. Δηλαδή παλιότερο χειρόγραφο τη λέει “Γύπαρη” που είναι ο ήρωας του έργου, ένας ερωτευμένος νέος. Νεώτερο χειρόγραφο, ίσως εγκυρότερο, λέει το έργο “Πανώρια”, από την ηρωίδα του έργου. Δεν έχει σημασία και οι δύο πρωταγωνιστές είναι.

Αυτό ανήκει στην ονομαζόμενη ποιμενική ποίηση, και ξεκίνησε από την “Arcadia” του Jacobo Sannazaro, ενός Ιταλού λογοτέχνη, όπου Αρκαδία δεν ήταν ο νομός Αρκαδίας της Πελοποννήσου, ήταν ένας ιδανικός τόπος όπου θα ζούσε κανείς στην ύπαιθρο, στην εξοχή, σαν βοσκός, με έρωτες, και θα επικαλούνταν την θεά Άρτεμη να κατέβει μέσα στην ακμή του χριστιανισμού βεβαίως.

Αν δει κανείς τις γκραβούρες από βιβλία της εποχής, αυτοί δεν μοιάζουν με βοσκούς, είναι ντυμένοι σαν πρίγκιπες, οι οποίοι απλώς δεν βάλανε πολλά χρυσά για να κινηθούν χορεύοντας στα όρη της ιδανικής Αρκαδίας. Τα έργα αυτά μοιάζουν με κωμωδίες που όμως διαδραματίζονται μέσα

στον χώρο της ιδανικής εξοχής, της ιδανικής υπαίθρου, όπου ζει κανείς κοντά στη φύση, μακριά από τις ραδιουργίες της αυλής και τα οικονομικά συμφέροντα. Η ποίηση αυτή, η βουκολική ποίηση, αντιπροσώπευε μία τάση φυγής. Είχε τεράστια επιτυχία στην Ιταλία και εν συνεχεία σε όλη την Ευρώπη Αυτή ήταν η “*commedia pastorale*”. Στη συνέχεια έγινε και μία αντίθετη, η “*commedia pescatoria*” των ψαράδων, όπου ο αγνός βοσκός αντικαταστάθηκε τώρα από τον αγνό ψαρά. Πάλι μία τάση φυγής.

Έχουμε ένα έργο του Χορτάτοπ, την “Πανώρια” όπως ήδη ανέφερα. Η υπόθεση περιστρέφεται γύρω από τον έρωτα δύο βοσκών του Γύπαρη και του Αλέξη για δύο βοσκοπούλες, την Πανώρια και την Ανθούσα. Το έργο είναι γεμάτο από υπερβολές που βεβαίως σήμερα η “Πανώρια” με ένα καλόγουστο ανέβασμα, μπορεί να γίνει ένα θελκτικό έργο. Να μη το κάνει κανείς παρωδία γιατί είναι λάθος, αλλά να του βρεί το σφυγμό του, ώστε εκείνη η υπερβολή, με ένα σχόλιο σημερινό να μπορέσει να λειτουργήσει. Μόνο που το σχόλιο δεν πρέπει να είναι παρωδία. Τότε είναι υπεκφυγή, δεν είναι λύση.

Το τελευταίο έργο του κρητικού θεάτρου που μας σώζεται, είναι “η Θυσία του Αβραάμ”. “Η Θυσία του Αβραάμ” είναι έργο αγνώστου ποιητή. Από πολλούς προσογράφεται στον Βιτσέντζο Κορνάρο, όμως δεν έχει αποδειχθεί αυτό. Φαίνεται ότι είναι γραμμένο το 1635 και σαν πρότυπο έχει ένα έργο “ο Ισαάκ” του Γκρότο.

Ο Λουίτζι Γκρότο ήταν ένας πολύ αξιόλογος Ιταλός ποιητής και θεατρικός συγγραφέας του 16ου αιώνα. Το έργο αυτό, μετά το θάνατό του, το τύπωσε ο γιός του, γι’ αυτό και δεν έχει σκηνικές οδηγίες και αυτό ήταν το πρότυπο. Ωστόσο, ενώ εν πάση περιπτώσει ο Γκρότο χωρίζει το έργο και λέει πρώτη πράξη, στο σπίτι του Αβραάμ, δεύτερη πράξη, πάει στο βουνό, κλπ. εκεί ο Έλληνας τα έχει γράψει όλα μαζεμένα και υπάρχει ένα τέτοιο μπερδεμα που έχει προβληματίσει πάρα πολύ τους μελετητές του. Έχουν ακουστεί τα πιο απίθανα πράγματα. Ότι είναι σαν μίμηση της βυζαντινής αγιογραφίας, που έχει κάτω το σπίτι του Αβραάμ και ότι επάνω είναι το βουνό που θυσιάζει τον Ισαάκ. Στην βυζαντινή αγιογραφία συντίθενται όλα μαζί. Άλλος λέει ότι είναι επίδραση δυτικών μυστηρίων. Ουδέποτε όμως στην Κρήτη είχαμε δυτικά μυστήρια. Άλλος λέει ότι είναι καινοτόμος, ρηξικέλευθος, πρωτοπόρος συγγραφέας της εποχής του. Κοντεύουμε να τον βγάλουμε ότι είναι και ο Σάμουελ Μπέκετ. Εγώ έχω υποστηρίξει ότι είναι ένα είδος αφηγηματικής ποίησης σε διαλογική μορφή. Δηλαδή πήρε αυτός ένα θεατρικό έργο, δεν το έγραψε με σκοπό να παιχτεί. Το έγραψε έτσι για να κυλάει ο λόγος και αφού είχε ένα πρότυπο θεατρικό έργο, δεν είχε λόγο να προσθέσει ανάμεσα ένα ποιητή, όπως έκανε ο Κορνάρος στον “Ερωτόκριτο”.

Πάντως, από πλευράς ποιότητας κειμένου, “η Θυσία του Αβραάμ” είναι ένα από τα εντελώς κορυφαία έργα. Δηλαδή “Ερωτόκριτος”, “Ερωφίλη”, “Θυσία του Αβραάμ” και μετά η “Βοσκοπούλα”, είναι τα κορυφαία έργα της κρητικής λογοτεχνίας. Είναι ένα έργο το οποίο έχει αδρά δομημένους χαρακτήρες, απλοϊκά αλλά αδρά, έξοχο στίχο και κυρίως δομείται μία αληθινή ψυχή από κάτω. Το έργο είναι ελληνικό, ούτε εβραϊκό, ούτε ιταλικό. Είναι ελληνικό, ασχέτως αν ο μύθος του είναι από την Αγία Γραφή.

Παράλληλα έχουμε μία μετάφραση από τον Πιστό Βοσκό, “il pastor fido”, ένα κλασικό έργο πάλι ποιμενικής ποίησης του ιταλού Τζαν Μπατίστα Guarini. Υπάρχει μία μετάφραση του έργου με τίτλο “Ο πιστικός βοσκός” στην Κρήτη, στις αρχές του 17ου αιώνα, ανωνύμου, δεν ξέρουμε ποιος είναι ο μεταφραστής. Ενώ παράλληλα είχε αρχίσει και στα Επτάνησα, πριν από την πτώση της Κρήτης, να εμφανίζεται η λογοτεχνική δημιουργία. Είχαμε άλλη μία μετάφραση περίπου την ίδια εποχή, μέσα 17ου αιώνα (1650), από έναν Μιχαήλ Σουμμιάκν ή Μιχαήλ Συμμαχικόν, Ζακυνθινό πάλι του “il pastor fido” με τίτλο: Παστόρ Φίδος ήγουν Ποιμίν Πιστός.

Έχουμε επίσης και ένα πρωτότυπο έργο, την “Ευγένια” του Θεοδώρου Μοντσελέζε. Το όνομα είναι βενετσιάνικο, αλλά είναι Ζακυνθινός ο συγγραφέας. Είναι το παραμύθι της κουτσοχέρας. Ένα παραμύθι που η κακιά μητριά στέλνει στο δάσος δύο πληρωμένους μπράβους να σκοτώσουν την κοπέλλα. Αυτοί της κόβουν τα χέρια όμως σώζεται και η Παναγία της ξαναδίνει τα χέρια της. Ένα παράξενο έργο - πρότυπό του το “Rappresentazio di Stella” - το οποίο είναι μεταξύ θρησκευτικού δράματος, κωμωδίας και θεάματος. Υπάρχει και μία σκηνή κονταροχτυπήματος μέσα εκεί. Και αυτό τυπώθηκε το 1645-46, ένα χρόνο διαφορά από τον “Βασιλέα Ροδολίνο”, πάλι στην Βενετία από το ίδιο τυπογραφείο. Τυπώθηκε όχι με φροντίδα του συγγραφέα, κάποιος το βρήκε και το έδωσε να τυπωθεί.

Την ίδια εποχή έχουμε στην Κεφαλονιά κάποια κωμωδία, της οποίας σώζεται μονάχα ο πρόλογος ή είναι πρόλογος πολλαπλής χρήσεως, για πολλές κωμωδίες. Ο τίτλος, όπως μας σώζεται σε ένα χειρόγραφο που πρωτοδημοσίευσε ο σοφός Κεφαλονίτης λόγιος ο Παναγιώτης Βεργωτής, στον οποίο έχει αφιερώσει εκτενή μελέτη ο αγαπητός δάσκαλος Γεώργιος Γ.Αλιανδράτος, λέει “Πρόλογος εις έπαινον της περίφημου νήσου Κεφαλληνίας πατριδος μας και της των Ενετών αριστοκρατίας”. Και ενώ τα έχει όλα τόσο καθαρευουσιάνικα, λέει της περίφημου και όχι της περιφήμου. Αυτός είναι ένας πρόλογος που φαίνεται από την εσωτερική μαρτυρία ότι είναι γραμμένος πριν πέσει η Κρήτη στους Τούρκους, δηλαδή γύρω στο 1650-60 κάπου εκεί. Πάντως προ του ‘69 οπωσδήποτε, πράγμα που μαρτυρεί ότι υπήρχε θεατρική ζωή στα Επτάνησα και στην Κεφαλονιά από τον 17ο αιώνα.

Μαρτυρία θεατρική σχετική με το θέατρο της Κέρκυρας έχουμε μόνο μία, η οποία σχετίζεται με την Κέρκυρα μόνο κατά τούτο, ότι ο συγγραφέας της ήταν Κερκυραίος. Στην ουσία όμως αφορά ένα ιταλικό θεατρικό έργο. Υπήρχε ένας συγγραφέας πολύ παλιός, ο Αγκοστίνο Ricchi, Ιταλός ο οποίος έγραψε μία κωμωδία “Οι τρεις Τύραννοι” και δεν είναι άνθρωποι οι τύραννοι, είναι πθικές αρχές. Σε μία πράξη του - πράγμα συνηθισμένο ότι βάζανε διαλέκτους στις κωμωδίες - ο συγγραφέας ήθελε ένα κομμάτι να είναι γραμμένο σε νεοελληνική γλώσσα, με κάποιους καπεταναίους που τσακωνόντουσαν ελληνικά. Και ανέθεσε στον Νικόλαο Σοφριανό, διαπρεπή λόγιο Κερκυραίο, να γράψει το ελληνικό μέρος της κωμωδίας του “Τρεις Τύραννοι”, κωμωδία που εξεδόθη το 1533.

Έχουμε μία έστω μακρινή από σπόντα σχέση της Κέρκυρας με το θέατρο, όπως έχουμε και μία άλλη που ενετόπισε στη Βενετία ο Άλφρεντ Βίνσεντ, Άγγλος καθηγητής του Πανεπιστημίου του Σίδνεϊ, όπου σε ένα αντίτυπο μιάς ιταλικής κωμωδίας που λέγεται “Το κορίτσι” (La fanciulla), γράφει επάνω “αυτή η κωμωδία αναγνώστηκε στην Κέρκυρα στις 5 Φεβρουαρίου του 1593 ή 83”.

Μετά από τον Μοντσελέζε, έχουμε στην Κεφαλονιά τον σημαντικότερο Επτανήσιο θεατρικό συγγραφέα του 18ου αιώνας, που είναι ο Πέτρος Κατσαΐτης. Αυτός ήταν Ληξουριώτης ποιητής που έζησε από το 1665 περίπου έως το 1738-42. Αυτού σώζονται δύο θεατρικά έργα “η Ιφιγένεια” (1720) και “ο Θυέσπης” (1721) και ένα άλλο έμμετρο κείμενο “Κλαθμός Πελοποννήσου”.

Η “Ιφιγένεια” είναι ένα έργο που έχει ως πρότυπό του την ομώνυμη τραγωδία του Lodovico Dolce. Στην τελευταία πράξη το κλίμα αλλάζει εμφανίζονται τύποι και καταστάσεις της Commedia dell’ arte. Ο Μπουρλάκιος πάει να βρει σε ένα φαρμακείο (σπετσαρία) κονφετούρες, γλυκά για τον γάμο. Άλλο επεισόδιο, είναι ότι κάτι μπράβοι κυνηγάνε να δείρουν τον μάντη Κάλχη (Χαλκιά στο έργο) γιατί έκανε λάθος μαντεία και παρ’ ολίγο να σκοτώσουν την κόρη του βασιλιά. Και έχουμε πάλι κωμικά δρώμενα, που ελάχιστα συνδέονται με το κυρίως έργο. Και ένα άλλο, έχει πάει ο Τιμπούρτζιος σε μια ταβέρνα κεφαλονίτικη να αγοράσει κρασί, για να έχουν να πιουν το βράδυ για το γάμο και ρίχνεται σαν σαλιάρης γέρος στην ταβερνιάρισα και κυρίως μια μικρότερη που είναι εκεί κοντά και τελειώνει πάλι το έργο με ένα ξέσπασμα χαράς με τους γάμους.

Ο “Θυέσπης” είναι πιο σοβαρό έργο. Κι αυτό είναι μίμηση του Σενέκα. Είναι ένα έργο που κι αυτό το έχω ανεβάσει κι εγώ παιδί, πολύ νέος, το ‘64 στις πρώτες μου σκηνοθεσίες. Είναι πιο δραματικό έργο. Δεν είναι κωμωδία, παρά μονάχα στην τελευταία μισή πέμπτη πράξη, όπου βάζει την Κλυταιμνήστρα να μιλάει σαν κουτσομπόλα γυναίκα του λαού. Λέει: “Η πεθερά μου μου έκανε αυτά”. Κάτι απίθανα πράγματα τα οποία εκεί σε προβληματίζουν γιατί πάει τόσο δραματικά το έργο. Φαίνεται δεν το άντεχε, ήθελε να το κάνει αυτό που λέμε “εμπορικό”. Πάντως είναι μια πολύ αξιόλογη παρουσία.

Μετά είναι ο Σαβόγια Ρούσμελης ή Σουρμελής. Αυτός είναι Ζακύνθιος ποιητής του 1745 περίπου και έγραψε δυο-τρία έργα: “Η Κωμωδία των Ψευτογιατρών”, Οι “Μωραίτες”. Είναι μια ηθογραφικές κωμωδίες.

Δηλαδή έχουμε πρώτα τον Φορτουνάτο, μετά τον Κατσαΐτη, που βάζει κάποια ηθογραφικά στοιχεία και μετά σαφώς τον Ρούσμελη, που αναφέρεται σε πραγματικά γεγονότα. Στην “Κωμωδία των Ψευτογιατρών”, οι κομπογιανίτες ήταν γιατροί που ήρθαν από τα Γιάννενα και εξαπατούσαν τους Ζακυνθινούς. Στην πλοκή του έργου μπαίνει ο Κεφαλονίτης καμπούρης, ο οποίος ξεγελάει και τους μεν και τους δε, και τους απατεώνες και τα θύματα, τους αρπάζει λεφτά και στο τέλος το σκάει ως άλλος μικρός μίνι Επτανησιακός Ιάγος.

Η Γλυκερία Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου επάλεψε για το έργο του Σαβόγια Ρούσμελη και το πρόβαλε πολύ με αξιόλογες εκδόσεις. Εκείνη την εποχή, 1745, έχουμε και τη μετάφραση-διασκευή του “Αμύντα” του Targuato Tasso από άγνωστο ποιητή. Τον ενετόπισα εγώ ύστερα από μία σειρά ερευνών αστυνομικής και χιουμοριστικής υφής. Συγγραφέας-διασκευαστής του είναι βεβαιωμένα ο Γεώργιος Μόρμωρης ιατροφιλόσοφος από τα Κύθηρα που το έγραψε και το ετύπωσε όταν ήταν φοιτητής στην Βενετία. Δηλαδή έχουμε και μία τσιριγώτικη παρουσία.

Τελειώνει ο 18ος αιώνας με την πώση της Βενετίας. Λίγα χρόνια πριν γράφεται ένα έργο θρύλος του επανησιακού θεάτρου, “Ο Χάσπ” (1790) του Γουζέλη. Ένα έργο θρύλος, το οποίο - συγγνώμη που αναφέρω τον εαυτό μου, αλλά λίγα ψώνια σαν εμένα που ασχολήθηκαν μ’ αυτά τα πράγματα, γί’ αυτό και το αναφέρω - κατόρθωσαν ν’ ασχοληθούν με αυτό. Εγώ πολύ νέος ασχολήθηκε μαζί του και μόνο σε μία διασκευή σε σύντμηση γιατί ολόκληρο το κείμενο ήταν αδύνατον. Όταν μία φορά ο Άλκης Αγγέλου ανέθεσε στον Γιώργο Αλιανδράτο να το εκδώσει στην σειρά του “Ερμή” που ήταν τότε η Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, μου λέει: “Σπύρο μου, αμφιβάλλω αν ανήκει το έργο αυτό πλήρως στην ελληνική γραμματεία. Τα βενετσιάνικα στοιχεία του είναι τόσο πολλά”. Γιατί πράγματι, θέλει μία παρέμβαση σκηνοθετική. Φιλολογικά είναι πάρα πολύ δύσκολο να αποκατασταθεί. Αλλά έχει κομμάτια εκπληκτικά. Ο Γουζέλης ήταν ένας λόγιος άνθρωπος. Το έγραψε 16 χρονών, παιδί, αυτό το έργο. Και έχει μία πολύ ωραία έκφραση. Αργότερα έγινε Φιλικός, πήρε μέρος στον αγώνα του ‘21. Μετέφρασε και έγραψε άλλα θεατρικά έργα στην καθαρεύουσα.

Ο Άγγελος Τερζάκης, μεγάλος μου δάσκαλος που τώρα έχουμε την τιμή να παίζουμε το κορυφαίο βυζαντινό έργο του “Θεοφανώ”, έλεγε για τον Γουζέλη, “ένας μεγαλοφυής νεαρός που μετά αυτοκτόνησε σε ένα καλαμάρι με μελάνι της καθαρευούσης”. Πράγματι έγραψε το έργο αυτό και μετά διαλύθηκε σαν συγγραφέας.

Ένας απόηχος ωχρός του “Χάσπ”, είναι το τελευταίο έργο χρονολογικά, στο οποίο θα αναφερθώ, που γράφτηκε το 1800. Πρόκειται για ένα έργο που τιτλοφορείται “Κωμωδία” και είναι μία κωμωδία ενός Διονυσίου Λουκίσα, Ζακυνθινού κι αυτό. Με αυτό το έργο κλείνει και αυτή η κοινή πορεία Κρήτης και Επτανήσου.

Φοβάμαι ότι σε κάποια σημεία έτρεχα και κακώς δεν σκέφτηκα νωρίτερα να σας πω να με φρενάρετε. Φοβάμαι ότι φλυάρησα λίγο παραπάνω, αλλά θεώρησα την εισαγωγή μου αξιόλογη για τον χώρο αυτό. Ελπίζω να μη σας κούρασα ιδιαίτερα.

Εκείνο που μπορώ να ευχηθώ τελειώνοντας, είναι να κάνουμε ένα ωραίο ταξίδι όλοι μαζί, μια κρουαζιέρα στην Κρήτη και τα Επτανήσα, όπου να παίζουμε μία παράσταση καθ’ οδόν και να τα λέμε κάθε τόσο.



# “Το ελληνικό θρησκευτικό θέατρο του Αιγαίου πελάγους”

**Ομιλητής: Βάλτερ ΠΟΥΧΝΕΡ**

*Καθηγητής, Πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών,  
του Πανεπιστημίου Αθηνών*

*Προλογίζει η κ. Άννα Ταμπάκη*

Πριν να παρουσιάσω, με συντομία, όπως επιβάλλει το τυπικό που ακολουθούμε, τον σημερινό μας ομιλητή, θα ήθελα να επαναλάβω τις ευχαριστίες του φορέα τον οποίο εκπροσωπώ εδώ για την προθυμία με την οποία αποδέχτηκε ο κ. Βάλτερ Πούχνερ την πρόταση συνεργασίας που του απευθύναμε προκειμένου να πραγματοποιηθεί αυτός ο κύκλος των Ειδικών Μορφωτικών Εκδηλώσεων του Ε.Ι.Ε. σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Ο Βάλτερ Πούχνερ γεννήθηκε στη Βιέννη. Σπούδασε θεατρολογία στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και απέκτησε το 1972 τον τίτλο του διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής με θέμα το νεοελληνικό θέατρο σκιάων. Το 1977 αναγορεύθηκε υφηγητής στο ίδιο Πανεπιστήμιο· η υφηγεσία του είχε ως θέμα τη γέννηση του θεάτρου στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό. Από τότε εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Ελλάδα. Δίδαξε για δώδεκα χρόνια ιστορία θεάτρου στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου της Κρήτης. Από το 1989 διδάσκει στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, στην αρχή στο Φιλολογικό Τμήμα και από το 1991 στο νεοϊδρυθέν Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, του οποίου και διατελεί Πρόεδρος.

Χώρος του ιδιαίτερου επιστημονικού ενδιαφέροντός του είναι η ιστορία του θεάτρου της Νοτιανατολικής Ευρώπης, ιδίως της Ελλάδας, η μορφολογία και θεωρία του λαϊκού θεάτρου και του λαϊκού θεάματος, δρώμενα και παραστατικά έθιμα, καθώς και άλλα λαογραφικά θέματα. Στο επίκεντρο της έρευνάς του είναι η ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου και του δράματος γενικότερα. Έχει δημοσιεύσει ως σήμερα πολλά αυτοτελή βιβλία και περισσότερες από εκατό μελέτες σε ελληνικά και ξένα επιστημονικά περιοδικά τόσο για θεατρολογικά όσο και για φιλολογικά θέματα.

Εξάλλου, κοντά σ' αυτήν την επιστημονική πολυπραγμοσύνη πρέπει να τονιστεί η τόσο αποφασιστική συμβολή του κυρίου Βάλτερ Πούχνερ στην καθιέρωση και θεσμική υπόσταση των θεατρικών σπουδών σε Πανεπιστημιακό επίπεδο στη χώρα μας.

Τον καλώ να πάρει τον λόγο για να μας αναπτύξει ένα σημαντικό ζήτημα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, αγνοημένο ως πρόσφατα, στο οποίο έχει εστιάσει ένα μεγάλο μέρος της έρευνάς του των τελευταίων χρόνων.

\* \* \*

Το θρησκευτικό θέατρο του 17ου αιώνα συνδέεται με το τάγμα των Ιησουιτών και το προσπλυτιστικό και εκπαιδευτικό έργο που συντελούσαν στον γεωγραφικό αυτό χώρο. Πρέπει να πούμε ότι ο 17ος αιώνας είναι μία πολύ δύσκολη εποχή για την Ελλάδα και ότι η προπαγανδιστική αυτή δραστηριότητα των καθολικών ταγμάτων, τελικά δεν είχε μεγάλο αποτέλεσμα εάν το κοιτάζουμε στη μακρά διάρκεια της ιστορίας, αλλά ήταν πολύ σημαντική η εκπαιδευτική τους προσφορά, γιατί ήταν τα μόνα ιδρύματα και σχολεία που υπήρχαν τότε στον ελληνόφωνο, νησιώτικο χώρο.

Οι υποψίες μου για τη σύνδεση κυρίως των Κολεγίων των Ιησουιτών με το θέατρο, με θεατρικές παραστάσεις ξεκινούσαν από κάτι που είναι κοινός τόπος στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου, όπου ιησουιτικά κολέγια συνήθως ανεβάζουν θεατρικές παραστάσεις.

Αυτό έχει σχέση με ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα, το δικό τους, το οποίο στοχεύει σε δύο πράγματα:

1) Στη ρητορική εξάσκηση στα λατινικά. Αρχικά τα έργα αυτά ήταν στα λατινικά, αργότερα πλέον ήταν και στις γηγενείς γλώσσες, στα ιταλικά πρώτα, μετά και στα γαλλικά, γερμανικά κ.λ.π.

2) Και το δεύτερο ήταν μια άσκηση στην δημόσια παρουσίαση, γιατί πολλοί από τους μαθητές αυτούς προετοιμάζονται για δημόσια σταδιοδρομία.

Και αυτό γινόταν σε πάνω από πεντακόσια κολέγια, που υπήρχαν από το 1580 περίπου ως τη διάλυση του Τάγματος, το 1773.

Η σύνδεση αυτή έγινε με αυτό το εκπαιδευτικό πρόγραμμα, την *ratio studioium* η οποία τυπώθηκε γύρω στα 1600 στη Ρώμη και ήταν καθοριστική για την λειτουργία των κολεγίων αυτών. Όπου λοιπόν έχουμε Ιησουίτες συνήθως έχουμε και θεατρική δραστηριότητα. Και άρχισε το ψάξιμο.

Βεβαίως υπήρχε μία προϊστορία με ένα θεατρικό έργο - το έχει φαντάζομαι αναπτύξει ο Σπύρος ο Ευαγγελάτος την άλλη φορά - ο ΖΗΝΩΝ γραμμένο από Κρητικό στα Επτάνησα. Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα με τί ακριβώς συνδυάζεται αυτή η παράσταση στη Ζάκυνθο στα 1683. Αν είναι σωστές οι σκέψεις μας πρέπει να συνδυάζεται με κάποια προσπάθεια ντόπιου στοιχείου ίδρυσης ενός κολεγίου ανάλογου και το έργο μεταφέρθηκε και τροποποιήθηκε στα ελληνικά. Το έργο ήταν μία Ιησουιτική τραγωδία Ζενο στα λατινικά, ενός Άγγλου Ιησουίτη, του Τζόζεφ Σάιμονς, έργο που ήταν μία από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του ιησουιτικού θεάτρου στον 17ο αιώνα, γιατί είχε έξι εκδόσεις, ενώ συνήθως τα έργα αυτά δεν βρίσκουν το δρόμο προς το τυπογραφείο, μόνο οι πολύ μεγάλες επιτυχίες. Τα ιησουιτικά θεατρικά έργα κυκλοφορούν από μονή σε μονή και από κολέγιο σε κολέγιο σε χειρόγραφα.

Η παράσταση αυτή, του λατινικού Ζενο, παιζόταν στο αγγλικό κολέγιο της Ρώμης για δεκαετίες από τα 1634 και πέρα, ως παράσταση υπόδειγμα για το νέο ιησουιτικό θέατρο. Γιατί η τραγωδία αυτή μας φέρνει και έναν νέο τύπο τραγωδίας, όπου η καταστροφή, ο θάνατος του ήρωα, δεν είναι πια το τραγικό τέλος, αλλά είναι ο θρίαμβος του μαρτυρίου. Δηλαδή, αμβλύνεται η τραγική έκβαση και από



τραγωδία ουσιαστικά μετατρέπεται σε κάτι ενδιάμεσο, μεταξύ κωμωδίας και τραγωδίας. Και αυτός ο νέος τύπος δράματος είναι χαρακτηριστικός για το θρησκευτικό θέατρο του 17ου αιώνα. Η τραγωδία μαρτύρων, η οποία ουσιαστικά δεν είναι τραγωδία πια.

Λοιπόν, υπήρχε αυτό το προηγούμενο και είχαμε τον “Ζήνωνα” που συνδέεται με το ιησουϊτικό θέατρο, αλλά δεν είχε γίνει ακόμα καμία σύνδεση μεταξύ της παραμονής των Ταγμάτων αυτών στον ελληνόφωνο χώρο και του θεατρικού έργου αυτού, το οποίο με τα νέα δεδομένα κάπως απομακρύνεται από τον κορμό του κρητικού, ακόμα και του επανησιακού θεάτρου και πλησιάζει αυτό το κεφάλαιο, για το οποίο θα σας μιλήσω τώρα, το θρησκευτικό θέατρο στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο, που πρεσβεύει ακριβώς αυτόν τον τύπο δραματικού έργου.

Ξέχασα να σας πω ότι οι μαθητές που βγαίνουν από τα κολέγια αυτά των Ιησουϊτών, είναι συνήθως ικανοί δραματουργοί, γιατί έχουν συμμετάσχει σε θεατρικές παραστάσεις: τα έργα τα γράφει ο δάσκαλος ρητορικής ή γραμματικής, όπως γνωρίζουμε από τις λεγόμενες “περιοχές” (PERIOCHA στα λατινικά που θα πει το περιεχόμενο). Είναι ένα τυπωμένο πρόγραμμα για τον κόσμο να καταλάβει τι εμπεριέχει το έργο. Αυτή η ανάγκη προέκυψε κυρίως σε εκείνες τις περιοχές όπου ο κόσμος δεν ήξερε τα Λατινικά, γιατί τα έργα ήταν παιγμένα στα λατινικά.

Στις “περιοχές” αυτές αναφέρονται και οι πηγές από τις οποίες αντλούν οι πατέρες της συντροφιάς του Ιησού: συνήθως δεν έχουν ένα πρότυπο στην Ιταλία όπως το κρητικό θέατρο, αλλά είναι δουλεμένα από τις ίδιες τις πηγές.

Στο κρητικό και το επανησιακό θέατρο στις τραγωδίες τουλάχιστον έχουμε ένα συγκεκριμένο πρότυπο, το οποίο τροποποιείται, μεταβάλλεται, μετουσιώνεται κ.λπ. Εδώ δεν έχει νόημα η αναζήτηση προτύπων στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία. (Το ιησουϊτικό θέατρο στην Ευρώπη είναι ένα από τα πιο σκοτεινά κεφάλαια της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου και δεν έχει διερευνηθεί σε βάθος. Γιατί; Γιατί δεν υπάρχουν πολλά κείμενα. Τα χρονικά των σχολείων αναφέρουν τις παραστάσεις με τίτλο, αλλά τα κείμενα - επειδή ήταν χειρόγραφα κυρίως - έχουν χαθεί εν πολλοίς και δεν γνωρίζουμε τί έργα ήταν αυτά). Εδώ λοιπόν, η αναζήτηση άμεσου προτύπου δεν έχει νόημα, γιατί το συνηθισμένο φαινόμενο είναι να δουλεύουν κατευθείαν από τις πηγές.

Ξεκίνησα λοιπόν, μία αναζήτηση πηγών, πιθανοτήτων, πού θα μπορούσε να βρεθεί κάτι.

Πρέπει να σας πω σε αυτό το σημείο, ότι η εξάπλωση του Τάγματος των Ιησουϊτών ξεκίνησε σε δύο σημεία. Στον ελληνικό χώρο υπάρχει η γαλλική αποστολή και η ιταλική αποστολή: για το χώρο του Αιγαίου είχε ιδρυθεί αρχικά στη Χίο με τον Νταβινιόλα στα 1592, δηλαδή, πολύ νωρίς. Στη Χίο ξεκινάει μία ειδική παράδοση εγκατάστασης σχολείων και κολεγίων, τα οποία κατά καιρούς ήταν τέσσερα ταυτοχρόνως. Στη Χίο λειτουργούσε και κατά το 17ο αιώνα η ιησουϊτική Μονή του Αγίου Αντωνίου του Εξωμερίτη που εθεωρείτο το “Πανεπιστήμιο της Ανατολής” και είχε πολύ μεγάλη φήμη για την εκπαίδευσή της.

Στον υπόλοιπο αιγαιοπελαγίτικο χώρο κυριαρχεί η γαλλική αποστολή. Ψάχνοντας για πρότυπα δραματικών έργων ουσιαστικά δεν θα έπρεπε ν’ απευθυνθούμε πια στην Ιταλία, αλλά στην Γαλλία. Αλλά

όπως είπα, η αναζήτηση αυτή δεν έχει και πάρα πολύ νόημα· η γαλλική αποστολή ξεκίνησε από την Κωνσταντινούπολη. Υπήρχε μία πρώτη αποτυχημένη προσπάθεια στις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα και η οριστική εγκατάστασή τους γίνεται ύστερα στα 1609. Πάντα με την υποστήριξη του ισχυρού τότε Γάλλου πρέσβη στην Κωνσταντινούπολη.

Εκεί εγκαθίστανται οι Ιησουίτες στη Μονή του Αγίου Βενεδίκτου στον Γαλατά, είχαν και μία δική τους μικρή εκκλησία· από την Κωνσταντινούπολη ξεκίνησαν τη λεγόμενη κινητική ιεραποστολή στο Αιγαίο.

Οι Πατέρες δεν ήταν πολλοί. Ήταν έξι, επτά άτομα και σε κρίσιμες περιοχές ακόμη λιγότεροι, γιατί και αυτοί υφίσταντο τους κατατρεγμούς από τους Τούρκους.

Βεβαίως στις δεκαετίες 20, 30, 40 του 17ου αιώνα αρχίζει στην Κωνσταντινούπολη ένα διπλωματικό παιχνίδι, ποιά μεγάλη δύναμη θα επηρεάσει τις εκλογές του Πατριάρχη. Ήταν η εποχή του Λούκαρη ο οποίος είχε συμμάχους τους Βενετούς και τους Προτεστάντες, δηλαδή, τον Εγγλέζο πρεσβευτή και τον Ολλανδό, ενώ η άλλη πλευρά ήταν οι Ιησουίτες, οι Καισαρικοί, και οι Γάλλοι κυρίως.

Θα βρούμε τώρα και μία θεατρική παράσταση εμπλεγμένη σε αυτό το διπλωματικό παιχνίδι. Την ίδια εποχή ιδρύονται παρόμοιες μονές με κολέγια και στη Σμύρνη, στην Νάξο, στη Σαντορίνη και σε άλλα νησιά, όπου σχεδόν σε όλα αυτά τα νησιά, τελικά θα μπορέσουμε ν' αποδείξουμε θεατρικές παραστάσεις.

Την πρώτη ανακάλυψη που έκανα σχετικά ήταν για την Νάξο. Οι Ιησουίτες στέλνουν κατά καιρούς αναφορές στην Παπική Έδρα, ή στο Παρίσι, στη maison des Jesuites. Επίσης, έρχονται τακτικά, επισκέπτες από την Αγία Έδρα την Ρώμη κ.λ.π. οι οποίοι καταγράφουν λεπτομερώς τί βρίσκουν. Και αυτές οι αναφορές σήμερα είναι σπουδαίες ιστορικές πηγές, γιατί δεν καταγράφουν μόνο τα πολιτικά γεγονότα, αλλά την καθημερινή ζωή. Φυσικά αυτές οι πηγές έχουν μία ορισμένη στράτευση, παρουσιάζουν τα πράγματα κάπως πιο ωραία. Οι Καθολικοί δεν ήταν συνήθως πραγματικά τόσοι πολλοί όπως αναφέρονται εκεί παρόλα αυτά όμως, είναι σπουδαίες πηγές, οι οποίες σ' ένα μεγάλο βαθμό έχουν εκδοθεί έως σήμερα, αν και τ' αρχεία της Propaganda Fide φυλάσσουν ακόμα πολλά για άλλες γενιές ερευνητών που θα μας αποκαλύψουν πολλές πτυχές και λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής στα νησιά του 17ου αιώνα.

Λοιπόν, ανάμεσα σε αυτές τις αναφορές που είναι είτε στα γαλλικά, είτε στα ιταλικά (γιατί στη Χίο είχε ξεκινήσει μία κοινή ιεραποστολή που φρόντισε τα νησιά του Αιγαίου) βρήκα μία περιγραφή της γιορτής της Αγίας Δωρεάς στη Νάξο, το 1628, της Ευχαριστίας που δεν υπάρχει στο Ορθόδοξο εορτολόγιο· ωστόσο εορτάζεται στα νησιά και από τις δύο κοινότητες, τους “Έλληνες” όπως αναφέρονται τα έγγραφα αυτούς, που είναι οι Ορθόδοξοι, και τους Λατίνους, που είναι του καθολικού δόγματος. Υπήρχε μια συλλειτουργία λοιπόν, αυτής της εορτής και όπως φανερώνεται από νέα στοιχεία που έχουμε για την Νάξο, ήταν η μεγαλύτερη γιορτή που είχαν σε όλο το εορτολόγιο. Και αναφέρει αυτή η πηγή (του Καθολικού αρχιεπίσκοπου Sciattini) που περιγράφει όλη την πορεία, τη λειτουργία, τη λιτανεία που έγινε, ότι όταν γυρίζανε πίσω πάλι στην εκκλησία, τους παριστάνανε μία τραγωδία με θέμα “il peccatore convertito”, ο αμαρτωλός που μεταμέλησε. Και μάλιστα ότι ήταν παρόντες και οι τουρκικές αρχές, ο Καδής και ο Μπέης, στον γυναικωνίτη τους είχαν βάλει, και τους άρεσε πολύ.

Αυτό το ότι είναι οι τουρκικές αρχές παρούσες και τους αρέσει πολύ αυτή η δραστηριότητα, θα βρούμε σε άλλες μαρτυρίες από τη Νάξο, και αργότερα ακόμα.

Βεβαιώθηκε λοιπόν η υπόθεσή μου, ότι υπάρχει πράγματι μία σύνδεση και στον ελληνόφωνο χώρο μεταξύ των κολεγίων αυτών και του θεάτρου, γιατί αυτή η παράσταση γινόταν στα 1628 (μόλις στα 1627 είχαν εγκατασταθεί οι Ιησουίτες στο νησί) και τους δώσανε και “Καπέλα Καζάτσα”, που ήταν το δουκικό παρεκκλήσιο, για δική τους λειτουργία και εκεί έγινε η μικρή αυτή παράσταση.

Σήμερα έχουμε πάρα πολλά στοιχεία για την θεατρική δραστηριότητα των Ταγμάτων αυτών σε τέτοιο βαθμό που άρχισαν, στη Χίο τουλάχιστον, και ορθόδοξα φροντιστήρια ν’ ανεβάζουν θεατρικές παραστάσεις και να συγγράφουν θεατρικά έργα.

Θα έλεγα να χωρίσουμε αυτό το υλικό σε δύο μέρη: 1) στις παραστάσεις και 2) στα κείμενα, γιατί διαθέτουμε τώρα δέκα θεατρικά κείμενα, από τα οποία έχει εκδοθεί μόνον ο “Δαβίδ” από τον κύριο Θωμά Παπαδόπουλο σε μία εξαιρετική έκδοση· συμπεριλαμβάνει όλο το χειρόγραφο σε φωτογραφίες, δηλαδή, παίρνουμε και μία ιδέα από το χειρόγραφο αυτό, το οποίον είναι γραμμένο στα φραγκοχιώτικα, δηλαδή, με λατινικούς χαρακτήρες. Μένουν ακόμα εννέα κείμενα να εκδοθούν, τα οποία βρίσκονται σε διάφορα χειρόγραφα, αλλά ας μιλήσουμε πρώτα για τις παραστάσεις.

## Μέρος Πρώτο - Παραστάσεις

Οι παραστάσεις αυτές καλύπτουν ένα χρονικό φάσμα, από το 1580 (στο ελληνικό κολέγιο του Αγίου Αθανασίου στην Ρώμη έχουμε μία είδηση για θεατρική παράσταση) έως τα μέσα του 18ου αιώνα στη Χίο. Σε μία επιστολή του Θεοδώρου Ρέντιου από το κολέγιο του Αγίου Αθανασίου 4 μόλις χρόνια μετά από την ίδρυσή του, αναφέρει ότι την εποχή του Πάσχα, οι μαθητές απαγγέλλουν τα Πάθη του Χριστού. Η ένδειξη αυτή είναι κάπως ασαφής, αλλά θα δούμε από άλλες πηγές, ότι η απαγγελία, πολλές φορές δεν εννοεί τίποτε άλλο από μία θεατρική παράσταση όπως και στους τίτλους των περισσότερων δραματικών έργων αυτών, αναφέρεται “διάλογος”. Αυτή είναι χρονολογικά η πρώτη ένδειξη που έχουμε. Πιθανότατα με την εγκατάσταση των Ιησουιτών στη Χίο, ξεκινούσε και εκεί αμέσως θεατρική δραστηριότητα. Δεν μπορούμε όμως να την τεκμηριώσουμε με βεβαιότητα.

Είναι ενδιαφέρον ότι και ο Κύριλλος Λούκαρης, σ’ ένα πόνημά του, “Ζηλωτής και Φιλαλήτης”, που γράφεται ανάμεσα στα 1612 και στα 1620, καταφέρεται εναντίον των Ιησουιτών, οι οποίοι ξεγελούν τον κόσμο μεταξύ άλλων και με θεατρικές κωμωδίες, όπως λέει. Πιθανότατα αυτό το χωρίο αναφέρεται στη Χίο, την οποία επισκέφθηκε το 1599, γιατί τότε οι Ιησουίτες δεν είχαν εγκατασταθεί ακόμα στην Κωνσταντινούπολη. Αλλά από την Κωνσταντινούπολη έχουμε άλλες πολύ ενδιαφέρουσες πληροφορίες.

Στα 1612 έρχεται για να ενισχύσει τη Γαλλική Αποστολή από τη Χίο ένας Έλληνας (οι Χιώτες έχουν την εκπαίδευσή τους συνήθως στο Παλέρμο ή στη Μεσσήνη της Σικελίας και ξέρουν ιταλικά), γιατί από τους Γάλλους πατέρες κανείς δεν γνωρίζει τα νεοελληνικά. Βεβαίως τα αρχαία τα ξέρανε

συνήθως, αλλά δεν γνώριζαν τα νέα ελληνικά, δεν μπορούσαν να επικοινωνήσουν με τον κόσμο. Συνήθως ιταλικά μιλούσαν. Μετακαλείται λοιπόν ο Δομήνικος Μαυρίκιος από την Χίο, που είχε την εκπαίδευσή του στη Σικελία, και μόλις φτάνει στην Πόλη στα 1612 αναφέρει μια γαλλική πηγή, - οι ηγούμενοι της Μονής έστελναν κάθε χρόνο αναφορά είτε στη Ρώμη, είτε στο Παρίσι, ή στο βασιλιά, γιατί αυτή η θρησκευτική δραστηριότητα στη Γαλλική Αποστολή είχε και πολιτικές διαστάσεις - πως παριστανόταν από τους μαθητές μικρός “διάλογος”.

Η Γαλλία τότε είχε βλέψεις στην Ανατολική Μεσόγειο, ήθελε να προλάβει τους Εγγλέζους, οι οποίοι είχαν επίσης ενδιαφέροντα στην περιοχή. Δηλαδή, αυτή η δραστηριότητα της Γαλλικής Αποστολής έχει και πολιτικές διαστάσεις, όπως γνωρίζουμε σήμερα από τα έγγραφα.

Στα 1612 επίσης μαθαίνουμε από άλλη πηγή, ότι τα Χριστούγεννα οι Καθολικοί έφτιαχναν μία αναπαράσταση της Φάτνης και την περιέφεραν στην πόλη και στις συνοικίες. Συμμετείχαν στην πομπή και Ορθόδοξοι, Λατίνοι, και οι Τουρκάλες παρακολουθούσαν από τα παράθυρα. Ό,τι είναι θέαμα αρέσει πάντα στους λαούς, και εδώ είχε ξετρελλαθεί ο κόσμος με μία φάτνη, μικρή αναπαράσταση της φάτνης. Αυτός ο Πατέρας μάλιστα αναφέρει, ότι του έκανε εντύπωση πώς με μία τόση πρωτόγονη απομίμηση ενθουσιάστηκε τόσο πολύ ο κόσμος.

Για την Κωνσταντινούπολη έχουμε όμως και άλλες ενδείξεις πολύ πιο σημαντικές. Αναφέρομαι σε μία σημαδιακή, νομίζω, παράσταση που έγινε στα 1623 ανήμερα της εορτής του Αγίου Ιωάννη Χρυσόστομου κατά το Ορθόδοξο Εορτολόγιο.

Πρέπει να πούμε εδώ, ότι οι Ιησουίτες πολλές φορές διάλεγαν θέματα ή παίζανε έργα από την Ορθόδοξη παράδοση και η παράσταση πραγματοποιούνταν ανήμερα της εορτής του Αγίου, κατά το Ορθόδοξο Εορτολόγιο, για να γίνουν αρεστοί στον κόσμο. Είχαν δηλαδή μία στρατηγική θα λέγαμε εγκληματισμού και ένταξης στην εκάστοτε κοινωνία, για να κερδίσουν οπαδούς και ν’ ανεβάσουν το γόητρό τους - πράγματι και αυτό τονίζεται πολλές φορές στις πηγές- αυτό ανέβαινε πολύ με τέτοιες παραστάσεις’ τη δραστηριότητα αυτή την εκτιμούσε πολύ ο κόσμος.

Λοιπόν, σ’ ένα γαλλικό έγγραφο του 1624 το οποίον είναι απόσπασμα μεγαλύτερης επιστολής, αναφέρεται παράσταση άγνωστου έργου - δεν μας σώζεται το κείμενο - για τον μικρό Ιωάννη Χρυσόστομο και για τον προσπλυτισμό του στον Χριστιανισμό, ο οποίος μάλιστα μπαίνει σ’ ένα λεκτικό “αγώνα”, διαγωνισμό με κάποιον εκπρόσωπο του Μαντείου του Απόλλωνα, και καταφέρνει να προσπλυτίσει και τον πατέρα του, τη μάνα του και την αδελφή του. Αυτή είναι η υπόθεση του έργου. Η παράσταση αυτή έγινε στην εκκλησία της Μονής παρουσία ξένων πρεσβευτών, και πρωταγωνιστής ήταν ο γιός του Γάλλου πρεσβευτή. Ο De Césy ήταν ο κύριος αντίπαλος του Κύριλλου Λούκαρη σε όλη τη διάρκεια των δεκαετιών του 20 και 30’ μόλις την άνοιξη του 1623 είχε κατορθώσει να τον καθαιρέσει και να εκλεγεί νέος πατριάρχης, ο οποίος όμως δεν μπορούσε να σταθεί’ τον Σεπτέμβριο του 1623 επανεκλέγεται ο Λούκαρης. Η παράσταση έγινε ανήμερα της εορτής του Αγίου’ στις 13 Νοεμβρίου εορτάζεται ο Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος.

Ο De Césy βρίσκεται διπλωματικά λοιπόν, σε μία δύσκολη θέση. Σε αυτή την παράσταση πρωταγωνιστής είναι ο γιός του De Césy, ο οποίος είναι μόλις 7-8 ετών και κρατάει μια παράσταση δύο ωρών. Είναι άπαιστα τα νεοελληνικά του· αυτό εξηγείται, γιατί έχει γεννηθεί στο Παρίσι, αλλά ο De Césy ήταν από το 1620 στην Κωνσταντινούπολη, και προφανώς είχε ελληνικό προσωπικό· και ο μικρός έμαθε χωρίς δυσκολία τα νεοελληνικά και τα ήξερε πολύ καλά.

Αυτό είναι σημαντικό και από μία άλλη άποψη: για τη φύση και λειτουργία του σχολικού και του παιδικού ακόμα θεάτρου, τι μπορούμε να περιμένουμε από παιδιά πρωταγωνιστές. Η πηγή αυτή αναφέρει φυσικά την αξιοθαύμαστη μνημονευτική ικανότητα του μικρού. Αυτή η παράσταση επαναλήφθηκε και δεύτερη φορά. Κατάμεστη η εκκλησία· ήταν και άλλοι πρέσβεις παρόντες.

Και το πιο ενδιαφέρον είναι το διπλωματικό παιχνίδι γύρω από το θρόνο του πατριάρχη: αναφέρουν οι Ιησουίτες, ότι ο πατριάρχης, ο Κύριλλος Λούκαρης, τους ζήτησε να μεσολαβήσουν να παρακολουθήσει και αυτός την παράσταση αυτή, αλλά ο De Césy αρνήθηκε γιατί, όπως λέει κατά λέξη, δεν είχαν συμφιλιωθεί ακόμα. Και αυτό είναι το διπλωματικό παιχνίδι που σας περιέγραφα προωτέρα. Το να δεχτεί αυτή τη στιγμή ο De Césy μία δημόσια εμφάνιση μαζί με τον Οικουμενικό Πατριάρχη θα ήταν μια ομολογία της ήττας του. Δεν μπόρεσε να εμποδίσει την επανεκλογή του Κυρίλλου Λούκαρη, ενώ το περιστατικό μας δείχνει τον Λούκαρη σε ένα πολύ λεπτό διπλωματικό παιχνίδι: που δείχνει έναν Πατριάρχη, ο οποίος παραβλέπει πρώτα απ' όλα την εχθρότητα της Ορθόδοξης Εκκλησίας προς τα θέαματά και προς το θέατρο από πολύ παλιά. Παραβλέπει ότι ο ίδιος γνωρίζει πολύ καλά, όπως έγραφε στον “Ζηλωτή και Φιλαλήτη”, τον πραγματικό σκοπό αυτών των παραστάσεων, που είναι προπαγανδιστικός, και τώρα πηγαινέει ως πατριάρχης σε ιησουϊτική εκκλησία να παρακολουθήσει τον μικρό γιό του Γάλλου πρέσβη, του χειρότερου εχθρού του.

Έκανε υψηλή πολιτική εκείνη τη στιγμή ο Λούκαρης, παραμερίζοντας κάπως τις συμβατικές συμπεριφορές και υποχρέώσεις του Ορθόδοξου Πατριάρχη.

Μία άλλη πηγή από την Κωνσταντινούπολη μας αναφέρει, ότι πού και πού το σχολείο αυτό ανεβάζει μία μικρή υπόθεση και οι μικροί Έλληνες μαθητές είναι μάλιστα πολύ καλοί ηθοποιοί. Δεν προχωράει σε άλλες λεπτομέρειες.

Πάμε στη Νάξο τώρα. Στη Νάξο έχουμε την παράσταση, στα 1628, όπως σας την περιέγραφα. Υπάρχουν όμως και άλλες πηγές από τις επόμενες δεκαετίες, πάλι από τέτοιες αναφορές που γίνονται για την Γαλλία στη συγκεκριμένη περίπτωση, γιατί Γάλλοι έμποροι υποστήριξαν τη Μονή της Νάξου χρηματικά, για να σταθεί.

Αναφέρεται ότι και στα Εισόδια της Θεοτόκου έγιναν θεατρικές παραστάσεις. Επίσης στις τρεις τελευταίες ημέρες του καρναβαλιού, για να μην τρέξει ο κόσμος στις μασκαράτες που γίνονται. Αυτή την πληροφορία μπορούμε να την διασταυρώσουμε και με την Χίο που έχουμε επίσης μια τέτοια περιγραφή του Μαυρίκιου. Ο Μαυρίκιος είναι πιθανότατα και ο συγγραφέας αυτού του άγνωστου έργου για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο, γιατί ήταν ο μόνος που ήξερε τα ελληνικά αυτή τη στιγμή στην Γαλλική Αποστολή.

Ο Μαυρίκιος, θα κάνω μια παρένθεση εδώ, τελικά θα μεταβεί πάλι στη Χίο και θα γίνει ο ηγούμενος της Μονής του Αγίου Αντωνίου του Εξωμερίτη και επί των ημερών του θ' ακμάσει το θέατρο εκεί. Ο Μαυρίκιος ήταν επικεφαλής της ιεραποστολής στο Αιγαίο - αυτός είχε ιδρύσει και τη Μονή της Νάξου - και στα 1627 πηγαίνει σε μία πολύ επικίνδυνη αποστολή στην Κύπρο. Στην Κύπρο γιατί είχαν καταφθάσει στην Propaganda Fide διάφορες επιστολές Βενετών κυρίως εμπόρων, ότι δεν έχουν επίσκοπο, δεν έχουν παπά, δεν έχουν κανέναν να τους λειτουργήσει, και η Propaganda Fide, γραφειοκρατικός οργανισμός όπως ήταν, εξέτασε ένα - ένα τα έγγραφα και έπαιρνε αποφάσεις. Έγιναν δοκιμαστικές αποστολές, εάν πράγματι είναι έτοιμοι, εάν πράγματι χρειάζεται επίσκοπος, και μεταξύ άλλων, ένα από τα σχέδια αυτά ήταν να πάνε δύο Ιησουίτες και να δούν επί τόπου τι χρειάζεται στην Κύπρο. Έτσι ξεκίνησε ο Μαυρίκιος με έναν άλλο Γάλλο Ιησουίτη, στο νησί όμως δεν βρήκανε ούτε έναν καθολικό, απ' ό,τι λένε στην αναφορά τους.

Από την αρχή ήταν φως φανάρι ότι δεν χρειάζεται επισκοπή εκεί. Δεν ξέρουμε όμως για ποιούς λόγους παρέμειναν στο νησί. Αρχικά ήταν στην Αμμόχωστο, μετά στη Λευκωσία. Είχαν δυσκολίες μεγάλες, κινδύνευαν από τους Τούρκους, αλλά και από τους Βενετούς (μην ξεχάσετε οι Βενετοί ήταν σύμμαχοι του Κύριλλου Λούκαρη), και φυσικά από τους Ορθόδοξους. Ήταν πάρα πολύ δύσκολη η αποστολή. Και καταλήγουν στην Λευκωσία, πρώτα στην κατοικία του Γάλλου προξένου, ύστερα φιλοξενούνται στο σπίτι του Ματθαίου Κιγάλα, του πρώτου εκδότη της "Ερωφίλης" ο οποίος ήταν Ορθόδοξος πρωτονοτάριος, αλλά φιλενωτικός ή μάλλον έπαιζε σε όλα τα ταμπλώ. Είχε αλληλογραφία και με τους Προτεστάντες της Κωνσταντινούπολης, με τους Καθολικούς και είχε και το Ορθόδοξο αξίωμα. Δεν ήταν ο μόνος. Σε αυτήν τη δύσκολη εποχή θα μπορούσαμε να πούμε, υπάρχει σχεδόν ένα πληθυσμιακό στρώμα, ολόκληρο, το οποίο θέλει να κάνει καριέρα, είτε στη ζωγραφική (ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ), είτε στην Εκκλησία κι αλλού· υπάρχουν μορφές όπως είναι ο γιός του Κιγάλα, ο Ιλαρίωνας Κιγάλας, που θα τον λέγαμε σήμερα διπλό πράκτορα: είχε ανώτατα αξιώματα και στην Καθολική Εκκλησία, ανώτατα και στην Ορθοδοξία, και έκανε ομολογίες πίστεως αναλόγως πώς τον συνέφερε· το περίεργο είναι πως δεν υπήρχε μεγάλη αντίσταση, ούτε από εδώ, ούτε από εκεί. Αυτό μας δείχνει, ότι τα σαφή όρια που τραβάμε σήμερα συμβατικά μεταξύ της κοινότητας των Λατίνων και της κοινότητας των "Ελλήνων" δεν ανταποκρίνονται ακριβώς στην πραγματικότητα του 17ου αιώνα πάντα.

Φιλοξενείται λοιπόν στο σπίτι του Ματθαίου Κιγάλα κατά τους ζεστούς καλοκαιρινούς μήνες του 1627 στη Λευκωσία. Τον Αύγουστο πιάνεται από τους Τούρκους, φυλακίζεται, καταδικάζεται σε θάνατο και τελικά, δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα, πώς - φυγαδεύτηκε. Η πολύμηνη συνάντηση αυτών των δύο ανδρών δεν μπορεί να είναι τυχαία για τα πράγματα του νεοελληνικού θεάτρου, γιατί

1) ο Ματθαίος Κιγάλας, ο οποίος εκδίδει κυρίως εκκλησιαστικά βιβλία, ηθικά, διδακτικά και τέτοια, ξαφνικά στη Βενετία που θα πάει στα 1630 (θα βολέψει και τους τρεις γιούς του στο Κολέγιο του Αγίου Αθανασίου, γιατί είχε φιλοξενήσει Ιησουίτη - ενέγραψε υποθήκες για το μέλλον του, δεν έγινε χωρίς ανιδιοτέλεια αυτή η πράξη του), στη Βενετία εκδίδει στα 1637 την "Ερωφίλη" και την καταστρέφει στην κυριολεξία. Δεν κατάλαβε την κρητική διάλεκτο ο ίδιος έγραφε μια γλώσσα λόγια· και γιατί

2) ο Δομνίκος Μαυρίκιος επιδίδεται αργότερα στη Χίο στην διοργάνωση θεατρικών παραστάσεων, όπως αναφέρει και ο ίδιος σε αναφορά του στην Propaganda Fide, ότι για ν' αποτρέψει τον κόσμο να τρέχει στις μασκαράτες στο τέλος του καρναβαλιού, ανεβάσανε κωμωδίες.

Ένα στοιχείο ακόμη και να καταλήξω. Αυτή η δραστηριότητα των θεατρικών παραστάσεων στη Χίο, στην Ιησοιτική Μονή έχει και συνέχεια. Σήμερα έχουμε πέντε έργα από αυτή τη δραστηριότητα γνωρίζουμε δε και από ποιόν είναι. Τρία από τα έργα αυτά είναι ενός Μιχαήλ Βεστάρχη, ο οποίος ήταν Ορθόδοξος. Σώζονται σήμερα δύο ομολογίες πίστεως από τον ίδιο· πιθανότατα έχει έρθει στην υπηρεσία των Ιησοιτών σε μία από τις σχολές, που ήταν καθαρά Ορθόδοξη και οι διδάσκαλοι ήταν Ορθόδοξοι, έπαιρνε όμως μισθό από την Ρώμη. Για να πάρει τέτοιο μισθό, έπρεπε να κάνει οπωσδήποτε ομολογία πίστεως. Αυτό ήταν το τυπικό μέρος της σχέσης αυτής και μάλιστα η Propaganda μετά από χρόνια ρωτάει ξανά εάν έχει κάνει ομολογία πίστεως.

Το πιθανότατο είναι λοιπόν ότι ο Βεστάρχης γνωρίζει το θέατρο στη διδασκαλία αυτή μέσα στη σχολή των Ιησοιτών και αρχίζει ο ίδιος να παράγει και να γράφει θεατρικά έργα.

Ένας άλλος παπάς, ο Γαβριήλ Προσοφάς, που αποκαλεί τον εαυτό του μαθητή του Βεστάρχη διδάσκει για σαράντα τουλάχιστον χρόνια σ' ένα ορθόδοξο φροντιστήριο του Αγίου Βίκτωρος. Σήμερα σώζεται ένα θεατρικό του έργο, υπάρχει όμως και ένας άλλος, ο Γρηγόριος Κονταράτος, από τον οποίον έχουμε θεατρικό έργο.

Λοιπόν, η θεατρική δραστηριότητα έχει προέκταση και στους Ορθόδοξους στη Χίο και σε αυτό φαίνεται ότι, ο συνδυετικός κρίκος είναι η μορφή του Μιχαήλ Βεστάρχη.

Τώρα στο ένα από τα τρία έργα του, είναι φανερό πως ο Βεστάρχης έχει διαβάσει την “Ερωφίλη”. Υπάρχουν ισχυρές ενδείξεις, απηχίσεις, τόσο από τον πρόλογο του Χάρου, όσο και από την πέμπτη πράξη.

Σ' ένα από τα άλλα θρησκευτικά έργα της Ορθοδοξίας στη Χίο από τον Κονταράτο, όχι μόνον υπάρχουν απηχίσεις της “Ερωφίλης”, αλλά ο άνθρωπος αντιγράφει πλέον, δηλαδή παίρνει από τον πρόλογο του Χάρου κομμάτια ολόκληρα, έχει ανοιγμένο δίπλα το κείμενο της “Ερωφίλης” και αλλάζει μόνο εκεί που δεν του ταιριάζει το κείμενο για τους δικούς του σκοπούς· έχει και μία αφιέρωση μπροστά που αντιγράφει κατά λέξη, την αφιέρωση του “Βασιλιά Ροδολίνου”.

Άρα λοιπόν, στη Χίο εκείνη την εποχή, υπάρχει η έκδοση του “Βασιλιά Ροδολίνου” (1647) και της “Ερωφίλης”, πιθανότατα πρώτη έκδοση (1637), γιατί ο Βεστάρχης πεθαίνει το 1662, και αυτά τα έργα του τα έχει γράψει πριν (και η δεύτερη έκδοση της “Ερωφίλης” είναι το 1676). Άρα είχε την έκδοση του Κιγάλα.

Και τώρα γυρίζω στην σκηνή αυτή στην Λευκωσία. Ποιός έχει επηρεάσει ποιόν; Ο Κιγάλας τον Δομνίκο Μαυρίκιο λέγοντάς του, ότι καλό θα ήταν οι Ιησοιτές να χρησιμοποιούν εγχώρια θεατρική

παράδοση που υπάρχει με τα κείμενα του Χορτάτοπ, το Κρητικό θέατρο κ.λ.π., ή ο Δομίνικος Μαυρίκιος έχει προτρέψει τον Κιγάλα να εκδώσει την “Ερωφίλη”, παρόλο που δεν είχε καμία εξοικείωση με τέτοιου είδους εργασίες και το εγχείρημά του απέτυχε.

Κλείνει εδώ η παρένθεση αυτή. Ξαναγυρίζουμε στη Νάξο, όπου την εποχή του καρναβαλιού υπήρχαν θεατρικές παραστάσεις. Τα Πάθη του Χριστού ανεβάζονται, ανήμερα της Αγίας Δωρεάς στη μεγάλη πορεία που κάνουν σ’ όλη τη χώρα της Νάξου. Στη μεγαλύτερη πλατεία έχουν στήσει ένα πατάρι, όπου τοποθετούν μάλιστα και το αρτοφόριο των Καθολικών και εκεί γίνονται διάφορες συμβολικές αναπαραστάσεις, μεταξύ άλλων όμως και θεατρικές παραστάσεις από τους μαθητές του Κολεγίου.

Υπάρχουν οι ενδείξεις ότι οι Καπουτσίνοι είχαν παρόμοια δραστηριότητα σχετική στη Νάξο.

Το πιο ενδιαφέρον είναι όμως, ότι αυτή η δραστηριότητα προφανώς κρατάει έως το πρώτο μισό του 18ου αιώνα, γιατί μας σώζεται ένα χειρόγραφο ενός θρησκευτικού έργου, “τραγωδία του Αγίου Δημητρίου” που αναγράφει στο τελευταίο φύλλο του χειρογράφου, ότι παραστάθηκε στην “Αξία 29 Δεκεμβρίου 1723.” Δηλαδή, έχουμε εκατό χρόνια πιθανότατα παράδοση θεατρικών παραστάσεων στη Νάξο και το πιο ενδιαφέρον είναι ότι μαζί με την ημερομηνία αυτή, αναφέρονται και τα ονόματα όλων των ηθοποιών. Δεν έχουμε εντοπίσει ακόμα, δεν τους έχουμε ταυτίσει ακόμα, αλλά είναι τα μεγάλα ονόματα των γνωστών αρχοντικών οικογενειών του νησιού που προέρχονται από την Φραγκοκρατία. Ενδιαφέρον θα έχει η ταύτιση αυτή, να δούμε σε ποιά ηλικία βρίσκονται οι ηθοποιοί όταν παριστάνουν το έργο αυτό.

Ο κύριος Παπαδόπουλος θα δημοσιεύσει σε λίγο και ειδήσεις από τη Σαντορίνη όπου υπάρχει στη δεκαετία του 1660 ένας Κερκυραίος Ορθόδοξος που εργάζεται για την Δυτική Εκκλησία και ζητά και τον μισθό του Μισιονάριου από την Αγία Έδρα, και όπως μας βεβαιώνουν δύο άλλες πηγές Γάλλων Ιησουιτών στο νησί, στον Πύργο της Σαντορίνης, οργάνωνε τουλάχιστον για δύο χρονιές θεατρικές παραστάσεις.

Εδώ νομίζω ολοκληρώσαμε το πρώτο μέρος, την εικόνα των παραστάσεων αυτών, πιθανότατα θα βρεθούν στο μέλλον και άλλα ακόμα, δεν μπορούμε να τα αποκλείσουμε. Πρέπει να πω, από προσωπική εμπειρία ότι είναι καταπληκτικό πως αρκετές πηγές από αυτές έχουν ήδη δημοσιευτεί, αλλά δεν τα έχει διαβάσει κανένας, με αυτό το μάτι και υπό αυτό το πρίσμα.

## Μέρος Δεύτερο - Κείμενα

Και περνάμε τώρα στα θεατρικά έργα, κάπως τροχάδην. Λοιπόν, τα έργα που μας σώζονται είναι τα εξής: Πρώτον, αυτά που έχουν εκδοθεί είναι ο “Δαβίδ” από τη Χίο.

Όπως σας είπα είναι ένα σχετικά σύντομο έργο, με 600 στίχους όχι με μεγάλες ποιητικές αξιώσεις. Πιθανόν να μην είναι και πλήρες το έργο αυτό· υπάρχουν ορισμένα χάσματα. Έχει μία πολύ μεγάλη σκηνή, χορευτική προφανώς, όπου εμφανίζονται τέσσερα διαβολάκια και καταστρώνουν την αντιπλο-



κή, θα λέγαμε, των δαιμόνων, πώς θα ξεγελάσουν τον Δαβίδ· ο ένας θα μεταμορφωθεί στον προφήτη Γάδ ο οποίος θα φέρει το ψεύτικο μήνυμα, ότι στη βασιλεία του Δαβίδ όλα είναι μέλι γάλα, ώσπου να εμφανιστεί ο πραγματικός Γάδ, ο οποίος θα τον ξυλοφορτώσει κ.λ.π. Δηλαδή, μία υποθεσούλα, με πολλά τραγούδια, μουσική κ.λ.π. που μας παραπέμπει μάλλον από το Μπαρόκ στο Ροκοκό πλέον, όπου τα παιδιά, τα χαριτωμένα διαβολάκια, δαιμονάκια κ.λ.π., το παιχνιδιάρικό τους ύφος έχει μεγαλύτερη σημασία σε αντιδιαστολή με τις πηγαίες και βίαιες δραματικές συγκρούσεις στο θέατρο του Μπαρόκ, όπου κυριαρχούν τα υπέρμετρα ανθρώπινα πάθη.

Εδώ βρισκόμαστε σ' ένα πιο παιχνιδιάρικο, μουσικοχορευτικό επίπεδο, το οποίο μας παραπέμπει σε μία όψιμη εξέλιξη του είδους αυτού του θεάτρου.

Τα έργα που δεν έχουν εκδοθεί είναι τα εξής: είναι πέντε θρησκευτικά δράματα από τη Χίο και ένα ανολοκλήρωτο προσχέδιο, έξι δηλαδή συνολικά, δύο δράματα από τις Κυκλάδες ολοκληρωμένα, και ένας “ρόλος”, όπως θα λέγαμε, από τον ίδιο χώρο από τον οποίο είναι καταγραμμένα μόνο τα λόγια ενός συγκεκριμένου και μάλιστα δευτερεύοντος ρόλου· το έργο αναφέρεται στα βασανιστήρια του Αγίου Γεωργίου, έχει 120 στίχους όλους και όλους, πράγμα που είναι απόδειξη ότι τα έργα αυτά πραγματικά γράφτηκαν για θεατρική παράσταση, γιατί προφανώς κράτησε τις σημειώσεις αυτές ο ηθοποιός του ρόλου αυτού. Μάλιστα δεν γράφει μόνο το δικό του ρόλο, αλλά και την προηγουμένη ατάκα του άλλου ρόλου που πρέπει να προσέξει, να μάθει απέξω, για να ξέρει πότε να αρχίσει το δικό του μέρος.

Τα πέντε έργα από τη Χίο σώζονται σ' ένα χειρόγραφο που έχει μία σχεδόν αστυνομική περιπέτεια. Το χειρόγραφο συμπεριλαμβάνει και πολλά άλλα χιώτικα πράγματα. Ήταν στην κατοχή των Μαυροκορδάτων, αντιγραφέας είναι ο Ιωάννης Μαυροκορδάτος, ο αδελφός του “εξ απορρήτων”, μετά κατέληξε κάποτε στη Βιβλιοθήκη του Lord Guilford, και από εκεί και πέρα φθάνει τελικά στο δημοκρατικό οικο του Λονδίνου Southby, δημοπρατήθηκε στα 1973.

Προηγουμένως από την Ακαδημία Αθηνών είχε πάει ο Μανούσος Μανούσακας και το μελέτησε, γιατί όλα τα χειρόγραφα που θα δημοπρατηθούν είναι βεβαίως ανοικτά για μελέτη και εκτίμησε ότι οπωσδήποτε πρέπει ν' αποκτηθεί αυτό το χειρόγραφο, εξαιτίας αυτών των θεατρικών έργων. Η Ακαδημία είχε θέσει ένα ορισμένο χρηματικό όριο.

Στο Λονδίνο βρίσκει ξαφνικά εκπρόσωπο του Αρχιεπίσκοπου Μακαρίου από την Κύπρο, που ήταν επίσης αποφασισμένος να αποκτήσει το χειρόγραφο αυτό. Δεν μπόρεσαν να συνεννοηθούν. Προχώρησε η δημοπρασία, έφτασε στα όρια που είχε θέσει η Ακαδημία και το απόκτησε τελικά ο Κύπριος. Κατέληξε στη βιβλιοθήκη του Μακαρίου. Με το πραξικόπημα του Σαμψών το 1974 πυρπολήθηκε το Προεδρικό Μέγαρο και καίγεται το χειρόγραφο αυτό. Ευτυχώς εκ των υστέρων βρέθηκε ότι κάποιος είχε κάνει φωτοαντίγραφα στην Αγγλία από όλο το χειρόγραφο, από τα οποία εκδίδουμε τώρα - ο ακαδημαϊκός Μανούσος Μανούσακας και εγώ - τα πέντε έργα αυτά. Βρισκόμαστε ήδη στο τέλος και πιστεύουμε ότι σε ένα, δύο χρόνια θα κυκλοφορήσει.

Υπήρξε όμως μία δυσκολία. Χρειαζόταν ένας έμπειρος θεατρολόγος επειδή ο κώδικας ήταν πολύ παχύς, στη φωτοαντιγράψση, δεν πατιόταν σ' ένα ορισμένο σημείο. Και οι ενδείξεις των ομιλούντων προσώπων δεν ήταν πάντα στη μέση, αλλά ήταν πολλές φορές και στην άκρη και στις δεξιές σελίδες, στα recta δηλαδή, αυτή η λωρίδα δεν φαινόταν στο φωτοαντίγραφο πια. Δηλαδή, δεν είχαμε απώλεια κειμένου, αλλά απώλεια των ενδείξεων των ομιλούντων προσώπων. Υπήρχαν μάλιστα μερικές περιπτώσεις αρκετά λεπτεπίλεπτες όπου ήταν δύσκολο ν' αποφασίσει κανείς, ποιός λέει τί. Τελικά ξεπεράστηκαν αυτά τα προβλήματα και οι λύσεις βγήκαν με αρκετά λογικό τρόπο.

Λοιπόν, σε αυτό το χειρόγραφο που είναι αρκετά μοναδικό υπάρχουν τρία έργα του Μιχαήλ Βεστάρχη, ένα του Προσοψά, όπως ανέφερα, και ένα του Κονταράτου.

Του Βεστάρχη είναι τρία. Και αυτά τα τρία δείχνουν κιόλας τη σταδιακή του εξοικείωση με το θεατρικό είδος, γιατί το πρώτο έργο είναι τα Εισόδια της Θεοτόκου, ένας διάλογος που μιλούν οι διάφοροι προφύτες της Παλαιάς Διαθήκης, στην οποία δεν είναι πραγματικός διάλογος· έχει έναν τελείως αφηγηματικό λόγο και είναι μία σειρά από μονολόγους προφητικούς για το ρόλο της Θεοτόκου στην ιστορία της σωτηρίας· πρόκειται κυρίως για εκκλησιαστική ποίηση. Ακόμα δεν υπάρχουν σκηνικές οδηγίες. Το έργο δεν έχει θεατρικότητα.

Το δεύτερο είναι τα Πάθη του Χριστού. Σε έξι σκηνές, όπου υπάρχουν πλέον σκηνικές οδηγίες, πραγματικοί διάλογοι, μερικές σκηνές κιόλας με χιούμορ, όταν ο Ιωάννης αμφισβητεί το τί έχει δει η Μαρία Μαγδαληνή, φαντασμένη γυναίκα.

Επίσης σε αυτό το έργο τον πρόλογο κάνει ο ίδιος ο ποιητής ο Βεστάρχης, ο οποίος επικαλείται τις μούσες κ.λ.π. Στο σημείο που αναφέρεται στις Μούσες στον Ελικώνα απαγγέλει την αρχή της Ιλιάδας και της Οδύσσειας στα αρχαία. Βέβαια κάπως παραμορφωμένα, πάντως ένδειξη ότι στις σχολές της Χίου τον 17ο αιώνα δεν διδάσκουν τίποτε άλλο απ' ότι και σήμερα. Και στους Βυζαντινούς, ο Όμηρος ήταν από τα πιο βασικά κείμενα που διδάχτηκαν.

Το τρίτο έργο, είναι πολύ θεατρικό πλέον και είναι ίσως από υφολογική άποψη, ένα αποκορύφωμα του ελληνικού Μπαρόκ στη δραματουργία. Το θέμα είναι οι επτά παίδες Μακκαβαίοι και ο Ελεάζαρος, το μαρτύριό τους· εκτενέστατο το έργο με 1600 στίχους περίπου σε 8 σκηνές, αρκετά ρητορικές και πλαδαρές, όμως έχει πολλά θεαματικά στοιχεία, γιατί τα βασανιστήρια των παιδιών και του γηραιού Ελεάζαρου γίνονται επί σκηνής πλέον και ακολουθούν τις λεπτομερειακές περιγραφές του 4ου βιβλίου των Μακκαβαίων, που είναι απόκρυφο και δεν εκδίδεται πάντα με την Παλαιά Διαθήκη μαζί. Επίσης, η μητέρα τους πεθαίνει επί σκηνής· είναι διασκορπισμένα τα μέλη πλέον των παιδιών και εκεί που αναγνωρίζει αυτά έρχονται στο νου του Βεστάρχη στίχοι της “Ερωφίλης” από την πέμπτη πράξη, όπου η Ερωφίλη αναγνωρίζει τα μέλη του Πανάρετου, τα οποία ο βασιλιάς πατέρας της, έχει δώσει ως γαμήλιο δώρο σ' ένα “βατοέλι”. Άρα εδώ πρόκειται για συνειρμική υποσυνείδητη λειτουργία, πραγματική απήχηση.

Δεν τελείωσα ακόμα με τους επτά Μακκαβαίους. Έχει δύο άλλα ενδιαφέροντα στοιχεία. Έχει ένα κωμικό ιντερμέδιο στο τέλος, για να διασκεδάσει ο κόσμος μετά από αυτό το σκληρό και φριχτό θέαμα, ν'

ανακουφιστεί ψυχικά. Δηλαδή, έντεχνα πλέον υπολογίζονται οι αντιδράσεις των θεατών. Ο Βεστάρχης διανύει μία εξέλιξη προς το θεατρικό με τα τρία αυτά έργα. Το πολύ ενδιαφέρον στοιχείο είναι επίσης ότι μία σκηνή, η τέταρτη, είναι ένα ιντερμέδιο που δεν έχει σχέση με την υπόθεση, αλλά είναι της “Θυσίας του Αβραάμ”. Αντιβολή με το κρητικό κείμενο αποδεικνύει ότι δεν έχει υπόψη του το κρητικό έργο, δεν εμφανίζεται καθόλου η Σάρα. Είναι τελείως θεολογικό με την έννοια της πειθαρχίας των παιδιών στην πίστη. Δηλαδή, όπως ο Ισαάκ τελικά δέχεται την θυσία του, έτσι και οι εφτά παιδιά Μακκαβαιοί πρέπει να δεχτούν το μαρτύριό τους. Έχει προπαρασκευαστική λειτουργικότητα, διδακτικό παραλληλισμό.

Το τέταρτο έργο από την Χίο, του Κονταράτου, πρόκειται για μία άλλη λειτουργία της λεγόμενης επίδρασης. Δεν είναι πια υποσυνείδητη, αλλά ο συγγραφέας αντιγράφει και αλλάζει μόνο εκεί που χρειάζεται. Το θέμα είναι “Οι τρεις παίδες εν καμίνω” και, όπως ήδη ανέφερα, αντιγράφει την αφιέρωση του “Βασιλιά Ροδολίνου”. Το έργο αυτό δραματουργικά έχει ένα πολύ ενδιαφέρον στοιχείο, ότι πλαισιώνεται τριπλάσια από πλαισιωτικές υποθέσεις.

Και το πέμπτο έργο είναι ένα θέμα από την Καινή Διαθήκη, “Το δράμα του περί γεννηθέντος τυφλού”· είναι από το ευαγγέλιο του Ιωάννη.

Πολύ ενδιαφέρον το έργο για τους τρεις παίδες από πολλές απόψεις.

Η πρώτη είναι ένα παιδάκι που “βγαίνει εις γέλιο”, όπως γράφει το χειρόγραφο, ένα μικρό παιδάκι, που δεν κάνει τίποτε άλλο από αυτό που έκανε ο Χάντκε στο “Βρίζοντας το κοινό”. Βρίζει το κοινό. Ένα χαριτωμένο μικρό παιδάκι. Με αυτό έχουμε πιά προχωρήσει στο Ροκοκό. Το δεύτερο είναι ο πρόλογος της Νηστείας που περιγράφει πώς θα βοηθήσει τους “Τρεις παίδες εν καμίνω” και θα τους δροσίσει κ.λ.π. και το τρίτο είναι η αντιπλοκή των δαιμόνων που προτρέπουν τον Ναβουχοδονόσωρ τελικά να στήσει την εικόνα του εαυτού του, που οι τρεις παίδες δεν την προσκυνούν και γι’ αυτό καταλήγουν στην κάμνο.

Έχουμε λοιπόν, μία τριπλή πλαισίωση της υπόθεσης αυτής, στην οποία υπάρχουν πολλά τραγούδια, πολλή μουσική και εναλλαγή μέτρων. Δεν είναι μόνο πια η δεκαπεντασύλλαβος, αλλά και άλλα μέτρα.

Μία χιώτικη σπεσιαλιτέ φαίνεται ότι είναι αυτή η αντιπλοκή των δαιμόνων: την έχουμε στον “Δαβίδ”, την είχαμε και στο τρίτο έργο του Βεστάρχη, που ξέχασα να σας πω, για τον Ελεάζαρο· και τους “Επτά παίδες Μακκαβαίους”, την έχουμε τώρα στους “Τρεις παίδες εν καμίνω” και σ’ ένα άλλο έργο που δεν έχει ολοκληρωθεί, που αναφέρεται στα μαρτύρια του Αγίου Ισιδώρου, όπου υπάρχει επίσης αντιπλοκή των δαιμόνων.

Αυτή η αντιπλοκή όμως δεν υπάρχει στο πέμπτο έργο του χειρογράφου αυτού, για το θέμα του περί γεννηθέντος τυφλού όπου ο Προσοψιάς ακολουθεί λέξη - λέξη, γράμμα - γράμμα την Καινή Διαθήκη και την μετατρέπει σε δημοτική και σε δεκαπεντασύλλαβο. Και μάλιστα μία υπόθεση η οποία δεν είναι ιδιαίτερα κατάλληλη για δραματοποίηση. Παρατηρούμε μία σχεδόν κλασική ισορρο-

πία και μεγάλη ικανότητα και ρουτίνα στα θεατρικά πράγματα. Το έργο αυτό έχει και δύο *intermedia*, τα οποία δεν έχουν καμία σχέση με το κείμενο, τα οποία αναφέρονται σε διαγώνισμα των τριών σωματοφυλάκων του Πέρση βασιλέως Δαρείου· το κερδίζει ο Ζοροβάδελ και ζητάει ως βραβείο την ανοικοδόμηση των Ιεροσολύμων και του ναού. Είναι και αυτή μια υπόθεση που αναφέρεται στην Παλαιά Διαθήκη.

Στα χαρτιά του Αλλάτιου, του Λέοντος Αλλάτιου, του γνωστού Χίου λογίου που εργαζόταν στο Βατικανό, στα λεγόμενα “*carte allacciane*”, στα οποία έχει βρει και ο κύριος Παπαδόπουλος τον “Δαβίδ”, υπάρχει και ένα δεύτερο θεατρικό έργο, το οποίο όμως δεν είναι ολοκληρωμένο και έχει σχέση με το μαρτύριο του Αγίου Ισίδωρου, του προστάτη της Χίου. Και αυτό το έργο είναι πολύ ενδιαφέρον. Έντονη η χρήση της μουσικής και του τραγουδιού, εναλλαγή μέτρων. Υπάρχουν τόσο μεγάλα χάσματα στην υπόθεση που είναι πολύ δύσκολο να συγκροτήσει πλέον κανείς την υπόθεση του έργου. Έχει 440 στίχους περίπου και το πιο ενδιαφέρον είναι ότι υπάρχουν και κομμάτια σε πεζό λόγο μέσα, ή υπάρχουν εναλλακτικές γραφές. Προφανώς πρόκειται για ένα πρώτο προσχέδιο θεατρικού έργου που μας επιτρέπει να ρίξουμε μιά ματιά στο εργαστήριο των δραματουργών αυτών.

Περνάμε τώρα τροχάδην στην Παροναξία, όπου ξέχασα να σας πω, ότι από την Πάρο έχουμε και ένα *fragmentum* “Καλλίμαχος και Ροδάμνια”, που είναι μόνο ο πρόλογος και ένας στίχος της πρώτης πράξης, αυτούσιο παράθεμα από την “Πανώρα”. Δηλαδή, στις Κυκλάδες συνεχίζει η παράδοση του κρητικού θεάτρου. Και το σημαντικό με το νέο αυτό κεφάλαιο είναι, ότι “παντρεύεται” το θρησκευτικό ιπσούτικο θέατρο την εγχώριο κλασικίζουσα δραματουργία του κρητικού θεάτρου.

Από την Νάξο έχουμε λοιπόν, την τραγωδία του “Αγίου Δημητρίου”, πεντάπρακτη τραγωδία που με αρκετή ελευθερία χειρίζεται το θέμα του Συναξαρίου, εισάγει ένα τελειώς καινούργιο πρόσωπο που είναι το πρόσωπο κλειδί, τον Γαλννό, ανηψιό του αυτοκράτορα Μαξιμιλιανού, που γίνεται το μύλο της έριδος μεταξύ των Χριστιανών και των Ρωμαίων. Αυτός αγαπάει πολύ τον Άγιο Δημήτριο, είναι επιστήθιος φίλος του, από την άλλη ο Άγιος Δημήτριος δεν θέλει ν’ αλλαξοπιστήσει όπως του το ζητάει ο Αυτοκράτορας, και επιζητεί το μαρτύριο. Η σύγκρουση αυτή θα είχε τελειώσει ήδη στην πρώτη πράξη, που τον συλλαμβάνουν, αλλά λόγω του Γαλννού, γίνεται τώρα ένα παιχνίδι μήπως πειστεί ακόμα κ.λ.π. Έχει γραμμική επεισοδιακή δομή το έργο αυτό. Το ενδιαφέρον είναι ότι υπάρχουν και τέσσερα *intermedia*, τα λεγόμενα “Διλούδια”, τα οποία έχουν τρία πρόσωπα, έναν Κάσσανδρο που έρχεται από την ιταλική παράδοση, έναν Πολέμαρχο που δεν είναι τίποτε άλλο από τον Μπράβο που ξέρουμε από την κρητική κωμωδία και έναν Ντοτόρε που είναι επίσης γνωστή μορφή. Το πρώτο από τα *intermedia* δεν είναι τίποτε άλλο από σχεδόν κατά λέξη αντιγραφή κωμικής σκηνής του “Κατζούρμπου”. Μπορούμε ν’ αποδείξουμε λοιπόν, ότι στα 1723 στη Νάξο υπάρχει χειρόγραφο του “Κατζούρμπου”, ο οποίος έχει εκδοθεί μόλις πρόσφατα. Αυτό ρίχνει ένα χαρακτηριστικό φως στην ευρεία εμβέλεια που έχουν τα έργα του Χορτάτσου, που για 150-200 χρόνια, ειδικά στην περίπτωση της “Ερωφίλης” βρίσκουμε ακόμα απηχήσεις στην Ελληνική λογοτεχνική παραγωγή. Επίσης, επιβεβαιώνεται πάλι ο νέος τρόπος εργασίας, η αντιγραφή. Δεν είναι πια η υποσυνείδητη λειτουργία που δημιουργεί τις επιδράσεις και τις απηχήσεις, αλλά έχουμε τα κείμενα και αντιγράφουμε και παίρνουμε ό,τι μας χρειάζεται.

Το δεύτερο έργο είναι πολύ ενδιαφέρον επίσης, πρόκειται για ένα χριστουγεννιάτικο δράμα, το οποίο θα έπρεπε να το ονομάσουμε “Ηρώδης ή Σφαγή των νηπίων”. Λέω θα έπρεπε, γιατί λείπει το πρώτο φύλλο που έχει τον τίτλο και την αρχή του έργου καθώς και τον πρόλογο. Πρόκειται για το πρώτο ελληνικό έργο σε πεζό λόγο.

Επίσης είναι πολύ θεαματικό το τέλος, η αρρώστια και ο θάνατος του Ηρώδη, η οποία γίνεται επίσης επί σκηνής, και σε αυτό το σημείο υπάρχουν άμπολλα γιατροσοφικά στοιχεία, γιατί στη σκηνή αυτή, υπάρχει και ένας γιατρός ο Μαχάων, βεβαίως ο ομηρικός Μαχάων, που περιγράφει τί ακριβώς συμβαίνει με τον Ηρώδη, ο οποίος παθαίνει και μία φρενοβλάβεια και νομίζει ότι συμμετέχει στην αρχαία γιγαντομαχία, ενώ σκοτώνει στην πραγματικότητα μόνο παιδιά. Η Μαριάμνη η γυναίκα του προσπαθεί να γλυτώσει τον μικρό Αντίγονο το δικό του γιό, από τη μανία του, δεν τα καταφέρνει και σκοτώνεται μαζί με το δικό του παιδί. Δηλαδή, ένα πολύ θεαματικό, εντυπωσιακό χριστουγεννιάτικο έργο που δεν έχω καμία αμφιβολία, όταν κατορθώσω να το εκδώσω, θα το αρπάξει ο Σπύρος Ευαγγελάτος και θα το ανεβάσει. Έχουμε επιτέλους στην ελληνική δραματουργία και ένα χριστουγεννιάτικο έργο.

Εδώ όμως κυρίες και κύριοι θα ήθελα να σταματήσω, να με συγχωρέσετε εάν η ομιλία μου τράβηξε λίγο περισσότερο του δέοντος.



# “Ο διαφωτισμός και ο ρομαντισμός στο νεοελληνικό θέατρο”

Ομιλήτρια: Άννα ΤΑΜΠΑΚΗ

Εντεταλμένη Ερευνήτρια στο Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών του Ε.Ι.Ε.

Προλογίζει η κ. Ελένη Γραμματικοπούλου

Η Άννα Ταμπάκη γεννήθηκε στον Πειραιά. Είναι πτυχιούχος της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Πραγματοποίησε, ως υπότροφος της Γαλλικής Κυβερνήσεως, μεταπτυχιακή ειδίκευση στην Γαλλία στον τομέα της συγκριτικής και νεοελληνικής φιλολογίας. Υπήρξε μαθήτρια του Κ.Θ. Δημαρά στο Νεοελληνικό Ινστιτούτο της Σορβόνης. Είναι διδάκτωρ ιστορίας και πολιτισμών της École des Hautes Études en Sciences Sociales του Παρισιού με θέμα διατριβής την γένεση και την διαμόρφωση του νεοελληνικού θεάτρου. Οι ιδεολογικές, κοινωνικές και αισθητικές του παράμετροι (*Le théâtre néohellénique: Genèse et formation. Ses composantes idéologiques, sociales et esthétiques*).

Από το 1980 εργάζεται, αρχικά ως επιστημονική συνεργάτις και έπειτα ως ερευνήτρια, στο Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών του Ε.Ι.Ε. Από το 1995 κατέχει την θέση του εντεταλμένου ερευνητή στο παραπάνω Ινστιτούτο. Έχει συμμετάσχει σε ποικίλα επιστημονικά του προγράμματα, σε επιστημονικές αποστολές καθώς και στο πρόγραμμα επιστημονικών ανταλλαγών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών με το Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) της Γαλλίας, οπότε και έδωσε σεμινάρια μεταπτυχιακού επιπέδου στην Σορβόνη και στην École des Hautes Études en Sciences Sociales. Κατά τα δύο τελευταία ακαδημαϊκά έτη (1995-1996 & 1996-1997) διδασκε με βάση το Π.Α. 407/1980 (στην βαθμίδα του αναπληρωτή καθηγητή) ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Πατρών. Τέλος έχει συμμετάσχει ως εκπαιδύτρια σε επιδοτούμενα από την Ευρωπαϊκή Επιτροπή σεμινάρια και σε επιχορηγούμενα ερευνητικά προγράμματα.

Είναι ενεργό μέλος πολλών επιστημονικών εταιρειών. Έχει συμμετάσχει σε πολυάριθμα διεθνή και ειδικού ενδιαφέροντος Συνέδρια και έχει δημοσιεύσει πέντε αυτοτελή βιβλία και περισσότερες από πενήντα εργασίες για θέματα που αφορούν την ιστορία των ιδεών, τις πολιτισμικές επαφές της νεοελληνικής κοινωνίας με την Ανατολή και τη Δύση, τον ελληνικό προεπαναστατικό τύπο και ειδικότερα την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου κατά τους 18ο και 19ο αι., με έμφαση στην μελέτη των ευρωπαϊκών επιδράσεων στην ελληνική θεατρική ζωή. Από τις αυτοτελείς μελέτες της ας αναφερθούν: Ο Μολιέρος στην φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις (Αθήνα, ΚΝΕ/ΕΙΕ, 1988), Δημοσθένη Μισιτζή, Ο Φιάκας, Ο Δουξ της βλακείας (Αθήνα, Δωδώνη, 1992), Η νεοελληνική δραματοουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος - 19ος αι). Μία συγκριτική προσέγγιση (Αθήνα, Αφοί Τολίδη, 1993) και Ξένοι συγγραφείς μεταφρασμένοι ελληνικά, 18ος αιώνας. Ο Διαφωτισμός (Αθήνα, ΚΝΕ/ΕΙΕ, υπό έκδοση).

\* \* \*

Ακολουθώντας μία χρονολογική τάξη, αναλύθηκαν στις προηγούμενες διαλέξεις τόσο οι απαρχές του νεοελληνικού θεάτρου (κρητικό και επανησιακό) όσο και ένα φάσμα δραστηριοτήτων που συνδέεται με το θρησκευτικό, προπαγανδιστικό θέατρο των Ιησουϊτών, με επίκεντρο τα νησιά του Αιγαίου (Χίος, Νάξος) και την Κωνσταντινούπολη. Η ομιλία μου θα περιστραφεί γύρω από ένα άλλο πλέγμα φαινομένων που ζευγίζεται στον ευρύ γεωγραφικό χώρο της Νοτιο-Ανατολικής Ευρώπης στον οποίο δρά ο ελληνισμός κατά τον 18ο και 19ο αιώνα. Αν θελήσουμε να εντάξουμε τα όσα θα πούμε σήμερα στα ρεύματα ιδεών και στις αισθητικές αντιλήψεις της εποχής τους, θα πρέπει να χρησιμοποιήσουμε ασφαλώς τους περιεκτικούς όρους Διαφωτισμός και Ρομαντισμός.

Πριν, ωστόσο, να προχωρήσω στην ανάλυσή μου, θα μου επιτρέψετε να προβώ σε μία διαπίστωση: η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου<sup>1</sup> δεν έχει ακόμη αποτυπωθεί, με σαφήνεια στην ολόπλητή της. Αν και οι πρώτες βάσεις της έρευνας τέθηκαν ήδη από τον περασμένο αιώνα χάρις στον Κωνσταντίνο Σάθα, κυρίως σε ιστορικό και φιλολογικό επίπεδο —θυμίζω το *Ιστορικών Δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών* (Βενετία, 1878) και το *Κρητικόν θέατρον ή Συλλογή ανεκδότων και αγνώστων κειμένων* (Βενετία, 1879)—, οι υπάρχουσες ιστορίες της νεοελληνικής δραματουργίας (Νικόλαος Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήναι, 1938-39· Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, τόμος Α', 1794-1908, α' έκδ. Αθήνα 1951, β' έκδ. Καστανιώτης, 1991· Μ. Βάλσας, *Le théâtre grec moderne de 1453 à 1900*, Βερολίνο 1960 με πρόσφατη ελληνική μετάφραση από την Χαρά Μπακοκικόλα-Γεωργοπούλου, Αθήνα, Ειρμός, 1995) όχι μόνον δεν καλύπτουν όλο το φάσμα των φαινομένων αλλά και δεν συμφωνούν ως προς την περιοδολόγηση του νεοελληνικού θεάτρου. Είναι πολύ χαρακτηριστικό πως ο Ν.Λάσκαρης, παρόλο που διακατέχεται στην Εισαγωγή του από την επιθυμία να παρουσιάσει μία εικόνα απόλυτης συνέχειας που ανάγεται ως τα ρωμαϊκά χρόνια, απορρίπτει τα έργα της κρητικής αναγέννησης, επιμένοντας στην “ξενική προέλευση” τους<sup>2</sup>. Τοποθετεί τις απαρχές του νεοελληνικού θεάτρου μόλις στον αρχόμενο 19ο αιώνα. Αλλά και ο Γιάννης Σιδέρης, όπως επεσήμανε στην ομιλία του και ο Σπύρος Ευαγγελάτος, δεν εντάσσει το κρητικό θέατρο στην Ιστορία του και ακόμη θεωρεί πως “δεν μπορεί να γίνει λόγος για ιδιαίτερο επανησιακό θέατρο παρά γεωγραφικά<sup>3</sup>”. Ο Μ.Βάλσας, από την μεριά του, επιμένει περισσότερο στον “μετα-βυζαντινό” χαρακτήρα της κρητικής παραγωγής· τα έργα φέρουν “une influence byzantine, camouflée et lointaine [qui] persiste (...) en dépit d'une certaine “préciosité” inévitable, plus discrètement influencée en tant que forme, par les littératures européennes du Moyen Age et de la Renaissance<sup>4</sup>”. Αυτήν την διαφορετική οπτική ως προς την αντιμετώπιση του υλικού την βρίσκουμε και στις παλαιότερες εργασίες και μονογραφίες. Έτσι, ο Γιώργος Βαλέτας στο μελέτημά του, *Οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Ο άγνωστος θεατρικός πρόδρομος Επιφάνιος Δημητριάδης ο Σκιάθιος και η ανέκδοτη τραγωδία του Πέρσαι ή Ξέρξης*, Αθήνα, 1953, θεωρεί

<sup>1</sup> Βάλτερ ΠΟΥΧΝΕΡ, “Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου”, *Δωδώνη* 9 (1980), σ. 217 κ.ε.

<sup>2</sup> Ν. ΛΑΣΚΑΡΗΣ, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ. Α' Αθήναι, 1938, σσ. 95-96: “τα δραματικά έργα των Κρητών ποιητών, μη εξαιρουμένης ουδ' αυτής της “Ερωφίλης”, του εξοχωπάτου αυτού προϊόντος του Κρητικού θεάτρου (...) πολύτιμα πάντως μεθ' όλων την αναμφισβήτητον ξενικὴν αὐτῶν προέλευσιν ὡς απεικονίζοντα ἐν μέρει τὴν μεταβυζαντινὴν φιλολογίαν ἡμῶν, δὲν δύνανται οὐχ' ἴπτον, ὡς ἀνωτέρω ἐλέχθη, νὰ θεωρηθῶσιν ὡς ἀπαρχὴ τῆς ἐντελῆς νέας περιόδου τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου, τοῦ Νεοελληνικοῦ κληθέντος θεάτρου”.

<sup>3</sup> Γιάννης ΣΙΔΕΡΗΣ, “Τὸ ἐπανησιακὸ θέατρο”, *Θέατρο* 15 (1964), σσ. 75-76.

<sup>4</sup> Μ. ΒΑΛΣΑΣ, *Le théâtre grec moderne de 1453 à 1900*, Βερολίνο 1960, σ. 122.



“προϊστορία” του θεάτρου μας όλην την περίοδο που εκτείνεται έως τα προεπαναστατικά χρόνια και την εθνική αφύπνιση<sup>5</sup>, ενώ ο Γιώργος Ζωΐδης στο άρθρο του, “Το θέατρο της Φιλικής Εταιρείας. Ο ρόλος του στην ιδεολογική προετοιμασία του 1821. Η επίδρασή του στην εξέλιξη του ελληνικού και του ρουμανικού θεάτρου”, εφαρμόζοντας τα εργαλεία της μαρξιστικής ανάλυσης, αντιπαραθέτει τον εθνικό πολιτισμό, που εκφράζει η περίοδος του Διαφωτισμού με τον αφυπνιστικό, πατριωτικό της χαρακτήρα στις μορφές του προϋπάρχοντος *φεουδαρχικού πολιτισμού* που εκφράζονται, κατά τη γνώμη του, από το κρητικό και το επαναστασιακό θέατρο<sup>6</sup>. Αλλά και σύγχρονοι μελετητές, όπως ο Δημ. Σπάθης (*Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο. Επτά μελέτες*, Θεσσαλονίκη, 1986), παραμένουν διστακτικοί. Ο τελευταίος θεωρεί το θέατρο του Διαφωτισμού ως μία **ανα-γέννηση** της ελληνικής δραματουργίας. Δεν συμφωνεί με τις απόψεις του Λάσκαρη ενώ πιστεύει πως οι επιφυλάξεις του Σιδέρη δεν είναι ολωσδιόλου αυθαίρετες. Αξίζει να συγκρατήσουμε εδώ δύο στοιχεία: πρώτα απ’όλα την χρήση του όρου *τομή* αναφορικά με την περίοδο του Διαφωτισμού, και δεύτερον το γεγονός πως το θέατρο του ελληνικού Διαφωτισμού καθίσταται αναμφίβολα ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στην θεατρική προεπαναστατική και μετεπαναστατική ζωή<sup>7</sup>.

Σύμφωνα λοιπόν με το ερμηνευτικό σχήμα που έχει διατυπωθεί, με διάφορες παραλλαγές ως σήμερα δίνεται έμφαση στην περίοδο του Διαφωτισμού κατά την οποία διαμορφώνονται καινούργια ιδεολογικά και πολιτισμικά δεδομένα, και είναι αυτά ακριβώς που οδηγούν στην αποκρυστάλλωση της εθνικής συνείδησης<sup>8</sup>. Εδώ οι κοινωνικές και πολιτικές μεταλλαγές που συνεπιφέρει, σε ευρωπαϊκό επίπεδο, η έκρηξη της Γαλλικής Επανάστασης διαδραματίζουν ένα σημαντικό ρόλο.

Ωστόσο, η αμυγχανία και η ασυμφωνία των ερμηνειών όπως εκφράστηκαν κυρίως κατά το παρελθόν, έχουν ασφαλώς τις βάσεις τους. Ο ιστορικός των ιδεών, της παιδείας του νεώτερου ελληνισμού έχει να παλέψει με μία βασική πολυπλοκότητα, την ευρύτητα του γεωγραφικού χώρου στον οποίο ξετυλίχθηκαν τα πνευματικά και πολιτισμικά φαινόμενα: βενετοκρατούμενος και τουρκοκρατούμενος ελληνισμός, ελληνισμός της διασποράς, και συνακόλουθα έχει να αντιμετωπίσει την πολυμορφία και την ασυνέχεια των πολιτισμικών δεδομένων. Στην περίπτωση μας δεν έχουμε να κάνουμε απλώς με ποιοτικές διαφορές ανάμεσα σε ορισμένα μεγάλα αστικά κέντρα και την υπόλοιπη χώρα. Για να περιοριστώ στην ιστορία του θεάτρου, ο 18ος αιώνας παρουσίαζε, ως πρόσφατα, μεγάλα ερευνητικά κενά. Κατά τις τελευταίες δεκαετίες οι κρίκοι αποκαθίστανται οιγά-οιγά και είναι δυνατόν να μιλήσουμε για ένα εξελικτικό σχήμα, που οδηγεί από το **θέατρο-ανάγνωση** στην σκηνική πρακτική. Ένα ωραίο δείγμα αξιοποίησης των νέων δεδομένων που προσκομίζει η έρευνα παρακολούθησαμε εξάλλου στην προηγούμενη ομιλία. Η ολοκλήρωσή της θα μετατρέψει την ελλιπή εικόνα που είχαμε έως σήμερα, κάνοντας περισσότερο ομαλό το πέρασμα από το θέατρο του baroque στον Διαφωτισμό<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Γιώργος ΒΑΛΕΤΑΣ, *ό.π.*, σσ. 1', 1α'.

<sup>6</sup> *Επιθεώρηση Τέχνης*, Απρίλιος 1963, σ. 261.

<sup>7</sup> Δημήτρης ΣΠΑΘΗΣ, *ό.π.*, σσ. 9-10.

<sup>8</sup> Βλ. πιο αναλυτικά για τα παραπάνω, Anna ΤΑΒΑΚΙ, *Le théâtre néohellénique: Genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, thèse de doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1995, vol. I, chap. 1er, σσ. 20-37.

<sup>9</sup> Βάλτερ ΠΟΥΧΝΕΡ, “Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το νεοελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις”, *Παράβασις/Parabasis*, 1(1995), σ. 16 κ.ε.

Κατά τον 18ο αιώνα τα επιτεύγματα της κρητικής σχολής έχουν μία ιδιότυπη τύχη: καταρχήν, όπως είναι γνωστό, μετά από την πώση της Κρήτης (1669) στους Τούρκους, μετακινούνται στον επανησιακό χώρο και, από εκεί, διαδίδονται μέσα από την γραπτή αλλά και μέσα από την προφορική παράδοση στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο<sup>10</sup> (Ρούμελη, Θεσσαλία, Γιάννενα αλλά και γενικότερα στην περιοχή της Ηπείρου, Άρτα, Καρπενήσι) και στα νησιά του Αιγαίου. Οι πρώτες εκδόσεις τους πραγματοποιούνται στην Βενετία (*Εύμορφη Βοσκοπούλα*, 1627/ άλλες εκδόσεις: 1638, 1666, 1699, 1752, 1754, 1755, 1760, 1764, 1777, 1780, 1847— *Ερωφίλη*, 1637, επιμ. Ματθ. Κιγάλα/ 1676, επιμ. Αλοΰσιου-Αμβρόσιου Γραδενίγου, 1682 / άλλες εκδόσεις: 1746, 1772, 1804, 1820— *Ο Βασιλεύς Ροδολίνος*, 1647— *Η θυσία του Αβραάμ*, 1696/ άλλες μεταγενέστερες εκδόσεις: 1713, 1745, 1754, 1755, 1756, 1760, 1766, 1771, 1777, 1782, 1791, 1795, 1796, 1798— *Ερωτόκριτος*, 1713/ μεταγενέστερες εκδόσεις: 1737, 1748, 1756, 1758, 1772, 1778, 1789, 1792, 1797, 1813, 1817, 1819, 1847. Από την στιγμή της πρώτης τυπογραφικής τους εμφάνισης και μετά, παρατηρούμε μία ουσιαστική μεταμόρφωση: αυτά τα προϊόντα της λόγιας, έντεχνης παράδοσης, προσφέρονται “διά ψυχαγωγίαν και διά περιδιάβασιν”, ενσωματώνονται δηλαδή σιγά σιγά στους μηχανισμούς που διέπουν την λαϊκή λογοτεχνία. Μάλιστα, ιδωμένη κάτω απ’ αυτό το πρίσμα, η κρητική λογοτεχνία, θα στιγματιστεί συχνά από φορείς της συντηρητικής εκκλησιαστικής ιδεολογίας δίπλα στα άλλα ερωτικά και σατανικά φθοροποιά αναγνώσματα (βλ. π.χ. *Πηδάλιον*, 1800)<sup>11</sup>.

Δεν νομίζω, ωστόσο, πως μπορούμε σήμερα να κατανοήσουμε απολύτως το ειδικό, οργανικό βάρος που ενείχε αυτή η διαδικασία σε μία χρονική περίοδο, όπου το έμμετρο, διαλογικό και αφηγηματικό στοιχείο, η δημόσια απαγγελία καθώς και η απομνημόνευση αποτελούσαν αδιάρρηκτα στοιχεία μίας ζωντανής πρακτικής ορατής τόσο στην λαϊκή όσο και στην λόγια παράδοση.

Ο νεοελληνικός Διαφωτισμός γνώρισε τρεις τουλάχιστον περιόδους έκφρασης και βαθμιαίας ωρίμανσης. Κατά την διάρκεια της πρώτης, ο τόνος δόθηκε από τους Φαναριώτες. Χαρακτηρίζεται από μία συνειδητή στροφή προς το δυτικό πνεύμα: ζητήματα ηθικής φιλοσοφίας, πολιτικού στοχασμού και παιδαγωγίας απασχόλησαν κατεξοχήν τους πρώτους Φαναριώτες. Κοντά σε όλα αυτά έχουμε μία διάχυτη διάθεση ανανέωσης του λόγου, μία λογοτεχνική αίσθηση που τείνει να διαμορφωθεί, χωρίς να έχει ακόμη εσωτερική συνοχή, καθώς παρατηρεί εύστοχα ο Κ.Θ. Δημαράς<sup>12</sup>. Αυτό το δεύτερο, το ανεπίσημο πρόσωπο, τοποθετείται στο μεταίχμιο του παλαιού με το καινούργιο, βρίσκεται σε αναζήτηση της εφήμερης χαράς, της ποιητικής απόλαυσης. Σ’ αυτόν τον κύκλο θα καλλιεργηθεί η διάθεση μετάφρασης δυτικών λογοτεχνικών και θεατρικών κειμένων. Ας μην ξεχνάμε πως ο φαναριωτικός κόσμος εκφράζεται με μία γλώσσα δημοτική, αρκετά πλούσια σε αποχρώσεις, που συνεχίζει με τα ρητορικά της σχήματα κατά κάποιο τρόπο την μεταβυζαντινή παράδοση, που αγαπάει τα στιχουργήματα και υμνεί τον έρωτα.

<sup>10</sup> Βλ. π.χ. Walter PUCHNER, “Επιβιώματα της κρητικής αναγεννησιακής λογοτεχνίας στον ελληνικό και βαλκανικό λαϊκό πολιτισμό. Παρατηρήσεις πάνω στην αλληλεξάρτηση της προφορικής και της γραπτής παράδοσης”, στον τόμο *Η λαϊκή λογοτεχνία στη Νοτιοανατολική Ευρώπη (19ος και αρχές 20ού αι.)*. Συνάντηση εργασίας 21-22 Απριλίου 1988, Αθήνα, ΚΝΕ/ΕΙΕ, 1995, σσ. 53-65, ιδίως σ. 63, όπου και αναλυτική βιβλιογραφία.

<sup>11</sup> Anna TABAKI, *Le théâtre néohellénique*, ό.π., vol. I, chap. II, σσ. 74-104, όπου παρέχεται και η ανάλογη τεκμηρίωση.

<sup>12</sup> Κ.Θ. ΔΗΜΑΡΑΣ, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Ίκαρος, 1985<sup>7</sup>, σ. 98.

Έχει σημασία να πούμε ακόμη, αντικρούοντας εν μέρει μία καθιερωμένη αντίληψη πως ο φαναριωτικός κόσμος δεν απέστρεψε στο σύνολό του το πρόσωπο από την κρητική λογοτεχνία και συνακόλουθα το κρητικό θέατρο. Η διάδοση της κρητικής λογοτεχνίας (κυρίως της *Ερωφίλης* και του *Ερωτόκριτου* στις ρουμανικές χώρες είναι μαρτυρημένη και αποδεδειγμένη τόσο για τον 18ο όσο και για τον 19ο αιώνα<sup>13</sup>. Ο κύκλος πρέπει να είναι ο ακόλουθος: αφενός μεν οι πολλαπλές εκδόσεις των έργων της κρητικής παραγωγής διαδόθηκαν στις ρουμανικές χώρες μέσω των εκεί εγκατεστημένων Ελλήνων από την άλλη η εξάπλωση της ελληνικής γλώσσας και παιδείας σ' αυτές τις περιοχές, φαινόμενο που γίνεται αισθητό ήδη από τον 17ο αιώνα, επιτρέπει στους ελληνομαθείς Μολδοβαλάκους να απολαμβάνουν τα έργα αυτά, που διαδίδονται σε έντυπη και σε χειρόγραφη μορφή, σε διάφορες παραλλαγές, στο πρωτότυπο και αργότερα σε ρουμανικές μεταφράσεις. Αυτήν την πρόσληψη περιγράφει με ωραίο τρόπο ο Καισάριος Δαπόντες στον *Καθρέπτη γυναικών* (Λειψία, 1766):

*Και επαινούνται δυνατά, και τα συγγράμματά τους  
πολλοί τα έχουν, τα βαστούν εις τα προσκέφαλά τους,  
μάλιστα τον Ρωτόκριτον, όστις και ετυπώθη  
ως τώρα τέσσαρες φορές (...).*

Είναι γνωστή η συνήθεια της “μισμαγιάς” (*mezma* στα τούρκικα, ανθολόγιο) στον φαναριωτικό κόσμο: οι “μισμαγιάς” αποτελούν τα προσωπικά τους καταστιχάκια, όπου καταγράφουν ποικίλα κείμενα: στιχουργήματα, μεταφράσεις, αφηγηματικά και παραινετικά έργα, κλπ<sup>14</sup>. Σ'έναν τέτοιο κώδικα του 1785 (κώδικας Μουσείου Μπενάκη, αρ. 50) βρίσκουμε την *Εύμορφη Βοσκοπούλα* αντιγραμμένη κοντά σε κείμενα του Μεταστάσιου και σε στιχουργήματα. Ας σκεφτούμε ακόμη τον *Νέο Ερωτόκριτο* που προσαρμόζει ο Διον. Φωτεινός (Βιέννη, 1818) στην φαναριώτικη αισθητική του αρχόμενου 19ου αιώνα: παρεμβαίνει ουσιαστικά στην γλώσσα αλλά και στην “μονότονη στιχουργία” του αρχικού κειμένου, όπως την χαρακτηρίζει, ενώ παρεμβάλλει για να κάνει πιο ευχάριστο το κείμενο διάφορα στιχουργήματα και φαναριώτικα τραγουδάκια.

Άλλωστε θα συναντήσουμε την αποδοχή ενός θρησκευτικού δράματος, όπως είναι η *Θυσία του Αβραάμ*, και στο ευρύτερο πλαίσιο του νεοελληνικού Διαφωτισμού, σε ένα έργο που θεωρείται όριο της διαδικασίας αποκρυστάλλωσης νέων ιδεολογικών ζητούμενων, που συνδέει τον ιστοριομό, τον εγκυκλοπαιδισμό και την αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας των Νεοελλήνων: πρόκειται για την μετάφραση της *Παλαιάς Ιστορίας* (*Histoire ancienne*) του Charles Rollin (Βενετία, 1750). Ο μεταφραστής της Αλέξανδρος Καγκελλάριος αντιπροτείνει στον τελευταίο τόμο του πονήματός του, στα *Παραγγέλματα δια την καλήν ανατροφήν των παιδων*, την ανάγνωση της *Θυσίας του Αβραάμ* στην θέση των θρησκευτικών τραγωδιών του Racine, *Esther* και *Athalie*<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Πρβλ. με τις ανάλογες διαπιστώσεις στις οποίες προβαίνει και ο Βάλτερ ΠΟΥΧΝΕΡ, “Επιβιώματα της κρητικής αναγεννησιακής λογοτεχνίας...”, *ό.π.*

<sup>14</sup> Βλ. την σχετική ανάλυση της Άντας ΦΡΑΝΤΖΗ, *Μισμαγιά. Ανθολόγιο φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη (1818)*, Αθήνα, Εστία, 1993.

<sup>15</sup> Σχετικά με την μετάφραση αυτή, βλ. και την μελέτη μου “Οι παιδαγωγικές αντιλήψεις στην ελληνική μετάφραση των *Παραγγεμάτων δια την καλήν ανατροφήν των παιδων* του Ch. Rollin”, *Ελληνικά*, 45(1995)1, σσ. 75-84.

Τα παλαιότερα μηνύματα του Διαφωτισμού στο νεοελληνικό θέατρο αποκρυσταλλώνονται μέσα από μεταφράσεις. Η πρώτη έντυπη μετάφραση θεατρικού έργου είναι ο *Αμύντας* του Τορματο Tasso (1745). Ο μεταφραστής, σύμφωνα με την έρευνα του Σπύρου Ευαγγελάτου, είναι ο κυθήριος Γεώργιος Μόρμορης. Απομακρύνθηκε αισθητά από το κείμενο του ιταλού συγγραφέα που εκτείνεται σε 1996 στίχους· η ελληνική απόδοση απλώνεται σε 3842 στίχους. Η μορφολογία ξεφεύγει μ' αυτόν τον τρόπο από το κοινό είδος της *commedia pastorale* (*βουκολική κωμωδία*) και πλησιάζει το διδακτικό και περισσότερο φλύαρο ύφος που καθιερώνει ο Διαφωτισμός (παράλληλισμός με το θέατρο του Βολταίρου)<sup>16</sup>. Επίσης, παραμένοντας για λίγο ακόμη στον επιπαισιώδη χώρο, θα ήθελα να μνημονεύσω δύο Ζακύνθιους, τον Ιωάννη Λαζαρόπουλο, σύγχρονο του Νικόλαου Κουτούζη (1741-1818), που μεταφράζει την *Ζηνοβία* του Μεταστάσιου (μία βενετική έκδοση της *Ζηνοβίας*, γύρω στο 1753-1755 λανθάνει· δεν μπορούμε όμως να την αποδώσουμε με σιγουριά στον Λαζαρόπουλο) και τον Ιωάννη Καντούνη (1731-1817) που έχει μεταφράσει έμμετρα και αυτός έργα του Μεταστάσιου (*Δημοφόντης, Αρταξέρξης...*)<sup>17</sup>.

Στον τουρκοκρατούμενο ελληνισμό, με εξαίρεση την περιστασιακή θεατρική δραστηριότητα στα προξενικά μέγαρα της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης, η σκηνική πρακτική είναι αδύνατη. Το σύγχρονο θέατρο, με πρωτοπόρους τους δυτικοθερμμένους και γλωσσομαθείς Φαναριώτες εισάγεται από την Δύση, ως “ανάγνωσμα”, ως καινούργιο είδος, τμήμα θα μπορούσαμε να πούμε της “κοσμικής” λογοτεχνίας. Καταρχήν επισημαίνουμε τις πρώτες αναγνώσεις κλασικών θεατρικών συγγραφέων στο πρωτότυπο, από τα ιταλικά και τα γαλλικά στον κύκλο των Μαυροκορδάτων κατά τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα. Το επόμενο βήμα θα είναι η απόπειρα μετάφρασης· πρέπει να δούμε σ' αυτήν την πρακτική μία διάθεση άσκησης συνδεδεμένη με την τέχνη. Αυτά τα μεταφραστικά πονήματα κυκλοφόρησαν με το χέρι, αντιγράφηκαν και παρέμειναν, εκπληρώνοντας τον σκοπό τους, μέσα από τους μηχανισμούς της διακίνησής τους σε χειρόγραφη μορφή, κατά ένα πολύ σημαντικό ποσοστό τους ανέκδοτα. Η επισήμανσή τους και η αξιολόγησή τους τα τελευταία χρόνια μας επιτρέπουν μία ουσιαστική αναθεώρηση των απόψεων που επικρατούσαν. Αναδεικνύουν την αναζήτηση νέων αισθητικών και ιδεολογικών αξιών, την ανάγκη ενός νέου κώδικα κοινωνικής συμπεριφοράς, προσαρμοσμένου σε δυτικά πρότυπα.

Σ' αυτήν την χειρόγραφη παράδοση οφείλουμε τις πρώτες μεταφράσεις μοιερικών έργων στα ελληνικά, όταν στα 1741, με την προτροπή του ηγεμόνα Κωνσταντίνου Μαυροκορδάτου αρχίζει μία μεταφραστική προσπάθεια που μάλλον στόχευε στην συνολική απόδοση του έργου του στα ελληνικά<sup>18</sup>. Σήμερα είναι γνωστοί τέσσερις κώδικες· δύο του Βρετανικού Μουσείου που περιέχουν την “Κωμωδία του αναισθήτου” (*L'Étourdi ou les contretemps*) και τον “Κατά φαντασίαν κερατοφόρο” (*Sganarelle ou le cocu imaginaire*), ένας κώδικας της Βιβλιοθήκης της Ρουμανικής Ακαδημίας

<sup>16</sup> Σπύρος Α.ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ, “Γεώργιος Μόρμορης, ο ποιητής του Αμύντα”, *Ελληνικά*, 22(1969), σσ. 173-182.

<sup>17</sup> Γλυκερία ΠΡΩΤΟΠΑΠΑ-ΜΠΟΥΜΠΟΥΛΙΔΟΥ, *Το θέατρο εν Ζακύνθω από του ΙΖ' μέχρι του ΙΘ' αιώνας*, Αθήνα, 1958, σ. 47 κ.ε.

<sup>18</sup> Loukia DROULIA, “Molière traduit en grec-1741. Présentation de deux manuscrits”, *Symposium. L'époque phanariote*, Thessalonique, Institute for Balkan Studies, 1974, σσ. 413-418, ιδίως σσ. 417-418.

που διασώζει το “Σχολείον των συζύγων” (*L'école des maris*) και, τέλος, ένας κώδικας της Βατικανής Βιβλιοθήκης που περιέχει τις “Αρχόντισσας ευγενέσταταις και αγγινούσταταις γελοιώδεις” (*Les Précieuses ridicules*). Οι δύο πρώτες μεταφράσεις είναι επώνυμες· ο μεταφραστής τους είναι ο Ιωάννης Ράλλης, βεταχός των Απρώτων, άτομο δηλαδή ενταγμένο στην διοικητική ιεραρχία των Φαναριωτών. Οι μεταφράσεις βασίζονται στο ιταλικό διάμεσο του Nic. Di Castelli (τέλη του 17ου αι.) και είναι σε πεζό λόγο<sup>19</sup>.

Χειρόγραφες μεταφράσεις του Μεταστάσιου έχουμε ήδη από το 1758· ο Αναστάσιος Σουγδουρής, λόγιος από τα Ιωάννινα, μεταφράζει τον “Αναγνωρισμό της Σεμιράμιδος” (*Semiramide*), κείμενο που διαδόθηκε στην χειρόγραφη μορφή του στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, όπως ακριβώς διαδόθηκαν και άλλες μεταφράσεις του δημοφιλούς ιταλού συγγραφέα. Αναφέρομαι ενδεικτικά στον κώδικα Ηλιάσκου (περίπου 1780-1785), που διασώζει μεταξύ άλλων την “Ακατοίκητη νήσο” (*L'isola disabitata*) και τον “Μεγακλή” (*L'Olimpiade*). Άλλος χειρόγραφος κώδικας (Μουσείο Μπενάκη, αρ. 50) διασώζει τον “Θεμιστοκλή”, τον “Αντίγονο”, τον “Έρωτα αιχμάλωτο” (*L'Amor prigioniero*). Ακόμη κυκλοφόρησε σε χειρόγραφη μορφή ο “Αχιλλεύς εν Σκύρω” (*Achille in Sciro*) και τα γνωστά μας “Ολύμπια” (*L'Olimpiade*), σε μετάφραση του Ρήγα.

Η πρώτη σημαντική έκδοση τραγωδιών του Μεταστάσιου πραγματοποιήθηκε στην Βενετία το 1779, σε δύο τόμους. Ο πρώτος περιέχει τα έργα *Αρταξέρξης*, *Αδριανός εν Συρία* και *Δημήτριος* ενώ ο δεύτερος περιλαμβάνει την *Ευσπλαγγία του Τίτου*, τον *Σιρόν* και τον *Κάτωνα εν Ιτύκη*. Ο ανώνυμος μεταφραστής (Γεώργιος Ν. Σούτσος ή Θωμάς ο Ρόδιος) εξυμνεί στον πρόλόγο του τις βασικές αρετές του Διαφωτισμού: πρώτιστα εγκωμιάζει την περιέργεια και την φιλομάθεια που οδηγούν στην γνώση του επιστητού, στην πρόοδο και τον πολιτισμό. Η φαναριώτικη προέλευση αυτών των γραπτών είναι φανερή<sup>20</sup>.

Αρκετά ακόμη έργα του Μεταστάσιου μεταφράζονται ως το τέλος του αιώνα: ο *Δημοφόντης* (1794), ο *Αχιλλεύς εν Σκύρω* (1794) και ο *Θεμιστοκλής* (1796) που εκδίδει ο Πολ. Λαμπανιτζιώτης καθώς και τα *Ολύμπια* (1797) που οφείλουμε στον Ρήγα. Εκδόσεις και επανεκδόσεις των έργων του Μεταστάσιου έχουμε και στον αργότερο 19ο αιώνα.

Η ηθικο-ιδεολογική διδαχή θα προβληθεί έντονα μέσα από την κλασική θεματική και τις ηρωικές πράξεις, στοιχεία που αναζητούν στο έργο του Μεταστάσιου οι Έλληνες μεταφραστές του. Ολοένα και ισχυροποιείται στην αφυπνιζόμενη νεοελληνική συνείδηση το σχήμα: τέρψη, διδαχή, σύνδεση με την αρχαία ελληνική κληρονομιά<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Βλ. σχετικά την μονογραφία μου, *Ο Μολιέρος στην φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις*, “Τετραδια Εργασίας 14”, Αθήνα, ΚΝΕ/ΕΙΕ, 1988.

<sup>20</sup> Κ.Θ. ΔΗΜΑΡΑΣ, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Αθήνα, Ερμής, σσ. 251-252.

<sup>21</sup> Άννα ΤΑΜΠΑΚΗ, “Η εποχή του Κοραή και το θέατρο”, *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.)*. Μία συγκριτική προσέγγιση, Αθήνα, Λαοί Τολίδη, 1993, σσ. 23-25. Πρβλ. Λεάνδρος ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, “Ο Ρήγας και το θέατρο. Η μετάφραση των “Ολυμπίων” του Μεταστάσιου, *Θέατρο* 5, Σεπτ.-Οκτ. 1961, σ. 25.

. Σχετικά με την παρουσία του Carlo Goldoni στο νεοελληνικό θέατρο<sup>22</sup> ακολουθείται η ίδια πορεία: έχουμε πρώτα-πρώτα φαναριώτικες μεταφράσεις που παραμένουν σε χειρόγραφη μορφή: σημαντικό τεκμήριο παραμένει ο αχρονολόγητος κώδικας 14612 της Βασιλικής Βιβλιοθήκης των Βρυξελλών· νομίζω πως πρέπει να θεωρήσουμε ίσως εδώ ως *terminus post quem* των μεταφράσεων το έτος 1765, κατά το οποίο, στο πλαίσιο των μεταρρυθμίσεων του ηγεμόνα Γρηγόριου Γκίκα, ο περίφημος λόγιος Ιώσηπος Μοισιοδάξ, μεταφραστής της *Ηθικής Φιλοσοφίας* του Muratori, διορίζεται καθηγητής φιλοσοφίας στην Ηγεμονική Ακαδημία του Ιασίου<sup>23</sup>. Στην κωμωδία “Ο πατήρ της φαμελίας” (*Il padre di famiglia*) γίνεται ακριβώς λόγος για ένα σχολείο όπου οι μαθητές του διδάσκονται μαθήματα ηθικής φιλοσοφίας. Τα έργα που περιλαμβάνει συνολικά ο κώδικας είναι δέκα: “Η φρόνιμη και υπομονητική γυνή” (*La moglie saggia*), “Ο πατήρ της φαμελίας” (*Il padre di famiglia*), “Ο ευγενής και αρίφης” (*Il cavaliere du buon gusto*), “Ο αληθής και πιστός φίλος” (*Il vero amico*), “Η νοικοκυραία του ξενοδοχείου ήτοι η γκάτζδα” (*La locandiera*), “Θυγάτηρ ευπειθής” (*La figlia obbediente*), “Η σώφρων και στοχαστική αργόντισσα” (*La dama prudente*), “Ο εργένης μουσρούφης” (*Il prodigo*), “Η πανούργος και πολύξυρος γυνή” (*La vedova scaltra*) και “Η καλή γυνή” (*La buona moglie*). Ήδη στις αρχές του αιώνα, η Valérie Daniel σχολίασε αυτόν τον κώδικα<sup>24</sup>, ο οποίος έχει αποτελέσει αντικείμενο επισταμένης μελέτης από ομάδα του Πανεπιστημίου της Ραδονα, που την απαρτίζουν οι κυρίες Anna Gentilini, Lidia Martini και Cristina Stevanoni<sup>25</sup>. Η Anna Gentilini έχει εντοπίσει μάλιστα σε βιβλιοθήκες του Βουκουρεστίου τρεις κώδικες που περιλαμβάνουν κωμωδίες του Γκολντόνι μεταφρασμένες από τον ηγεμόνα της Βλαχίας Ιωάννη Καρατζά<sup>26</sup>.

Το 1791 ο Πολυζώης Λαμπαντζιώτης αρχίζει να εκδίδει στην Βιέννη κωμωδίες του ιταλού συγγραφέα. Πρώτη ανάμεσά τους την *Αρετή της Παμέλας* (*Pamela nubile*), “μικράν κατά το σχήμα βιβλόν, μεγάλην δε κατά το νόημα, επειδή περιέχει τον θρίαμβον της αρετής”. Το θέμα του έργου είναι παρμένο από το ομώνυμο, δημοφιλές στην εποχή του μυθιστόρημα του Samuel Richardson, *Pamela, or Virtue Rewarded* (1741). Στον Πρόλογο του εκδότη διαβλέπουμε, κοντά σε άλλα ενδιαφέροντα στοιχεία, μία απολογητική διάθεση· αντιπαραθέτει τα επιχειρήματα της ηθικής, του ελέγχου και της διδασκαλίας του ορθού λόγου στους πιθανούς αντιρρησίες που κατακρίνουν το ασελγές και το ερωτικό του κωμικού είδους. Παρατηρούμε μία συστοιχία με τα επιχειρήματα του Ρήγα στο *Σχολείον των ντελικάτων εραστών*: “μ’όλον οπού αν και καμμίαν φοράν περιέχρη ερωτικήν υπόθεσιν, κατανάτ πάντοτε εις τίμιον γάμον”<sup>27</sup>. Την ίδια χρονιά εκδίδονται ακόμη *Ο Δεισιδαίμων αποκτητής των αρχαιοτήτων και αι διχόνοιαι πενθεράς και νύμφης* (*La famiglia dell’antiquario o sia la*

<sup>22</sup> Giovanni SIDERIS, “La fortuna di Carlo Goldoni in Grecia, 1791-1969”, *Studi Goldoniani*, Quaderno N. 2, Venezia, 1970, ανάτυπο, 48 σελ.

<sup>23</sup> Πρβλ. Πασχάλης Μ. ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΗΣ, *Ιώσηπος Μοισιοδάξ. Οι συντεταγμένες της βαλκανικής σκέψης τον 18ο αιώνα*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1985, σ. 73 κ.ε.

<sup>24</sup> Valérie DANIEL, *Une traduction inédite en grec moderne de Goldoni. La question du Prodigio*, Paris, 1928.

<sup>25</sup> *Dieci commedie di Goldoni tradotte in neogreco (ms. Bruxelles, Bibl. Royale 14612). 1. Testi*. Edizione a cura di Anna Gentilini, Lidia Martini, Cristina Stevanoni, Padova, 1988. Πρβλ. με την ανάλυσή μου, *Le théâtre néohellénique...*, ό.π., τ. II, σσ. 409-416.

<sup>26</sup> Anna GENTILINI, “Il Goldoni di Karatzas”, *III Convegno Nazionale dei Studi Neogreci. Italia e Grecia: Due culture a confronto...*, Atti, Palermo, 1991, σσ. 81-91.

<sup>27</sup> Βλ. Άννα ΤΑΜΠΑΚΗ, “Η εποχή του Κοραΐ και το θέατρο”, *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις*, ό.π., σσ. 22, 25.

suocera e la nuora), *Η στοχαστική και ωραία χήρα* (*La vedova scaltra*) και *Ο Καφενές* (*La Bottega dell caffè*). Στα 1794 ο Λαμπανιζιώτης εκδίδει τον *Καλό οικοκύρη* (*Il padre di famiglia*). Ας προσθέσω ακόμη την δραστηριότητα της Μπτιώς Σακελλαρίου, συζύγου του κοζανίτη ιατροφιλόσοφου Γεωργίου Σακελλαρίου και θυγατέρας του λόγιου ιερέα Χαρίσιου Μεγδάνη, που εξέδωσε στα 1819 το έργο *Καλλιόπη παλινσοτούσα ή Περί ποιητικής μεθόδου*<sup>28</sup>. Η Μπτιώ μεταφράζει, μέσα σε ένα ηθικοδιδασκαλικό κλίμα, γύρω στα 1812 το έργο *Η Πατρική αγάπη ή Η ευγνώμων δούλη* (*L' amor paterno ovvero la serva rinoscente*) και την *Πανούργο χήρα* (*La vedova scaltra*) τα έργα εκδίδονται στη Βιέννη στα 1818. Επίσης αξιοσημείωτη είναι και η εκδοτική δραστηριότητα του Ιωάννη Καρατζά, στον οποίο αναφέρθηκε πιο πάνω. Εκδίδει μετεπαναστατικά τρεις τόμους με κωμωδίες του Γκολντόνι. Στο Ναύπλιο αρχικά (*Εκλεκτότεροι κωμωδία του Καρόλου Γολδόπου...1834*) βλέπουν το φως δύο έργα: *Ο αληθής φίλος* (*Il vero amico*) και η *Παμέλα επίγαμος* (*Pamela nubile*). Στον Πρόλογο δίνεται έμφαση στον αναμορφωτικό χαρακτήρα των πθών που ενέχει η διδασκαλία της κωμωδίας: "...Πολλά εγράφησαν ήδη υπέρ και κατά της Κωμωδίας· πλήν η ωφέλεια αυτής ανεγνωρίσθη ως αναντίρρητος από το πλείστον μέρος των αξιολογωτέρων κριτικών, και δεν μένει πλέον καμμία αμφιβολία ότι αι ηθικά Κωμωδία συνετέλεσαν τα μέγιστα εις την πρόοδον και την ηθικήν ανάπτυξιν της κοινωνίας και της φιλοκαλίας των πολιτισμένων εθνών". Οι προσφερόμενες κωμωδίες παρουσιάζονται ως "παράδοσεις ηθικών μαθημάτων" αλλά και ως "ύλη πολύτιμος διά μέλλουσαν σύστασιν θεάτρου". Στην Αθήνα, στα 1838, ο Ιωάννης Καρατζάς θα εκδόσει σε δύο τόμους τους εξής πέντε τίτλους: Α' τόμος, *Ο δύσκολος αγαθοποιός* (*Il burbero benefico*), *Οι ερωτευμένοι* (*Gli innamorati*) και *Η προσποιούμενη την ασθενή* (*La finta ammalata*)· Β' τόμος, *Η Σκωτσέζα* (*La Scozzese*), *Η φρόνιμη σύζυγος* (*La moglie saggia*) και *Η Ξενοδόχος* (*La Locandiera*). Πρωταρχικός στόχος του εκδοτη-μεταφραστή παραμένει η αναμόρφωση των πθών και η πρόοδος του πολιτισμού στην Ελλάδα ενώ υπερασπίζεται με θέρμη την ηθικότητα των κωμωδιών<sup>29</sup>.

Στην καμπή του 18ου αιώνα, ανήκουν και ορισμένα πρωτότυπα σατιρικά φαναριώτικα κείμενα: καταρχήν ο *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδωτος*, 1785 του Γ.Ν.Σούτσου<sup>30</sup>, που εκδόθηκε πρόσφατα από τον Δημ. Σπάθη. Είναι ένας λίβελλος κατά του Αλεξάνδρου Μαυροκορδάτου του Φιραρή, με καυστικές αιχμές κατά του πθών του φαναριωτισμού και, κατά μία έννοια, κατά του απελευθερωτι-

<sup>28</sup> Σχετικά με το παραπάνω πόνημα, βλ. Άντεια ΦΡΑΝΤΖΗ, "Καλλιόπη παλινσοτούσα ή Περί ποιητικής μεθόδου του Χαρίσιου Μεγδάνη (1819)", *Παλίμψηστον* 6/7, Δεκ. 1988, σσ. 188-199.

<sup>29</sup> Βλ. Άννα ΤΑΜΠΑΚΗ, "Η ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα και οι ευρωπαϊκές της επιδράσεις", *Η νεοελληνική δραματολογία...*, ό.π., σσ. 132-133.

<sup>30</sup> Ο Γ.Ν.Σούτσος εξέδωσε και τα *Πονήματα τινά δραματικά*, 1805. Πρόσφατη έρευνα έδειξε πως από τα τέσσερα δραματικά-διαλογικά κείμενα, τα οποία στο σύνολό τους απηχούν θεματικά και μορφολογικά την αισθητική του μπαρόκ, που περιέχει η συλλογή, τα τρία αποτελούν διασκευές έργων του Metastasio και του Goldoni. Το *Ασυλον του φθόνου* θυμίζει το *L'asilo d'Amore* του Μεταστάσιου, ο *Αυλικός ο πεφοτισμένος* παραφράζει το *Il Disinganno in Corte* του Goldoni. (Παρίσι, 1780) ενώ η *Παρίς των τρελλών* μας φέρνει κοντά στο *dramma giocoso, Arcifanfano re dei mati* του Goldoni, νεανικό έργο του ιταλού συγγραφέα που παραστάθηκε για πρώτη φορά στην Βενετία το 1750. Βλ. σχετικά D. SPATHIS, "Gheorghios N.Sutsos traduce/riadatta Guarini, Metastasio, Goldoni", *Testi letterari italiani tradotti in greco (dal '500 ad oggi) a cura di Mario Vitti*, Messina, Rubbettino, 1994, σσ. 163-172. Επίσης βρίσκουμε και σιχουργήματά του σε ανθολογίες της εποχής, όπως για παράδειγμα στην ανθολογία του Ζήου Δαούτη, *Διάφορα ηθικά και αστεία σιχουργήματα*, Βιέννη, 1818. Είναι ακόμη ο μεταφραστής του *Pastor Fido* του Guarini (*Ο Πιστός βοσκός*, Βενετία, 1804) ενώ θεωρείται ένας από τους μihanούς μεταφραστές των *Τραγωδιών* του Μεταστάσιου (1779), ίσως και άλλων έργων, όπως του *Δημοφρόνη*, του *Αχιλλέως εν Σκύρω*, που εκδόθηκαν το 1794.

κού των πθών διαφωτιστικού πνεύματος<sup>31</sup>. Ο *Χαρακτήρ της Βλαχίας*, που έχει γραφεί μεταξύ 1785-1820, αποτελεί κριτική του μετασχηματισμού της ελληνορουμανικής κοινωνίας και της διαμόρφωσης νέων κοινωνικών στρωμάτων ενώ η *Νέα Κωμωδία της Βλαχίας* (Απρίλ. 1820)<sup>32</sup>, στρέφεται κατά των νεωτεριστών ιατρών του Βουκουρεστίου· μεταξύ αυτών παρωδείται και ο Μιχαήλ Χρηστοαράς, σημαντικός λόγιος και μεταφραστής τραγωδιών του Βολταίρου, διότι εφαρμόζοντας μεθόδους του ζωϊκού μαγνητισμού<sup>33</sup> στέλνει τους ασθενείς στον άλλο κόσμο. Οι γιατροί κατηγορούνται από τους Κριτές της Κόλασης, στον Άδη, πως προμηθεύτηκαν τα σχετικά με τον θανατηφόρο μαγνητισμό βιβλία τους από την βιβλιοθήκη του Βολταίρου. Κριτική κατά των φιλοσοφικών ιδεών και του Βολταίρου προσωπικά ασκεί και η *Επάνοδος ή το Φανάρι του Διογένους*, γραμμένο γύρω στα 1803 (εκδόθηκε μόλις στα 1836), που κυκλοφόρησε σε χειρόγραφη μορφή<sup>34</sup>.

Αλλά είμαστε πια στον 19ο αιώνα. Κάνοντας μία παρένθεση, ας θυμίσω πως το θέατρο, ως λογοτεχνικός λόγος αλλά και ως σκηνική πράξη, ενέχει στην καμπή του αιώνα άμεση ιδεολογική φόρτιση και διαπνέεται από τα μείζονα φιλοσοφικά ερωτήματα της εποχής του. Εάν η ένταξή του στο πλαίσιο της “κοσμικής συναναστροφής” από την Αναγέννηση και μετά, εάν η λυρική εκδοχή του (η όπερα) απέτελεσε κορυφαία συναναστροφή της αστικής κοινωνίας, δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε πως η δραματουργία λειτούργησε εκ παραλλήλου σε ευρωπαϊκό επίπεδο ως καταλύτης, ως στοιχείο ριζοσπαστικό και συχνά ανατρεπτικό. Ας θυμηθούμε το θέατρο της “φιλοσοφικής προπαγάνδας” (Βολταίρος), τους ιταλούς δραματουργούς της καμπής του 18ου αιώνα (Αλφιέρι), και ακόμη σύγχρονους μας δραματουργούς.

Το νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα, είτε πρόκειται για πρωτότυπα έργα, είτε για μεταφράσεις, δεν μπορεί να νοηθεί, εάν δεν κατανοήσουμε εξάλλου την σημασία του “εθνικού” ρόλου που επιφορτίζεται. Και ακόμη, θα συμφωνήσω με την άποψη του καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, σύμφωνα με την οποία, η ιδιάζουσα και εξελικτική έννοια του εθνικού (και συν τω χρόνω εθνικιστικού) χαρακτήρα του νεοελληνικού θεάτρου, ερμηνεύεται καλύτερα, εάν την τοποθετήσουμε σε μία βαλκανική συγκριτική οπτική. Είναι μάλιστα προτιμότερο εδώ να χρησιμοποιήσουμε τον ευρύτερο πολιτισμικά όρο Νοτιοανατολική Ευρώπη, προκειμένου να εντάξουμε στην προβληματική μας περιοχές όπως η Ουγγαρία, η Σλοβενία, η Κροατία, η Τρανσυλβανία<sup>35</sup>. Εκτός από την ανάπτυξη συναφών εθνικών φαινομένων, δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε και τον ρόλο των ελληνικών κοινοτήτων και του εκπαιδευτικού τους συστήματος στις περιοχές της Βαλκανικής. Εάν οι προηγούμενοι αιώνες επέτρεψαν στην ελληνική γλώσσα να παίξει τόν αφομοιωτικό ρόλο μιας *γλώσσας παιδείας* (*langue de culture*), κυρίως μέσω των εμπορικών δικτύων και των πνευματικών élites, ο 19ος αιώνας, με την εξάπλωση των ελληνικών σχολείων, έδωσε

<sup>31</sup> Πρβλ. με Cornelia PAPACOSTEA-DANIELOPOLU, “La satire sociale-politique dans la littérature dramatique en langue grecque des Principautés (1784-1830)”, *Revue des Études Sud-Est Européennes*, I(XV) 1977, σσ. 75-92.

<sup>32</sup> Οι δύο χειρόγραφες σάτιρες, που διακρίνονται στην Βιβλιοθήκη της Ρουμανικής Ακαδημίας, ήρθαν στο φως χάρις στην έρευνα της κυρίας Cornelia PAPACOSTEA-DANIELOPOLU· βλ. της ίδιας “La satire sociale-politique...”, ό.π.

<sup>33</sup> Πρόκειται για τον mesmérisme, από το όνομα του βιεννέζου ιατρού Franz-Anton Mesmer, που ανέπτυξε τις σχετικές θεωρίες του πριν από την Γαλλική Επανάσταση. Οι μέθοδοί του έγιναν πολύ της μόδας στην Ευρώπη της καμπής του 18ου αιώνα και απέκτησαν πολλούς θασάστες. Οι εφαρμογές αυτές ήταν γνωστές στους έλληνες διανοούμενους· γύρω στα 1818 με 1820, βρίσκουμε στον ελληνικό προεπαναστατικό τύπο, π.χ. στον *Λόγιο Ερμή*, εκτενή άρθρα και σκόλια αφιερωμένα στον “ζωϊκό μαγνητισμό”.

<sup>34</sup> Βλ. C.Th.DIMARAS, *La Grèce au temps des Lumières*, Genève, Droz, 1969, σ. 87.

<sup>35</sup> Βάλτερ ΠΟΥΧΝΕΡ, *Η ιδέα του εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Αθήνα, Πλέθρον, σειρά “Θεωρία και κοινωνία”, 1993.



κοινές βάσεις παιδείας και κοινές θεατρικές εμπειρίες σε μεγαλύτερες κοινωνικές ομάδες. Για παράδειγμα, στην Βουλγαρία, οι παλαιότερες παραστάσεις πραγματοποιήθηκαν στα σχολεία των ελληνικών και των άλλων ξένων κοινοτήτων (βλ. ακόμη ρουμανικές χώρες, περιοχές της Σερβίας, κλπ.).

Προκειμένου για τον 19ο αι., το στοιχείο της “εθνικής” σκηνής προβάλλει σταθερά ως προβληματισμός αλλά και ως σημείο αναφοράς του συνόλου σχεδόν της δραματολογίας μας<sup>36</sup>. Για τις δύο δεκαετίες που προηγούνται από τον Αγώνα της Ανεξαρτησίας, το “εθνικό θέατρο” ταυτίζεται — και αυτό συμβαίνει σε πλήρη αντιδιαστολή με την γεωγραφική ευρύτητα του φαινομένου, ευρύτητα που οφείλεται, όπως είναι γνωστό, στο ενδιαφέρον μέ το οποίο περιέβαλε την θεατρική πράξη ο ελληνισμός της Διασποράς, τόσο μέσα στο πλαίσιο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας: Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, όσο και στο πλαίσιο των ελληνικών παροικιών του εξωτερικού: Δύση (Τεργέστη), Ν. Ρωσία (Οδοσσός)<sup>37</sup> — αυτό το λεγόμενο “προεπαναστατικό” θέατρο ταυτίζεται με την αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας των Νεοελλήνων και της ιδεολογικής τους αφύπνισης. Μετά την Επανάσταση του 1821 δημιουργείται ένα εθνικό κράτος. Όστε η έννοια του “εθνικού θεάτρου” είναι τώρα αμφίσημη: από τη μία ανάγεται στις προσπάθειες για να σχηματισθεί και να εδραιωθεί η θεατρική ζωή στο νεαρό κράτος και από την άλλη αφορά στην χάραξη των ιδεολογικών παραμέτρων και της εμβέλειας του φαινομένου. Έτσι η προτεραιότητα που δόθηκε στα ιστορικά θέματα ως πηγές έμπνευσης συνδεόταν με την ανάγκη να αποκρυσταλλωθεί η εθνική ταυτότητα και να ενσωματωθούν τα διαχρονικά στοιχεία του ελληνισμού στην φυσιογνωμία του Έθνους. Ποιά πρέπει να είναι λοιπόν η φύση και ο ρόλος της θεατρικής πράξης; Χρειάζεται ανανέωση της θεατρικής γραφής. Πρόβλημα που επικεντρώνεται κυρίως στο πέρασμα από την “νεοκλασική τραγωδία” στο “ιστορικό δράμα”· αυτές οι αισθητικές και ιδεολογικές αναζητήσεις τείνουν κατά την ωρίμανσή τους να οδηγήσουν σε ένα συγκερασμό των κυρίαρχων νεοκλασικών και ρομαντικών στοιχείων τους, σύγκλιση μορφολογική και θεματολογική, σε μία νέα προοπτική κατεξοχήν “εθνική” (βλ. λ.χ. το ύστερο έργο του Βερναρδάκη). Τέλος, η ανάγκη έκφρασης μέσα στο διευρυμένο γεωγραφικά πολιτισμικά πλαίσιο που υπέθαλπε η πολιτική της Μεγάλης Ιδέας καλλιέργησε ακριβώς την ίδια αντίληψη αναφορικά με τα θέματα —τα αγαπητά ιστορικά μοτίβα του ρομαντικού θεάτρου της Δύσης αλλά και ελληνικά έργα με “πατριωτικούς” στόχους—, που αποτελούσαν το δραματολογικό ρεπερτόριο στους χώρους του “αλύτρωτου ελληνισμού” (βλ. λ.χ. τις απόψεις του Αλέξανδρου Ζωηρού που δρά στην Κ/πολη).

Άμεσο προϊόν του νεοελληνικού Διαφωτισμού, το θέατρο της εικοσαετίας 1800-1821 είναι αναμφισβήτητα φορέας των προωθημένων σχετικών αντιλήψεων του Ευρωπαϊκού 18ου αιώνα για την “κοινωνική αποστολή” του θεάτρου καθώς και των απηχίσεων του γαλλικού επαναστατικού πνεύματος. Πρόκειται, στις πιο ώριμες στιγμές του, για ένα θέατρο ιδεών και πολιτικού στοχασμού<sup>38</sup>. Και ακόμη, σε μία απόπειρα ανακύκλισης, συμβάλλει στην αναβίωση της πατρογονικής κληρονομιάς των Ελλήνων, ώστε να συνδεθεί άρρηκτα το αναγεννώμενο θέατρο με την παρακαταθήκη των αρχαίων κλασικών.

<sup>36</sup> Πρβλ. με τα όσα εκθέτω στο κεφάλαιο “Η χρήση του ιστορικού μύθου στη δραματολογία του 19ου αιώνα. Όψεις και ερμηνείες του φαινομένου”, *Η νεοελληνική δραματολογία.....*, ό.π., σσ. 109-126.

<sup>37</sup> Βλ. τα σχετικά κεφάλαια της *Ιστορίας* του Νικ. Λάσκαρη και Δημ. ΣΠΑΘΗΣ, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*. ό.π.

<sup>38</sup> Βλ. το κεφάλαιο “Οι απηχίσεις των επαναστατικών ιδεών στο θέατρο του ελληνικού Διαφωτισμού (1800-1821)”, *Η νεοελληνική δραματολογία.....*, ό.π., σσ. 51-73.

Το πολυπληθές υλικό της δυτικής αρχαιολατρίας το οποίο μετά την Γαλλική Επανάσταση, εστιάζεται κατά κύριο λόγο στην αναζήτηση δημοκρατικών θεμάτων που αντλούνται από τις πηγές της ρωμαϊκής πολιτείας (Πλούταρχος) ή από την ελληνική μυθολογία και την κλασική αρχαιότητα, μεταφέρεται στην παιδεία μας και στο αναγεννώμενο νεοελληνικό θέατρο. Είναι γνωστό εξάλλου ότι, τόσο τα θέματα όσο και η ίδια η σκηνική πρακτική των αμέσως προεπαναστατικών χρόνων, στοχεύουν στο να διεγείρουν στην ψυχή του θεατή τα αισθήματα της φιλοπατρίας και της αγάπης προς την ελευθερία και να τον ασκήσουν στα υψηλά διδάγματα της δημοκρατικής αρετής του πολίτη και του χρέους του να προασπιστεί το δημοκρατικό πολίτευμα. Ετσι τα περισσότερα προωθημένα από ιδεολογική άποψη έργα του προεπαναστατικού ρεπερτορίου —τόσο δηλαδή μεταφράσεις “αντιτυραννικών” έργων του Alfieri, του Voltaire, του Monti, όσο και κείμενα της πρωτότυπης δραματουργίας, όπως λ.χ. ο *Τιμολέων* του Ιωάννη Ζαμπέλιου ή ο *Αρμόδιος και Αριστογείτων* του Γεωργίου Λασσάνη — πραγματεύονται ακριβώς το ζήτημα της “τυραννοκτονίας” και της προστασίας της δημοκρατίας. Μεταφράσεις, όπως ο *Θεμιστοκλής* του Μεταστάσιου ή πρωτότυπα έργα, όπως ο *Λεωνίδας εν Θερμοπύλαις* ή ο *Θάνατος του Δημοσθένους* του Ν. Πίκκολου πραγματεύονται το ζήτημα της ιδεολογικής σύγκρουσης ανάμεσα στο δημοκρατικό πνεύμα που εκφράζει η αθηναϊκή πολιτεία και τον απολυταρχισμό. Στον τελευταίο μάλιστα τίτλο που μνημόνευσα γίνεται χρήση της ιστορικής περιοδολογήσεως που υιοθετεί ο Διαφωτισμός σχετικά με την πολιτική παρακμή του αρχαίου κόσμου, παρακμή που συνεπιφέρει ή έλευση των Μακεδόνων. Αυτά τα παραπάνω συμβαίνουν στους κύκλους των ‘προοδευτικών’ σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής λογίων, κατά κύριο λόγο στην πνευματική ατμόσφαιρα των σχολείων’ γεωγραφικά οριοθετούνται ως φαινόμενο στον ευρύτερο χώρο της Διασποράς, όπως είπα αρχικά: παροικίες στη Δύση, όπως η Τεργέστη, στη Ν.Ρωσία, όπως η Οδησσός και στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, Βουκουρέστι, Ιάσιο. Το προεπαναστατικό θέατρο αποκρυσταλλώνει ως ένα βαθμό τα εθνικά αιτήματα της σχηματιζόμενης ελληνικής εμπορικής αστικής τάξης και των λογίων της.

Για όσους λοιπόν εστερνίζονται το πνεύμα του Διαφωτισμού και τη διδασκαλία του, το θέατρο αποτελεί ιδεολογικό μοχλό της εθνικής αναγέννησης, είναι το “κοινό σχολείο του λαού”. Αξίζει να συγκρατήσουμε αυτήν την έκφραση του Κωνστ. Ασωπίου, ειπωμένη στα 1817, όχι μόνον γιατί απεικονίζει εναργέστατα την εκπαιδευτική διάσταση της θεατρικής πράξης, αντίληψη διατυπωμένη ήδη από τον 17ο αιώνα στην Ευρώπη, που βρήκε την κορυφή της στις θεωρίες των γάλλων Εγκυκλοπαιδιστών του 18ου αιώνα και υιοθετήθηκε από την Γαλλική Επανάσταση, αλλά και γιατί θα την συναντήσουμε εν χρήσει σε κείμενα της περιόδου 1840-1850 σχετικά με τον χαρακτήρα του θεάτρου στην αθηναϊκή πρωτεύουσα. Την ίδια ακριβώς διατύπωση θα συναντήσουμε και σε μεταγενέστερα κείμενα του 19ου αιώνα. Ο αυστηρός, μονομελής, καθαρά διδακτικός προσανατολισμός της τελευταίας φάσης του νεοελληνικού Διαφωτισμού σχετικά με την δραματουργική πράξη επιβιώνει στις συνειδήσεις ορισμένων λογίων και οπλίζει με επιχειρήματα τη μερίδα εκείνη, η οποία και μετά το 1830 εμμένει στην αποκλειστική “εθνική” και “διδασκτική” αποστολή του θεάτρου.

Στον τομέα της αισθητικής οι περισσότερες, θεωρητικά τεκμηριωμένες απόψεις συγκλίνουν στην αποδοχή της μορφολογίας που έχει η “κλασικιστική τραγωδία” του 18ου αιώνα καθώς και σε μία δήλωση υποταγής στους αριστοτελικούς κανόνες. Παρόλα αυτά υπεισέρχονται βαθμιαία, κυρίως στην πρωτότυπη παραγωγή, ορισμένα ρομαντικά μορφολογικά και θεματολογικά στοιχεία που οδηγούν προς την “ιστορική τρα-

γωδία” και το “ρομαντικό δράμα”. Σε μικρό ποσοστό διακρίνουμε επίσης άλλες διαθέσεις στις μεταφραστικές επιλογές λογίων που έρχονται σε διαρκέστερη επαφή με την γερμανική παιδεία, που ενδιατρίβουν λ.χ. στην Βιέννη, στην Ιένα, κλπ. Ανάμεσά τους συγκαταλέγεται ο κοζανίτης ιατροφιλόσοφος Γεώργιος Σακελλάριος που μεταφράζει τον Φλότα του Lessing, πιθανόν Shakespeare (*Ρωμαίο και Ιουλιέττα*) και άλλα έργα του γερμανικού ρεπερτορίου ή ο λόγιος έμπορος Κωνστ. Κοκκινάκης, που μεταφράζει εκτός από Μολιέρο, Babo (*Οι Στρελίτζοι*, Βιέννη, 1818) και Kotzebue (*Μισανθρωπία και Μετανοια, Οι Κόρσαι, Πτωχεία και ανδρεία*, Βιέννη, 1801, ίσως και το *Η Εκούσιος θυσία*, Βιέννη, Γ.Βεντόης, 1801). Σε αυτές τις αποτιμήσεις δεν πρέπει να παραβλέψουμε και αισθητικές διαφοροποιήσεις που απορρέουν απλά από την πρακτική του ευρωπαϊκού 18ου αιώνα. Τρία είναι τα κυριότερα κανάλια, οι οδοί παιδείας διά μέσου των οποίων μεταφέρθηκαν οι δραματουργικοί κώδικες στον νεώτερο ελληνισμό, σε μία ιδεολογική διαδικασία πρόσληψης-ανάκύκλησης, όπως είπα πιο πάνω, των αξιών *Αρχαιότητα-φωτισμένη Ευρώπη-Νεώτερος ελληνισμός*: η Γαλλία, κυρίως μέσα από την αποδοχή του έργου του Βολταίρου, η Ιταλία, κυρίως μέσα από τον ακραιφνή, ηρωϊκό “νεοκλασικισμό” του Alfieri και την επιρροή του Ούγου Φώσκολου και τέλος, η Γερμανία, σε μικρότερο ποσοστό βεβαίως. Ωστόσο δεν πρέπει να λησμονούμε ότι και σε αυτήν, τόσο το “νεοκλασικό” πνεύμα όσο και η χρήση του αρχαίου μύθου, γνωρίζουν άνθιση στο γύρισμα του 18ου αιώνα. Μέσα από αυτό το πρίσμα μπορούμε να εντάξουμε στο παραπάνω ιδεολογικό πλαίσιο την μετάφραση στα ελληνικά της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* του Goethe από τον Ιωάννη Παπαδόπουλο (Ιένα, 1818). Εξάλλου οι κορυφαίοι Γερμανοί δραματουργοί, ιδιαίτερος ο Schiller και ο Klopstock, φαίνεται ότι εμπνέουν τους Έλληνες στην προσπάθειά τους να αναζητήσουν μία νέα μετρική μορφή του ποιητικού έργου: έτσι ο κοραϊστής Ιωάννης Ζαμπέλιος μνημονεύει τους ηρωϊκούς εξαμέτρους των δύο Γερμανών συγγραφέων, προκειμένου να εισαγάγει πρώτος στην δραματουργία μας τον ιαμβικό ανομοιοκατάληκτο στίχο<sup>39</sup>.

Μέσα σε όλα αυτά δεν απομένει πολύς ελεύθερος χρόνος και διάθεση ώστε να διατυπωθεί ένας παρόμοιος προβληματισμός γύρω από την κωμωδία. Εκτός από τις περιστασιακά εκφρασμένες απόψεις του Κοραή για το θέμα αυτό —κυρίως ο σοφός διδάσκαλος του Γένους τονίζει την ανάγκη να μεταφραστούν ελληνικά, για την ωφέλεια του Γένους, οι προσφιλείς στον Διαφωτισμό μεγάλες “κωμωδίες χαρακτήρα” του Μολιέρου, ο *Ταρτούφος* και ο *Μισάνθρωπος*—, το ζητούμενο μίας “εθνικής” κωμωδίας θίγεται συγκροτημένα μόνον από τον Κωνστ.Οικονόμο, στα 1816, μέσα από τον Πρόλόγο του “Προς τους Έλληνες” στην δασκευή του *Φιλάργγου* του Μολιέρου (του δημοφιλούς *Εξηνταβελών-ν*). Για τον τότε φωτισμένο διδάσκαλο του Φιλολογικού Σχολείου της Σμύρνης, η κωμωδία έχει ως στόχο την διόρθωση των ηθών και την αποτύπωση των ελαττωμάτων ενός Έθνους. Χωρίς το άμεσο αυτό “εθνικό” όφελος η κωμωδία είναι περιττή. Απόψεις που φέρουν προφανή δάνεια από τις σχετικές με το ζήτημα αυτό αντιλήψεις του άγγλου αισθητικού Hugh Blair καθώς και από τους Εγκυκλοπαιδιστές, ιδιαίτερος μνημονεύονται από τον Κ.Οικονόμο ο Diderot, ο J.-J. Rousseau και ο δημοφιλής κατά το γύρισμα του 18ου αιώνα κλασικιστής κριτικός LaHarpe. Τον Οικονόμο τον απασχολούν σοβαρά θεωρητικά και αισθητικά ζητήματα, όπως η ηθικότητα του δραματουργικού έργου και ακόμη, η “αλθοφάνειά” του (:vraisemblance)<sup>40</sup>. Δεν διστάζει να προχωρήσει σε τολμηρές παρεμβάσεις, ως και στην προσθήκη ολό-

<sup>39</sup> Βλ. το κεφάλαιο “Στοιχεία και αισθητικές στο δραματικό έργο του Ιωάννη Ζαμπέλιου”, *Η νεοελληνική δραματουργία.....*, ό.π., σσ. 91-107.

<sup>40</sup> Τα θέματα αυτά αναλύω διεξοδικά στην εργασία μου, “Προσεγγίσεις του μολιερικού έργου στον ελληνικό 19ο αιώνα”, *Πρακτικά του Α' Διεθνούς Συνεδρίου της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας. Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες*, Αθήνα, Δόμος, 1995, σσ. 367-385.

κληρών σκηνών. Κατορθώνει να προσδώσει μοναδική ζωντάνια και ελληνικότητα στην διασκευή του χωρίς να προδώσει το αρχικό πνεύμα του συγγραφέα. Ο *Ταρτούφος* του Κ.Κοκκινάκη, λιγότερο τολμηρός, δέν είναι παρόλα αυτά λιγότερο στρατευμένος στο πνεύμα και στις ιδεολογικές αναζητήσεις του νεοελληνικού Διαφωτισμού. Εφοδιασμένος και αυτός με εκτενή “Προλεγόμενα”, εμπεριέχει τις βασικές αντιλήψεις των Φώτων: διάθεση για ενημέρωση και συστηματική μετακίνηση της δυτικής γνώσης από την μία, προβολή του διδακτικού χαρακτήρα της δραματοουργίας από την άλλη.

Συνήθως από αυτές τις αποτιμήσεις εξαιρούνται τα Ιόνια Νησιά, κυρίως εξαιτίας της γεωγραφικής, πολιτικής και συνακόλουθα πολιτισμικής τους ιδιοτυπίας που τα καθιστά μία ιδιαίτερη ενότητα. Η διάρθρωση των πνευματικών φαινομένων και η επανησιακή λόγια παραγωγή δεν ευθυγραμμίζονται πάντοτε με όσα συμβαίνουν στον ευρύτερο ελληνικό χώρο και όλως ιδιαίτερος στον ελλαδικό κατά τον 19ο αιώνα, τουλάχιστον ως την Ένωση (1864). Μετά από αυτήν την χρονολογία, η Αθήνα, ως μητροπολιτικό κέντρο, απορροφά βαθμιαία τις πνευματικές δυνάμεις. Ωστόσο το κλίμα του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, όπως διαχέεται μέσα από την ιταλική και την γερμανική παράδοση, μετακινώνεται και στη δραματολογία των Επτανήσων.

Εκτός από το πλούσιο σε καρπούς έργο του λευκάδιου Ιω. Ζαμπέλιου, που δεν πρέπει να το θεωρήσουμε με την στενή έννοια επανησιακό, μία που δεν εκφράζει καθόλου τοπικές ιδιαιτερότητες, αλλά αντικατοπτρίζει τα ζητούμενα του νεοελληνικού Διαφωτισμού στην ολότητά του, πρέπει να μνημονευθεί σ’ αυτό το πλαίσιο αναφοράς η προσωπικότητα και το έργο του Δημητρίου Γουζέλη (1774-1843), από τους πιο γνήσιους εκφραστές των γαλλικών επαναστατικών ιδεών στα Επάνησα. Στην περίπτωση του Γουζέλη, η φιλολογική και θεατρολογική κριτική στάθηκε κατεξοχήν και όχι αδικαιολόγητα στην θεμελιακή, αναμφίβολα, σατιρική κωμωδία του, ο *Χάσις* (1790). Ωστόσο, ο Γουζέλης, επηρεασμένος κυρίως απλά από τον Διαφωτισμό, έδωσε και άλλα δείγματα γραφής, άξια να μνημονευθούν. Στις αρχές του 19ου αι. (1800 ή 1805) μεταφράζει στα ελληνικά το σατιρικό φυλλάδιο του F.-G.-J.-S. Andrieux, *La Querelle de Saint-Roch et de Saint-Thomas sur l’ouverture du manoir céleste A Mademoiselle Chameroy* (*Το Τζάκωμα του Αϊ Ρόκου και του Αϊ Θωμά. Για να ανοίξη το ουράνιο παλάτι να έμπη η αρχοντοπούλα Σαμερόά*). Το κείμενο προέρχεται από το έντονο αντιθρησκευτικό κλίμα της περιόδου της Συμβατικής (Convention). Παρωδείται ο αιώνιος Παράδεισος και η βασική αντίθεση διαγράφεται ανάμεσα σε δύο χαρακτήρες: τον απόκοσμο και λιτό Αϊ Ρόκο, φανατικό πολέμο των απολαύσεων και των συναναστροφών και τον ήπιο και γλυκύ Αϊ Θωμά, που αποδέχεται μαζί με τους άλλους Αγίους, όλες τις απολαύσεις των θεμάτων, την μουσική, τους χορούς και τις θεατρικές παραστάσεις. Κινούμενος εξάλλου στο πηθικό και διδακτικό κλίμα του Διαφωτισμού, ο Γουζέλης μεταφράζει την *Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ* του Torquato Tasso (Βενετία, 1807), έργο που εφοδιάζει με πολλές υποσημειώσεις παιδαγωγικού χαρακτήρα, και συγγράφει αργότερα ένα δραματικό έργο με ιστορικό καμβά: *Η μεγαλοφιλία του Δάμωνος και του Φιντίου ή ο Διονύσιος, τύραννος των Συρακουσών* (Ναύπλιο, 1833)<sup>41</sup>. Εξάλλου η λιτή, κλασικιστική δομή και η αντιτυραννική θεματολογία των τραγωδιών του Vittorio Alfieri επηρέασαν, εκτός από τον Ιω. Ζαμπέλιο, έναν ακόμη εξέχοντα επανησιαίο δημιουργό, τον ποιητή των *Ωδών* Ανδρέα Κάλβο, που συνέθεσε προεπαναστατικά στην ιταλική γλώσσα κλασικιστικές τραγωδίες (*Ippia*,

<sup>41</sup> Anna TABAKI, *Le théâtre néohellénique...*, ό.π., τ. Ι, κεφ. ΙΙΙ.Ι, σσ. 145-148.

*Teramene*, *Danaidi*<sup>42</sup>, *Abantida*, ο τελευταίος τίτλος αποτελεί σχέδιο τραγωδίας που έφερε στο φώς ο Νάσος Βαγενάς)<sup>43</sup>. Αγνοημένο στάθηκε και το έργο της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου. Το δραματουργικό έργο της ζακυνθίας λογίας ανέρχεται, σύμφωνα με μαρτυρία της ίδιας, σε 22 έργα, τραγωδίες και κωμωδίες, γραμμένες σε ελληνική και ιταλική γλώσσα. Δεν διασώζονται σήμερα εκτός από ένα, την κωμωδία *Ο Φιλάργγυρος* (1823). Τόσο η προσέγγιση των τίτλων των χαμένων έργων της καθώς και όσες πληροφορίες μας παρέχονται στην *Αυτοβιογραφία* της, όσο και η προσεκτική μελέτη του *Φιλάργγυρου*, μας επιτρέπουν να εντάξουμε το σύνολο του έργου της στο ηθικοδιδασκτικό πλαίσιο του Διαφωτισμού. Αυτό το ζήτημα έμενε εντελώς παραμελημένο από την έρευνα· είναι ενδιαφέρον να επισημάσουμε εδώ την φροντίδα της για την μορφολογική αρτιότητα του έργου, στο πλαίσιο του κλασικισμού πάντοτε, την έγνοια της συγγραφέως προκειμένου να ενημερωθεί σε θέματα αισθητικής και να τηρήσει τους αισθητικούς κανόνες (:règles), τις επισημάνσεις στις οποίες προβαίνει για τις πηγές και τις αναγνώσεις της (π.χ. την ποιητική του G.B. Gravina) αλλά και την βαθύτερη κοινωνική κριτική που αποτολμά μέσα από τον *Φιλάργγυρο* της παραδοσιακής, επανησιακής κοινωνίας. Ο κεντρικός ήρωας, ο Σέλημος, με την βαρβαρότητα και την σκληρότητά του αναδεικνύει λιγότερο την κωμική πλευρά του κλασικού χαρακτήρα του φιλάργυρου και ασφαλώς πολύ περισσότερο την καταπιεστική, τυραννική μορφή του δεσποτικού πατέρα και συζύγου, απομεινάρη μίας άλλης εποχής<sup>44</sup>. Χειρίζεται δηλαδή το θέμα που θα αποτελέσει λίγο αργότερα το κεντρικό έναυσμα του έξοχου *Βασιλικού* του Αντ.Μάτεση (1830, α' έκδ. 1859). Έχουν επισημανθεί οι απηχήσεις του Διαφωτισμού στο προωθημένο αυτό έργο και η εξάρτησή του από τις δραματουργικές αναζητήσεις του Diderot γύρω από το οικογενειακό, αστικό δράμα<sup>45</sup>.

Όσο ο προσανατολισμός προς μία “εθνική τραγωδία” αποτελεί ένα χαρακτηριστικό σημείο στην εξέλιξη του προβλήματος. Χωρίς αμφιβολία ο Ιωάννης Ζαμπέλιος υπήρξε πρωτεργάτης σ' αυτόν τον τομέα. Το δραματουργικό του έργο (12 θεατρικά έργα) εκτείνεται από το 1817 έως το 1844 και είναι κυρίως αξιοπρόσεκτο σε τούτο: αποτελεί ένα σημείο μετάβασης από την προεπαναστατική περίοδο στα μετεπαναστατικά χρόνια. Ο Ζαμπέλιος, έχοντας συγκροτηθεί μέσα στο πνεύμα ενός επαναστατικού και αυστηρού νεοκλασικισμού εγκαινιάζει την συγγραφική του δραστηριότητα με ένα τυπικό έργο ως προς το θέμα και την δομή: τον *Τιμολέοντα* (1817), όπου, καταφανώς επηρεασμένος από τον Αλφιέρι, εκμεταλλεύεται το ζήτημα της τυραννοκτονίας. Στη συνέχεια γράφει τον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* (1818)<sup>46</sup>, έργο μέσα από το οποίο παρακολουθούμε τις τελευταίες στιγμές

<sup>42</sup> Mario VITTI, *A. Calvos e i suoi scritti in italiano*, Napoli.

<sup>43</sup> Νάσος ΒΑΓΕΝΑΣ, “Για μια νέα χρονολόγηση του *Ιννιά*”, *Παράβασος/Parabasis*, 1(1995), σσ. 123-133.

<sup>44</sup> Anna ΤΑΒΑΚΙ, *Le théâtre néohellénique...*, ό.π., τ. I, κεφ. III.ΙΙ, σσ. 218-238 (εκδόθηκε και στο περ. *Σύγκριση/Comparaison*, τχ. 7, Ιούνιος 1996, σσ. 59-74, με τίτλο “*L'œuvre dramatique d' Elisabeth Moutzan-Martinengou*”).

<sup>45</sup> Από τους πρώτους που διέκριναν στο έργο του Μάτεση πιθανή επίδραση του Diderot ήταν ο Διον. ΡΩΜΑΣ, “Το επανησιακό θέατρο”, *Νέα Εστία*, τχ. 76, Χριστ. 1964, σ. 100. Πρβλ. Δημ. ΣΠΑΘΗΣ, “Ο Βασιλικός του Α. Μάτεση στο εύφορο χώμα του Διαφωτισμού”, *Ο Πολίτης*, τχ. 100/20 Αυγ. 1989, σσ. 54-63. Και Anna ΤΑΒΑΚΙ, *Le théâtre néohellénique...*, ό.π., τ. I, κεφ. III.ΙΙ, σσ. 253-276.

<sup>46</sup> Έργο εμπνευσμένο από τον τραγικό αυτοκράτορα του Βυζαντίου, με τίτλο “Ο τελευταίος Κωνσταντίνος”, φαίνεται πως έγραψε κατά τα προεπαναστατικά χρόνια και ο Κωνστ. Οικονόμος. Πρβλ. Σοφοκλής ΟΙΚΟΝΟΜΟΣ, *Σωζόμενα Φιλολογικά Συγγράμματα Κωνσταντίνου Πρεσβυτέρου και Οικονόμου του εξ Οικονόμων...*, Α', Αθήνα 1871, σ. ζ'. Ο Σοφοκλής Οικονόμος υποστηρίζει μάλιστα ότι την τραγωδία αυτήν την απέλευσε ο πατέρας του στην Κωνσταντινούπολη στα 1821 κατά την προσπάθειά του να διασωθεί από τη μανία των Τούρκων. Μετά την Επανάσταση, γράφτηκαν και άλλα θεατρικά έργα με θέμα τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο· μνημονεύω εδώ την πεντάπρακτη τραγωδία του Νικολάου Τιμολέοντος Βούλγαρη, *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος* (Αθήνα, 1847).

της Βυζαντινής αυτοκρατορίας. Στη συνείδησή του, σύμφωνα με το ιδεολογικό κλίμα των Φώτων και την επίδραση του Γίββωνα, το Βυζάντιο παραμένει μία περίοδος πολιτικής παρακμής, “οι σκοτεινοί μας αιώνες”, “εποχή μικροφροσύνης και δειλίας”· ωστόσο η υψηλοφροσύνη του Κωνσταντίνου και η θυσία του μας εισάγουν μέσα σε μία ατμόσφαιρα τραγική, όπου και η σιλλερική έννοια του “υψηλού” δεν είναι απύσχα. Την ίδια εποχή γράφει τον *Γεώργιο Καστριώτη (Σκεντέρμπεη)*, αλβανό ήρωα του οποίου η εθνική ταυτότητα προσδιορίζεται κατά τον Ζαμπέλιο με τα χαρακτηριστικά του “χριστιανού” και του “Έλληνα”. Μία βασική διαφοροποίηση από την αμιγή νεοκλασικιστική θεματολογία αρχίζει να γίνεται αισθητή. Μετά την Επανάσταση, ο Ζαμπέλιος αισθάνεται το καθήκον να “δραματοποιήσει” τα ένδοξα γεγονότα του Αγώνα, ακριβώς όπως έκαναν και οι αρχαίοι (Ηρόδοτος, Αισχύλος). Οι ήρωές του, ντυμένοι με την άκαμπτη στολή της ιαμβικής τραγωδίας συνενώνουν τις πατρογονικές αρετές με την πολεμική τόλμη: *Ρήγας Θεσσαλός, Μάρκος Βόσσαρης, Γεώργιος Καραϊσκάκης, Αθανάσιος Διάκος, Οδυσσεύς Ανδρούτσος, Ιωάννης Καποδίστριας, Κόδρος*, συμβολική παραίνεση που απευθύνει στον βασιλέα Όθωνα. Στην *Χριστίνα Αναγνωστοπούλου* πάλι το πάθος επικεντρώνεται στην εσωτερική πάλη της ηρωίδας: η λύση της τραγωδίας έρχεται με τον θρίαμβο της φιλοπατρίας και της ορθόδοξης πίστης. Εκτός από την διευρυμένη θεματολογία, το δραματουργικό έργο του Ζαμπέλιου εκφράζει και στον τομέα της αισθητικής την σταδιακή απομάκρυνση του δημιουργού από τα αμιγή νεοκλασικιστικά ιδεώδη. Ως δραματουργός ο Ζαμπέλιος υιοθετεί βαθμιαία λύσεις αισθητικά ασυμβίβαστες με τους κανόνες του κλασικισμού, παρεκκλίσεις που οφείλονται περισσότερο σε ρομαντικές επιδράσεις.

Αναφερθήκαμε ήδη στο προεπαναστατικό ρεπερτόριο. Η ίδια η Επανάσταση έδωσε νέο υλικό για να απεικονισθούν δραματουργικά οι ηρωικές της σελίδες. Έργα σαν τον *Νικήρατο* της Ευανθίας Καϊρη (με θέμα την άλωση του Μεσολογγίου), τον θάνατο του *Μάρκου Μπότσαρη*, που γνωρίζει διάφορες εκδοτικές παραλλαγές (Θεόδωρος Αλκαίος, Αλέξ. Σούτσος) και μεγάλη επιτυχία ή τον *Γεώργιο Καραϊσκάκη* (Παν. Σούτσος) καθώς υπακούουν κατά βάθος σε κοινές ιδεολογικές αξίες με τα προηγούμενα, παρατάσσονται, εμπλουτίζοντάς το, δίπλα στο πανόραμα των αρχαιοκλασικών τραγωδιών. Ωστόσο δεν μπορούμε να αγνοήσουμε πώς, παράλληλα με την επιβίωση των καθαρά προεπαναστατικών θεμάτων, διευρύνεται τώρα πιά η θεματολογία σε χώρους που προσφέρει στον νεότερο ελληνισμό η σύγχρονή του βιωμένη ιστορική εμπειρία, τόλμημα που συνταιριάζεται με τις αναζητήσεις του αρχόμενου ρομαντισμού, σ’ ό,τι αφορά την ανάπτυξη του “ιστορικού δράματος”. Αργότερα, κατά τα μέσα του 19ου αιώνα, η επιτακτική ανάγκη συμφιλίωσης με την βυζαντινή περίοδο, εκτός από τις ιστοριογραφικές αποτιμήσεις ενός Σπυρ. Ζαμπέλιου ή ενός Κωνστ. Παπαρρηγόπουλου, στρέφεται και προς τη δραματουργία. Βεβαίως ο ρομαντισμός στις θεωρητικές του εκφάνσεις υπήρξε καταρχήν αρνητικός ως προς την αποδοχή της Αρχαιότητας και της χρήσης συνεπώς παρεμφερών λογοτεχνικών και δραματουργικών μοτίβων. Αξίζει να επισημάνουμε, εν τούτοις ότι στους Έλληνες ρομαντικούς δεν φθάνουμε ποτέ σε μία ολοκληρωτική ρήξη με την Αρχαιότητα ως πηγή έμπνευσης. Εάν παρατηρούμε ορισμένες φορές μία κριτική στάση, συχνά και τις αποχρώσεις μίας πολεμικής, που διατυπώνεται σε προλογικά κείμενα των κυριότερων εκπροσώπων του κινήματος, παρόλα αυτά κατά την διάρκεια της εξέλιξης της σκέψης τους αναθεωρούν και συχνά καταλήγουν σε μία επανεκτίμηση και μία νέα προσέγγιση της αξίας της κλασικής τέχνης και της διαχρονικής της αξίας. Μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε πως, σε γενικές γραμμές, ο ελληνι-

κός ρομαντισμός αφομοίωσε κατά την ωριμότητά του, εκτός από την προσφιλή στο αντίστοιχο ευρωπαϊκό ρεύμα θεματολογία, και την λατρεία της Αρχαιότητας<sup>47</sup>. Αναζητώντας, τέλος, το ειδικό βάρος του ελληνικού ρομαντισμού διαπιστώνουμε ότι ένα μεγάλο μέρος της θεωρητικής αλλά και της δημιουργικής του έκφρασης εμπνέεται από την θρησκεία —ένα ωραίο παράδειγμα προσφέρει ο *Μεσσίας ή Τα Πάθη Ιησού Χριστού* του Παν. Σούτσου (Αθήνα, 1839), που αποτελεί προσπάθεια συγγραφής θρησκευτικού μυστηρίου κατά μίμηση του *Χριστού πάσχοντος*— και διαμορφώνει μία εθνικιστική οπτική. Στα 1827, ο Παν. Σούτσος συνθέτει τον *Οδοιπόρο*, έργο με έντονα ρομαντικά στοιχεία, “βυρωνικό” το αποκαλεί ο Γιάννης Σιδέρης στην *Ιστορία* του, που εκδίδεται στα 1831. Πάντως ο Βυγον μεταφράζεται αρκετά αργά στα ελληνικά.

Οι μείζονες ρομαντικοί συγγραφείς (Goethe, Schiller, Shakespeare και ο περισσότερο ευνοημένος απ’ όλους V.Hugo) αρχίζουν να γίνονται γνωστοί, μέσω των μεταφράσεών τους στην ελληνική γλώσσα, μετά το 1840. Για να δώσω μερικά παραδείγματα, το 1843 θα κάνει την πρώτη της εμφάνιση η σιλλερική *Louisa Miller. Kabale und Liebe* (1784) με τίτλο *Ραδιουργία και Έρωσ* (Κων/πολη, 1843). Το 1850 πρωτομεταφράζεται ο V.Hugo· ο Γ.Α.Λαγκαδάς εκδίδει στην Κωνσταντινούπολη τον *Άγγελο Τύραννο της Παδούης* (*Angelo, tyran de Padoue*, 1835) ενώ το 1852 ο πολυγραφώτατος Ιωάννης Ισιδωρίδης Σκυλίτσος εκδίδει στην Σμύρνη την *Λουκρητία Βοργία* (*Lucrece Borgia*, 1831). Την ίδια αυτή χρονιά, μέσα από τον δίαυλο του μελοδράματος θα κάνει την εμφάνισή του ένα ακόμη έργο του Schiller, *Οι ληστές, μελόδραμα του Α. Μαφφέν* [*Andrea Maffei*] *εραινοθέν εκ τινος δράματος του Σιλλέρου και μελοποιηθέν υπό Ι. Βέρδη...* Το 1857, ο Λεωνίδας Καπέλλος μεταφράζει και εκδίδει στην Αθήνα τον *Κλαβίγιο* (*Clavigo*, 1774) του Goethe. Το 1858 ο Ιωάννης Η.Περβάνογλου θα μεταφράσει τον *Αμλέτο* (*Hamlet*) του Shakespeare. Θα ξεχωρίσω, τέλος, την πλούσια δραστηριότητα ενός σημαντικού ρομαντικού λογίου, του Ιωάννη Μ.Ραπτάρχη, ο οποίος εκδίδει στην Κωνσταντινούπολη (1860-1861), σε δύο τόμους, 6 δράματα του V.Hugo: ο πρώτος τόμος περιέχει την *Λουκρητία Βοργία*, τον *Άγγελο τύραννο Παταυίου* και την *Μαρία Τυδώρ* (*Marie Tudor*, 1833) ενώ ο δεύτερος περιλαμβάνει τα έργα *Ρουϊ-Βλάς* (*Ruy Blas*, 1838), *Βυργγάβοι* (*Les Burgraves*, 1843) και *Ερνάνης* (*Hernani*, 1830). Ένας αρκετά μεγάλος αριθμός ρομαντικών έργων μεταφράζονται και εκδίδονται κατά την δεκαετία 1850-1860 και λίγο αργότερα. Ωστόσο, η χρυσή στιγμή του ρομαντισμού στο δραματολογικό προσκήνιο θα σημάνει μετά το 1860, όταν αρχίζει να σταθεροποιείται η ελληνική σκηνή. Η παρουσία ορισμένων αγαππών τίτλων θα διατηρηθεί σταθερή στο ρεπερτόριο των δραματικών ελληνικών θιάσων κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, τόσο στην Αθήνα όσο και στις μεγάλες περιοδείες που πραγματοποιούν στα μεγάλα αστικά κέντρα της “καθ’ ημάς Ανατολής” (Κωνσταντινούπολη, Βάρνα, Οδησός, Σμύρνη, Αλεξάνδρεια, Κάιρο, κλπ.). Ο θίασος π.χ. του Νικ. Λεκατσά είχε άφθονο Shakespeare στο ρεπερτόριό του. Χρησιμοποιούσε μάλιστα τις μεταφράσεις του Δημ. Βικέλα. Ο θίασός του, όπως και ο περίφημος “Μένανδρος” του Διον. Ταβουλάρη, ο θίασος του Δημοσθ. Αλεξιάδη, της Βονασέρα, κλπ. είχαν στο ενεργητικό τους πολλά έργα του Αλεξάνδρου Δουμά, πατρός και υιού, του Eugène Sue, του Octave Feuillet, του Georges Ohnet, του Eugène Scribe, του Jules Verne, του D’Ennery.

<sup>47</sup> C.Th.DIMARAS, “Le développement des littératures du Sud-Est européen en relation avec les autres littératures de la fin du XVIIIe siècle à nos jours”, *Actes du 1er Congrès International des Études Balkaniques et Sud-Est Européennes*, Σόφια, 1971, ανάτυπο, σ. 37.

Αναφορικά τώρα με τις ρομαντικές αναζητήσεις<sup>48</sup> για τη γένεση του “εθνικού δράματος” και τη διείσδυση των αντίστοιχων ευρωπαϊκών αισθητικών ρευμάτων, πρέπει να πούμε ότι οι σχετικές ζυμώσεις φέρουν αρχικά την επίδραση της γαλλικής σχολής (της “θεωρίας του δράματος” του V. Hugo) και αργότερα χρωστούν πολλά δάνεια στη ρομαντική γερμανική σκέψη (γνωριμία των *Μαθημάτων δραματουργίας* του A.-W. Schlegel, της *Αισθητικής* του Hegel). Η πρώτη συγκροτημένη θεώρηση και αισθητική αμφισβήτηση εμφανίζεται στον ελληνικό πνευματικό χώρο χάρις στον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή που δημοσιεύει το 1837 το δράμα του *Φροσύνη*, σε έμμετρο 15/σύλλαβο στίχο. Το έργο έχει ως θέμα την γνωστή ιστορία της γιαννιώτισσας Φροσύνης και διαδραματίζεται στην αυλή του Αλή πασά. Είναι ένα έργο γεμάτο ίντριγκες και πάθη. Προτάσσεται ένας Πρόλογος σε διαλογική μορφή ανάμεσα στον ποιητή και σε έναν σχολαστικό λογιώτατο, όπου τίθενται επί τάπητος και αμφισβητούνται οι κανόνες του κλασικισμού. Συγκρατώ από την επιχειρηματολογία του Ραγκαβή τα σχετικά με την μίξη των δραματικών ειδών, του κωμικού δηλαδή με το τραγικό (*mélange des genres*), την κατάργηση των τριών κλασικών ενοτήτων —μόνον η ενότητα της “δράσης” του φαίνεται άξια να διαφυλαχθεί, ακριβώς όπως υποστηρίζει και ο V.Hugo στο περίφημο Μανιφέστο του, στην “*Préface de Cromwell*” — τέλος την ελευθερία επιλογής θεμάτων πέρα από τα στενά αριστοτελικά όρια, όπου μόνον οι “ηγεμένες” μπορούν να χρησιμεύσουν ως δραματική ύλη. Σύμφωνα με την βασική διάκριση του V.Hugo, την οποία υιοθετεί και ο Ραγκαβής, η αρχαιότητα έχει χαρακτήρα επικό ενώ οι νεώτεροι χρόνοι έχουν χαρακτήρα δραματικό (*les temps antiques sont épiques # les temps modernes sont dramatiques*)<sup>49</sup>. Το μοτίβο της άγνοιας που χρησιμοποιεί ο Ραγκαβής: “Δεν γνωρίζω το σύμβολον της πίστεως των κλασικών και των ρομαντικών” μπορεί εξάλλου να μας οδηγήσει και σε μία άλλη πιθανή πηγή, στο κείμενο του Stendhal, *Racine et Shakespeare* (1823). Ας κρατήσουμε, τέλος, τον επαναστατικό, μεταρρυθμιστικό χαρακτήρα που προσδίδει στην ρομαντικό κίνημα ο Ραγκαβής: “*Η νέα ιδέα επιφέρει νέους κανόνες (...) Ο κλασικός είναι υπήκοος πιστός και φιλόνομος, ο δε ρομαντικός νομοθέτης και μεταρρυθμιστής...*”.

Κατά την διάρκεια της μακράς παρουσίας του στα γράμματά μας, ο Ραγκαβής συνέθεσε τρία ακόμη δράματα, την *Παραμονή (της Επανάστασεως)*, επική τοιχογραφία του Ελληνισμού, τον *Δούκα*, με θέμα αντλημένο από τη βυζαντινή ιστορία· η δράση του έργου ζετυλίζεται κατά τη διάρκεια της άλωσης της Κωνσταντινούπολης από τους Φράγκους (1204). Εδώ γίνεται αισθητή η φροντίδα του συγγραφέα, μέσα από την χρήση βυζαντινών πηγών και ιστορικών μελετών, να αποδώσει με αυθεντικότητα την ατμόσφαιρα. Ένα άλλο του έργο, *Οι Τριάκοντα [Τύραννοι]* είναι εμπνευσμένο

---

<sup>48</sup> Ο Γιάννης ΣΙΔΕΡΗΣ διακρίνει στην *Ιστορία* του (*Ιστορία*, ό.π., σ. 31 κ.ε.) τρεις κύριες τάσεις, ανάλογα με τις ξένες επιδράσεις που δέχτηκε και αφοροίωσε η δραματολογία μας: τον βυρωνισμό, την επίδραση που άσκησαν ο Schiller και ο Hugo και τέλος την επίδραση του Shakespeare. Διατηρώ επιφυλάξεις ως προς την ακριβή εφαρμογή αυτού του σχήματος. Εδώ θα ήθελα ακόμη να υπενθυμίσω πως ο σημερινός μελετητής, περισσότερο νηφάλιος και απαλλαγμένος πια από το βάρος του μαγόμενου δημοτικισμού, προκειμένου να κατανοήσει την παραγωγή του περασμένου αιώνα, θα πρέπει να αναθεωρήσει ριζικά την άποψη του πρωτοπόρου ιστορικού του νεοελληνικού θεάτρου Γιάννη Σιδέρη ως προς την αισθητική αρτιότητα και την σημασία των “ιαμβικών” τραγωδιών και των δραμάτων της καθαρεύουσας.

<sup>49</sup> Βλ. Anna TABAKI, “L’impact de la pensée et de l’œuvre de Victor Hugo en Grèce (ca 1830-1880)”, *Folia Neohellenica*, VII (1985-1986), σσ. 160-177. Δημοσιεύεται επίσης στον τόμο: *Le rayonnement international de Victor Hugo. Édité par Francis Claudon. Actes du Symposium de l’Association internationale de Littérature Comparée. XIe Congrès international (Paris, août 1985)*, vol. I, Peter Lang. New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris, 1989, σσ. 183-196. Για την πρόληψη του μεγάλου ρομαντικού συγγραφέα στην Ελλάδα, βλ. τώρα Δέσποινα ΠΡΟΒΑΤΑ, *Victor Hugo en Grèce (1842-1902)*, διδακτορική διατριβή, Παρίσι, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1994.



από την αρχαιότητα (τέλος του πελοποννησιακού πολέμου). Θεματολογική εμβέλεια, που αγκαλιάζει την ολότητα της ιστορίας του ελληνισμού και οφείλεται προφανώς στην βαθμιαία διεύρυνση των αισθητικών και ιδεολογικών δεκτικότητων του Ραγκαβή.

Οι αντιλήψεις περί “εθνικού δράματος” βρίσκουν το αποκορύφωμά τους στην συνθετική θεώρηση του Δημ. Βερναρδάκη, όταν, στα 1858, προτάσσει στο έργο του *Μαρία Δοξαπατηρή*, με θέμα παρμένο από το μεσαιωνικό *Χρονικόν του Μορέως*, τα περίφημα “Προλεγόμενα περί εθνικού Δράματος, και ιδίως του παρόντος..”· εδώ αποπειράται να σκιαγραφήσει τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους. Εμφορούμενος από το πνεύμα του γερμανικού ρομαντισμού και των πραγματώσεών του στον τομέα της δραματουργίας, προτείνει την αποδοχή του Shakespeare, μέσα όμως από το προσφορότερο κλίμα του γερμανικού θεάτρου (ακολουθεί στις τυπολογικές του διακρίσεις και στην αξιολόγηση των εθνικών σχολών τον A.W.Schlegel). Οι δύο βασικοί άξονες που οφείλουν να διέπουν την πρωτότυπη παραγωγή είναι η καλλιέργεια του “εθνισμού” και της “θρησκείας”. Ωστόσο ο Βερναρδάκης καθώς εξελίσσεται, και παράλληλα καθώς δέχεται τις επιδράσεις των νέων καιρών, συμφιλιώνεται βαθμιαία, κυρίως μέσα από τη μεταφραστική του θητεία στις Ευριπίδειες τραγωδίες, με τη διαχρονική αξία της κλασικής τέχνης. Ετσι οι θεματολογικές του επιλογές αλλά και οι μορφολογικές του κατευθύνσεις ξεπερνούν συν τω χρόνω τα ακραία αισθητικά πλαίσια του ρομαντισμού (π.χ. *Κυψελίδα*, 1860, *Μερόπη*, 1868, *Αντίπη*, 1890), αλλά και *Ευφροσύνη* (1882) και *Νικηφόρος Φωκάς* (1896). Στο συγγραφικό του αποκορύφωμα μάλιστα, την *Φαύστα* (1893) προτείνει, θα λέγαμε την μίξη των κλασικιστικών και ρομαντικών στοιχείων, σε μία προοπτική κατεξοχήν “εθνική”<sup>50</sup>. Ο ρομαντισμός είναι πλούσιος σε παρόμοιους προβληματισμούς, κυρίως σχετικά με την χρήση του προσήκοντος θεματολογικού υλικού, που εκμεταλλεύεται ποικιλοτρόπως τον ιστορικό μύθο.

Ας δούμε μερικά ακόμη παραδείγματα: τον Αλέξανδρο Ζωηρό καταρχήν που ζεί και δρά στον χώρο του ελληνισμού της Κωνσταντινούπολης. Εμφορούμενος από την “Μεγάλη ιδέα ενός εθνικού θεάτρου” έγραψε σε ηλικία είκοσι χρονών “ιστορικά δράματα” με χαρακτήρα απολύτως “διδακτικό”. Η λατρεία της αρχαιότητας διατρέχει το έργο του Ζωηρού παρόλη την μίξη των ειδών και την εισαγωγή στο έργο του δραματουργικών στοιχείων καθαρά ρομαντικών (*Εις απόγονος του Τιμολέοντος ήτοι Πατρίς, Μήτηρ, Έρωσ, Οι Τριακόσιοι ήτοι ο Χαρακτήρ του Αρχαίου Έλληνος, Δημοσθένης, Βορράς και Ανατολή, Αλέξανδρος ο Μέγας, Σωκράτης*). Δύο άλλοι εκπρόσωποι της εποχής τους, ο Αντ. Αντωνιάδης και ο Τιμολέων Αμπελάς, χαρακτηρίζονται επίσης από έναν “εκπαιδευτικό” διδακτισμό. Ο Αντ. Αντωνιάδης επιμένει να τονίζει λ.χ. στον *Φίλιππο τον Μακεδόνα* (1866) το “εθνικό όφελος” που προσφέρουν παρόμοια ιστορικά δράματα. Στον Πρόλογο του έργου εξομολογείται πως επεδίωξε να αποφύγει την μίμηση της ρομαντικής σχολής. Ο *Φίλιππος* είχε βραβευθεί στον Βουτσοιναίο του έτους 1865 ενώ το έργο του *Κρίσπος* (1877) βραβεύθηκε στον Βουτσοιναίο του 1869<sup>51</sup>. Ο Τιμολέων Αμπελάς είχε μία πολύμορφη δραστηριότητα στην Ερμούπολη της Σύρου. Μας έδωσε, ανάμεσα σε πληθώρα δραμάτων, ένα έργο που χειρίζεται ένα σύγχρονό του ιστορικό γεγονός, τους

<sup>50</sup> Βλ. Ι. ΚΑΒΑΡΟΣ, *Η δραματική ποίηση του Δημητρίου Βερναρδάκη*, Αθήνα, 1962, και Δημ. ΣΠΑΘΗΣ, “Ο δραματικός Βερναρδάκης: κλασικός ή ρομαντικός”, *Λεσβιακά ΙΑ'*, Αθήνα 1987, σσ. 58-88.

<sup>51</sup> Σχετικά με τους ποιητικούς διαγωνισμούς, βλ. Panayotis MOULLAS, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes, 1851-1877*, thèse d'état, Paris, 1976 (Αθήνα, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, 1989).

*Μάρτυρες του Αρκαδίου* (1867). Ας σημειώσουμε πως έχει συγγράψει δράματα εμπνευσμένα από την ρωμαϊκή ιστορία, τον *Νέρωνα* και την *Βιργινία την Ρωμαία* και τα δύο εκδόθηκαν στα 1871. Στη *Βιργινία*, η τραγική σύγκρουση διαγράφεται ανάμεσα στην “αρετή” και το “κακό”. Κατά τον Αμπελά, τα κεφάλαια της ρωμαϊκής ιστορίας, που περιγράφουν τις απαιτούμενες θυσίες για την προστασία της “ελευθερίας του πολίτη”, παραμένουν πάντοτε χρήσιμα και διδακτικά για τις μεταγενέστερες γενιές.

Όμως, εάν κατά τη διάρκεια της εξέλιξης του “ιστορικού δράματος” παρακολουθήσαμε σε γενικές γραμμές την πρόσμιξη των δύο κυρίαρχων στοιχείων, του “ελληνικού έθνους” (ιδωμένου διαχρονικά) και του “χριστιανισμού”, σε μία ενότητα και σε μία ιδεολογική μορφή, στα 1865, θα παρακολουθήσουμε επίσης την έκφραση μίας διαφορετικής στάσης. Αυτήν την φορά ο ιστορικός μύθος χρησιμεύει ως προκάλυμμα και ως βάση για να αρθρωθεί μία τολμηρή, ριζοσπαστική προβληματική. Χρησιμοποιώντας το πολύ εύγλωττο παράδειγμα του *Ιουλιανού του Παραβάτη*, ο Κλέων Ρίζος Ραγκαβής αναδεικνύει στο έργο του την βαθύτερη σύγκρουση που ενυπάρχει στο λυκόφως του “παγανιστικού” πνεύματος ανάμεσα στον ελληνισμό και τον χριστιανισμό. Στα Προλεγόμενα του *Ιουλιανού*, ο Κλέων Ραγκαβής εκφράζει με τόλη την πίστη του στην αποδεικτική αξία της επιστήμης και την αμφιβολία του ως προς τα δόγματα της χριστιανικής θρησκείας. Ωστόσο, δύο δράματα με βυζαντινό θέμα που γράφει αργότερα βγαίνουν από ένα εντελώς διαφορετικό πνεύμα: ο *Ηράκλειος* (1884) και η *Θεοδώρα* (1885) συνηγορούν υπέρ του “πρωτοτύπου πνεύματος του Βυζαντίου”. Κυρίως η φυσιογνωμία του Ηράκλειου αποδίδεται ως αυτή ενός μαχητή-ήρωα, “προστάτου του Σταυρού”. Η συμπιλίωση με τα σχήματα που πολέμησε αρχικά ο Κλέων Ραγκαβής φαίνεται πλήρης,

Αλλά μέσα στο ρομαντικό πλαίσιο που είδαμε πιο πριν, επιχειρήθηκαν και άλλοι πειραματισμοί, που ξεπερνώντας και πάλι το Βυζάντιο, απορρίπτοντάς το, θέλησαν να συνδέσουν την λαϊκή λογοτεχνία — τα δημοτικά τραγούδια — με την αρχαιότητα. Αυτό αποπειράθηκε να κάνει ο Σπυρ. Βασιλειάδης με την περίφημη *Γαλάτεια*, (1873): χρησιμοποιεί τον μύθο του βασιλέα της Κύπρου Πυγμαλίωνα σε συνδυασμό με το δημοτικό τραγούδι “Τ’ αγαπημένα αδέρφια και η άπιστη γυναίκα” που αντλεί από την συλλογή του Passow. Ετσι οι χώροι έμπνευσης της “εθνικής ποίησης” δέν είναι παρά δύο: η Αρχαιότητα και η αυθόρμητη, λαϊκή δημιουργία.

Ωστόσο δίπλα στις κυρίαρχες μορφές του “ιστορικού δράματος” και της “νεοκλασικιστικής τραγωδίας”, κατά τα μετεπαναστατικά χρόνια είναι έκδηλο το ενδιαφέρον για την *κωμωδία*, που κατακτά μάλιστα μία περίοπτη θέση στο σκηνικό ρεπερτόριο του 19ου αιώνα. Το είδος αυτό υπακούει, όπως ακριβώς είδαμε να συμβαίνει και με το δράμα, στις κοινωνικές και ιδεολογικές αναγκαιότητες της εποχής. Η πρωτότυπη κωμωδιογραφική δραστηριότητα προσανατολίζεται αρχικά στην πολιτική και κοινωνική σάτιρα: αργότερα, μετά το 1850, στρέφεται σχεδόν εξ ολοκλήρου προς την κωμωδία πθών. Ας συγκρατήσουμε ορισμένους τίτλους: Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, *Γάμος άνευ νύμφης*, έντονα μολιερικό (Ναύπλιο, 1832), το οποίο εκδόθηκε πολύ αργότερα με τον παραλλαγμένο τίτλο *Ο μνηστήρ της Αρχοντούλας*<sup>52</sup>, *Του Κουτρούλη ο γάμος*, κοινωνική σάτιρα: Αλέξανδρος Σούτσος, *Ο Άσωτος*, πρωτόλεια κωμωδία με

<sup>52</sup> Αλέξανδρος ΡΙΖΟΣ ΡΑΓΚΑΒΗΣ, *Άπαντα τα Φιλολογικά*, τ. Γ', Αθήνα, 1874, σσ. 375-437. Εκδίδεται αργότερα και ως *Αγροικογιάννης*.

έντονες μολιερικές επιδράσεις (Ναύπλιο, 1830) αλλά και *Ο Πρωθυπουργός* και *Ο Ατίθασος Ποιητής*, (Βρυξέλλες 1843) και το *Συνταγματικόν Σχολείον* (Αθήνα, 1850)· Δ.Κ. Βυζάντιος, η *Βαβυλωνία* (α΄ έκδοση 1836), ο *Σινάνης*, έργο που εντάσσεται, με ελαφρές παραλλαγές του καμβρά δράσης, στη σωρεία κωμωδιών που μετά τον Οικονόμο εκμεταλλεύθηκαν το κλασικό μοτίβο του ερωτόληπτου και φιλάργυρου γέρου· η *Γυναικοκρατία*, σάτιρα ηθών της αθηναϊκής κοινωνίας, ο *Κόλαξ*, κοινωνική σάτιρα· Ιάκωβος Ρίζος Νερουλός, *Η ερωτηματική οικογένεια*, *Ο εφημεριδοφόβος*, κριτική της εξουσίας του τύπου — η προεπαναστατική δραστηριότητα του συνοψίζεται στις τραγωδίες *Ασπασία* και *Πολυξένη* και στην επιτυχημένη γλωσσική σάτιρα κατά του κοραϊκού συστήματος, *Κορακιστικά*. Το έργο έργο φέρει αρκετά μολιερικά δάνεια αλλά και κρύβει, πίσω από το πρώτο πλάνο της σάτιρας και των φαρσικών καταστάσεων που δημιουργούνται, βαθύτερα στοιχεία κοινωνικής και ιδεολογικής αντιπαράθεσης (ο κόσμος των Φαναριωτών που έπασπε να είναι ο αδιαμφισβήτητος πνευματικός ηγέτης του Ελληνισμού συγκρούεται με την ανερχόμενη εμπορική αστική τάξη, που εκπροσωπεί ο κοραϊσμός)<sup>53</sup>.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα για τους προβληματισμούς της πρωτότυπης κωμωδιογραφίας, τον συσχετισμό της με τις κοινωνικές πραγματικότητες της εποχής αλλά και τη βαθμιαία εξέλιξη και μεταλλαγή της, αποτελεί το έργο του Μ.Χουρμούζη. Το πρωτόλειό του *Ο Λεπρέντης* (1835), φαρσική κωμωδία χαρακτήρα, φέρει τις επιδράσεις του παραδοσιακού είδους, καθώς οι κεντρικοί τύποι της, ο ερωτιάρης γέρος, η προξενήτρα, κλπ. ανακαλούν στη μνήμη μας τις κλασικές αντίστοιχες μορφές της ιταλικής λαϊκής και έντεχνης κωμωδίας (*commedia dell' arte*, *commedia erudita*). Σύμφωνα με νεώτερη εκτίμηση της έρευνας, το έργο συνιστά περισσότερο, πολιτικό λίβελλο παρά παραδοσιακή, συμβατική κωμωδία με την στενή έννοια του όρου. Ακολουθούν *Ο Τυχодиώκτης* (1835) και *Ο Υπάλληλος* (1836), πολιτικές σάτιρες που στηρίζονται μορφολογικά στο παραδοσιακό μοντέλο της κωμωδίας χαρακτήρα. Τέλος το λανθάνον έργο του *Χορός* (1842), με θέμα τη διαφθορά των ηθών εξαιτίας της άκριτης μίμησης των ξενοφερμένων συρμών, καθώς και τα όψιμα έργα του *Μαλακώφ* (1865) και *Ουπίπλουτος* (1878) — τα δύο τελευταία γράφονται στην Κωνσταντινούπολη, όπου καταφεύγει στο τέλος του βίου του ο συγγραφέας — που πραγματεύονται την εκζήτηση των συρμών και την επιθυμία των νεόπλουτων για κοινωνική άνοδο, χρωματίζουν ωραία την στροφή του Χουρμούζη στην κωμωδία ηθών με ηθικοδιδασκτικές τάσεις<sup>54</sup>.

Από την οξεία κριτική που εμπεριέχει η πολιτική σάτιρα στην διακωμώδηση των ακροτήτων των ηθών μίας νεοσχηματιζόμενης κοινωνίας: αυτό είναι το διάγραμμα εξέλιξης της κωμωδιογραφίας μας κατά τον 19ο αιώνα. Προσφιλή θέματα σάτιρας είναι η φαυλότητα των κρατικών υπαλλήλων και της κρατικής, διοικητικής μηχανής, τα ανερχόμενα κοινωνικά στρώματα, οι υπάλληλοι, οι πολιτικοί. Όμως η ελλαδική, και ιδίως η αθηναϊκή κοινωνία, μία κοινωνία εν εξέλιξει, προσφέρει στην κριτική ματιά του κωμωδιογράφου, άφθονο υλικό για τη διακωμώδηση των ακροτήτων της. Έτσι εάν η πολιτική σάτιρα εισέρχεται ακάθεκτη στον χώρο της κωμωδιογραφίας μετά το 1830, η κωμωδία

<sup>53</sup> Βλ. Θόδωρος ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ, “Γλωσσική και ιδεολογική αντιπαράθεση κοραϊσμού και φαναριωτισμού μέσα από τα Κορακιστικά του Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού”, στον τόμο *Νεοελληνικό Θέατρο. Ιστορία-Δραματολογία*, Αθήνα, Κουλιούρα, 1987, σ. 94 κ.ε.

<sup>54</sup> Δημ. ΣΠΑΘΗΣ, “Μ.Χουρμούζης” στον τόμο *Σάτιρα και πολιτική στη Νεώτερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1979, σσ. 71-97.

πθών κερδίζει ασφαλώς το προβάδισμα γύρω στα 1860. Η ανόπτη εκζήτηση των ανερχόμενων κοινωνικών στρωμάτων, που, αφού αποκτήσουν χρήματα, θέλουν να μάθουν καλούς τρόπους και να ζήσουν “αριστοκρατικά”, οι κομψευόμενες, γαλλομανείς κυρίες, οι ψευτοδιανοούμενοι, όλες οι ακρότητες μίας κοινωνίας που αναζητά το “αστικό” της πρόσωπο ωθούν στη συγγραφή έργων που παρωδούν τα ήθη. Αλλά όχι μόνον στη συγγραφή. Πολλές μεταφράσεις, κυρίως έργων του Μολιέρου, καλούνται να επωμιστούν αυτόν τον ρόλο. Η έννοια της διασκευής, της παράφρασης είναι προσφιλής σε όλον τον 19ο αιώνα. Πρωτεργάτης στάθηκε ο Κ.Οικονόμος με τον *Εξηνταβελώνη* του. Τώρα καλλιεργούνται νέες ανάγκες· αυτές καλύπτουν με απόλυτη επιτυχία *Αι Κερασίτσιαι* (*Les Précieuses ridicules*) σε διασκευή του Λάκωνα, ή οι διασκευές του Παντελή Σούτσα, *Ο Αρχοντοχωριάτης* (*Le Bourgeois gentilhomme*) και ο *Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης* (*Monsieur de Pourceaugnac*). Και τα τρία αυτά έργα αποτέλεσαν συστατικά στοιχεία του ρεπερτορίου των ελληνικών θιάσων, τόσο στις παραστάσεις τους σε πόλεις του ελληνικού κράτους όσο και σε περιοδείες σε πόλεις του αλύτρωτου ελλησισμού. Χαρακτηριστικά σημειώνω ότι οι *Κερασίτσες* ήσαν αναμφισβήτητη στην αφετηρία της έμπνευσης και συγγραφής δύο τουλάχιστον πρωτότυπων κωμωδιών: της *Κόρης του παντοπώλου* του Άγγελου Βλάχου και του *Φιάκα* του Δημοσθένη Μισιτζή<sup>55</sup>. Η “κωμωδία πθών” βρίσκεται στο προσκήνιο της επικαιρότητας για πολλά χρόνια και παραχωρεί τη θέση της κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα στο *κωμειδύλλιο* καθώς και στην προσπάθεια για να μεταφερθεί στην ελληνική κωμωδιογραφική παραγωγή η ατμόσφαιρα του γαλλικού βουλεβάρτου και της ελαφριάς φάρσας.

Ένα ενδιαφέρον ορόσημο για το θεωρητικό πλέγμα μέσα στο οποίο κινήθηκε ο επαναπροσδιορισμός της κωμωδιογραφικής παραγωγής σε συνάρτηση μάλιστα με την ώρα της κριτικής αντιμετώπισης του ρομαντισμού αποτελεί η υποβολή κωμωδιών στους ποιητικούς διαγωνισμούς, που κυριαρχούν για δύο περίπου δεκαετίες στην πνευματική ζωή του τόπου (1851-1877), και η θέση αντίστιξης που προσλαμβάνει η παρουσία της κωμωδίας σ’ αυτούς απέναντι στη μεγαλοστομία και στην άκρατη ρητορεία. Η κωμωδία γίνεται μία πηγή ρεαλισμού, είναι ένα άνοιγμα στην πραγματικότητα<sup>56</sup>. Ο Άγγελος Βλάχος, υπέρμαχος στο θεωρητικό σκέλος μίας “εθνικής κωμωδίας χαρακτήρα<sup>57</sup>”, εμφανίζεται κύριος μοχλός αυτής της ανανέωσης. Παρόλα όμως τα μεγαλόσημα κηρύγματά του, ο Βλάχος πέφτει συχνά θύμα των αισθητικών ευκολιών της εποχής του· έτσι ο ίδιος συχνά μεταφέρει στο ελληνικό κοινό ήσσονα έργα του γαλλικού και του γερμανικού ρεπερτορίου, ερεθίσματα τα οποία δείχνει να αντιμάχεται σ’ ένα θεωρητικό επίπεδο.

Αλλά, πρὸς το τέλος του αιώνα, ένα νέο κύμα ανανέωσης έρχεται δριμύ: απορρίπτεται τώρα η “υψηλή” και απόμακρη φύση του θεάματος και η νεοελληνική αισθητική, σε συμφωνία με την ευρωπαϊκή μόδα, στρέφεται στον *νατουραλισμό* και στο *αστικό δράμα*.

---

<sup>55</sup> Βλ. την εισαγωγή που προτάσσω στο Δημοσθένης ΜΙΣΙΤΖΗΣ, *Ο Φιάκας - Ο Δούξ της Βλακείας. Εισαγωγή-επιμέλεια: Άννα Ταμπάκη*, Αθήνα, Δωδώνη, σειρά “Νεοελληνική Θεατρική Βιβλιοθήκη”, 1992.

<sup>56</sup> Panayotis MOULLAS, *ό.π.*

<sup>57</sup> Άγγελου ΒΛΑΧΟΥ, *Κωμωδία*, Αθήνα, 1871, σ. π’.

# “Οφεις του νεοελληνικού θεάτρου 1880 - 1980”

Ομιλητής: Κώστας ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ

Κριτικός Θεάτρου, Επισκέπτης Καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
του Πανεπιστημίου Αθηνών

Προλογίζουν οι κ. Ελένη Γραμματικοπούλου και Άννα Ταμπάκη

Ε.Γ. Κάθε φορά που απευθυνόμαστε και ζητάμε από Πανεπιστημιακούς δασκάλους ή και ανθρώπους των Γραμμάτων και Τεχνών να καλύψουν μέρος των μαθημάτων-διαλέξεων των Μορφωτικών Εκδηλώσεων του Ε.Ι.Ε. νιώθουμε ότι κάπως εισβάλλουμε στον προσωπικό τους χρόνο, ο οποίος άλλωστε είναι πάντα πολύ περιορισμένος και τους παγιδεύουμε ώστε αυτοί στη συνέχεια να μη μπορούν να μας αρνηθούν τη συμμετοχή τους σ' αυτές.

Πρόσφατα όμως είχα την ευτυχή συγκυρία να παρακολουθήσω μία πολύ προσωπική και εκ βαθέων συνέντευξη του κ. Κώστα Γεωργουσόπουλου στο “Τρίτο Πρόγραμμα”, ο οποίος πραγματικά απάλυψε τις ενοχές μας αυτές. Εκεί λοιπόν ανάμεσα στα πολύ ενδιαφέροντα που ανέφερε είπε ότι: “Δεν μπορεί να νοιώσει τον εαυτό του έξω από τη σχέση δασκάλου - μαθητή, γιατί το να είσαι δάσκαλος σημαίνει ότι είσαι αιώνια μαθητής. Κάθε παιδί κρύβει μέσα του κάτι και εκείνος σαν δάσκαλος έχει πάντα τη λαχτάρα να λειτουργήσει ως μοχλός ώστε να μπόρουν οι μαθητές να βγάλουν από μέσα τους ότι τους στοιχειώνει.” Αυτό το κρατάμε σαν υποθήκη - υπόσχεση για να τον προσκαλέσουμε, χωρίς ιδιαίτερο δισταγμό και σε μελλοντικούς κύκλους ομιλιών που σκοπεύουμε να διοργανώσουμε. Τον ευχαριστούμε πολύ που δέχτηκε να είναι απόψε κοντά μας.

Α.Τ. Έχω τη χαρά να πω και εγώ με τη σειρά μου δύο λόγια, για τον πολύ γνωστό μας κριτικό θεάτρου και επισκέπτη Καθηγητή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Συμμετέχει στις εκδηλώσεις αυτού του κύκλου με τις δύο αυτές του ιδιότητες.

Ο κ. Γεωργουσόπουλος γεννήθηκε στη Λαμία, όπου και τέλειωσε το Γυμνάσιο. Τη μύηση του στο θέατρο την οφείλει καταρχάς στον πατέρα του, ο οποίος υπήρξε λάτρης του θεάτρου, και ασφαλώς στον Δημήτρη Ροντήρη, την “Ορέστεια” του οποίου παρακολούθησε στο Ηρώδειο το 1949, δώρο του πατέρα του, όπως εξομολογήθηκε ο ίδιος, επειδή μπήκε πρώτος στο Γυμνάσιο. Το 1955 μπαίνει στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Εκεί γνωρίζει τον Δημήτρη Ροντήρη ο οποίος μόλις είχε απολυθεί από Πρόεδρος του Εθνικού Θεάτρου και είχε προσκληθεί από τον Μαρινάτο στο Πανεπιστήμιο Αθηνών με σκοπό να δημιουργήσει εκεί έναν πυρήνα Πανεπιστημιακού Θεάτρου. Τότε αποφασίζουν να ανεβάσουν την “Ορέστεια” στην οποία, ως φοιτητής της Φιλοσοφικής, παίρνει μέρος στις πρόβες των παραστάσεων. Από τότε έμεινε γοητευμένος και “κρεμασμένος,” όπως λέει ο ίδιος, από την προσω-

πικότητα του Ροντήρη. Επειδή, δε, είχε εκδηλώσει και τη σφοδρή του επιθυμία να γίνει θεωρητικός του θεάτρου, ο Ροντήρης του προτείνει και το 1957 ο κ. Γεωργουσόπουλος δίνει εξετάσεις στη Δραματική Σχολή, απόπου το 1960 αποφοιτά με άριστα.

Έκτοτε τον ακολουθεί, ακόμα και στις παραστάσεις που δίνει ο Ροντήρης με το Πειραιϊκό Θέατρο, το οποίο είχε ιδρύσει στο μεταξύ, στην Ευρώπη και στην Αμερική ως βοηθός του. Την ανάμιξή του με την κριτική θεάτρου την οφείλει σε δύο ανθρώπους, πολύ σημαντικούς, στον πολύ γνωστό Άγγελο Τερζάκη - ένα κύριο των γραμμάτων μας - και στον Κωστή Σκαλιόρα· παίρνει τη θέση του κριτικού θεάτρου στο “ΒΗΜΑ”. Το 1971, με το ψευδώνυμο Κ.Χ.Μύρης, εμφανίζεται ως στιχουργός στο δίσκο του Γιάννη Μαρκόπουλου “Χρονικό” με τον οποίο συνεχίζει τη συνεργασία του. Παράλληλα με το Θέατρο και την κριτική είναι καθηγητής (και δάσκαλος πολλών παρευρισκομένων) εδώ και 21 χρόνια στη Σχολή Μωραΐτη και από το 1990 στο Θεατρικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το 1985 πήρε το Α΄ Κρατικό Βραβείο Δοκιμίου, υπήρξε μέλος του Δ.Σ. του Εθνικού Θεάτρου (το 1981) και Πρόεδρος του, είναι Πρόεδρος και εμψυχωτής - θα έλεγα - του “Κέντρου Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών Αρχαίου Δράματος “ΔΕΣΜΟΙ”, έχει γράψει δύο ποιητικές συλλογές και έχει μεταφράσει 17 αρχαία δράματα (έχει μεταφράσει όλον τον Αισχύλο).

Αρθρογραφεί, όπως γνωρίζουμε όλοι, στον ημερήσιο τύπο, έχει πάρει μέρος σε πολλές εκπομπές του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης και έχει δημοσιεύσει πολλά αυτοτελή βιβλία και μελέτες.

Τον ευχαριστούμε που δέχτηκε την πρόσκλησή μας και τον καλώ να πάρει το λόγο.

\* \* \*

Τα προηγηθέντα βιογραφικά έγιναν ουσιαστικά, ερήμην μου, συλλέχθηκαν εδώ κι εκεί. Συνήθως είμαι εναντίον αυτών των προλόγων. ο καθένας αντλεί, όχι από τη βιογραφία του, όσο από το εκάστοτε παρόν, οποιοδήποτε κύρος του και απόψε θα διακινδυνεύσω άλλη μια φορά το κύρος μου, αφού πρόκειται σ’ αυτή την ώρα που έχω στη διάθεσή μου, να διατρέξω έναν αιώνα θεάτρου. Μόνο και μόνο η αναγγελία μιας τέτοιου είδους διαπραγμάτευσης είναι σχεδόν ύβρις, αλλά θα προσπαθήσω να καλύψω όσο είναι δυνατόν τις απαιτήσεις αυτού του θέματος, υπακούοντας αν θέλετε, στην παγίδευση του θέματος ότι θα μιλήσω για κάποιες όψεις του ελληνικού θεάτρου αυτής της εκατονταετίας.

Πρέπει να πω εξ αρχής ότι δεν υπάρχει κανένας μεθοδολογικός λόγος γι’ αυτήν την περίοδο, δεν υπάρχει τίποτε που να μας καθοδηγεί ότι αυτή η περίοδος έχει μιαν αυτοτέλεια και μια συνέχεια. είναι μια σειρά από γεγονότα τα οποία συγκροτούν, βέβαια, μια εικόνα. Ίσως τελειώνοντας αυτή τη βραδιά να μπορούμε να βγάλουμε και κάποια συμπεράσματα από αυτή τη διαπραγμάτευση, που, πιθανόν, να είναι και ένας πυρήνας που να υπόσχηται κάποιου είδους συνοχή στο θέμα, αλλά νομίζω ότι αυτό θα το δείξει η συνέχεια.

1880-1980: Εκατό χρόνια θεάτρου, και, φυσικά, είναι ένα χρονικό διάστημα όχι πολύ μεγάλο για τις καμπύλες του Παγκοσμίου Θεάτρου: είναι ένας κρίσιμος χρόνος για το ελληνικό θέατρο, δεδομένου ότι στα 1880 το Νεοελληνικό θέατρο δεν έχει παραπάνω από 45-50 χρόνια ζωής. Επιτρέψτε μου, εν ολίγοις, να πω τί προηγείται “χονδρικά” στα 50 αυτά χρόνια, στο μισό αιώνα που προηγείται της περιόδου που θα εξετάσουμε. Θα μείνω περισσότερο σε ελέγξιμα στοιχεία, όπως είναι λ.χ., η δραματουργία και όχι τόσο αυτό που ονομάζουμε σύνολο θεατρικό φαινόμενο, διότι πρέπει να πούμε ότι είναι πολύ πενιχρές οι πληροφορίες που έχουμε για τα θεατρικά συμφραζόμενα της εποχής αυτής. Έχουμε, βέβαια, κάποιες πληροφορίες για τους τρόπους με τους οποίους προσεγγίζονταν το θεατρικό φαινόμενο αυτήν την εποχή, αλλά δεν έχουμε ασφαλή κριτήρια για να μπορούμε να καταλάβουμε το ήθος και το ύφος της υποκριτικής και γενικότερα της σκηνικής παραγωγής αυτών των ετών.

Έχουμε, όμως, κείμενα και το πιο συνταρακτικό από όλα είναι ότι τα σημαντικότερα κείμενα αυτής της περιόδου είναι κείμενα που δεν παίχτηκαν στην εποχή τους. Θέλω να πω ότι ο σημαντικότερος συγγραφέας της πεντηκονταετίας πριν από το 1880 ο Μιλτιάδης και όχι, όπως λανθασμένα νομίζαμε ως τώρα, Μιχαήλ Χουρμούζης, δεν ευτύχησε όσο ζούσε να δει έργο του παιγμένο. Και το πιο συνταρακτικό από όλα είναι ότι ο συγγραφέας αυτός πρωτοπαίχτηκε και είδε το φως της σκηνής στα 1971, δηλ. περίπου 135 χρόνια από τότε που έγραψε το έργο του. Οι λόγοι είναι πάρα πολλοί, κοινωνικοί και πολιτικοί - περισσότερο πολιτικοί, παρά κοινωνικοί. Ο Χουρμούζης ήταν ένας συγγραφέας που αποκλείστηκε από την εποχή του λόγω της τόλμης του και της βαθείας, οξυδερκούς ματιάς του πάνω στα φαινόμενα του καιρού, δεδομένου ότι ήταν ένας συγγραφέας πθών ο οποίος κατέγραφε και κατήγγειλε σε βάθος την πολιτική συγκυρία της εποχής του που, όπως όλοι ξέρουμε, ήταν η Βαυαροκρατία. Αυτός ο άνθρωπος έμεινε απαγορευμένος στην εποχή του.

Ένας άνθρωπος πω ζώστηκε τ' άρματα, ήρθε νεαρός στην Ελλάδα από την Κωνσταντινούπολη να πολεμήσει το 1821 πλάι στον αγωνιζόμενο Έλληνα, συνδύασε το καρυοφύλλι με την πένα (όταν ήρθαν οι Βαυαροί άφησε το καρυοφύλλι κι' έπιασε την πένα σαν όπλο κοινωνικής κριτικής), έγινε βουλευτής, έγιναν τρεις δολοφονικές απόπειρες εναντίον του από τραμπούκους της εποχής. Αυτός ο άνθρωπος που ήρθε στην Ελλάδα για να γιορτάσει και ν' αγωνιστεί μαζί της για την ελευθερία της, τελικά κατέφυγε στην Κωνσταντινούπολη του Σουλτάνου για να βρει ηρεμία. Εκεί και πέθανε. Πρέπει να σας πω εδώ, μια και έχουμε ένα ακροατήριο που έχει σχέση πιθανόν και με το θέατρο άμεσα, ότι τον Χουρμούζη τον αγνόησε η ελληνική ιστορία του θεάτρου και έχω ένα ανέκδοτο να καταθέσω εδώ μ' όλη την τρυφερή μνήμη που έχω για τον Δάσκαλό μου, Γιάννη Σιδέρη: το 1971, για πρώτη φορά, παίζεται Χουρμούζης, παίζεται από ερασιτέχνες στο Κολλέγιο Αθηνών. Έχω βρεί το χειρόγραφο του “Υπαλλήλου”, το έχω φωτοτυπήσει και το έχω εγχειρίσει στα παιδιά του Κολλεγίου που έχουν εκεί ένα Θεατρικό Τμήμα. Σκηνοθέτης τότε της παράστασης, μαθητής του Κολλεγίου, έγκριτος σήμερα σκηνοθέτης, ο Βίκτωρ Αρδίτης.

Όταν τέλειωσε η παράσταση του “Υπαλλήλου”, η πρώτη δηλαδή ύστερα από 137 χρόνια παράσταση έργου του Χουρμούζη - είχε γράψει πέντε έργα - βγαίνοντας από εκείνο το παλιό θέατρο του Κολλεγίου, όχι το καινούργιο, το παλιό που είχε δοξάσει ο Κούν στην παλιά εποχή, στήριζα στην έξοδο

το Γιάννη Σιδέρη: Αργότερα σε τέσσερα χρόνια, το 1975, θα μας αφήσει χρόνους είναι γηραιός και δύσκολα κινείται. Φτάνοντας στην έξοδο, τον πήραν τα κλάματα. γύρισε και μου είπε: Αγαππé μου μαθητή, πώς θα με συγχωρέσετε;”. Του λέω, γιατί, κ. Σιδέρη;”. “Πώς θα με συγχωρέσετε; αγνόησα τον Χουρμούζη”. Τον Χουρμούζη τον είχε ο Σιδέρης σε υποσημείωση, λέγοντας ότι είναι ένας κακός και μέτριος συγγραφέας· είχε εμπιστευθεί τον Λάσκαρη. Ο Λάσκαρης είχε δει τον Χουρμούζη, δεν είχε τον είχε κατανοήσει και ο Σιδέρης δεν είχε ανατρέξει στα κείμενα.

Αυτός ο έντιμος ιστορικός, ο πραγματικά σημαντικός ιστοριοδίφης ήταν απαρηγόρητος εκείνο το βράδυ που είχαμε δει τη σκηνική επάρκεια του Χουρμούζη, την αποτελεσματικότητά του από σκηνής· δεν ήταν ένας συγγραφέας απλώς και μόνο που έγραφε για να διαβάζεται, αλλά που μπορούσε να παιχτεί.

Ο Σιδέρης είχε ζητήσει από το νεώτερο μαθητή του να συγχωρέσει η νεώτερη γενιά θεατρολόγων την αβλεψία του. Μακάρι νάχαμε τέτοιες έντιμες αντιμετωπίσεις κι από άλλους επιστήμονες.

Αν μένω σ' αυτή τη μικρή, ανεκδοτολογική λεπτομέρεια, είναι γιατί θέλω να δείξω πόσο ανεκμετάλλευτη έμεινε αυτή η εποχή του θεάτρου μας και πρέπει να πω, αγαππé φίλοι, ότι το θέατρο του 19ου αιώνα, το οποίο θ' αρχίσει σε λίγο προς το τέλος του να διαπραγματεύομαι, έμεινε άγνωστο και συκοφαντημένο στο ελληνικό κοινό, ως το 1970 περίπου. Τότε ξανά, ίσως λόγω συγκυριών, λόγω πιέσεων πρέπει να πω ότι σ' αυτές τις πιέσεις συντέινε και η ταπεινότητά μου, που επέμεινα ότι το ελληνικό θέατρο έχει ρίζες, έχει παράδοση, συνέχεια, συνοχή κι είχα γίνει σχεδόν ενοχλητικός στην αρχή όταν κατέβηκα σ' αυτό το στίβο που λέγεται κριτική. Επέμεινα ότι πρέπει να ψάξουμε προς τα πίσω. Νομίζω ότι έγινε αρκετή προσπάθεια και σημαντική συμβολή στην ανακάλυψη συγγραφέων που συνδέουν το Κρητικό θέατρο ως τις αρχές του αιώνα μας. Έχουμε εντωμεταξύ καλύψει πάρα πολλά κενά, έχουμε συμπληρώσει κρίκους αυτής της περιόδου, ξεκινώντας από τον “Χάση” του Γουζέλη, περνώντας από τον Χουρμούζη, τον Σοφοκλή Καρύδη και φτάνοντας ως τον Καπετανάκη, έναν πολύ μεγάλο συγγραφέα του αιώνα που πρέπει να πούμε ότι επανεκτιμήθηκε στη δεκαετία του 1970.

Γι' αυτήν, λοιπόν, την περίοδο που αρχίζει στα 1880 και φτάνει ως τις μέρες μας, θα ήθελα να μιλήσω.

Το προηγούμενο, άμεσο θεατρικό διάστημα καταναλώνεται - επιτρέψτε μου τον όρο - από το ποιητικό, καθαρευουσιάνικο θέατρο. Είναι μία πραγματικά άδικη περίοδος του θεάτρου μας, γιατί έχουμε τουλάχιστον έναν μείζονα συγγραφέα, τον Δημ. Βερναρδάκη. Πραγματικά ένας μείζων συγγραφέας που είχε την ατυχία να συγκροτήσει τα δράματά του στην καθαρεύουσα, δηλαδή σε μία ακοινωνητη θεατρικώς γλώσσα. Ο Βερναρδάκης, αν είχε γράψει στη ζωντανή γλώσσα του καιρού, θα ήταν ένας από τους μεγάλους συγγραφείς της Ευρώπης. Δεν έχει να ζηλέψει τίποτα από τους Γερμανούς ή τους Γάλλους ποιητικούς δραματουργούς, δηλ. δραματουργούς ποιητικού θεάτρου, οι οποίοι, όλοι, μιμήθηκαν τον Σαίξπηρ. Είναι σαφώς ένας μετα-σαιξπηρικός συγγραφέας, αλλά μετα-σαιξπηρικός ήταν και ο Σίλλερ, μετα-σαιξπηρικοί ήταν ακόμη και οι μεγάλοι Γερμανοί εξπρεσιονιστές, μετα-σαιξπηρική επιροή, αν θέλετε, δέχθηκε κι ένας Μπίχχερ.



Όλοι αυτοί ζουν κάτω από τον αστερισμό του Σαίξπηρ και εξαιτίας των σαιξπηρικών μεταφράσεων στις ευρωπαϊκές γλώσσες. Και ο Βερναρδάκης έχει αίσθηση αυτού που κάνει και ξέρει να χρησιμοποιεί τα μαθήματα της Σαιξπηρικής δραματουργίας, αλλά, βεβαίως χρησιμοποιεί αυτή τη γλώσσα που είναι όντως ακοινωνητική. Δε θα έλεγα, σε καμία περίπτωση, ότι αξίζει τον κόπο ν' ασχοληθεί κανείς, όπως γίνεται πρόσφατα, με το να μεταφράσει τον Βερναρδάκη στη δημοτική. Καλώς ή κακώς, ένας ποιητής δρα μόνο με τη γλώσσα του και όποιος μπορεί να χαρεί έστω κι αυτή τη νεκρή γλώσσα στο πρωτότυπο της θα δει ότι η γλώσσα του Βερναρδάκη έχει αξίες ποιητικές, με τη διαφορά ότι δεν ευδοκίμησε αυτή η γλώσσα στην ελληνική πραγματικότητα. Αυτό το θέατρο εγκαταλείπεται στα 1880 και δεν είναι τυχαίος, συμβολικά, αυτός ο χωρισμός αφού από το 1880 και μετά ουσιαστικά αρχίζει να δημιουργεί τη ζύμωση του "το Ταξίδι μου" του Ψυχάρη.

Ο ίδιος ο Ψυχάρης, θέλοντας να εφαρμόσει τις ιδέες του περί γλώσσας και στο θέατρο, είχε τη συνειδητή ψυχολογία ενός πραγματικού προπαγανδιστή, με όλη τη σοβαρότητα που έχει ο όρος - όταν λέω προπαγανδιστής όχι με την τρέχουσα σημασία, τη φτηνή: ήταν ένας άνθρωπος, ο οποίος ήξερε πολύ καλά να διαδίδει τις ιδέες του και να τις κάνει ελκυστικές.

Από την άλλη μεριά, ήταν ένας μέγας θεωρητικός που έχει την έγνοια να δημιουργήσει εκείνα τα παραδείγματα τα οποία θα κάνουν τη θεωρία του εφαρμόσιμη και πειστική. Έτσι, όπως ξέρετε πιθανόν, ο Ψυχάρης δοκίμασε και στο θέατρο και έκανε έναν τόμο με μια καταπληκτική εισαγωγή για τα θεωρητικά προβλήματα του θεάτρου και δύο έργα (ως προπαγανδιστής, ήταν πλήρως οργανωμένος): δύο έργα, ένα δράμα και μία κωμωδία, για να δείξει πως το καινούργιο ιδίωμα, η δημοτική γλώσσα, μπορεί να λειτουργήσει και στα δύο επίπεδα της θεατρικής γλώσσας, στη γλώσσα της τραγικότητας και στη γλώσσα της ευφορίας. Τα δύο έργα είναι: "Ο Κυρούλης" και ο "Γουανάκος". Ανεπίδοτα έργα, παρόλ' ότι ο Ευαγγελάτος έκανε μια απόπειρα ν' ανεβάσει τον "Γουανάκο" - και τον ανέβασε με όση μπορούσε, θάλεγε κανείς, στοργή - είναι έργα τελειώς αλειτούργητα. Το λέω αυτό, γιατί ο μεγάλος αυτός καινοτόμος της γλώσσας δεν επηρέασε παρά μονάχα ως πνεύμα το θέατρο και το θέατρο έδωσε λύσεις έξω απ' αυτήν τη θεωρητική πρόθεση του Ψυχάρη.

Προθάλαμος αυτής της μεγάλης εξόδου του θεάτρου μέσω της γλώσσας, δηλ. μέσω της Δημοτικής, ήταν οι μονόπρακτες κωμωδίες. Είναι αξιοσημείωτο να ειπωθεί ότι ο πρωτοπόρος αυτής της πρακτικής ήταν ένας καθαρευουσιάνος: ο Άγγελος Βλάχος. Αυτός ο σημαντικός λόγιος, μεταφραστής του Σαίξπηρ και του Χάινε, διευθυντής αργότερα του Βασιλικού Θεάτρου, πολιτικό πρόσωπο της εποχής, λόγιος της συντήρησης, γράφει μια κωμωδία, την "Κόρη του Παντοπώλου", η οποία είναι γραμμένη στην καθομιλουμένη. Ο στόχος της είναι συντηρητικός και να πώς γίνονται καμιά φορά μυστήρια που ανοίγουν δρόμους στο θέατρο, ενώ έχουν ξεκινήσει με αντίθετες προθέσεις. Ο άνθρωπος αυτός θέλει να κάνει μια κριτική στη μικροαστική αντίληψη της εποχής, να κάνει μια κάθετη τομή στο μαϊμούδιση μιας τάξης η οποία βιάζεται ν' ανέβει κοινωνικά. Η κόρη του παντοπώλου είναι η κόρη του μπακάλη που θέλει να είναι παντοπώλης, δηλ. θέλει ν' αναβαθμιστεί κοινωνικά και να περάσει πολύ γρήγορα από τη μια τάξη στην άλλη χωρίς να μεσολαβήσει μια διαδικασία νομοτελική κοινωνικώς. Κάνει κριτική σε μια ολόκληρη τάξη, η οποία θέλει να περάσει από μια καθαρά μικροαστική ή ακόμα και λούμπεν διάσταση σε μεγαλοαστική τάξη.

Είναι μια σάτιρα εις βάρος αυτής της τάξης, την οποία εγώ θεωρώ ως μια από τις σημαντικότερες μορφές προοδευτικότητας στην Ελλάδα. Αυτόν τον αγώνα που κάνει ο Έλληνας σε μια κοινωνία που ποτέ δεν ήταν αρκούντως και επικινδύνως ταξική - η ελληνική. Ήταν πάντα μια θολούρα κοινωνική, γιατί ακριβώς και δεν νιώθανε πάρα πολύ άσχημα, όπως νιώθουν ακόμα και στην Αγγλία σήμερα, ν' αλλάξουν εύκολα τάξη. Στην Ελλάδα αυτό το πράγμα ήταν αποτέλεσμα προσωπικού μόχθου και αυτοδημιούργητης έφεσης. Αν μπορούσες, άλλαζες τάξη και κανένας δε σε σχολίαζε γιατί. Η αριστοκρατία του καιρού, οι βλάχοι που έρχονταν από την Κωνσταντινούπολη, το βλέπαν επικίνδυνο και σαν αντικείμενο σάτιρας. "Οι κατώτερες τάξεις οι οποίες θέλουν να μας μοιάσουν". Κάτω απ' αυτήν την οπτική, ο Βλάχος θέλησε να χτυπήσει αυτό το φαινόμενο.

Όμως έχει μιαν εντιμότητα, ακούει τη γλώσσα σωστά, ακούει σωστά τις σχέσεις τους, βλέπει δηλαδή πολύ σωστά τις δομές. Και ενώ η πρόθεσή του είναι σαφώς συντηρητική, η πρότασή του η θεατρική είναι προοδευτική. Καταγράφει μιαν ολόκληρη περίοδο, σχεδόν φωτογραφικά. Ο Βλάχος είναι σχεδόν ένας πρόδρομος νατουραλιστής. Ακούει τους ήχους της καθημερινής λαλιάς, με την έννοια ότι θέλει απλώς και μόνο να εντοπίσει την πηγή των μικροβίων και να διαπιστώσει την παθολογία του φαινομένου αλλά ταυτοχρόνως έχει μιαν εντιμότητα στην καταγραφή.

Αυτός, λοιπόν, είναι εκείνος που βάζει τις ρίζες αυτού του θεάτρου που θάρθει αργότερα να παρουσιάσει τρία πρωτοφανή για την ευρωπαϊκή ιστορία του θεάτρου ιδιότυπα θεατρικά φαινόμενα, ως φόρμες. Αυτό το θέατρο, αυτή η τέχνη, η οποία είχε αποκοπεί από τις ρίζες της, λόγω της Τουρκοκρατίας τόσο καιρό, που δεν είχε φυσικά καμιά εξέλιξη στο θεατρικό φαινόμενο και που σαφώς ήταν, όπως τα περισσότερα φαινόμενα - όχι μόνο του πολιτισμού, αλλά και της οικονομίας ή της πολιτικής - φαινόμενα μεταπρατικά του ευρωπαϊκού φαινομένου, δημιούργησε, κάτω από συνθήκες που αυτήν τη στιγμή θα ήθελα μιαν ολόκληρη διάλεξη να τις αναλύσουμε, τρία πρωτογενή είδη θεάτρου, δηλ. που δεν έχουν προηγούμενο στο ευρωπαϊκό θέατρο: το Κωμειδύλλιο, το Δραματικό Ειδύλλιο και την Επιθεώρηση.

Κανένα από τα τρία αυτά είδη δεν έχει όμοιο στην Ευρώπη. Έχει παραπλήσιες μορφές, απόπου ξεκίνησε πιθανόν ως έναυσμα η ελληνική ιδιομορφία, αλλά που εδώ έκανε ένα άλμα ποιοτικό - δε θα πω, θετικό ή αρνητικό - ποιοτικό άλμα, διαφορετικό και δημιούργησε μια τελείως ιδιάζουσα ιθαγενή θεατρική μορφή.

Πρώτα-πρώτα, το δραματικό ειδύλλιο, το οποίο νιώθει κανείς ότι έχει βαθιές ρίζες μέσα σε μια καθαρά ελληνική παράδοση λογοτεχνική, όπως είναι λ.χ. οι μυθιστορίες του Βυζαντίου, αλλά και τα παλιά μυθιστορήματα της εποχής της Αλεξάνδρειας - όπως το "Δάφνης και Χλόη" του Λόγγου.

Από εκεί ξεκινούν οι ρίζες του με τη διαφορά ότι τώρα, για πρώτη φορά, και αυτό είναι καινούργιο στοιχείο και μάλιστα πολύ ενδιαφέρον είναι έμμετρα δράματα και μάλιστα έμμετρα όχι ομοιοκατάληκτα ώστε να θυμίζουν έστω κι από μακριά την κρητική παράδοση. Μιμούνται όμως το δημοτικό τραγούδι. Το δημοτικό τραγούδι με τη μεσολάβηση τουλάχιστον του Σολωμού και του Βαλαωρίτη ουσιαστικά ήτανε ένα προοδευτικό κίνημα της ποίησής μας - ως μορφές λαϊκότερες και ακμαίες: η "Γκόλφω", ο "Αγαππητικός της

Βοσκοπούλας” και τα άλλα κωμειδύλλια είναι γραμμένα σε στίχο και πρέπει εδώ να το πούμε- σε καλό στίχο δεκαπεντασύλλαβο. Δεν έχει σημασία, αν η υποκριτική παράδοση σχεδόν συκοφάντησε αυτού του είδους τη στιχουργία, αυτόνομα όμως όταν δει κανείς την αυτάρκεια αυτών των στίχων, έχουν πραγματικά μια ικανότητα θεατρικής αποτελεσματικότητας. Αυτός ο στίχος δεν φιλολογεί, δεν είναι στίχος με περικοκλάδες, δεν είναι καν ο ρομαντικός στίχος του Βαλαωρίτη. Είναι στίχος δεκαπεντασύλλαβος, άμεσος, δραστικός, δηλαδή προωθεί το λόγο, δεν περιγράφει, δεν αυτοαναπαύεται ούτε ναρκισσεύεται. Πολλές φορές, φτάνουμε σε μια αυτονομία του ίδιου του στίχου, δηλαδή δεν υπάρχουν διασκελισμοί, δε φεύγει το νόημα από τον ένα στίχο στον άλλο - κάτι που σημαίνει λογιότητα - έχει την αυτονομία που έχει ο δημοτικός δεκαπεντασύλλαβος στίχος. Αυτό το πέτυχε μόνον ένας Διονύσιος Σολωμός, να έχει ο στίχος αυτή την εσωτερική, σαν μορφή ελατηρίου, δυναμική, νάναι αυτόνομος, να στέκει. Υπάρχει, π.χ. ένας στίχος στο δραματικό ειδύλλιο που κάποια στιγμή ένας ήρωας λέγοντας για κάποιες ερωτοδουλειές, λέει: “Αυτά δεν είναι πρέποντας”. Και μετά ακούγεται ο εξής καταπληκτικός στίχος: “Αυτά δεν είναι πρέποντας μα είναι φυσικόντας”.

Έχουν μια τέτοια πυκνή αυτονομία που φτάνουν σχεδόν σε αυτό που ονομάζουμε γνωμικό ή αν θέλετε ζητούμενο του στίχου. Το ίδιο συμβαίνει και με το κωμειδύλλιο: δε θα μείνω, αγαπικοί φίλοι, γιατί δεν είναι ο σκοπός μου στην ιδεολογία αυτού του θεάτρου. Έχουν γραφτεί πάρα πολλά πράγματα για τα ιδεολογήματα που υποτίθεται ότι εξέπεμπε το θέατρο αυτής της εποχής. Έχουν αναφερθεί αρνητικά στοιχεία και για το δραματικό ειδύλλιο και για το κωμειδύλλιο που στηρίζουν την επιχειρηματολογία τους πάνω στο γεγονός ότι υπήρξαν παραπλανητικά κείμενα που παρέπεμπαν σε μια ωραιοποίηση της υπαίθρου. Ήταν μια προσπάθεια αποπροσανατολισμού, μια ωραιοποίηση της ιδεολογίας της εποχής εκείνης, μια φυγή απ’ την πραγματικότητα και πάει λέγοντας. Έχουμε πάρα πολλά στοιχεία για να υποστηρίξουμε μια τέτοια άποψη - είναι Ευρωπαϊκή, όχι μονάχα Ελληνική - και από την άλλη μεριά, αυτό το στοιχείο έχει το ενδιαφέρον πώς οι Έλληνες την εποχή του Νατουραλισμού που στην Ευρώπη έγινε μιά ανατομία του κακού (αυτή ήταν η ιδεολογία, τουλάχιστον του Ζολά) ανέστρεψαν τους στόχους. Ο Ζολά ήθελε να κάνει ανατομία της ζωής, ήθελε να δείξει ότι το κακό είναι σύμφυτο στον κόσμο. Έρχονται οι Έλληνες συγγραφείς, παίρνουν αυτό το ζητούμενο, δηλαδή την καταγραφή της πραγματικότητας - φωνογραφική και φωτογραφική - κι ανατρέπουν τα δεδομένα. Κάνουν αυτό που στην Ευρώπη ήταν απαισιόδοξο σύνθημα, αισιόδοξο. Και μόνο αυτή η ανατροπή έχει το ενδιαφέρον της, ανεξάρτητα από το ιδεολογικό περιεχόμενο που μπορεί να περικλείει. Την εποχή εκείνη, κατά κάποιο τρόπο, υπήρξε μέσα στην πολιτική μας συγκυρία μια φοβία για τα Ευρωπαϊκά δεδομένα, μία φοβία για την αστική αντίληψη που ερχόταν. Δεν θα εξετάσω κατά πόσο ήταν ή δεν ήταν σωστή, αποτελεσματική ή όχι και τί συμπεράσματα μπορεί κανένας να βγάλει. Έως πρόσφατα, η σύγχρονη πολιτική μας ζωή είχε και έχει ακόμη πάρα πολλές φοβίες για την Ευρώπη, για τα ιδεολογήματά της που θάρθουν να μας μολύνουν, να μας καθυποτάξουν, να αλλοιώσουν τη φυσιογνωμία μας. Δεν είναι, λοιπόν ένα φαινόμενο του 1890, είναι φαινόμενα και του 1980 - η Ευρώπη που θάρθει να μας κατακλύσει, να μας κατακυριεύσει - να μας δώσει τη μόδα της ή να αλλοιώσει την ιθαγένειά μας.

Η αντίσταση σε αυτό το πνεύμα εκφράζεται μέσα από το κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο με την τάση επιστροφής σε μια αυθεντική, υποθετική ελληνικότητα που ταυτίζεται με τις χαρές του υπαίθρου βίου, φαινόμενο επαναλαμβανόμενο κατά καιρούς μέσα στην Ιστορία με πρώτη εμφάνιση την εποχή της Αλεξάνδρειας: στη μεγάλη διασπορά του Ελληνισμού και στις μεγάλες κοσμοπόλεις που εμφα-

νίζονται εκείνη την εποχή υπάρχει μία στροφή προς το αυθεντικό της υπαίθρου. Είναι το καινούργιο ιδεολόγημα της ωραιοποίησης, η οποία ταυτίζεται με μία μόδα ευρωπαϊκή που πέρασε γύρω στον 17ο-18ο αιώνα με τη μορφή της Αρκαδίας, δηλαδή της επιστροφής στις παγανιστικές και απλές υπαίθριες χαρές.

Ως αντίβαρο σ' αυτή τη νοοτροπία, την ίδια εποχή, στα 1892-93, εμφανίζεται η επιθεώρηση: μια κάρια τομή στα πράγματα της εποχής. Είναι ένα καινούργιο είδος, ανύπαρκτο στην Ευρώπη. Ενδιαφέρον όμως το πώς φτάσαμε, κάποια στιγμή να δημιουργήσουμε εκ του μηδενός, με μια αφορμή ενός, την εποχή εκείνη γοπητευτικού θεάματος πούχε εμφανιστεί στην Αθήνα, μιάς επιθεώρησης, όπως θα λέγαμε σήμερα, φαντασμαγορικής. Να δημιουργήσουμε ένα είδος που δεν ήταν καθόλου φαντασμαγορικό, αλλά αντίθετα μία κάθετη πολιτική σάτιρα για τα πολιτικά πράγματα της ημέρας, είναι από τα προς εξέταση φαινόμενα (αυτή η εξέταση δεν έχει γίνει από τη θεατρολογία μας). Παρόλο ότι έχει κατατεθεί πολύς μόχθος επάνω στην επιθεώρηση δεν έχει ερμηνευθεί το πώς έγινε αυτή η μετάβαση και πώς, κάποια στιγμή, από το ερέθισμα ενός γαλλο-ισπανικού θιάσου που ήρθε στην Αθήνα και παρουσίασε φαντασμαγορικό θέαμα - με την επιθεώρηση "Grande Via" - Σ' ένα χρόνο μετά, οι Έλληνες παρουσιάζουν τη μορφή της επιθεώρησης που περίπου ξέρουμε σήμερα, με τη σημερινή δομή του σπονδυλωτού θεάματος, των σατιρικών νουμέρων, τά οποία "κωμωδούν ονομασί". Το "ονομασί κωμωδείν" είναι ανύπαρκτο στην Ευρώπη, ευδοκίμησε μονάχα σε πολύ μικρές, στενές συγκυρίες, ειδικά στο γερμανικό καμπαρέ σε τελείως κλειστά κυκλώματα. Υπήρξε ένα τέτοιο θέαμα και στην Αγγλία και αλλού - με την *extravaganza* και τα υπόλοιπα - ήταν σάτιρα και κωμωδία πθών, δεν ήτανε "ονομασί κωμωδείν", δηλαδή κατευθείαν σάτιρα προσώπων της πολιτικής επικαιρότητας.

Αυτό, όσο και να θέλουμε να το αποφύγουμε, στο βάθος θυμίζει Αριστοφάνη με τη διαφορά ότι δεν πρέπει να του φορτώσουμε Αριστοφανισμό. Απλούστατα προσπαθούν να ερμηνεύουν μία παράδοση η οποία είχε πολύ μεγάλο βάθος στην ελληνική δημοσιογραφική σάτιρα του 19ου αιώνα. Έχει προηγηθεί και ο Χουρμούζης και ο Σοφοκλής Καρύδης - άλλη μια σημαντική μορφή του 19ου αιώνα-. Ένας άνθρωπος που πέρασε τα μισά χρόνια της ζωής του στη φυλακή για να μπορεί κάθε φορά να τολμάει να σατιρίζει τους Βαυαρούς ονομασί. Θυμίζω μονάχα την αφιέρωση του Χουρμούζη στον "Τυχοδιώκτη" του: σατιρίζει έναν Βαυαρό που έχει έρθει στην Ελλάδα και λυμιάνεται τον τόπο, προσπαθώντας να φτιάξει περιουσία εκμεταλλεόμενος την πολιτική μας αστάθεια και μιζέρια. Στο εσώφυλλο του βιβλίου που τύπωσε την εποχή εκείνη αφιερώνει ως εξής το βιβλίο του: "Στον αξιότιμον κύριον Χαϊύντεκ τον τυχοδιώκτη ο συγγραφεύς αφιερωί". Χωρίς να βάζει κόμμα, παίζοντας με τις λέξεις και με τη δισημία του πράγματος, σχεδόν σαν το ήξεις-αφήξεις του Δελφικού χρησμού. Τέτοια ήταν η τόλημ τους.

Υπάρχει, λοιπόν, μια τέτοια ονομασί σάτιρα από τους δημοσιολογούντες και τους δημοσιογραφούντες της εποχής εκείνης, υπάρχει μία τέτοια σάτιρα από τους αδελφούς Σούτσους, οι οποίοι κάνουν θαυμάσιες και πολλές φορές τολμηρές σάτιρες που τις πλήρωσαν με φυλακές, εναντίον των Βαυαρών κι έρχεται τώρα το θέατρο, στο τέλος του αιώνα να δημιουργήσει ένα είδος θεάτρου μοναδικό και ανεπανάλπητο. Δεν υπάρχει πουθενά στον κόσμο. Ένα θέατρο που θα γεννήσει μια πολύ γενναία γενιά θεατρίνων. Σε αυτή τη γενιά οφείλουμε χάριτας, γιατί ήδη από έναν αιώνα καλλιεργεί κατά τρόπο συνταρακτικό γενιές μαστόρων. Ξεκινάνε από τους πρώτους μεγάλους εκείνους πθοποιούς, τον Παντόπουλο, έναν πθοποιό γίγαντα, για παράδειγμα.

Ο Ροντήρης, μου έλεγε: “Εγώ οφείλω τ’ ότι έγινα ηθοποιός στον Παντόπουλο”. Είδε τον Παντόπουλο και είπε ότι θα γίνει ηθοποιός. Ένας μεγάλος ηθοποιός του Νατουραλισμού: αυτός έπαιξε τους μεγάλους λαϊκούς τύπους στο Κωμειδύλλιο, όπως τον Μπάρμπα-Λινάρδο.

Αυτοί οι άνθρωποι έφτιαξαν γλώσσα θεάτρου, ειδικά μέσα από την αμεσότητα της επιθεώρησης δημιούργησαν αυτό που ονομάζουμε νεοελληνικό υποκριτικό ρυθμό. Και συνεχίζουν ως τις μέρες μας να τον δημιουργούν, θέλουμε δε θέλουμε, υπογείως. Χωρίς αυτή τη μεγάλη κατάθεση, την οποία πολλοί από μας σήμερα εισπράττουμε εμμέσως, στ’ άθλια, κατά τ’ άλλα, υποπροϊόντα του λεγόμενου λαϊκού ελληνικού κινηματογράφου, που όμως καταγράφουν αυτούς τους μεγάλους μάστορες του λόγου, αυτή την καταπληκτική ρυθμοποιία της καθημερινής κουβέντας που αυτοί οι άνθρωποι την κατέθεσαν και που μας στοίχειωσε. Αυτοί και δυο τρεις ακόμη μεγάλοι κωμικοί του λεγόμενου θεάτρου της φαρσοκωμωδίας - ο Λογοθετίδης, λ.χ. Αυτοί μας μάθανε τον ελληνικό ρυθμό υποκριτικής, τον λόγο της καθημερινότητας που έγινε ποιητικά αναπερωμένος λόγος. Δεν είναι νατουραλιστικός λόγος, είναι λόγος ρυθμού που έχει μέσα του μια εσωτερική τρέλλα, δηλαδή θεατρική μανία, οίστρο. Αυτή η κατάθεση ξεκινάει απ’ τις αρχές του αιώνα από τότε που η επιθεώρηση, μετά από μιά έκλειψη δέκα ετών, ξαναεμφανίζεται πάλι μετά το Γουδί (1909). Έχουμε τότε μια έκρηξη της σατιρικής ευφορίας, για πολλά χρόνια έχουμε μια μεγάλη παράδοση κωμωδιών που φτάνει ως την ακμή τους στους Βαλκανικούς Πολέμους μια μια απανωτή σειρά επιθεωρήσεων με πανομοιότυπο τίτλο: τα Παναθήναια. Παναθήναια του 1909,1910,1911. Αυτά δημιουργούν μεγάλη παράδοση και τυπολογία, γιατί είναι λαϊκό θέατρο, που σημαίνει θέατρο χωρίς αιφνιδιασμούς. Το λαϊκό θέατρο δεν έχει πρωτοτυπία και δεν αιφνιδιάζει το κοινό του. Το κοινό του αποζητά τη νομιμότητα του τύπου, αναπαύεται μέσα στον τύπο· το λαϊκό κοινό θέλει να βρει μπροστά του αυτό που ξέρει, και θέλει απλούστατα, κάθε φορά να το βλέπει σε νέες περιπέτειες.

Δείτε τον Καραγκιόζη: έχει το τυπολόγιό του, την κλειστή παρέα των χαρτόμουτρών του κι από κει και πέρα, κάθε φορά οι ίδιοι αυτοί χαρακτήρες με τα συμφραζόμενά τους με τα δεδομένα του τύπου τους, δε μας αιφνιδιάζουν ποτέ με αλλαγή συμπεριφοράς: ο Χατζηπαπάς είναι πάντα ο ίδιος, δεν κάνει κάτι άλλο απ’ αυτό που περιμένουμε. Κάθε φορά, λειτουργεί ως τύπος μέσα στον καινούργιο μύθο. Έτσι είναι και η επιθεώρηση, γι’ αυτό ακριβώς και οδεύει προς το τυπολόγιο: μεγάλες στιγμές του παγκόσμιου θεάτρου: Commedia dell’arte, το παλιό ιταλικό θέατρο, το Ρωμαϊκό θέατρο (η πηγή η πανάρχαια πηγή όλων των τυποποιημένων λαϊκών θεάτρων ήταν η Μεγαρική φάρσα). Είναι γερό θέατρο αυτό κι είμαστε τυχεροί που αυτό το θέατρο δημιουργήθηκε σε μια στιγμή καίρια, για να κρατήσει έτσι τα νήματα και το υπόβαθρο πάνω στο οποίο θα στηριχθεί ολόκληρη η πορεία της εκατονταετίας. Ήταν τόσο γερό αυτό το υπόβαθρο, ώστε δεν κινδύνευσε κάποια στιγμή από την καλοπροαίρετη εισβολή του λεγόμενου αστικού ευρωπαϊκού θεάτρου.

Κι εδώ θα μιλήσω για τη δεύτερη φάση αυτής της Ιστορίας: στις αρχές του αιώνα εμφανίζεται το αστέρι του Γρηγορίου Ξενόπουλου μια πραγματικά συνταρακτική μορφή του θεάτρου μας, ένας μεγάλος μάστορας, αλλά μάστορας, τίποτα παραπάνω. Η φιλοδοξία του ήταν να μεταφέρει και να μεταγγίσει στην ελληνική πραγματικότητα τις ιδεολογικές συγκρούσεις στο θέατρο ιδεών, όπως ο ίδιος ονόμασε το θέατρο αυτής της περιόδου. Είναι δικός του όρος το θέατρο των ιδεών. Έτσι ερμήνευσε το θέατρο και

της Γαλλικής, καλά φτιαγμένης κωμωδίας (Λαμπίς, Φειντώ κλπ.), αλλά και του Ερρίκου Ίψεν - εξάλλου ο Ίψεν, όπως ο ίδιος έλεγε, όφειλε τα πάντα στο μεγάλο Γάλλο τεχνίτη του θεάτρου, τον Ευγένιο Σκριμπ: του καλά δομημένου έργου, σχεδόν της Καρτεσιανής μορφής, που έχει μια γεωμετρική ακρίβεια, όπου τα πάντα είναι λογικά και αυτοελεγχόμενα, μέσα στον ίδιο το χώρο τους αυτοελέγχονται και αυτοσυντηρούνται. Δεν υπάρχουν φυγές, υπάρχει ένα καλά οικοδομημένο όλο· τέτοια είναι τα έργα του Ίψεν, τέτοια αργότερα θα είναι τα έργα του μεγάλου μιμητή του, Τζώρτζ Μπέρναρ Σω. Αυτό είναι το θέατρο ιδεών και το καλλιέργησε ο Ξενόπουλος, πέρα και ερήμην των αναγκών της ελληνικής κοινωνίας. Γιαυτό και τα έργα του, ακόμη και σήμερα, θεωρούνται ιδεολογικά ξεπερασμένα αλλά αντέχουν γιατί είναι μεγάλο θέατρο. Ένα θέατρο δηλαδή που ξέρει να ελέγχει ο συγγραφέας - και όσοι από μας εδώ είναι θεατρικοί συγγραφείς το καταλαβαίνουν - τις εισόδους και εξόδους των προσώπων· το μεγάλο μυστικό ενός θεατρικού συγγραφέα είναι να ξέρει πότε θα μπάσει και θα βγάλει από τη σκηνή τα πρόσωπά του. Να μην κυκλοφορούν τυχαία, να έχουν πάντα αυτό που ονόμαζε ο Αριστοτέλης, την “οικείαν φύσιν” τους και την οικεία θέση τους μέσα στο έργο.

Ο Ξενόπουλος ξέρει καλά να γράφει αυτό το θέατρο, δεν υπάρχουν περιττές σκηνές και συγκρούσεις είναι όλα ρυθμισμένα. Μιλάει για μια κοινωνία που δεν υπάρχει, γιατί πολύ συχνά κατέφυγε στην επανησιακή κοινωνία. Κάποιοι νόμιζαν ότι, επειδή έγραφε Ζακυνθινά δράματα, ήταν Ζακύνθιος, όμως ήταν Κωνσταντινουπολίτης. Βρέθηκε στη Ζάκυνθο πολύ μικρός, γιατί ο πατέρας του ήταν υπάλληλος. Βρήκε καταφυγή στη Ζάκυνθο, γιατί οι ευρωπαϊκές δομές που είχαν οι Ιταλοκρατούμενες περιοχές των Επτανήσων τον βοηθούσαν για να μπορεί να δει λιγάκι τις αστικές συγκρούσεις. Εκεί υπήρχε *libro d' oro*, υπήρχαν τάξεις. Μπορούσε να ερμηνεύσει φαινόμενα πού'χε αντιμετωπίσει στο Βορρά ο Ίψεν, συγκρούσεις ανάλογες με τους “Βρυκόλακες” ή τη “Νόρα” ή με τον “Εχθρό του Λαού”. Δεν υπήρχαν αντίστοιχά τους στην ελληνική κοινωνία, η οποία ακόμα το 1909 παλεύει να ξεφύγει από τη φεουδαρχία του Κιλελέρ. Δεν έχουμε αστική τάξη στην Ελλάδα και είναι καταπληκτικό ότι σε όλοκληρο το δημοτικό μας τραγούδι, αλλά και σ' όλο το ρεμπέτικο τραγούδι, δεν υπάρχει ούτε ένα τραγούδι που να αναφέρεται σε πατέρα. Μονάχα μανάδες πάνε στις φυλακές, μανάδες καιροφυλακτούν, όπως η μάνα του Κίτσου. Μανάδες, πουθενά πατεράδες, γιατί δεν έχουμε αστική τάξη. Κεντρικός άξονας του αστικού δράματος είναι ο πατέρας.

Το πρώτο αστικό δράμα της Ιστορίας της Ευρώπης έχει τον ενδεικτικό τίτλο “Pere de Famille” του Diderot. Από τον τίτλο αυτόν, Πάτερ Φαμίλιας, εγκαινιάζεται το αστικό δράμα. Αυτή είναι μια καινούργια δομή, εκείνος γίνεται παράγων κοινωνικός, είναι οικονομική οντότητα· κι όταν ακόμα έχει απέναντί του θηλυκά, αν είναι η Λουίζα Μίλλερ, ο πατέρας ή ο πρίγκιπας είναι το κεντρικό πρόσωπο· αν είναι ηρωίδες του μυθιστορήματος, όπως η Ευγενία Γκραντέ, ο Γκραντέ κυριαρχεί μες το έργο, διότι οι Ευρωπαίοι αστοί συγγραφείς διερεύνησαν την καινούργια δομή που εκφράζεται από τον πάτερ φαμίλιας, αυτός είναι η μορφή του κυρίαρχου πάντρε πατρώνε. Στην Ελλάδα δεν έχουμε τέτοια φαινόμενα: οι ήρωες-άντρες, πατριαρχικές οντότητες, είναι ο Ρονκάλας από τον “Βασιλικό” του Μάτεσι - μορφή καθαρά επανησιακή - και φυσικά ο Βιολάντης του Ξενόπουλου, πάλι μια ερμηνεία του αστικού μύθου της Ζακύνθου που έχει ευρωπαϊκές προοπτικές. Να γιατί ο Ξενόπουλος ουσιαστικά δεν μπόρεσε να ερμηνεύσει την εποχή του· να γιατί είπα πριν ότι οι σταθερές βάσεις πού είχαν βάλει από κάτω με το Κωμειδύλλιο, το Δραματικό Ειδύλλιο και την Επιθεώρηση, οι

μαστόροι του Θεάτρου μπόρεσαν και συγκράτησαν τον ιστό, πέρασε από πάνω το αστικό θέατρο, αλλά δεν άφησε σημάδια παρά μονάχα την τεχνική του. Δεν μπόρεσε να επιβιώσει, γιατί και η συνέχεια του ήταν μιά συνέχεια, ας το πούμε έτσι, Φιλολογική. Όσοι πηγάζουν από τον Ξενόπουλο, φιλολογούν θεατρικά. Δηλαδή δεν έχουν αναφορά τους την κοινωνία, αναφορά τους έχουν το θέατρο. Μιμούνται θεατρικές μορφές, να αναφέρω εδώ συγγραφείς αυτής της περιόδου που καλλιέργησαν αυτό που ονομάστηκε κομεντί - άλλο περίεργο είδος ελληνικό: Ιωαννόπουλος, Λιδωρίκης, Καγιάς, ο αστικός Μπόγρης με την “Καινούργια Ζωή”, ο Μελάς (στην αστική του περίοδο, όχι την πρώτη, την ποιητική).

Όλοι αυτοί καλλιέργησαν ένα ιδίωμα Ξενοπούλειο, το οποίο δεν είχε ανταπόκριση στη ζωή, δεν την ερμήνευε· όταν προσπάθησε να ερμηνεύσει τη ζωή, την αλλοίωσε.

Παράδειγμα δύο έργα του Μεσοπολέμου που θα θεωρηθούν σχεδόν συμπτώματα φασιστικής δραματουργίας - παρακαλώ, δραματουργίας, δε μιλάω για φασίστες ανθρώπους. Το ένα απ' αυτά είναι το πολύ γνωστό έργο του Μελά “Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται”. Τί μας λέει το έργο αυτό στον Μεσοπόλεμο, όταν ανθίζουν οι φασισμοί στην Ευρώπη, ότι όποιος σπουδάζει, χαλάει. Αυτό λέει το έργο, γιατί κι ο ήρώας του, ο γιός του μπαμπά που εκπαιδεύεται, ο γιός που έφυγε, σπουδάσε και χάλασε, στο τέλος ξαναφοράει την ποδιά του ταβερνιάρη και ξαναμοιράζει μισαδάκια. Με λίγα λόγια, ξαναγυρίζει στις ρίζες του. Δεν μπορώ να φανταστώ πιο συντηρητική θέση από αυτή. Το ίδιο συμβαίνει και με την “Καινούργια Ζωή” του Δημ. Μπόγρη, όπου Καινούργια Ζωή σημαίνει το κορίτσι που παραστράτησε και ξαναγυρίζει πάλι για να τελειώσει κάνοντας φινάλε, λιβανίζοντας τις εικόνες στην κόγχη του σπιτιού. Αυτή είναι η καινούργια ζωή, δηλαδή η παλιά. Οι άνθρωποι αυτοί δεν μπόρεσαν να βρουν αντιστοιχίες στην ελληνική κοινωνία, δεν μπόρεσαν να καταγράψουν τις ανησυχίες και τους κραδασμούς της στο Μεσοπόλεμο ή μετά. Δεν εμφανίζονται πουθενά σε ολόκληρη τη δραματουργία αυτής της περιόδου ούτε μια φορά στο θέατρο οι συνέπειες - ούτε καν τα απονέρια - της Μικρασιατικής καταστροφής. Ξέρετε εσείς κανένα έργο του μεσοπολέμου, ως το 1940-41 που αλλάζουν τα πράγματα, κάποιον συγγραφέα που να αναφέρεται στη Μικρασιατική καταστροφή; Άλλαξε άρδην το κοινωνικό τοπίο της Αθήνας, τριπλασιάστηκε ο πληθυσμός της Αττικής και δεν υπάρχει πουθενά καμία νύξη γιατί την αλλαγή στη νοοτροπία. Έσωσαν, κάποιες φορές, τα προσχήματα μερικοί από τους μυθιστοριογράφους της γενιάς του '30.

Σ' αυτήν την ίδια περίοδο έχουμε μια απόπειρα σημαντικών συγγραφέων - παράλληλα με τους άλλους που ακολουθούν αυτή τη μέση του Ξενόπουλου. Έχουμε μίαν απόπειρα μεγάλων ποιητών μας να γράψουν ποιητικό θέατρο: μιλάω για την απόπειρα, τα απονενομημένα διαβήματα του Καζαντζάκη, του Ποριώτη, του Σικελιανού, του Πρεβελάκη αργότερα και λίγο καθυστερημένα του Ρώτα, να γράψουν ποιητικό θέατρο: αποτυγχάνουν ΟΛΟΙ. Αποτυγχάνουν διότι δεν παίζονται. Πρέπει να σας πω ότι υπάρχουν σημαντικά έργα αυτής της περιόδου που με μίαν άλλη επεξεργασία και τη βοήθεια ανθρώπων του θεάτρου που θα μπορούσαν να συμβάλουν στη δημιουργία αυτού του έργου, θα είχαμε σημαντικά έργα ανάλογα με του Τ.Σ. Έλιοτ ή του Γέιτς - ως ιδέες μερικά είναι σημαντικότερα, αλλά δεν ευδοκίμησαν. Δεν μπόρεσαν να χαρούν τη σκηνική πράξη. Σκεφτείτε ότι ο Καζαντζάκης πέθανε έχοντας γράψει 15 τραγωδίες και ευτύχησε όσο ζούσε να δει μόνο μία παιγμένη, τον “Καποδίστρια”, το 1945. Ο Σικελιανός καμιά. Να δουν τα ελαττώματά τους στη σκηνή, να τα δουν να γιγαντώνονται, όπως όντως συμβαίνει

πολλές φορές στη σκηνή· γιατί αυτό το θέατρο συκοφαντήθηκε, δόθηκε πολύ μεγάλη σημασία σε αυτό το ψευδοθέατρο φιλολογικής γραφής, Διαβάστε - τολμώ να πω ονόματα - τα έργα του Ιωαννόπουλου, του Λιδωρίκη, έντιμα έργα, καλογραμμένα, όζουν αυτό που ονομάζουμε λυχνία. Είναι γραμμένα φιλολογικά, δηλαδή οι άνθρωποι μιλούν έξω από τη ζωή, φιλολογικά, ποιητικά, με ωραίες λέξεις.

Ευτυχώς που υπάρχει αυτό το υπόβαθρο που είπαμε πριν. Η παράδοση συνεχίζεται, η επιθεώρηση κάνει τη δουλειά της. Τη δουλειά της κάνει ακόμη κι ένα θέατρο αρκετά συκοφαντημένο: η φαρσοκωμωδία. Ένα γενναίο, τέταρτο είδος, μοναδικό που δημιούργησε αυτός ο τόπος. Από μιζέρια τα δημιούργησε και την επιθεώρηση και αυτό, από αδυναμίες και αδιέξοδα ακόμη και στην παραγωγή.

Ακριβώς όμως επειδή υπήρχε η έγνοια και οι μεγάλοι μαστόροι του θεάτρου που το στήριξαν, έγινε ένα θέατρο γενναίο. Τί σημαίνει φαρσοκωμωδία; Ο όρος αυτός επιστρατεύτηκε, κατασκευάστηκε για να συκοφαντήσει το είδος. Σα να λέμε, ούτε φάρσα ούτε κωμωδία. Οι άνθρωποι, βέβαια, που το έφτιαξαν εννοούσαν και φάρσα και κωμωδία, από τη μια μεριά ζουμί φάρσας, καλπάζοντες ρυθμοί, απροσδόκπτες αλλαγές, ανατροπές, ευφρολογήματα· από την άλλη μεριά, θέμα που προσαρμοζόταν ή και κατευθυνόταν σε αυτό που ονομάζουμε κωμωδία νθών. Καμία από τις λεγόμενες φαρσοκωμωδίες δεν υπήρχε που να μην είχε στόχο της ένα κοινωνικό φαινόμενο. Δεν έχει σημασία πόσο επιφανειακά το έπιανε, ήταν, λ.χ., η αδελφή που δεν μπορεί να παντρευτεί κι έτσι μένει ανύπαντρος κι ο αδερφός (γύρω στο 1948 περίπου) ήταν ο στρατηγός που γίνεται εκμετάλλευση για να ποντάρουν πάνω του κάποιοι αληττήριιοι για να φτιάξουν κόλπα και να εκμεταλλευτούν το μύθο, το θρύλο του και τα τραύματά του.

Θέματα, λοιπόν, κοινωνικά γραμμένα με φαρσικό τρόπο. Αυτό δεν είναι λαθεμένη αλλά ευφυής τεχνική είναι ένας Δούρειος Ίππος. Δημιουργήσανε τον Δούρειο Ίππο της φάρσας, πέρασαν μέσα από αυτήν στην δύσκολη εποχή του Εμφυλίου, για παράδειγμα, θέματα κοινωνικά. Ακόμα και σήμερα εγώ θεωρώ τολμηρό ότι το 1949 ανέβηκε το “Ένας ήρωας με παντούφλες” σε μια εποχή που γινόταν ό,τι γινόταν στον Γράμμο και έρχεται ένας κάποια στιγμή και μιλάει για την εκμετάλλευση του στρατηγού και των παρασήμων του. Πώς αλλιώς θα μπορούσε να περάσει αυτό, αν όχι μέσα από το κύρος ενός Λογοθετίδη, ενός λαϊκού κωμικού, και από την άλλη μεριά, μέσα από τη φαρσική δομή η οποία φαινόταν πως γινόταν, τάχα, προς κοινή διασκέδαση και ηδονή της στιγμής άφηνε όμως πίσω της σημάδια κοινωνικής κριτικής. Το ίδιο συμβαίνει και με τις κωμωδίες νθών που θέλησε να γράψει ο Ψαθάς, άλλα στη δομή τους ήταν φάρσες. Αυτοί οι άνθρωποι δημιούργησαν γλώσσα θεάτρου και φτιάξαν - ας το πούμε έτσι ωμά - τους πυρήνες που θαρθεί αργότερα το θέατρο μετά τον Καμπανέλλη να εκμεταλλευτεί.

Τους πυρήνες του τυπολογίου του μικροαστού και του αστού Έλληνα: αυτού του περιέργου κράματος που είναι μαζί έξυπνος και καπάτσος, μικροπροδότης, απατεωνίσκος, άνθρωπος της ευκαιρίας, της πλάκας, της εκμετάλλευσης, προδοτάκος των φίλων και ταυτόχρονα γενναϊόδωρος.



Ο Καμπανέλλης με την “Αυλή των θαυμάτων” έδωσε το στίγμα αυτού του τύπου που υπήρχε, όμως, και πριν διάχυτος μέσα στις κωμωδίες του Ψαθά, του Σακελλάριου, του Τσιφόρου. Ο Καμπανέλλης του έδωσε κοινωνική προέκταση, τον τοποθέτησε μέσα στη δομή της κοινωνίας. Ακολούθησε μια σειρά πολύ αξιολογών επιγόνων που κατόρθωσαν να δώσουν πρισματικά ολόγλυφη διαπραγματεύση αυτού του τύπου, τοποθετώντας ο καθένας τον τύπο αυτό μέσα σε συνθήκες κοινωνικά αναγνωρίσιμες: από την μια ήταν ενός απροσδιόριστου προλεταριάτου, λούμπεν προλεταριάτου (που καλλιέργησαν στην αρχή της καριέρας τους ο Διαλεγμένος, ο Ποντίκας και άλλοι). Ο Ποντίκας έκανε ό,τι δεν έκανε η Κοινωνιολογία έναν αιώνα: στο πρώτο του μεγάλο έργο, στο “Λάκκος και η Φάβα”, μας είπε κάτι που η Κοινωνιολογία δε μας τόχει πει ακόμα: το πώς ο Έλληνας λούμπεν προλετάριος, ο απροσδιόριστος και ασυνείδητος, κάνει άλμα από το λούμπεν προλεταριάτο στον μικροαστισμό. Αυτό δεν το κατάλαβε ούτε καν το συνειδητοποίησε ούτε το ΚΚΕ, το οποίο βρέθηκε σε αξιέξοδο όταν μετά το 1974 είδε ν’ αλλοιώνεται η κάλη του στην περιφέρεια, δηλ. στο Περιστέρι και κάποια στιγμή είδε να πετάνε αλλού οι ψηφοφόροι του, γιατί εντωμεταξύ είχαν φτιάξει μιά μικρή κουζίνα μ’ έναν καμινέ, είχαν αλλάξει τάξη.

Αυτά τα είδε πρώτος ο Ποντίκας κι άλλοι σημαντικοί συγγραφείς αυτής της εποχής οι οποίοι κατέγραψαν αυτή την απροσδιόριστη μάζα που κινείται προς όλες τις κατευθύνσεις - από το εμπόριο ως την μικρή υπαλληλία, και δημιουργεί ακριβώς αυτό το μικρό πλαγκτόν που είναι η ελληνική κοινωνική πραγματικότητα.

Απροσδιόριστη και ακόμα ακαθόριστη κοινωνιολογικά. Αυτή η ομάδα οφείλει πάρα πολλά, ασυνείδητα ή συνειδητά, σ’ αυτούς τους μεγάλους ρυθμοποιούς της γλώσσας. Χωρίς αυτή τη μεγάλη γλώσσα που δημιούργησαν ο Λογοθετίδης, ο Ηλιόπουλος, ο Φωτόπουλος, ο Σταυρίδης, ο Αυλωνίτης και η Βασιλειάδου, αυτή η γλώσσα της τρέχουσας αλλά συγχρόνως και της μανικής πραγματικότητας δεν είναι μόνο καταγραφή της καθημερινής κουβέντας, έχει μια τρέλλα.

Αυτό αργότερα το υλικό εκμεταλλεύτηκαν όλοι οι νεώτεροι συγγραφείς καθώς μαθήτευσαν σ’ αυτό, όπως ακόμα μαθητεύουν τα παιδιά μας στη γοητεία αυτού του λόγου, γιατί είναι δημοφιλή αυτά τα φιλμ στην τηλεόραση. Έχουν κυρίως αυτή τη μαγεία της γλώσσας. Δεν διασώζονται για τίποτε άλλο, ούτε για την τεχνική τους. Οι μεγάλοι αυτοί μαστόροι μιλάνε αυτή τη γλώσσα με τρόπο φυσικό, ενώ ταυτόχρονα έχουν και μια τρέλλα. Αυτή είναι η λαϊκή ποιητική της γλώσσας και αυτό δημιούργησε τη νεώτερη, πραγματικά ακμαία, σχολή του θεάτρου μας που έχουμε τα τελευταία 20-25 χρόνια.

Γιατί, αγαπτοί φίλοι, έχουμε μια ακμαία σχολή θεάτρου αυτή τη στιγμή στην Ελλάδα, μοναδική στην Ευρώπη. Πουθενά στην Ευρώπη δεν υπάρχουν 15 σημαντικοί συγγραφείς δρώντες οι οποίοι να καταθέτουν κάθε τόσο, λίγο ή πολύ ο καθένας, το έργο τους και να είναι αναγνωρίσιμοι λαϊκά, δηλαδή η αναγνώρισή τους να είναι πλατιά.

Στην Ευρώπη, ακόμα και οι σημαντικοί συγγραφείς, καταναλώνονται από πολύ μικρές μερίδες κοινού: από ένα δηλαδή ενημερωμένο και μυημένο κοινό. Αυτό συμβαίνει και στην Αγγλία και στη Γερμανία. Δεν έχουν αυτό που λέμε λαϊκή ανταπόκριση. Εδώ, όταν υπάρχει μια επιτυχία, έχει λαϊκή ανταπόκριση. Σε όλα τα στρώματα κι όχι μόνο στους ανθρώπους τους διανοούμενους ή τους ανθρώπους του θεάτρου.

Έχουμε λοιπόν μια γενναία σχολή που ξεκινάει από τον πάτρονα της Ιστορίας, τον Καμπανέλλη, ο οποίος ακόμα όχι απλώς δρα αλλά μας αιφνιδιάζει κιόλας με τα σύγχρονα έργα του, ανανεώνεται και υπάρχει από πίσω μια σειρά από συγγραφείς οι οποίοι καλύπτουν όλο το φάσμα της ευρωπαϊκής τυπολογίας. Έχουμε ακραίους νατουραλιστές που φτάνουν σήμερα να είναι σχεδόν πρωτοπόροι και μεταμοντερνικοί, μέχρι υπερρεαλιστές και συμβολικοί συγγραφείς. Συγγραφείς επίσης λυρικούς, όπως είναι η Λούλα Αναγνωστάκη στα πρώτα της έργα που έχουν μια λυρικότητα και μια μουσική σύλληψη του πράγματος. Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν και οι απογειώσεις του Ζιγώγα στον υπερρεαλισμό ή το βιτριολικό χιούμορ του Μάτεσι, οι καταγραφές της πραγματικότητας μέσα από ένα υψηλό χιούμορ του Κεχαΐδη ή ακόμα μια ενδιαφέρουσα πορεία, όπως εκείνη που σας είπα πριν, του Ποντίκα. Υπάρχει ακόμα και ωμότητα στη γραφή, όπως αυτή του Σκούρτη, ο οποίος ξεκίνησε από μια λατρεία προς το παράλογο ή το θέατρο του Πίντερ για να φτάσει σε ένα ωμό έργο, όπως οι “Εκτελεστές”, το οποίο ήταν μάλιστα μία καταγραφή, αλλά απογειωμένη.

Έχουμε ένα ευρύ φάσμα θεατρικών συγγραφέων που τροφοδοτούν την αγορά μας και που ουσιαστικά δημιουργούν τις προϋποθέσεις να είμαστε αισιόδοξοι πως αυτή τη στιγμή έχουμε ένα ακμαίο θέατρο που υπηρετεί ιδέες και αξίες.

Αναφέρω τις σατιρικές “διαγνώσεις” του Μανόλη Κορρέ που εξετάζει τη Νεοελληνική παθολογία και τα δεικτικά ψυχοδράματα του Γιώργου Μανιώτη. Ο Στρατής Καρράς στο “Συνοδό” προσπάθησε να δει το παράλογο αλλά επανήλθε ξανά πάλι στην ορθή γραφή, την ιθαγενή, όταν έκανε άλλα έργα.

Αυτή, λοιπόν, η τελευταία θεατρική ομάδα που τιμά τη θεατρική μας παραγωγή έρχεται να κλείσει την εκατονταετία, μετά απ’ αυτές όλες τις γόνιμες περιπέτειες ακόμα και τις αποτυχημένες - αφήνοντας απ’ έξω δύο πολύ σημαντικά πράγματα: την εποποιία της μεταφραστικής του Αρχαίου Δράματος στον τόπο μας (μοναδική παγκοσμίως). Εμείς οι φιλόλογοι έχουμε στα χέρια μας ένα σημαντικό εργαλείο, τη βιβλιογραφία του Αγγελινάρα και του Οικονόμου, όπου σε πιάνει κλάμα να βλέπεις τί έχει κατατεθεί σε έμμετρες μεταφράσεις αρχαίου δράματος από τον περασμένο αιώνα ως σήμερα. Τί έχει μεταφραστεί, πώς έχει μεταφραστεί η “Μήδεια”. Το 1988 ήμουν περήφανος που ήμουν ο δέκατος μεταφραστής της “Ορέστειας” και έχουν μεσολαβήσει από τότε άλλες τρείς! Δεκατρείς μεταφράσεις του έργου μέσα σε 90 χρόνια είναι μοναδικό ευρωπαϊκό φαινόμενο, μια μεγάλη μεταφραστική περιπέτεια. Το δεύτερο στοιχείο είναι μια γενναία προσπάθεια στην ερμηνεία του Αρχαίου Δράματος.

Δύο πράγματα, όμως, που είναι έξω σχεδόν από τη σημερινή διαπραγμάτευσή μου.

# “Το θέαμα στον αστικό χώρο: η περίπτωση της Κέρκυρας”

**Ομιλητής: Πλάτων ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ**

*Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών*

*Προλογίζει η κ. Ελένη Γραμματικοπούλου*

Ο Πλάτων Μαυρομούστακος πήρε το πτυχίο του από τη Νομική Σχολή το 1981· με υποτροφία του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στη Σορβόνη, στο Ινστιτούτο Θεατρικών Σπουδών, με την καθοδήγηση του διακεκριμένου θεατρολόγου Bernard Dort, απ' όπου το 1987 απέχτησε διδακτορικό δίπλωμα.

Το 1991 εκλέγεται λέκτορας στο Θεατρικό Τμήμα του Παν/μίου Αθηνών, και το 1995 Επίκουρος Καθηγητής. Η επιστημονική κι επαγγελματική του δραστηριότητα από το 1984 μέχρι σήμερα είναι πολύ έντονη.

Τον συναντούμε ως εισηγητή ρεπερτορίου στο τμήμα θεατρικών παραγωγών της ΕΤ1 και ΕΤ2, συνεργάτη του Τρίτου Προγράμματος και του Διεθνούς Φεστιβάλ Πατρών, του Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Καλαμάτας, εισηγητή δραματολογίου του Δημοτικού Περιφερειακού θεάτρου Ρόδου, μέλος της Επιτροπής του Θεατρικού Τμήματος του Υπουργείου Πολιτισμού, καθώς επίσης και του προγράμματος “Μελίνα”, ένα πρόγραμμα που γίνεται σε συνεργασία των Υπουργείων Πολιτισμού και Παιδείας· σύμφωνα με αυτό προβλέπεται να ενταχθεί η Καλλιτεχνική Παιδεία στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση.

Είναι επίσης μέλος σε πολλές οργανωτικές και κριτικές θεατρικές επιτροπές. Ως επιστημονικός συνεργάτης του Θεατρικού Μουσείου επιμελήθηκε το σύνολο του έργου του Γιάννη Σιδέρη το οποίο εκδόθηκε με τον τίτλο “Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου”. Είναι μέλος του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, καθώς επίσης και της Εταιρείας Κοινωνικής και Οικονομικής Ιστορίας του “Κέντρου Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος”.

Έχει δημοσιεύσει περί τα 50 άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά, θεατρικά προγράμματα, σε εφημερίδες. Το 1994 κυκλοφόρησε η μελέτη του Ένα θαμπό χειρόγραφο. Παρουσίαση των ανέκδοτων κειμένων του Γιάννη Σιδέρη. Ο Β' τόμος της “Ιστορίας του Νέου Ελληνικού Θεάτρου”. Απ' το 1992 ασχολείται με τη μελέτη της θεατρικής ζωής της Κέρκυρας στην οποία και θα αναφερθεί στην αποψινή του διάλεξη.

Τον ευχαριστούμε για την εδώ παρουσία του και του παραχωρούμε το βήμα.

\* \* \*

Στο διάστημα που έχω στη διάθεσή μου, θα προσπαθήσω να παρουσιάσω τα τελευταία πορίσματα της έρευνας που έχω διενεργήσει, με αντικείμενο τη θεατρική δραστηριότητα στην Κέρκυρα<sup>1</sup>. Αρχικά θα προσπαθήσω να σας παρουσιάσω την προϊστορία αυτής της δραστηριότητας (στα Επάνησα και κυρίως στην Κέρκυρα) και στη συνέχεια θα σας εκθέσω τα σχετικά με τη δραστηριότητα του θεάτρου San Giacomo, που αποτέλεσε και τον βασικό πόλο της θεατρικής ζωής στο νησί.

Θα 'θελα εισαγωγικά να σημειώσω ότι η μελέτη της θεατρικής δραστηριότητας στα Επάνησα και η καταγραφή των στοιχείων της αποτελεί ένα μεγάλο κενό, ίσως ένα από τα πιο σημαντικά ερωτήματα για τη σύγχρονη θεατρολογική έρευνα. Πρέπει να πω ότι στα προλεγόμενα της θεατρολογικής έρευνας για το Επανησιακό θέατρο θα συναντήσουμε τη γνωστή διαμάχη, ανάμεσα στον Διονύσιο Ρώμα και τον Γιάννη Σιδέρη - αρκετά έντονη, θα 'λεγε κανείς - η οποία προκαλείται από τη δημοσίευση ενός άρθρου του Ρώμα για το Επανησιακό θέατρο. Εκεί, στο αφιέρωμα της Νέα Εστίας για τα Επάνησα, ο Ρώμας καταλογίζει στον Σιδέρη ότι δεν συμπεριέλαβε στην Ιστορία του τα αναφερόμενα στη θεατρική ζωή των Επανησίων στοιχεία, μη εντάσσοντας τη δραστηριότητα που αναπτύχθηκε στα Επάνησα και την Κρήτη στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου. Ο Σιδέρης - και αυτό δείχνει το ήθος του σημαντικότερου ιστοριοδίφη του νέου ελληνικού θεάτρου - δέχθηκε τις παρατηρήσεις του Ρώμα και τελικά ευθυγραμμίστηκε με τη λογική που αντιμετωπίζει το Κρητικό και Επανησιακό Θέατρο ως βασικό τμήμα του νεοελληνικού θεάτρου.

Μέχρι τη δημοσίευση των διδακτορικών διατριβών του Σπύρου Ευαγγελάτου και της Γλυκερίας Πρωτοπαπιά-Μπουμπουλίδου, με αντικείμενο τη θεατρική ζωή στην Κεφαλλονιά και στη Ζάκυνθο από τον 16ο ως τον 19ο αιώνα, οι μόνες συγκεκριμένες πληροφορίες που είχαμε για τη θεατρική ζωή στα Επάνησα προέρχονταν κυρίως από την *Ιστορία του Νεοελληνικού θεάτρου* που εξέδωσε ο Νικόλαος Λάσκαρης, ο πρώτος ιστορικός του θεάτρου μας. Ειδικά για την Κέρκυρα υπήρχε από τις αρχές του αιώνα ένα πολύ ευσυνείδητο πόνημα από τον Λαυρέντιο Βροκίνη, αρχιόντο στην Κέρκυρα, ο οποίος εξέδωσε ένα ολιγοσέλιδο μελέτημα που τιτλοφορείται: *Περί της οικοδομής της εν τω Κερκυραϊκώ Άστει Στοάς -Loggia- και της εις θέατρον μετατροπής αυτής*.

Ορισμένες πληροφορίες είχαμε και από κάποιες σύντομες δημοσιεύσεις σε Κερκυραϊκά περιοδικά και εφημερίδες, οι οποίες κατά κύριο λόγο κατέγραφαν και αναπαρήγαγαν πληροφορίες που διασώζονται μέχρι σήμερα στην Κέρκυρα από διηγήσεις παλαιών Κερκυραίων και από μικρότερα άρθρα Επανησίων λογίων.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι αυτές οι διηγήσεις προκαλούσαν ερωτηματικά· δημιουργούσαν σημαντικά ερεθίσματα για την έρευνα. Για την ενασχόληση με την μελέτη της θεατρικής ζωής στην Κέρκυρα με παρακίνησε και ο καθηγητής και αγαπητός συνάδελφος στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Βάλτερ Πούχγερ. Ο πειρασμός ήταν ακόμα μεγαλύτερος, αφού σήμερα πια είναι απόλυτα βέβαιο ό,τι το πολύ-

---

<sup>1</sup> Θα ήθελα να ευχαριστήσω, για τη βοήθεια της στη διόρθωση του απομαγνητοφωνημένου κειμένου της ομιλίας τη φοιτήτρια του μεταπτυχιακού κύκλου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, κυρία Γεωργία Βαρζελιώτη. Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με τη θεατρική ζωή της Κέρκυρας βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος: "Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733 - 1789)", *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, 1ος Τόμος, Καστανιώτη, 1995, σσ. 147 - 191, όπου και οι πλήρεις βιβλιογραφικές παραπομπές.

τιμο αρχείο του θεάτρου San Giacomo καταστράφηκε στη μεγάλη πυρκαγιά που αποτέφρωσε το Δημοτικό Θέατρο της Κέρκυρας το 1943, μετά από γερμανική αεροπορική διαδρομή με εμπρηστικές βόμβες. Τρία σημαντικά κτίρια καταστράφηκαν σ' αυτή την επιδρομή: το ένα ήταν η Ιόνια Ακαδημία, το άλλο ήταν το Δημοτικό Θέατρο και το τρίτο το Μέγαρο Φλαμπουριάρη που στεγάζει σήμερα το ξενοδοχείο "Cavalieri". Μάλιστα, σχετικά με την καταστροφή του αρχείου κατέγραψε μία πολύ ενδιαφέρουσα μαρτυρία από έναν εραστή του Ιταλικού μελοδράματος, βετεράνο μέλος της Commissione Teatrale του νέου Δημοτικού Θεάτρου, τον Μάχο Ρούσσο, ο οποίος τη μέρα της πυρκαγιάς προσπάθησε, γνωρίζοντας σε ποιό μέρος του κτιρίου βρισκόταν το αρχείο του Δημοτικού Θεάτρου της Κέρκυρας, να το διασώσει, αλλά τελικά δεν μπόρεσε να μπει στο κτίριο.

Πληροφορίες, πάντως, που αναφέρονται στη θεατρική ζωή της Κέρκυρας, σε προγενέστερες από τη λειτουργία του θεάτρου San Giacomo εποχές, συναντούμε και σε δημοσιευμένες εργασίες του Νικολάου Παναγιωτάκη - κυρίως με αφορμή την παρουσία του αρκετά γνωστού Antonio Molino - καθώς και σε άλλες μελέτες που σχετίζονται με τη Βενετοκρατία. Υπάρχουν ακόμη, και δύο πρόσφατες εργασίες Κερκυραίων ιστοριοδιδών οι οποίες αξιοποιούν πληροφορίες που προέρχονται από αρχειακές πηγές και γι' αυτό το λόγο είναι πολύτιμες: πρόκειται για τις εργασίες του Νικόλαου Καπάδοχου και του Γεωργίου Χυτήρη, οι οποίες παρά τον αποσπασματικό τους χαρακτήρα, κομίζουν σημαντικά στοιχεία και δίνουν πολύ ενδιαφέρουσες ενδείξεις για την κάλυψη ορισμένων από τα κενά. Ουσιαστικά, τα κενά οφείλονται στη μεγάλη αδυναμία που είχαμε, κυρίως λόγω της καταστροφής του αρχείου, στη συλλογή ασφαλών πληροφοριών γύρω από τη δραστηριότητα του θεάτρου, για τον 18ο αιώνα.

Θα έλεγα, ότι εδώ λειτούργησαν βοηθητικά οι σειρές των Κερκυραϊκών αρχείων που έχουν διασωθεί. Πρέπει να θεωρήσουμε μεγάλο ευτύχημα το γεγονός ότι τα αρκετά πλούσια Αρχεία του Νομού Κέρκυρας είναι τα καλύτερα οργανωμένα ελληνικά δημόσια αρχεία, πιστεύω χάρη στις ενέργειες της διευθύντριας τους Αλίκης Νικηφόρου-Testone.

Πιστεύω ότι με την έρευνα που θα σας εκθέσω στη συνέχεια επιβεβαιώνεται η μεγάλη σημασία που είχε η κερκυραϊκή θεατρική δραστηριότητα για την ανάπτυξη της θεατρικής ζωής στον τόπο μας. Νομίζω ότι πια αρχίζουμε να τείνουμε στην, αν όχι οριστική, τουλάχιστον επαρκή συμπλήρωση των κενών.

Ουσιαστικά στόχος της έρευνας ήταν η απάντηση σε ορισμένα ερωτήματα που σχετίζονται με την πολύχρονη λειτουργία του θεάτρου San Giacomo στην Κέρκυρα και μία νέα προσέγγιση της ιδιαίτερης θέσης που κατέχουν τα Επάνησα, και ειδικά η Κέρκυρα, στον νεοελληνικό πολιτισμό. Η ανοικοδόμηση και η λειτουργία του θεάτρου San Giacomo, που ανάγεται στις αρχές του 18ου αιώνα άλλωστε, μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι και στους προηγούμενους χρόνους υπήρχε κάποια μορφή θεατρικής δραστηριότητας στην Κέρκυρα, φυσικά όχι τόσο οργανωμένη, όσο επιβάλλει η συστηματική λειτουργία ενός θεάτρου. Ήδη ανέφερα ότι μέσα στον 16ο αιώνα εντοπίζεται η παρουσία του Antonio Molino - το θέμα το διαλευκάνει ο κ. Παναγιωτάκης - και θα πρέπει να δούμε ότι κάποιες αναγνώσεις, απαγγελίες ή έστω ατελείς μορφές θεατρικών παραστάσεων πρέπει να πραγματοποιήθηκαν από το διάστημα που ταξίδεψε ο Antonio Molino στην Κέρκυρα μέχρι το τέλος του 16ου αιώνα, συγκεκριμένα από το 1526/28 ως το τέλος του αιώνα. Έχουμε μάλιστα μία πληροφορία την οποία αντλούμε από ένα λιμπρέττο που βρίσκεται

στις συλλογές της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης και ενετόπισε ο Alfred Vincent· πρόκειται για μία κωμωδία που λέγεται *La Fanciulla*. Στην τυπωμένη μορφή του έργου υπάρχει μία χειρόγραφη σημείωση όπου αναφέρεται ότι το έργο αυτό διαβάστηκε στην Κέρκυρα ("*letta adi 21 Novembre 1583 in Corfù...*"). Θα πρέπει να υποθέσουμε - σύμφωνα και με την ερμηνεία που δίνει ο Στέφανος Κακλαμάνης στην έρευνά του για τον Χορτάτοπ αποδίδοντας μια διευρημένη ερμηνεία της λέξης "letta" - ότι η κωμωδία όχι απλώς "αναγνώστηκε", αλλά ενδεχομένως "απαγγέλλθηκε" ή και "παίχτηκε" μ' έναν υποτυπώδη θεατρικό τρόπο.

Εξάλλου δεν πρέπει να μας διαφεύγει η πιθανότητα παρουσίασης θεατρόμορφων εκφράσεων ή ακόμη και κάποιων ερασιτεχνικών παραστάσεων στην Κέρκυρα με αφορμή δημόσιες τελετές που οργανώνονται στο πλαίσιο της προσανατολισμένης προς τη Βενετία κοινωνικής ζωής του νησιού. Οι θεατρόφιλοι Κερκυραίοι, ακόμη και σήμερα, αναφέρουν ως πρόγονους της θεατρικής δραστηριότητας στο νησί τα περίφημα "μομάρια" ή "μπομπάρια" τα οποία θα πρέπει να είχαν το μερίδιό τους σε θεαματικές εκδηλώσεις και στη δημιουργία του θεαματικού στοιχείου με το οποίο περιέβαλλε η γαλινοτάτη Δημοκρατία της Βενετίας την εξουσία της στις αποικίες. Τα "μπομπάρια" είναι λέξη προερχόμενη από τη βενετσιάνικη "momarie" ή "bombarie".

Για την ετυμολογία της λέξης υπάρχουν διάφορες ερμηνείες. Ο Σάβας σε κάποιο σημείο αναφέρει ότι προέρχεται από τη Βυζαντινή λέξη "βομβωνάρια" - χωρίς περαιτέρω εξηγήσεις. Η πραγματικότητα μάλλον πρέπει να είναι ότι η λέξη προέρχεται από το "momare", "μώμος", "μίμος" ή το "bombare" και τη λέξη "bomba", η οποία στη Βενετσιάνικη διάλεκτο είναι η αντίστοιχη της ελληνικής λέξης "καλαμπούρι".

Στη Βενετία, οι momarie χρονολογούνται από το 1441 και καθώς φαίνεται ήταν προσφιλής διασκέδαση για τους Βενετσιάνους· παρουσιάζονταν με την ευκαιρία σημαντικών εορταστικών εκδηλώσεων, στο περιθώριο των επίσημων τελετών, αρχικά σε αρχοντικά και στη συνέχεια σε δημόσιους χώρους, και σταδιακά μετατράπηκαν σε κωμωδίες με υπόθεση. Παρενθετικά σημειώνω ότι momaria ήταν ένα είδος αλληγορικού θεάματος που είχε σχέση και με την επικαιρότητα και με τους γενικούς προβληματισμούς της βενετσιάνικης κοινωνίας. Momarie φαίνεται πως ήταν και οι πρώτες παραστάσεις που δόθηκαν στο πρώτο ξύλινο θέατρο που οικοδομήθηκε στη Βενετία για να στεγάσει την Compagnia della Calza των Sempiterni, μία εταιρία που παρουσιάζεται σε διάφορες θεαματικές εκδηλώσεις. Μιά πληροφορία που μας επιτρέπει να διατυπώσουμε αυτή την υπόθεση, τον συσχετισμό δηλαδή των momarie με την θεατρική ζωή στην Κέρκυρα, είναι ότι οι momarie είχαν διαδοθεί στην ανατολή μέσω των Βενετσιάνικων κοινοτήτων· την πληροφορία αυτή επιβεβαιώνουμε και από μία επιστολή του Βαΐλου της Κωνσταντινούπολης - δηλαδή του βενετσιάνου αξιωματούχου που εκπροσωπούσε τη Βενετία στην Οθωμανική Πύλη - σύμφωνα με την οποία μαθαίνουμε ότι στις 17 Φεβρουαρίου του 1524 οι βενετσιάνοι της εκεί μικρής παροικίας, στην Κωνσταντινούπολη, παρουσίασαν momaria κατά τη διάρκεια του Καρναβαλιού. Αυτή η βέβαιη πληροφορία για μία τόσο πρόωμη παράσταση, και μάλιστα σε μία κοινότητα πολύ μικρότερη από την Κερκυραϊκή, επιτρέπει να υποθέσουμε ότι με την ευκαιρία κάποιας από τις πολυάριθμες τελετές που γίνονται στην Κέρκυρα θα πρέπει να παρουσιάστηκαν κάποιες μορφές momarie.

Για το θέμα αυτό έχουμε ακόμα μία πληροφορία από τον Σπυρίδωνα Δε Βιάζη: "*Είχεν εισαχθεί η εν ταις οικίαις παράστασις των κωμικών σκηνών ονομαζομένων Momaria ή Bombaria*". Αυτή η ένδειξη

του Δε Βιάζη (ο οποίος δεν παραθέτει την πηγή της πληροφόρησής του) δεν θα πρέπει ν' αποκλειστεί. Η συγκεκριμένη πληροφορία, όμως, μας ταλαιπώρησε αρκετά, διότι στη συνέχεια την αναπαρήγαγε ο Λάσκαρης. Ο Δε Βιάζης σ' ένα άρθρο στο περιοδικό *Ανατολή* για να δώσει μία ιδέα του τί είναι οι *momarie* περιγράφει αναλυτικά μία παράσταση που έγινε στη Βενετία. Η παραπάνω πληροφορία του Δε Βιάζη δημιούργησε μία σχετική σύγχυση, η οποία διατηρήθηκε μέχρι την πρόσφατη έκδοση της *Ιστορίας του Νεοελληνικού θεάτρου* του Μίμη Βάλας. Κάποιοι λιγότερο προσεκτικοί αναγνώστες του θεωρούν ως δεδομένο ότι η περιγραφή που κάνει ο Δε Βιάζης στο άρθρο του αναφέρεται στην Κέρκυρα. Τελικά ο Μίμης Βάλας στην *Ιστορία...* γράφει ότι στην Κέρκυρα το 1524 παρουσιάστηκε στην πλατεία του Αγίου Μάρκου παράσταση *momaria* της οποίας την περιγραφή δίνει ο "σοφός Δε Βιάζης". Η πλατεία, βεβαίως, του Αγίου Μάρκου βρίσκεται στη Βενετία και όχι στην Κέρκυρα.

Παραποινμένες πληροφορίες σαν αυτήν, ή άλλες ανεξακριβώτες, εντοπίζονται συχνά σχετικά με την θεατρική ζωή των Επτανήσων με αποτέλεσμα να προκαλούνται πολλά ερωτηματικά για την θεατρική δραστηριότητα των παλαιότερων εποχών.

Θα πρέπει, εξάλλου, να σημειωθεί ότι το φιλικό συναίσθημα των Κερκυραίων προς τις βενετσιάνικες συνήθειες είναι δεδομένο, όπως δεδομένη είναι και η επιθυμία των τοπικών αρχών να ενθαρρύνουν την καθιέρωση εκφράσεων που ενισχύουν τον θεαματικό χαρακτήρα των δημοσίων εκδηλώσεων και ιδιαίτερα των τελετών.

Η συχνή διοργάνωση εορτών και τελετών καθ' όλη τη διάρκεια του έτους που είχε καθιερωθεί στη μητρόπολη της Βενετίας - την αξιοζήλευτη Laguna - και πάντα με επίκεντρο την πλατεία του Αγίου Μάρκου, μεταφέρθηκε πολύ γρήγορα στις βενετικές κτήσεις. Οι τελετές αυτές είχαν σκοπό να νομιμοποιήσουν και να διαδώσουν το μύθο με τον οποίο είχε αποφασίσει η Γαλινοτάτη να περιβάλει την εξουσία της, έτσι ώστε να γίνει πίο εύκολα αποδεκτή από τις συνειδήσεις των υπηκόων της. Εδώ θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας και μια άλλη παράμετρο: Την επιθυμία της βενετικής εξουσίας να υποδηλώσει τη διατήρηση του τελετουργικού των Βυζαντινών τελετών και τελικά να παρουσιαστεί ως διάδοχος του Βυζαντίου και συνεχιστής της παράδοσής του, γεγονός που πρέπει να είχε ιδιαίτερη έμφαση στην Κέρκυρα εφόσον επρόκειτο για ελληνικό χώρο.

Η σημασία που έδινε η Βενετική εξουσία στις εκδηλώσεις αυτές, ιδιαίτερα όσον αφορά την Κέρκυρα, γίνεται ακόμη προφανέστερη μετά την πώση της Κωνσταντινούπολης και κορυφώνεται με την πώση του Χάνδακα το 1669, γεγονός που έχουν ως αποτέλεσμα τη μαζική υποδοχή προσφύγων από Τουρκοκρατούμενες περιοχές στα Επτάνησα. Πάντως, πρέπει να σημειωθεί ότι οι πληροφορίες για τα *momaria* και τις παραστάσεις τους, δεν έχουν εξακριβωθεί από τις αρχειακές πηγές που περιγράφουν το επίσημο τελετουργικό των εορτών, ούτε από τα χρονικά των τελετών, και επομένως δεν θεωρούνται βέβαιες.

Σύμφωνα με τις έρευνες που έχει διενεργήσει η διευθύντρια των Αρχείων του Νομού Κερκύρας, η κ. Αλίκη Νικηφόρου-Testone, οι πιθανότητες να αφήναν ίχνη τέτοιου τύπου παραστάσεις είναι λιγοστές. Όμως, αυτού του τύπου η έρευνα ξεφεύγει από τα όρια που θέτει η έρευνα που σας παρουσιάζω εδώ και που είναι κυρίως εστιασμένη στο θέατρο San Giacomo.

Για να μιλήσουμε συμπερασματικά για το θέμα αυτό, θα πρέπει ν' αναγνωρίσουμε ότι μέσα από τις τελετουργίες και τις προσπάθειες της Βενετίας να περιβάλει με βυζαντινή αίγλη την εξουσία της, η Κέρκυρα αποτελεί έναν προνομιούχο τόπο στην προσπάθεια να δημιουργηθεί ένας χώρος υποδοχής της αστικής τελετουργίας που ανήκει στη βενετική εξουσία, ενώ από την άλλη μεριά θα πρέπει να θεωρήσουμε ως δεδομένη την πρόθεση των Κερκυραίων να προσομοιάσει η κοινωνία και ο τρόπος ζωής τους, με την κοινωνία και τον τρόπο ζωής στη Laguna.

Στο πλαίσιο της προσπάθειας να εξομοιωθεί η ζωή στην Κέρκυρα με τη ζωή στη Βενετία εντάσσεται και η απόφαση για την ανοικοδόμηση μιας loggia, μιας στοάς. Είναι χαρακτηριστική η διατύπωση του ιστορικού Ανδρέα Μάρμορα στο βιβλίο του για την Ιστορία της Κέρκυρας, όταν αναφέρεται στη δεκαετία του 1660: *“Τοιουτοτρόπως και άνευ άλλου επεισοδίου αξίου μνείας παρήρχοντο τα έτη μέχρι του 65ου [...] εκτίσθη δε και δημοσία δαπάνη λέσχη θαυμασίας αρχιτεκτονικής και αποτελούσης κόσμημα της πόλεως ελκύνον τους περιδιαβάζοντας και προς αυτό φερόμενους χάριν περιπάτου Κερκυραίους αστούς”*.

Οι διεργασίες για την ανοικοδόμηση της loggia αρχίζουν από το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, γύρω στο 1660 όπως αποδεικνύεται από τις διάφορες εγγραφές που υπάρχουν στα πλούσια σε πληροφοριακό υλικό κατάλοιπα των *Argomenti diversi della Città di Corfù*, - αρχειακό υλικό που αποτελεί μία βασική σειρά των πηγών της Κέρκυρας - καθώς επίσης από τις συχνές αναφορές και τα στοιχεία που μας παραδίδουν οι ιστορικοί του νησιού.

Βοηθητικές πληροφορίες σχετικά με τη διαδικασία της ανοικοδόμησης, μας δίνει και ο Λαυρέντιος Βροκίνης. Τα πρώτα στοιχεία γι' αυτή την ανοικοδόμηση κατατίθενται το 1660, όμως η ολοκλήρωση των εργασιών καθυστερεί αρκετά, αφού το Συμβούλιο δεν μπορεί από την αρχή να εξασφαλίσει το απαραίτητο κεφάλαιο. Μάλιστα ο Μάρμορας βρίσκει την ευκαιρία να εξασκήσει τον αντισημισμό του, αποδίδοντας την ευθύνη για τη μη συγκέντρωση του κεφαλαίου στην απροθυμία της ακμάζουσας στην Κέρκυρα Ισραηλίτικης Κοινότητας να ενισχύσει οικονομικά αυτή τη δραστηριότητα. Το γεγονός αυτό δεν ξέρουμε αν αληθεύει, υπάρχουν περίοδοι όπου εμφανίζεται μια αντισημιτική τάση στην Κέρκυρα, η οποία περιορίζεται από την πολιτική ισονομίας της βενετικής εξουσίας που επιδιώκει τη διατήρηση όλων των μικρότερων κοινοτήτων της περιφέρειας της Γαλννοτάτης Δημοκρατίας.

Η ανοικοδόμηση της loggia αρχίζει το 1663 και η ολοκλήρωση του κυρίου μέρους του οικοδομήματος πραγματοποιείται το 1690, σχεδόν ύστερα από μια τριακονταετία. Έχουν μεσολαβήσει αρκετά διαστήματα διακοπής των εργασιών που, οφείλονται κυρίως, σε διεκδικήσεις κάποιων ιδιοκτητών για το οικοπέδο, σε διαφωνίες με τους εργολάβους και όλα τα γνωστά προβλήματα που συναντούν συνήθως οι ανοικοδομήσεις δημοσίων κτιρίων σε όλες τις πολιτείες. Το 1691, και παρά το γεγονός ότι δεν έχει ολοκληρωθεί το έργο στο σύνολό του, αναρτάται ένα εγκώμιο στον Μοροζίνι, μία *“αναθηματική τω Μωροζίνι”* επιγραφή, που διασώζεται μέχρι σήμερα - μιλώ πάντα για το θέατρο San Giacomo που, παρέλειψα να πω, υπάρχει ακόμη: είναι το κτίριο που στεγάζει το Δημαρχείο. Με μία επίσκεψη στην Κέρκυρα, μπορείτε να διαπιστώσετε ότι αυτή η επιγραφή στον Μοροζίνι υπάρχει.



Είναι εντυπωσιακό ότι η επιγραφή απεικονίζει τον Μοροζίνι μαζί με τα παιδιά του. Δεν ξέρω ποιος ήταν ο εμπνευστής αυτής της ιδέας, αλλά είναι γνωστό ότι ο Μοροζίνι ήταν άκληρος. Λίγο αργότερα, το 1668, με αφορμή ένα κληροδότημα που δόθηκε ειδικά γι' αυτό το σκοπό, αποφασίζεται να χτιστεί στη μικρή πλατεία που υπάρχει μπροστά από το θέατρο San Giacomo μία δεξαμενή, όπως γράφει χαρακτηριστικά η σχετική εγγραφή στα *Argomenti diversi*, “*Per maggior ornamento*” - “για τον εξωραϊσμό της πλατείας”.

Το γεγονός της καθυστέρησης περάτωσης των εργασιών αιτιολογεί και το ότι σ' όλους τους χάρτες της εποχής η *loggia* εμφανίζεται ως *cominciata*, δηλαδή ως κτίριο υπό ανοικοδόμηση.

Μετά το τέλος της ανοικοδόμησης, η στοά χρησιμοποιείται ως τόπος συγκέντρωσης και συναναστροφής των *nobile di Corfù*, μέχρι το 1720. Εκείνη την χρονιά, με πρωτοβουλία του *Providitore General da Mar* Ανδρέα Κορνέρ, δηλαδή του Γενικού Προβλεπτή, του διοικητή των Επτανήσων από την πλευρά της Βενετίας, αποφασίζεται η μετατροπή της στοάς σε θέατρο με επακόλουθη την απομάκρυνση του Συμβουλίου της πόλης από τη διαχείριση του κτιρίου και την ανάθεση αυτής της διαχείρισης στις στρατιωτικές αρχές. Το Συμβούλιο της πόλεως διαμαρτύρεται δυσαρεστημένο και το 1728 αναλαμβάνει αυτό την κυριότητα της στοάς και την ευθύνη λειτουργίας του χώρου που πολύ σύντομα θα αρχίσει να λειτουργεί ως θέατρο. Εντοπίζονται και άλλες αναγραφές σχετικές με διάφορες εργασίες συντήρησης και βελτίωσης της λειτουργικότητας του θεάτρου από την τρίτη δεκαετία του 18ου αιώνα και μετά, μέχρι το τέλος του. Θεωρώντας ως δεδομένο ότι οι Κερκυραίοι, πάντα προσανατολισμένοι προς τη Βενετσιάνικη ζωή, γνωρίζουν πως ήδη μια εκατονταετία πριν έχει αρχίσει στη Βενετία η ανοικοδόμηση θεάτρων που παρουσιάζουν μελοδράματα, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι η Κέρκυρα έχει μείνει αρκετά πίσω στον εναρμονισμό της με τον βενετσιάνικο τρόπο ζωής.

Μέχρι τη λειτουργία του θεάτρου San Giacomo έχουν ήδη χτιστεί είκοσι περίπου θέατρα στη Βενετία και η παρακολούθηση των παραστάσεων κατά τη διάρκεια του Καρναβαλιού αποτελεί μια κοινωνική υποχρέωση στην καθημερινότητα των Βενετσιάνων.

Στο πλαίσιο της λογικής αυτής, το θέατρο της Κέρκυρας έχει να μνησθεί ένα συγκεκριμένο πρότυπο. Αν εξετάσουμε τους όρους λειτουργίας του θεάτρου (θα το διαπιστώσουμε στη συνέχεια της σημερινής ομιλίας) επιβεβαιώνεται ότι το θέατρο San Giacomo πράγματι ακολουθεί αυτό το πρότυπο. Το γεγονός αυτό, που είναι μοναδικό για τα δεδομένα του ελληνικού χώρου κατά το 18ο αιώνα, αποτελεί μία σημαντική ιδιομορφία στην Ιστορία του ελληνικού θεάτρου. Μία δεύτερη ιδιομορφία, που επίσης πρέπει να σημειώσουμε, είναι η μακρόχρονη διάρκεια λειτουργίας του θεάτρου, το οποίο πήρε το όνομά του - ας μην το ξεχνούμε - από τη γειτνιάσή του με την Καθολική Μητρόπολη που είναι αφιερωμένη στον Άγιο Ιάκωβο. Το θέατρο αυτό είναι το μοναδικό στην Ελλάδα που έχει ήδη 150 χρόνια λειτουργίας μέχρι την αυγή του 20ού αιώνα.

Βέβαια, δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι η δυναμική παρουσία του μελοδράματος στις βενετσιάνικες σκηνές αρχίζει στην πραγματικότητα το 1637 με την παράσταση της “*Ανδρομέδας*” σε μουσική του Francesco Manuelli da Tivoli και λιμπρέττο του Benedetto Ferrari della Tiorba. Πρόκειται για την πρώτη

δημόσια παρουσίαση έργου για μουσική -opera per musica- στην ιστορία του Ευρωπαϊκού θεάτρου, η οποία θ' αποτελέσει το έναυσμα για μια συνεχόμενη και σχεδόν αποκλειστική κυριαρχία του είδους τόσο στα βενετσιάνικα Θέατρα όσο και σ' εκείνα που θα λειτουργήσουν σε άλλες πόλεις υπό βενετική κατοχή. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ήδη από τον 17ο αιώνα είναι ορατή η σταδιακή πτώση της βενετσιάνικης θαλασσοκρατορίας και να υποθέσουμε ότι η ελαφρότητα και η ψυχαγωγία λειτουργούσαν ως αντίδοτο στην αποπνικτική αίσθηση παρακμής που βίωναν οι υπήκοοι της Γαλντοτάτης Δημοκρατίας.

Η αίσθηση της οικονομικής κρίσης και της συρρίκνωσης της Βενετίας γίνεται πιο έντονα αντιληπτή κυρίως μετά την πτώση του Χάνδακα, τόσο στους Βενετσιάνους, όσο και στους υπηκόους που ζουν μακριά απ' τη Laguna. Αυτό το κλίμα μεταφέρεται σε όλες τις βενετσιάνικες κτήσεις οι οποίες, όπως και η Κέρκυρα, αναμφίβολα ζουν κάτω από την διακαή επιθυμία να εναρμονιστούν, να ταυτιστούν με την Μητρόπολη. Ανάλογα με την πραγματική απόσταση, με το βαθμό ανάπτυξης κάθε πόλης ή, αν θέλετε, με τη μορφή της κοινωνίας και το επίπεδο της διαδικασίας του εναρμονισμού της με τη βενετσιάνικη κοινωνία, από τα μέσα του 17ου αιώνα σε κάθε πόλη χτίζεται ένα δημόσιο θέατρο που ακολουθεί τον προγραμματισμό και τις επιλογές που χαρακτηρίζουν τη θεατρική ζωή της Μητρόπολης. Η περιφερειακή αυτή δραστηριότητα θα οδηγήσει τους Ιταλικούς θιάσους σε μια διαρκή κινητικότητα, δημιουργώντας, τελικά, κι ένα αρκετά αναπτυγμένο κύκλωμα θεατρικής παραγωγής με ιμπρεσάριους, σκηνογράφους, χορογράφους, μουσικούς, ηθοποιούς, τραγουδιστές και χορευτές που συμβάλλουν με τις περιδείξεις τους στη διάδοση του μελοδράματος όχι μόνο σ' όλες τις βενετσιάνικες κτήσεις, αλλά και σ' όλες τις υπόλοιπες χώρες. Ας μην ξεχνάμε ότι ακόμα και στην Αργεντινή φτιάχνεται θέατρο που παίζει Ιταλικό μελόδραμα - το θέατρο Dell' Torre. Το θέατρο San Giacomo εντάσσεται από την αρχή στη λειτουργία αυτή - είναι, όπως ήδη αναφέρθηκε, το πρώτο ελληνικό θέατρο που ακολουθεί τα πρότυπα λειτουργίας τα οποία καθιερώνει στην υπόλοιπη Ευρώπη η βενετσιάνικη πρακτική.

Φυσικά το θέατρο San Giacomo ακολουθεί επιλογές ρεπερτορίου με αποκλειστικό γνώμονα την προσπάθεια ικανοποίησης των γούστων του κοινού και της ανάγκης του για ψυχαγωγία. Κυρίως όμως, στοχεύει στην εξυπηρέτηση μιάς άλλης σκοπιμότητας, ζητούμενο της οποίας είναι η δημιουργία ενός χώρου κοινωνικής συναναστροφής, συνεύρεσης, επικοινωνίας, αλλά και επιβεβαίωσης της κοινωνικής θέσης των θεατών. Η αντιμετώπιση του θεάτρου ως μέσου κοινωνικής προβολής και καταξίωσης χαρακτηρίζει όχι μόνο το βενετσιάνικο πρότυπο, αλλά και τη θεατρική ζωή σ' ολόκληρη την Ευρώπη. Η παρουσία της τάσης αυτής στον Ελλαδικό χώρο διαφαίνεται πρώτη φορά στην ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα αναφορά-εισήγηση των συνδίκων Θεοδώρου Θεοτόκη και Μπενέτου Τριβόλη του 1733, στην οποία υπάρχει μία εμπεριστατωμένη παρουσίαση των προβλημάτων του θεάτρου. Σύμφωνα με τις απόψεις των δύο συνδίκων προκύπτει ένα σχέδιο εισαγωγής μουσικών έργων - το γεγονός αυτό δείχνει ότι η πρώτη παράσταση του μελοδράματος, που υποθέτουμε ότι έγινε το 1733, είχε κάποια θετική ανταπόκριση στο κοινό και συνέβαλε στην εδραίωση της επιθυμίας ν' ακολουθήσει η Κερκυραϊκή κοινωνία το βενετσιάνικο μοντέλο. Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι η συνέχεια αυτής της εισήγησης περιλαμβάνει μερικά μέτρα υπέρ του θεάτρου, ανάμεσα στα οποία είναι η οικονομική ενίσχυση της δραστηριότητας αυτής - μάλιστα περιγράφει και πόσα τσεκίνια πρέπει να δοθούν - και μία πρόταση που, όμως, δεν είναι απολύτως σαφής, προκειμένου να αξιοποιηθούν ντόπια, μικρά οικονομικά συγκροτήματα (η μπάντα του στρατού κ.λπ.).

Αυτή η εισήγηση οδηγεί το θέατρο, από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του, στην παράσταση θεαμάτων που συνδυάζουν το λόγο με τη μουσική και στην παρουσίαση θεατρικών βραδιών που συνδυάζουν, όπως άλλωστε συνήθιζται στη Βενετία, μια *opera seria* ή μια *opera giocosa* μ' ένα *ballo*, ένα είδος χοροδράματος και χορογραφίας που είναι κυρίως εστιασμένο στο χορό, αλλά συχνά περιέχει και τμήματα απαγγελίας. Τα θέματα που παρουσιάζονται στο κοινό κατά τη διάρκεια του φθινοπώρου και των εκδηλώσεων του Καρναβαλιού που, σε γενικές γραμμές, μοιάζει ν' ακολουθεί την παράδοση μεγάλης διάρκειας που χαρακτηρίζει τη Laguna της Βενετίας, αρχίζουν δηλαδή περίπου στις αρχές του Οκτωβρίου και τελειώνουν την Κυριακή της Τυρηνής. Η λειτουργία του θεάτρου εξασφαλίζεται με την ανάθεση της παροχής των θεατρικών υπηρεσιών εργολαβικά -*impresa*- σε επιλεγμένο από τη Διοίκηση πρόσωπο -τον *impresario* δηλαδή τον εργολάβο- που προκρίνεται ύστερα από τη διεξοδική μελέτη των προτάσεων ρεπερτορίου και των ονομάτων των ηθοποιών, που κάθε εργολάβος καταθέτει μετά από σχετική πρόσκληση εκδήλωσης ενδιαφέροντος.

Οι παραστάσεις του θεάτρου επιλέγονται από τον εργολάβο αλλά εγκρίνονται από την Επιτροπή του Θεάτρου, η οποία καθιερώνεται πάρα πολύ νωρίς, συγκροτείται δηλαδή σχεδόν από τις αρχές λειτουργίας του θεάτρου, το 1733. Προβλέπεται ακόμη μικρός αριθμός χορευτικών εσπερίδων, των *cavalchine*, καθορισμένων, όμως, αυστηρά κατά τις ημέρες κορύφωσης του Καρναβαλιού, όπως κι ένας μικρός αριθμός “*ευεργετικών*” ή “*τιμητικών*” παραστάσεων προς όφελος κάποιου από τους τραγουδιστές ή τους ηθοποιούς που λαμπρύνουν με την παρουσία τους το θίασο. Η παράδοση αυτών των έκτακτων παραστάσεων διατηρείται μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα στην Ελλάδα, άλλοτε για να τιμηθεί η σημαντική προσφορά ενός ηθοποιού στο θίασο, ενώ άλλοτε για να *ευεργετηθεί* κάποιος ηθοποιός, και ν' αντιμετωπίσει μια ξαφνική δαπάνη ή μια ασθένεια .

Οι ηθοποιοί και οι τραγουδιστές είναι Ιταλοί· στην ορχήστρα, δειλά-δειλά, εμφανίζονται οι Κερκυραίοι. Αυτή η σταδιακή είσοδος θα αυξηθεί κατά πολύ από τις αρχές του 19ου αιώνα, μέχρι το σημείο να παρουσιάζονται εκεί όπηρες γραμμένες από Κερκυραίους ή και από άλλους Επτανήσιους.

Η καθιέρωση μιάς εφάπαξ επιδότησης προς τον ημπερσάριο ισχύει από τα μέσα του 18ου αιώνα και, τελικά, διαπιστώνουμε ότι αυτό το μοντέλο λειτουργίας του θεάτρου είναι ακριβώς αυτό που θα χρησιμοποιήσουν πολύ αργότερα όλα τα ελληνικά θέατρα, αντιγράφοντας ακόμη και τους εσωτερικούς κανονισμούς του θεάτρου της Κέρκυρας. Διαπιστώνεται ότι ο εσωτερικός κανονισμός λειτουργίας του θεάτρου της Σύρου, για παράδειγμα, αντιγράφει, σχεδόν *mot-à-mot*, τον κανονισμό λειτουργίας του θεάτρου της Κέρκυρας (φυσικά έναν από τους μεταγενέστερους, με όλες τις τροποποιήσεις του αρχικού, που οφείλονται στην εμπειρία του San Giacomo).

Ένα πρόσθετο στοιχείο που αποδεικνύει τον προσανατολισμό του κοινού στην προσπάθεια μίμησης του βενετσιάνικου προτύπου συμπεριφοράς, αποτελεί το μεγάλο ενδιαφέρον που έχουν οι Κερκυραίοι για ζητήματα κατοχής των θέσεων στο θέατρο: διαπιστώνεται ότι ένας πολύ μεγάλος αριθμός από τα έγγραφα των αρχείων της πόλης είναι διαμαρτυρίες διαφόρων *nobili di Corfu* οι οποίοι ενοχλημένοι από την παραχώρηση κάποιου συγκεκριμένου θεωρείου σε πρόσωπα αντίπαλης οικογένειας προκαλούν έναν πραγματικό πόλεμο, με μιά διαρκή αλληλογραφία ανάμεσα στους ευγενείς και τις αρχές της πόλης. Αντίστοιχο φαινόμε-

νο παρουσιάζεται ήδη από τον 17ο αιώνα στη Βενετία, διαρκεί πάρα πολλά χρόνια και σταματάει με επέμβαση των Riformatori dello Studio di Padova, της Βασικής Οργανωτικής Αρχής των Αστυνομικών διατάξεων. Η υπόθεση έμεινε γνωστή στη βενετσιάνικη ιστορία ως “La guerra dei Palchi”, “ο πόλεμος των θεωρείων”.

Για την Κέρκυρα υπάρχει και μία σχετική μαρτυρία από παράσταση αρκετά χρόνια αργότερα, προς το τέλος του 18ου αιώνα, γύρω στο 1790, που είναι αποκαλυπτική και απολαυστική. Σύμφωνα με όσα περιγράφει ο Andri Grasset Saint Sauveur, (το εντοπίζει ο Σινόπουλος στην πολύτομη έκδοσή του με περιηγητικά κείμενα ξένων για την Ελλάδα) ύστερα από τις πρώτες παραστάσεις ενός έργου, η παρουσία των Κερκυραίων στο θέατρο είχε σκοπό καθαρά κοινωνικό: κανένας δεν παρακολουθούσε το θέαμα, γίνονταν επισκέψεις από θεωρείο σε θεωρείο για ανταλλαγή φιλοφρονήσεων. Επικρατούσε απόλυτη ελευθερία: άλλοι έπαιζαν χαρτιά, άλλοι έτρωγαν. Μερικά θεωρεία θύμιζαν εστιατόρια, άλλα αίθουσες χαρτοπαιγνίου. Οι θεατρίνες κατά την παραμονή τους στην Κέρκυρα φρόντιζαν να δημιουργήσουν φιλίες για να εξασφαλίσουν προστάτες· σκοπός της προστασίας ήταν η συγκέντρωση ενός ποσού για την ενίσχυση της θεατρίνας. Ο προστάτης δεν πλήρωνε μόνο από την τσέπη του γι' αυτά τα ρεγάλα αλλά παρακινούσε και τους φίλους του ή, - αν ήταν πρόσωπο με μεγάλο αξίωμα - τους υφισταμένους του, να συμβάλουν στη δική του γενναιοδωρία. Η θεατρίνα έπαιρνε το ποσό από τα χέρια του προστάτη της και αυτός είχε το δικαίωμα ν' απολαμβάνει τις εκδηλώσεις ευγνωμοσύνης της προστατευομένης. Η προσφορά αυτή ονομαζόταν *manzia*. Οι ανταγωνισμοί ανάμεσα στους διάφορους προστάτες οδηγούσαν συχνά σε συγκρούσεις, με αποτέλεσμα να σταματήσουν αυτού του είδους τα ρεγάλα.

Ωστόσο, οι θεατρίνες δεν έχασαν τίποτα, φρόντιζαν ν' αντικαταστήσουν τις μάντιες και τις καρβακίνες με τους χορούς μεταμφιεσμένων που έδιναν στο θέατρο. Η μάσκα ήταν απαραίτητη: στην είσοδο, πίσω από ένα τραπέζι, καθόταν η θεατρίνα που είχε οργανώσει το χορό· πάνω στο τραπέζι υπήρχε μία μεγάλη λεκάνη όπου ο κάθε επισκέπτης κατέθετε την εισφορά του, με αντάλλαγμα μία βαθιά ρεβερέντζα ή έναν ταπεινό χαιρετισμό. Υπήρχαν καρβακίνες που συγκέντρωναν γύρω στις 2.000 φράγκα - ποσό τεράστιο.

Παρόμοιες πρακτικές ακολουθούνται και στην υπόλοιπη Ελλάδα, πολύ αργότερα βέβαια, προς το τέλος του 19ου αιώνα. Πρόκειται για πάγια λειτουργία του θεάτρου στην Ευρώπη μέχρι περίπου τα μέσα του 19ου αιώνα - ακόμα και ο Balzac περιγράφει παρόμοιες σκηνές στην Όπερα του Παρισιού.

Σ' αυτό, λοιπόν, το πλαίσιο λειτουργούσε το θέατρο San Giacomo, όχι μόνο κατά τον 18ο αιώνα αλλά και στις αρχές του 19ου. Από τα μέσα του 19ου αιώνα διαπιστώνεται μία σημαντική αλλαγή με την εμφάνιση κοινού που είναι περισσότερο προσανατολισμένο προς το θέατρο και όχι προς τις διπλανές λόντζιες.

Αιτίες για την δυσκολία κάλυψης των κενών κατά την προσπάθεια αποκατάστασης της ιστορίας του θεάτρου San Giacomo στάθηκαν αφενός η καταστροφή του αρχείου του θεάτρου και αφετέρου η απουσία τυπογραφείου στην Κέρκυρα κατά τον 18ο αιώνα.

Πarenθητικά πρέπει να υπενθυμίσω ότι όρο της λειτουργίας της όπερας στη Βενετία και στις υπόλοιπες περιοχές όπου παρουσιαζόταν όπερα, αποτελούσε η έκδοση του λιμπρέττου του έργου ειδικά για κάθε παράστασή του. Σε κάθε λιμπρέττο, στη θέση της σελίδας τίτλου, υπήρχε ο τίτλος του έργου, το

όνομα του συνθέτη, το όνομα του θεάτρου, η θεατρική περίοδος και το έτος της παράστασης, ενώ στο πίσω μέρος της σελίδας τίτλου ήταν τυπωμένη η διανομή με τα ονόματα των μελών του θιάσου και των κυριότερων μουσικών. Πρόκειται για μία κοινή παράδοση η οποία συναντάται ήδη από τα μέσα του 17ου αιώνα. Στην Κέρκυρα τυπογραφείο πρωτολειτούργησε με την έλευση των Δημοκρατικών Γάλλων δηλαδή μετά την κατάρρευση της Γαλινοτάτης. Οι πρώτες μηχανές φτάνουν γύρω στο 1798-1799. Συνεπώς ζητούμενο για την έρευνα αποτελούσε η ανεύρεση libretti κερκυραϊκών παραστάσεων του 18ου αιώνα που σύμφωνα με όσα εκτέθηκαν ως εδώ θα είχαν τυπωθεί σε κάποιον άλλο τόπο και όχι στην Κέρκυρα. Με δεδομένη την πολιτιστική εξάρτηση της Κέρκυρας από τη Μητρόπολη, προκύπτει αβίαστα το συμπέρασμα ότι τα libretti του San Giacomo για τις παραστάσεις μέχρι το 1798, τυπώθηκαν σε κάποιο τυπογραφείο της Βενετίας και αν όχι εκεί ασφαλώς σε κάποια άλλη ιταλική πόλη.

Η πρώτη παράσταση μελοδράματος, του 1733, που αναφέρεται στο σύντομο μελέτημα του Βροκίνη, παρέμενε ένα μεγάλο ερωτηματικό, αφού ο τίτλος του μελοδράματος δεν αναφερόταν από τον Βροκίνη και δεν είχε εντοπιστεί το σχετικό λιμπρέττο. Το έργο που παραστάθηκε το 1733 ήταν άγνωστο ακόμη και στα πιο πρόσφατα δημοσιεύματα που σχετίζονταν με το θέατρο San Giacomo.

Αναγκαστικά η αναζήτηση των πληροφοριών για τη λειτουργία του San Giacomo έπρεπε να στραφεί στη μελέτη των συλλογών libretti που φυλάσσονται σε ιταλικές βιβλιοθήκες. Στην προσπάθεια να εντοπιστούν αυτά τα libretti, πολύτιμοι αρωγοί είναι οι πάρα πολύ πλούσιοι και εξαιρετικά ογκώδεις κατάλογοι των libretti που κυκλοφορούν κατά κόρον εδώ και μία εικοσαετία. Πρέπει πράγματι να παραδεχτούμε ότι οι μουσικολόγοι συνάδελφοί μας, στη μελέτη της όπερας έχουν κάνει μία θηριώδη εργασία· υπάρχουν συλλογές libretti που ξεπερνούν τους 25.000 τίτλους. Σε μια βιβλιοθήκη που βρέθηκε στη Βενετία, ένας μουσικολόγος προσπαθούσε να καταγράψει τη συλλογή κάποιου φανατικού μουσικόφιλου που περιελάμβανε 35.000 libretti μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα. Πρόκειται, λοιπόν, για τεράστιες συλλογές, για ένα υλικό εφήμερο, αντίστοιχο με τα προγράμματα των θεάτρων· για ένα ευτελές έντυπο, που είναι όμως πολύτιμο τεκμήριο.

Οι καταλόγοι των συλλογών libretti συμπληρώνονται κι από έναν πολύ ενδιαφέροντα οδηγό, αρκετά σπάνιο στη βιβλιογραφική έρευνα - πρόκειται για μια περιοδική έκδοση που τιτλοφορείται *Indice de Teatrali spettacoli*, μία σπάνια πληροφοριακή πηγή. Είναι ο κατάλογος θεαμάτων που κυκλοφορούσε κάθε θεατρική περίοδο προς χρήση των διαφόρων impressarii που ταξίδευαν ανά την Ευρώπη. Η συλλογή αριθμεί περί τα 40 τεύχη που χρονολογούνται από τα μέσα του 18ου αιώνα έως τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Σ' αυτούς τους καταλόγους, καταγράφεται το ρεπερτόριο όλων των θεάτρων που λειτουργούν στην Ευρώπη. Αναγράφονται τα θέατρα κάθε πόλης, οι τίτλοι των δραμάτων που παίζονται, αλλά και η σύνθεση του θιάσου για κάθε θεατρική περίοδο. Δυστυχώς, πρόκειται για αρκετά επισφαλής πηγή· δεν έχουμε άλλα πρόσθετα στοιχεία που να επιβεβαιώνουν αν τελικά οι πληροφορίες που έφτασαν στους συντάκτες των καταλόγων ήταν σωστές, αφού δεν μπορούμε να ξέρουμε τί γεγονότα είχαν μεσολαβήσει ανάμεσα στην αποστολή των πληροφοριών και στις παραστάσεις, έτσι ώστε να μην είμαστε απόλυτα βέβαιοι για το αν οι αναφερόμενες παραστάσεις τελικά πραγματοποιήθηκαν. Από την αντιπαραβολή των καταλόγων των *Indice de Teatrali spettacoli* προς τους καταλόγους των συλλογών libretti που μέχρι στιγμής έχουν εκδοθεί,

εντοπίζονται γύρω στα 45 libretti που βρίσκονται σε διάφορες βιβλιοθήκες. Η διασταύρωση των πληροφοριών δεν αφήνει πολλές αμφιβολίες για την φερεγγυότητα της δεύτερης πηγής μας. Υποθέτουμε ότι και οι πληροφορίες των *Indice de Teatrali spettacoli* για τις οποίες δεν μπορούμε να βρούμε τα libretti, κατά πάσα πιθανότητα, είναι σωστές.

Ας απομακρυνθούμε για λίγο απ' αυτή την σύνθετη έρευνα ανάμεσα σε καταλόγους, ψαξίματα για libretti και καταλόγους βιβλιοθηκών για να επανέρθουμε στη μόνη προϋπάρχουσα σαφή πληροφορία. Απο τα γραφόμενα του Βροκίνης γνωρίζουμε ότι υπεύθυνος για την παράσταση ήταν κάποιος Carlo Grassi. Είναι ο πρώτος θεατρώνης στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου. Ο Βροκίνης, που αντλεί την πληροφορία του από τα λεγόμενα του Θεοτόκη και του Τριβόλη στη γνωστή μας εισήγηση του 1733, πάντως, διατηρεί μια αοριστία σχετικά μ' αυτόν τον Grassi. Αναπαράγει τα στοιχεία που παραδίδουν με την εισήγηση οι δύο Κερκυραίοι ευγενείς, σύμφωνα με τα οποία ο Grassi, που κατά τη διάρκεια του Καρναβαλιού διετέλεσε ιμπρεσάριος του θιάσου, έχασε μία σημαντική ποσότητα χρημάτων στην εξάσκηση του επαγγέλματος αυτού. Στη συνέχεια επαναλαμβάνει, πάντα αντλώντας από την ίδια πηγή, ότι προκύπτει ένα σχέδιο εισαγωγής της όπερας στην Κέρκυρα.

Αυτές ήταν οι δύο μόνες θετικές πληροφορίες μέχρι πολύ πρόσφατα για την πρώτη παράσταση μελοδράματος στο θέατρο San Giacomo το 1733. Ποιό ήταν, όμως, το έργο που παραστάθηκε στην Κέρκυρα το 1733; Το ερώτημα παρέμενε αναπάντητο.

Από την έρευνα που διεξήχθη, αποκαλύφθηκε ότι το έργο που παραστάθηκε δεν ήταν άγνωστο, απλώς δεν είχε εντοπιστεί από την έρευνα. Μία πολύ ενδιαφέρουσα καταγραφή θεατρικών έργων και μελοδραμάτων της οποίας η αρχική συγγραφή οφείλεται στον Λέοντα Αλλάτιο, δημοσιεύτηκε ήδη από το 1755 και ανατυπώθηκε το 1972. Πρόκειται για το γνωστό έργο *Drammaturgia di Lione Allacci*, συμπληρωμένο μέχρι το 1755. Ανάμεσα στα έργα που αποδελτιώνει ο Αλλάτιος διαβάζουμε και την ακόλουθη εγγραφή: “*Gerone Tiranno di Siracusa drama per musica representato nell teatro di San Giacomo in Corfù l'autunno dell' Anno 1733 [...] και συμπληρώνει ο Allacci: d' incerto autore*”, δηλαδή “*Ο Ιέρων, Τύραννος των Συρακουσών, παραστάθηκε στο θέατρο San Giacomo της Κέρκυρας το φθινόπωρο του 1733 και είναι άγνωστου συγγραφέα*”.

Την πληροφορία επιβεβαιώνει και ο πιο πρόσφατος κατάλογος των libretti, που εκδόθηκε με επιμέλεια του Claudio Sartori, στον οποίο, εκτός από την επανάληψη της αναγραφής του Allacci, παρατίθεται το αντίγραφο της σελίδας τίτλου του λιμπρέττου όπου διαβάζουμε και τα ονόματα των ηθοποιών που παρέστησαν για πρώτη φορά μελόδραμα στην Κέρκυρα. Διαπιστώνουμε, ακόμα, ότι μέσα στον κατάλογο των ονομάτων αυτών υπάρχουν μερικοί διάσημοι ηθοποιοί - ανάμεσά τους θα ξεχωρίσουμε μία κυρία που ονομάζεται Elisabetta d' Afrisio κι έχει το παρατσούκλι “Passalacqua”.

Στον Sartori υπάρχει και μία πρόσθετη πληροφορία, την οποία δεν περιλαμβάνει ο Allacci, ότι δηλαδή την ίδια βραδιά που παραστάθηκε ο *Ιέρων...* παρουσιάστηκαν και ιντερμέδια με ευθύνη της Ippolita Costa di Bologna όπου τραγούδησε η ίδια, σοπράνο, καθώς και ο Domenico Scipione de Cicco από τη Νάπολη, μπάσσος.

Πρέπει να συμπληρώσω ότι, παρά το γεγονός ότι το libretto εντοπίζεται από κατάλογο που εξεδόθη μόλις το 1991 και είναι βέβαιο σε ποιά βιβλιοθήκη βρίσκεται, η προσπάθειά μου να το βρω στη βιβλιοθήκη αυτή απέβη άκαρπη - δεν είναι μόνο οι ελληνικές βιβλιοθήκες που έχουν το προνόμιο να χάνουν τα βιβλία τους - αναγκαστικά επομένως παραθέτω την πληροφορία αυτή από δεύτερο χέρι, αλλά αρκετά βέβαιο χέρι, δεν έχω μπορείσει δυστυχώς να κάνω αυτοψία. Οι πληροφορίες που θα παραθέσω για τα υπόλοιπα libretti στα οποία θα αναφερθούμε στη συνέχεια, έγιναν όλες με αυτοψία, είτε με εντοπισμό του λιμπρέττου σε βιβλιοθήκη και καταγραφή των πληροφοριών, είτε με εντοπισμό της αναγραφής στους καταλόγους και αναζήτηση του λιμπρέττου στη συνέχεια στις συλλογές κάποιας βιβλιοθήκης.

Για το διάστημα 1734-1771, υπάρχουν πολύ λίγες πληροφορίες για τη λειτουργία του θεάτρου San Giacomo - η μόνη πληροφορία που έχουμε είναι αυτή που μας παραθέτει ο διάσημος Giacomo Casanova στα απομνημονεύματά του κατά το διάστημα της παραμονής του στην Κέρκυρα. Γοητευμένος από τη σύζυγο κάποιου Βενετσιάνου αξιωματούχου, η οποία στενοχωριόταν, γιατί δεν υπήρχε ωραίο Καρναβάλι στην Κέρκυρα, αποφάσισε να πείσει τον Γενικό Προβλεπτή να του δανείσει την πολεμική φρεγάδα της Κέρκυρας για να “πεταχτεί” μέχρι το Otranto (που είναι, το πιο κοντινό μέρος της Ιταλίας) και εκεί, βλέποντας μέσα από το παραθυράκι της καραντίνας, επέλεξε ανάμεσα σε δύο θιάσους έναν, τον οποίο έφερε πάρα πολύ γρήγορα στην Κέρκυρα, αφού κινδύνευσε και από πειρατές στο ταξίδι. Οι πληροφορίες σχετικά με τους ηθοποιούς που ισχυρίζεται ότι έφερε μαζί του στην Κέρκυρα περιγράφουν σαφώς έναν θίασο *Commedia dell' Arte*. Αυτή η ιστορία του Casanova, ο οποίος έχει οικογενειακές ρίζες από ηθοποιούς της *Commedia dell' Arte*, δεν έχει επιβεβαιωθεί μέχρι στιγμής - κανένα ίχνος δεν υπάρχει σε κάποια αρχαιακή πηγή- και η διήγησή του δημιουργεί ένα ακόμη ερώτημα που θα ήταν ενδιαφέρον κανείς να εξετάσει.

Το γεγονός αυτό ανακινεί ένα άλλο ζήτημα, αν δηλαδή παίχτηκαν μόνο ιταλικά μελοδράματα στην Κέρκυρα; κάποιες από τις ανακοινώσεις της Επιτροπής του θεάτρου San Giacomo επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι κάτι τέτοιο ενδέχεται και να συνέβη. Θα σας παραθέσω μία ανακοίνωση της *Commissione Teatrale*, η οποία βέβαια είναι πολύ μεταγενέστερη, δημιουργεί όμως μια υπόνοια για τον προσανατολισμό του ρεπερτορίου. Η ανακοίνωση αυτή τοποθετείται χρονολογικά στο 1814 και αναφέρει τα εξής: *“Το θέατρο θα ανοίξει από τις 15/27 Αυγούστου, άλλως οπωσδήποτε κατά τη διάρκεια του Σεπτεμβρίου που ακολουθεί. Θα δοθούν από το θίασο που πρέπει να είναι πλήρης και να περιλαμβάνει έναν Αρλεκίνο και έναν Τύραννο τριάντα παραστάσεις τραγωδίας και κωμωδίας στη διάρκεια ολόκληρης αυτής της περιόδου.[...] Οι ίδιοι ημπερσάριοι θ' ανοίξουν το θέατρο κατά την περίοδο του φθινοπώρου και του Καρναβαλιού που ακολουθεί τη βραδιά της 10/22 Οκτωβρίου και θα σταματήσουν την τελευταία μέρα του Καρναβαλιού του 1814. Οι παραστάσεις θα είναι τραγωδίες και κωμωδίες και θα δοθούν από ένα θίασο σε πλήρη σύνθεση: μουσικό ιντερμέδιο θα ποικίλει τις βραδιές με αξιόλογες κωμικές όπερες”*.

Ο προβληματισμός που δημιουργεί η συγκεκριμένη ανακοίνωση, εντοπίζεται στο σημείο που γίνεται λόγος για “έναν Αρλεκίνο” ρόλο που παραπέμπει στην κλασική ιταλική κωμωδία. Δεν ξέρω αν αυτή η αναφορά οφείλεται στο γεγονός ότι είχαν γνώση οι συντάκτες του συμβολαίου με το θεατρώνη για κάποιες παραστάσεις ιταλικής κωμωδίας, και όχι ιταλικής όπερας στο παρελθόν, ή στην πρόθεση των αυτοκρατορικών Γάλλων, οι οποίοι κατείχαν το νησί στα 1814, να στρέψουν τη διασκέδαση που παρείχε το θέατρο San Giacomo σ' έναν προσανατολισμό διαφορετικό απ' αυτόν του μελοδράματος που χαρακτήριζε την βενετσιάνικη ζωή.

Από το 1771 και μετά το θέατρο λειτουργεί συστηματικά, με μιά μικρή διακοπή από το 1779 ως το 1784. Από το 1771 εντοπίζουμε συνολικά γύρω στα 90 libretti. Πρόκειται δηλαδή για μιά συνεχή θεατρική δραστηριότητα η οποία, αποδίδει τέσσερις παραγωγές κάθε χρονιά.

Πρώτη παράσταση επιβεβαιωμένη από αυτοψία σε λιμπρέττο είναι το “*Il matrimonio per inganno*, Drama giocoso per musica,” με μουσική του Baltassare Galuppi και λιμπρέττο του Αββά Pietro Chiari. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Chiari ανήκει στην ομάδα των μεγάλων εχθρών του Goldoni για την αναμόρφωση της ιταλικής Commedia dell' Arte. Ο ιμπρεσάριος του θεάτρου ονομάζεται Γιοννάνι Guadagnin ή Guadagnini και παραμένει στην Κέρκυρα γι' αρκετά χρόνια. Τρία χρόνια αργότερα, ο ίδιος ιμπρεσάριος, παρουσιάζει τρία μελοδράματα για δύο από τα οποία έχουμε αρκετές υπόνοιες ότι ανήκουν στον Goldoni: πάντως, είναι βέβαιο ότι το 1774 ο Guadagnin παρουσιάζει για πρώτη φορά το μελόδραμα “*La Conversazione*” του οποίου το libretto ανήκει στον Goldoni και η μουσική στον Scolarì. Το στοιχείο αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό αφού σύμφωνα με τις πληροφορίες που έχουμε για την υποδοχή του Goldoni, πρόκειται για την πρώτη παρουσίαση έργου του σε ελληνικό χώρο. Η παράσταση αυτή προηγείται της έκδοσης των μεταφράσεων των έργων του Goldoni από τον Πολυζών Λαμπανιτζιώτη -αναφέρω παρενθετικά ότι το 1774 που παίζεται στην Κέρκυρα η “*Conversazione*”, ο Goldoni ζει ακόμα, πεθαίνει το 1793 στη Γαλλία- ενώ σκόπιμο θα ήταν να σημειώσουμε και την ακόλουθη πολύ ενδιαφέρουσα παράμετρο: είναι χαρακτηριστικό και σημαδεύει την παρουσία του Goldoni σ' όλο τον κόσμο, το γεγονός ότι γίνεται πρώτα γνωστός από τα έργα per musica και όχι από την αναμρφωμένη ιταλική κωμωδία που αποτελούσε και το μεγάλο του πάθος.

Από το 1784 και μετά, η λειτουργία του θεάτρου San Giacomo είναι πολύ συστηματική: επιλέγω μερικές παραστάσεις που είναι πιο χαρακτηριστικές και των οποίων οι πληροφορίες έχουν επιβεβαιωθεί στο σύνολό τους από ανεύρεση των σχετικών libretti. Για πρώτη φορά παρουσιάζεται έργο σε μουσική του Domenico Cimarosa το 1784: το 1786 παίζεται ένα δεύτερο έργο του Goldoni, είναι το “*Fra i due litiganti il terzo code*”, “*Ανάμεσα σε δύο που τσακώνονται, ο τρίτος είναι που κερδίζει*”.

Λίγο αργότερα, το 1791, έχουμε μιά ακόμα πληροφορία που μας ενδιαφέρει: πρόκειται για την όπερα που τιτλοφορείται “*I amanti confusi ossia Il brutto fortunato*” και της οποίας τη μουσική έγραψε κάποιος Stefano Poggiago. Αυτός ο συνθέτης δεν είναι άλλος από τον γνωστό μας από μουσικολογικές εργασίες Στέφανο Πογιάγο. Ο Πογιάγος είναι Έλληνας, ανήκει στις πρώτες γενιές των Επτανήσιων συνθετών, και μάλιστα ο Γιώργος Λεωτσάκος στον “κατάλογο των απολεσθέντων” που καταθέτει στο περιοδικό *Επίλογος* με τίτλο “Οι χαμένες ελληνικές όπερες ή ο αφανισμός του μουσικού μας πολιτισμού”, τον τοποθετεί πρώτο στα θέματα προς διερεύνηση. Η παράσταση που εντοπίζουμε πραγματοποιείται το 1791, ενώ μέχρι τώρα οι πληροφορίες που υπήρχαν προσδιόριζαν την παρουσία του Πογιάγου ανάμεσα στο 1809 και 1819. Αυτή η πληροφορία για τη μουσική παράσταση του 1791 θα πρέπει να μας κάνει να μεταθέσουμε χρονολογικά την παρουσία του Πογιάγου στην Κέρκυρα.

Η τελευταία παράσταση στην οποία θα αναφερθώ είναι εκείνη του έργου “*Alessandro nelle Indie*” με λιμπρέττο του Μεταστάσιου και μουσική του Luigi Caruso. Πρόκειται για μιά ακόμη σημαντική πρεμιέρα αφού πρόκειται για την πρώτη παράσταση έργου του Μεταστάσιου στον ελληνικό χώρο. Το



γεγονός εντυπωσιάζει ιδιαίτερα, δεδομένου ότι ο Μεταστάσιο είναι πολύ δημοφιλής ήδη από τα μέσα του 17ου και καθόλη τη διάρκεια του 18ου αιώνα σε ολόκληρη την Ευρώπη. είναι χαρακτηριστικό ότι το έργο “*Alessandro nelle Indie*” που παίζεται στην Κέρκυρα το φθινόπωρο του 1796 είχε ήδη παιχτεί σε 144 παραγωγές σε διάφορα θέατρα της Βενετίας κι όλης της Ευρώπης από το 1730 ως το 1800 - η πρώτη παράστασή του εντοπίζεται στη Ρώμη το 1730 -. Δεν θα ήταν άστοχο, ίσως, να συσχετίσουμε την κερκυραϊκή παράσταση με την γνωστή πληροφορία που αναφέρεται στην ελληνική πρόσληψη του Μεταστασίου: λίγα χρόνια μετά, στην Οδησσό, όταν προτείνεται η παρουσίαση ενός έργου του Μεταστασίου για πρώτη φορά σε ελληνικό κοινό επιλέγεται ο “*Αλέξανδρος εν Ινδίας*”.

Τα νέα αυτά στοιχεία, που αλλάζουν αρκετά τις βεβαιότητες που είχαμε για την παρουσία του Goldoni και του Μεταστασίου στον ελληνικό χώρο, επιτρέπουν, ίσως, κάποιους νέους προβληματισμούς για τις συγκυρίες που οδήγησαν στη διαμόρφωση των πρώτων περιόδων της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου.

Ανάμεσα στα 90 σχεδόν libretti που εντοπίζονται στον κερκυραϊκό 18ο αιώνα, ξεχωρίζουμε όλο το βαρύ πυροβολικό των συνθετών της Βενετσιάνικης όπερας: Galuppi, Gazzaniga, Piccini, Paesello, Anfossi, Salieri, Alessandri, Portogallo, Fioravanti και μερικούς από τους πιο πολυγράφους λιμπρετίστες: όπως είναι ο Bertati, ο Livigni, ο Petrosellini, ο Zini και ο Palomba.

Στοιχειοθετείται, λοιπόν, μία πολύ σημαντική παράδοση μέσα σε 35 χρόνια, από το 1770 περίπου ως το 1798. Το ενδιαφέρον για την όπερα στην Κέρκυρα διατηρείται και κατά τη διάρκεια του επόμενου αιώνα. Η ύπαρξη αυτής της παράδοσης επιβεβαιώνεται από δύο στοιχεία:

- α. Μετά τη δημιουργία τυπογραφιών στην Κέρκυρα (και ειδικά από το 1823 και μετά) κάθε χρόνο τυπώνονται εκεί τα ιταλικά libretti για τις παραστάσεις που δίνονται στο θέατρο San Giacomo.
- β. Οι πρεμιέρες των ιταλικών μελοδραμάτων που δίνονται στην Κέρκυρα (Rossini, Gouneau, Bellini, Verdi) δεν απέχουν χρονικά από τις ημερομηνίες των πρώτων παρουσιάσεων αυτών των έργων στην Ιταλία. Ο “*Ερνάνης*” του Verdi κάνει παγκόσμια πρεμιέρα στην Ιταλία το 1844, πανελλήνια πρεμιέρα στην Κέρκυρα πάλι το 1844.

Στο πρότυπο του θεάτρου San Giacomo, πριν το τέλος του 19ου αιώνα θα λειτουργήσουν τα θέατρα της Σύρου και της Πάτρας (στη Σύρο από το 1864, στην Πάτρα από το 1872). Θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι και σ' αυτή τη νέα εποχή του μελοδράματος στον ελλαδικό χώρο μετά το 1860, οι παραστάσεις που παίζονται έχουν ήδη κάνει τις πρεμιέρες τους στην Κέρκυρα. Ενδιαφέρον αντικείμενο διερεύνησης αποτελεί μία πιθανή συσχέτιση των θιάσων και των ιμπρεσάριων, όχι μόνο των άλλων επτανησιακών θιάσων αλλά και των διαφόρων θεάτρων που δημιουργούνται στο νέο ελληνικό κράτος, για να διαπιστώσουμε αν πράγματι υπάρχει άμεση επικοινωνία. Άλλωστε το ταξίδι από τη Βενετία στην Κέρκυρα και από κει στην Πάτρα, στον Πειραιά και προς την Αλεξάνδρεια αποτελεί ένα από τα βασικά δρομολόγια των πλοίων του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού.

Το θέατρο San Giacomo διακόπτει τη λειτουργία του το 1900 και το κτίριο μετατρέπεται σε Δημαρχιακό μέγαρο. Δίνει έτσι τη σκυτάλη στο νέο Δημοτικό Θέατρο που πρωτολειτούργησε το

1902 και κόνκε το 1943. Και σ' αυτό το θέατρο παίζονται κατά κόρον ιταλικά μελοδράματα - με εξαίρεση την παράσταση της πρεμιέρας "*Lohengrin*" του Wagner και μερικές ακόμη παραστάσεις. Από κει και πέρα, το ιταλικό μελόδραμα θα επιστρέψει θριαμβευτικά και θα καταλάβει αποκλειστικά τη σκηνή του Δημοτικού Θεάτρου.

Με αυτά τα στοιχεία που καταθέτω σήμερα, πιστεύω ότι η θεατρική ζωή της Κέρκυρας αρχίζει να διαλευκάνεται. Η Κέρκυρα είναι ο κατεξοχήν χώρος υποδοχής του ιταλικού μελοδράματος. Το πρότυπο της Κέρκυρας, είναι ο κύριος και καθοριστικός παράγοντας για τη διάδοση της όπερας στην υπόλοιπη Ελλάδα.

# “Παράδοση και νεωτερικότητα στην ελληνική θεατρική αρχιτεκτονική”

**Ομιλήτρια: Ελένη ΦΕΣΣΑ - ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ**

*Επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών,  
του Πανεπιστημίου Αθηνών*

*Προλογίζει η κ. Άννα Ταμπάκη*

Να πούμε δυο λόγια όπως συνήθίζεται, για την τελευταία ομιλήτρια, την κ. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ η οποία γεννήθηκε στο Βόλο. Σπούδασε Αρχιτεκτονική στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο κατά την περίοδο 1962 - 67. Το 1990 αναγορεύτηκε διδάκτωρ Μηχανικός του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Το θέμα της διατριβής της ήταν “Η Αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940”.

Το 1993 εξελέγη Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Τα τελευταία 15 χρόνια ασχολείται ερευνητικά κυρίως με την ιστορία της ελληνικής αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα. Ένα μεγάλο μέρος της ερευνητικής της δραστηριότητας αφιερώνεται στη συγκέντρωση τεκμηρίων για το έργο και την προσωπικότητα των αρχιτεκτόνων της περιόδου αυτής.

Έχουν δημοσιευτεί μελέτες της στις ετήσιες επιθεωρήσεις “Αρχιτεκτονικά θέματα”, “θέματα Χώρου και Τεχνών”, και “Χρονικό” (έκδοση του Πνευματικού Καλλιτεχνικού Κέντρου “ΩΡΑ”) και στα περιοδικά “Τεχνικά Χρονικά” (έκδοση του Τεχνικού Επιμελητηρίου της Ελλάδας), “PROSPECT” (έκδοση της UNESCO), “Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων” και στο περιοδικό “ΤΕΥΧΟΣ”.

Το 1994 συνεργάστηκε επίσης στη σύνταξη του διεθνούς αρχιτεκτονικού λεξικού, “Λεξικό της Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής”, έκδοση σε ιταλική γλώσσα που έγινε στο Τορίνο. Τα τέσσερα πρώτα της βιβλία ήταν τα δοκίμια: “Ο πολιτιστικός εξοπλισμός των πόλεων - Η θέση του σ' ένα πρόγραμμα πολιτιστικής αποκέντρωσης” (Αθήνα 1974), “Πολιτιστική Ανάπτυξη, Νέα Πολιτική Ευθύνη στον Ελληνικό Χώρο” (Αθήνα, ΟΛΚΟΣ 1978), “Η Ιδεολογική Κρίση της Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής” (Αθήνα 1987) και “Κτίρια για Δημόσια Χρήση στη Νεώτερη Ελλάδα” κατά την περίοδο 1827 με 1992. Για το βιβλίο της, το πραγματικά εντυπωσιακό αυτό έργο σε δύο τόμους “Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού θεάτρου για την περίοδο 1720-1940” που εκδόθηκε στην Αθήνα το 1994, έχει βραβευθεί με βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών τον περασμένο χρόνο.

Πρέπει να προσθέσουμε ότι η κ. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ έχει μία πλούσια ποικίλη δραστηριότητα. Είναι μέλος πολλών εθνικών και διεθνών αρχιτεκτονικών, πολεοδομικών και επιστημονικών οργανώσεων.

Έχει δημοσιεύσει γύρω στα 40 δημοσιεύματα και ξεχωρίζω ακόμη από την πλούσια δραστηριότητά της τις πολλές συμμετοχές της σε διεθνή συνέδρια, τη συμμετοχή της σε διεθνείς εκθέσεις, καθώς και το ότι έχει πραγματοποιήσει όπως λέει η ίδια, πολλά εκπαιδευτικά ταξίδια στο εξωτερικό.

Με πολλή χαρά την καλούμε να πάρει το λόγο.

**\* \* \***

# 1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

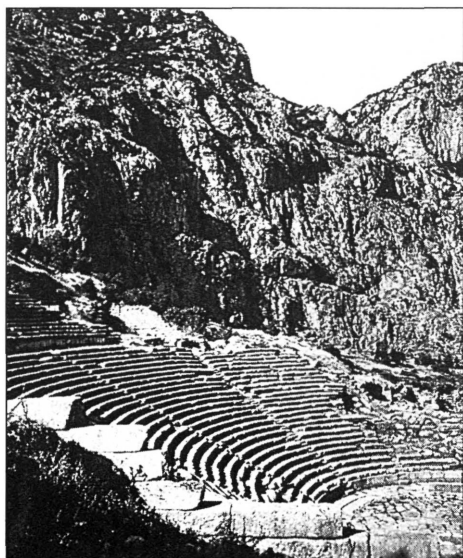
## 1.1 Αντικείμενο

Αυτό που θα μας απασχολήσει σήμερα είναι ένα μείζον θέμα της αρχιτεκτονικής του νέου ελληνικού θεάτρου. Πρόκειται για τις σχέσεις μιας νεωτερικότητας ή μόδας, κατά κανόνα εξωγενούς, με τις αυτόχθονες παραδόσεις της θεατρικής μας αρχιτεκτονικής : την οικουμενική παράδοση των υπαίθριων θεάτρων της αρχαίας Ελλάδας αφενός (εικ. 1, 2) και τη μακραίωνη παράδοση των υπαίθριων λαϊκών θεαμάτων αφετέρου. Η δεύτερη παράδοση υπήρξε συνεχής από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας. Αντίθετα, η παράδοση του αρχαιοελληνικού κοίλου, αφού εκφυλιστεί κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους, θα σβύσει οριστικά με την επικράτηση του Χριστιανισμού, αφήνοντας στην ανθρωπότητα μια ανεκτίμητη αρχιτεκτονική κληρονομιά.



Εικόνα 1

*Το Θέατρο της Επιδαύρου, χτισμένο στα τέλη του 4ου αι. π.Χ. και στον 2ο αι. π.Χ. Το γνωστότερο μνημείο της ελληνικής θεατρικής παράδοσης και κορυφαία έκφραση της πεμπτουσίας της, που ήταν η αρμονική συνύπαρξη αρχιτεκτονικήματος και φύσης, και η δημοκρατική διάταξη του κοινού.*



Εικόνα 2

*Το αρχαίο Θέατρο των Δελφών του 3ου αι. π.Χ. Μια χαρακτηριστική περίπτωση αρμονικής σχέσης αρχιτεκτονικής και φύσης σ' ένα μοναδικής ομορφιάς τοπίο.*

απαιτεί βέβαια πολύπλευρη έρευνα, η οποία ανήκει στα μελλοντικά καθήκοντα της ελληνικής θεατρολογίας. Σκοπός της ομιλίας μου είναι να συμβάλει σε αυτή την έρευνα, υποστηρίζοντας ότι το ζήτημα των σχέσεων παράδοσης και νεωτερικότητας στην ελληνική θεατρική αρχιτεκτονική οφείλουμε να το δούμε με τα δικά μας μάτια, όχι με τα μάτια των άλλων.

Έτσι σήμερα θα δοθεί έμφαση σε δύο χρόνιες εκκρεμότητες της νεώτερης θεατρικής μας αρχιτεκτονικής : τη σχέση με το αρχαιοελληνικό της παρελθόν και το αίτημα του συγκερασμού νεωτερικότητας και παράδοσης. Η προσέγγιση των δύο αυτών προβλημάτων θα γίνει με τον σχολιασμό των ατελών ή “κατ’ οικονομίαν” λύσεων που τους δόθηκαν κατά καιρούς και κατά τόπους. Και αυτές οι λύσεις ήταν : (α) τα χειμερινά θεά-

τρα στα βενετοκρατούμενα και αγγλοκρατούμενα Επτάνησα, (β) τα μνημειώδη δημοτικά θέατρα του 19ου κυρίως αιώνα στις ακμαιοτέρες ελληνικές πόλεις, (γ) οι θεατρικές “μάντρες” της Αττικής κατά τον 19ο και τον 20ό αιώνα και τέλος (δ) οι απόπειρες ανάκτησης του αρχαιοελληνικού παρελθόντος της θεατρικής μας αρχιτεκτονικής, οι οποίες ξεκίνησαν ουσιαστικά την εποχή του Μεσοπολέμου.

## 1.2 Οι έννοιες παράδοση και νεωτερικότητα

Οι έννοιες παράδοση και νεωτερικότητα είναι πολύ δύσκολο να χωρέσουν στα δίχτυα ενός απλού ορισμού. Αυτό οφείλεται στην πολυμορφία και πολυσημία τους, δηλαδή στις μεταβαλλόμενες αξίες και τα διαφορετικά νοήματα που οι δύο αυτές έννοιες πήραν μέσα στον χρόνο, καθώς και στις ιδιαίτερες χρήσεις ή καταχρήσεις τους από τους νεώτερους επιστήμονες, κριτικούς, πολιτικούς και δημοσιογράφους.

Θα σας θυμίσω ότι η νεωτερικότητα ως τα τέλη του 19ου αιώνα είχε μάλλον αρνητική χροιά. Το ίδιο ισχύει για τις συγγενείς λέξεις ή τα συνώνυμα του όρου - δηλαδή την καινοτομία, την πρωτοπορία, το μοντέρνο, την αλλαγή, τη μόδα κ.ά. Στη διάρκεια του 20ού αιώνα και ιδιαίτερα μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο το νεωτερίζειν θα αποκτήσει θετικό πρόσημο λόγω του επαναστατικού Μοντέρνου Κινήματος. Και κατά τις δεκαετίες του '30, του '50 και του '60 η καινοτομία θα ταυτιστεί σχεδόν με την πρόοδο και την αλλαγή προς το καλύτερο. Όμως εδώ και είκοσι περίπου χρόνια, μετά την έντονη αμφισβήτηση του μεσαιωνικού και διεθνικού μοντερνισμού, οι αντιλήψεις μας θ' αλλάξουν. Το νέο δεν είναι κατ' ανάγκην προοδευτικό ούτε το παραδοσιακό συνώνυμο της συντήρησης και οπισθοδρόμησης. Και αυτά μας φέρνουν στο νού τη γνωστή ρήση του Lichtenberg : “ό,τι είναι καινούργιο δεν είναι πάντα (καλό και) αληθινό, και ό,τι είναι (καλό και) αληθινό δεν είναι πάντα καινούργιο.

Θα σας θυμίσω ακόμη κάποιες στερεότυπες αλλά απλουστευτικές αντιλήψεις για την επίδραση, την πρόσληψη και τη μίμηση των νεωτερισμών. Οι αντιλήψεις αυτές έχουν επιβληθεί από τη μοντέρνα επικοινωνιολογία και τη συγκριτική ιστοριογραφία των ηγετικών δυνάμεων της μετααναγεννησιακής Δύσης : της Αγγλίας, της Γερμανίας και των Η.Π.Α. Κεντρική εδώ είναι η αντίληψη για την ανισότιμη σχέση ανάμεσα στην *εστία* ή *μητρόπολη* ενός νεωτερισμού και την *περιφέρεια* όπου εξαπλώνεται ο νεωτερισμός για να μεταποιηθεί, να αφομοιωθεί ή να απορριφθεί. Η μητρόπολη ταυτίζεται λίγο - πολύ με τον δημιουργό και *πομπό νέων προτύπων* ενώ η περιφέρεια με τον παθητικό *δέκτη*, τον εισαγωγέα, τον μετασηματιστή ή τον δημιουργικό *μυμνή* αυτών των προτύπων. Αντίθετα, οι παραδόσεις της περιφέρειας θεωρούνται μάλλον ως αντιδραστικές ή ανασταλτικές δυνάμεις για τη μεταβίβαση των νεωτερισμών του κέντρου. Ανάλογες είναι και οι προσεγγίσεις της *επίδρασης* όταν πρόκειται για νεωτερισμούς που διαδίδονται από τη μια κοινωνική τάξη ή ομάδα σε μία άλλη. Με άλλα λόγια, η συγκριτική ιστοριογραφία και η κοινωνιολογία των ηγετικών δυνάμεων της Δύσης εξάγουν το ρόλο της καινοτομίας, της πρωτοπορίας, της μόδας, της μίμησης και της πολιτισμικής ομοιομορφίας. Ταυτόχρονα υποβαθμίζουν ουσιαστικά ζητήματα της περιφέρειας όπως είναι ο συγκεκριμένος παράδοσης και νεωτερικότητας, η αυτογνωσία, η ιδιοτυπία και η πολιτισμική αυτοτέλεια.

Είναι ωστόσο γεγονός ότι το πάθος του συγχρονισμού με τη Δύση και ο επιπόλαιος κοσμοπολιτισμός ανήκουν στις κινητήριες δυνάμεις της ρευστής ελληνικής κοινωνίας από τα χρόνια του Διαφωτισμού ως τις μέρες μας. Είναι επίσης γεγονός ότι οι εξωγενείς μόδες και η επιδερμική μίμηση

της εκάστοτε άρχουσας τάξης από τα ανερχόμενα κοινωνικά στρώματα, συνέβαλαν αποφασιστικά στον εκουγχρονισμό της νεώτερης Ελλάδας. Γιατί έγιναν τα οχήματα της οικονομικής ανάπτυξης, της κοινωνικής ανόδου των νεοαστών, της εξατομικευμένης συμπεριφοράς τους και κατ' επέκταση της πολιτικής αλλαγής. Είναι τέλος γεγονός ότι ως τώρα ελάχιστοι Νεοέλληνες είχαν την άνεση και τα εφόδια να αναμετρηθούν με τους Αρχαίους ή να ανακτήσουν τη μεγάλη κληρονομιά αυτού του τόπου, κληρονομιά ηθική, πολιτική, πνευματική και καλλιτεχνική. Οι πραγματικότητες αυτές αποτυπώνονται, όπως θα δούμε, στην αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου και ευθύνονται για τις χρόνιες εκκρεμότητές της.

Θα κλείσω την εισαγωγή ετούτη με δυό λόγια για την παράδοση. *Παράδοση*, στην αυστηρή έννοια του όρου, σημαίνει *μεταβίβαση*, συνήθως προφορική, με την οποία μεταφέρονται από τη μια γενιά στην άλλη αξίες και στάσεις απέναντι στη ζωή, την τέχνη και τον κόσμο, γούστα, διαθέσεις, έθιμα ή δοξασίες και έτσι διαωνίζονται. Η παράδοση είναι ένας τρόπος συμπεριφοράς ή ένα πολιτισμικό πρότυπο που έχει παραχθεί από μια ομάδα, μια κοινωνική τάξη ή ένα λαό, και όχι από ένα άτομο. Έτσι χρησιμεύει στην τόνωση της ομαδικής, κλαδικής ή εθνικής συνείδησης, της αυτογνωσίας και της συνοχής. Γι αυτό και η παράδοση συναρτάται με τις έννοιες της συνέχειας, της εξέλιξης, της σταθερότητας και του κύρους.

Η *μίμηση* αποτελεί βασική τεχνική της ζωντανής παράδοσης. Δεν σημαίνει όμως προσκόλληση σε νεκρούς τύπους ούτε απόπειρα “αναβίωσης” της εξωτερικής της μορφής, όπως συνέβη στην περίπτωση της ιταλικής Αναγέννησης, του ευρωπαϊκού κλασικισμού, του “αθιναϊκού” νεοκλασισμού και του κινήματος για “επιστροφή στις ρίζες”, δηλαδή του αρχιτεκτονικού λαϊκισμού ή δημοτικισμού.

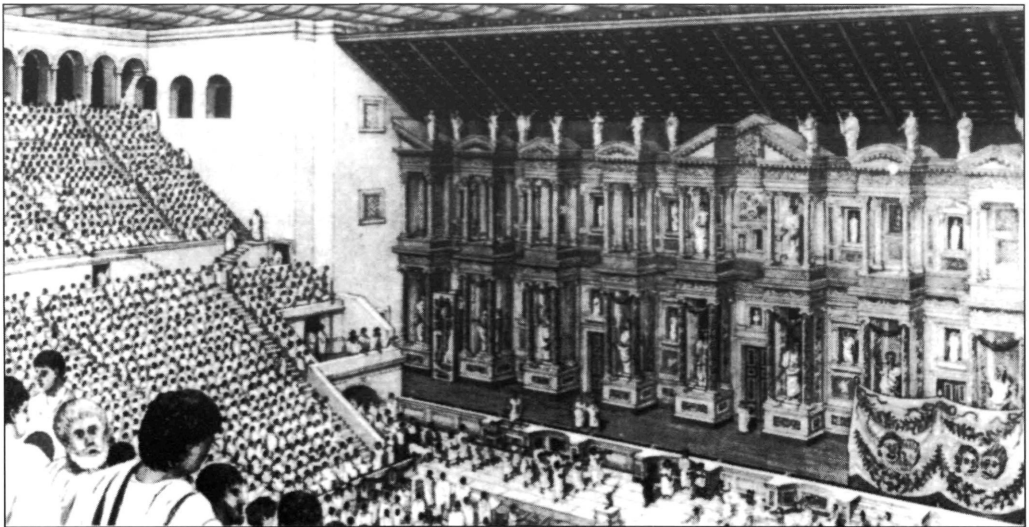
Γιατί η αληθινή, η ζωντανή παράδοση δεν έχει ποτέ χαρακτήρα αποκλειστικό, δογματικό ή συντηρητικό. Κάθε άλλο. Όσο πιο ακμαία είναι μια παράδοση, τόσο μεγαλύτερο το άνοιγμά της προς τους άλλους και τόσο ισχυρότερη η αφομοιωτική της λειτουργία. Την αλήθεια αυτή η αρχαία Ελλάδα και το Βυζάντιο την κληροδότησαν στον δυτικό κόσμο. Πρόκειται για μιαν αλήθεια που πολλοί ένοιωσαν αλλά λίγοι κατόρθωσαν να υπηρετήσουν ή να εκφράσουν. Στους δεύτερους ανήκουν ο Goethe, ο Matisse, ο Rex Warner, ο Γιώργος Σεφέρης και ο αρχιτέκτων Άρης Κωνσταντινίδης.

“Η παράδοση δεν είναι υπόθεση κληρονομική” γράφει ο Σεφέρης στις *Δοκιμές*. “Αν τη θέλεις πρέπει να την κερδίσεις με βραριά δουλειά”. Η ρήση του Σεφέρη αποτελεί μια πνιότερη απόδοση του γνωστού αποφθέγματος του Goethe : “Για να γίνει δικό σας αυτό που κληρονομήσατε από τους προγόνους σας πρέπει πρώτα να το κατακτήσετε”. Για τον Rex Warner και τον Γιώργο Σεφέρη ο αληθινός δρόμος της παράδοσης είναι εκείνος της *επιβίωσης* και όχι της “αναβίωσης” (ή νεκρανάστασης). Την άποψή τους αυτή τη συμμερίζομαι απόλυτα. Να τί μας λέει σχετικά ο Warner: “Ένα μέρος του παρελθόντος πεθαίνει κάθε στιγμή, και η θνησιμότητά του μας μολύνει αν προσκολληθούμε σ' αυτό με υπερβολική αγάπη, ένα μέρος του παρελθόντος μένει πάντα ζωντανό, και κινδυνεύουμε καταφρονώντας τη ζωντανία του”. Και ο Σεφέρης συμπληρώνει : “Σε κάθε ανθρώπινο πρόβλημα δεν είναι εύκολο - και λίγοι το πετυχαίνουν - να ξεχωρίσεις το ζωντανό από το θνησιμαίο, οι δρόμοι της ζωής και του θανάτου είναι μπερδεμένοι και σκοτεινοί, γι' αυτό χρειαζόμαστε ολόκληρη την προσήλωσή μας. Εδώ κείται όλο το πρόβλημα της παράδοσης”. Αλλά ακόμη και ριζοσπάστες δημιουργοί όπως ο γάλλος φωβιστής ζωγράφος Matisse πατάνε συνειδητά στην παράδοση. “Αισθάνεται κανείς ελεύθερος” γράφει ο Matisse “όταν

διαπιστώνει πως οι δικές του προσπάθειες επικυρώνονται από μια παράδοση και ας είναι αυτή όσο θέλει παλιά, αυτό βοηθάει στο πήδημα πάνω από το χαντάκι”. Φανατικός πολέμιος των επιδερμικών σχέσεων με την παράδοση, ο Άρης Κωνσταντινίδης θα υποστηρίξει ότι : “δεν έχει νόημα να μιμείσαι τους παλιούς αλλά να κάμεις ό,τι θα έκαναν εκείνοι αν ήταν στη θέση σου”.

Η παράδοση τέλος έχει δύο διαστάσεις : (α) μια διάσταση *άχρονη* και *οικουμενική* όταν αναφέρεται λ.χ. σε παγκόσμιες αρχές της τέχνης και σε μια δίκαιη επιλογή των σημαντικότερων, ωραιότερων και τελειότερων επιτευγμάτων της ανθρωπότητας διαμέσου της ιστορίας, και (β) ένα χαρακτήρα *τοπικής* και *γεωγραφικής ιδιαιτερότητας*. Πιο συγκεκριμένα, η κάθε παράδοση αποτελεί συγκερασμό των δύο αυτών διαστάσεων. Όσο πιο αδύναμη είναι μια τοπική ή κλαδική ή καλλιτεχνική παράδοση τόσο πιο πολύ σύρεται από τις διεθνείς μόδες ή ρέπει προς την απομόνωση και τον επαρχιωτισμό. Αντίθετα μια ακμαία παράδοση μπορεί να συγκεράσει το νέο με παγκόσμιες αρχές της τέχνης και με ιδιαίτερες γεωγραφικές, πολιτισμικές και ιστορικές.

Ένας τέτοιος μοναδικός συγκερασμός υπήρξε η αρχιτεκτονική των υπαίθριων θεάτρων που γέννησε η αρχαία Ελλάδα και την πέρασε, ριζικά αλλοιωμένη, στη Δύση με τη μεσολάβηση της Ρώμης (εικ.3).



Εικόνα 3

*Αναπαράσταση του ρωμαϊκού Θεάτρου της Ασπένδου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της ρωμαϊκής παράδοσης, η οποία υπήρξε, παρά τις διακρίσεις των απολογητών της, ένας ουσιαδής μετασχηματισμός της ελληνικής παράδοσης, αφού τα μνημειώδη και εσωστρεφή θέατρα συμβολίζουν την υποταγή της Φύσης στον άνθρωπο.*

Τα θεατρικά μνημεία της αρχαιότητας, διασκορπισμένα σε όλη την επικράτεια της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, ύστερα από αχρηστία αιώνων, θα ξαναγίνουν πηγή έμπνευσης των σκηνοθετών και αρχιτεκτόνων του νεώτερου θεάτρου. Από τους κόλπους της ιταλικής Αναγέννησης θα ξεπηδήσει τον 16ο αιώνα μ.Χ. η δυτική ακαδημαϊκή παράδοση με τη φιλοδοξία να ανακτήσει το “ελληνορωμαϊκό” παρελθόν της θεατρικής αρχιτεκτονικής. Στην πράξη όμως οι ευρωπαίοι αρχαιολάτρες δημιούργησαν νέα χειμερινά θέα-



τρα, εμπνευσμένα από ρωμαϊκά κυρίως πρότυπα, τα οποία έχουν επιφανειακή μόνο σχέση με το αρχαιοελληνικό κοίλο. Γιατί οι αρχιτέκτονες της Αναγέννησης και του κλασικισμού μιμήθηκαν, όπως και οι Ρωμαίοι, τα εξωτερικά γνωρίσματα των θεάτρων της ελληνικής αρχαιότητας, δηλαδή την βαθμιδωτή διάταξη και την κυκλική χάραξη των κερκίδων τους. Έχασαν όμως την ουσία τους. Έχασαν μεταξύ άλλων τη λιτότητα και την εναρμόνιση αρχιτεκτονήματος και φύσης, με την οποία το τοπίο, συνήθως ιδιαίτερης ομορφιάς, ενσωματωνόταν στην αρχαιοελληνική παράδοση.

## 2. Η ιταλίζουσα θεατρική αρχιτεκτονική των Επτανήσων

Η ιταλική επίδραση στη θεατρική ζωή και αρχιτεκτονική των Επτανήσων από το 1720 ως και το 1864 υπήρξε άμεση και καθοριστική. Πιο μικρή ή πιο έμμεση ήταν η ιταλική επίδραση στα επανησιακά θέατρα που χτίστηκαν το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, δηλαδή ύστερα από την Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα. Τα νησιά του Ιονίου, όπως και η υπόλοιπη Ελλάδα, δεν διέθεταν δική τους παράδοση χειμερινών θεάτρων, η οποία θα μπορούσε να δεχτεί την ανανεωτική επίδραση της ευρωπαϊκής παράδοσης.

Έτσι όταν οι ηγετικές τάξεις της επανησιακής κοινωνίας και οι ιταλοί ή ιταλομαθείς αρχιτέκτονες της θέλησαν να οικοδομήσουν λυρικά θέατρα ήταν φυσικό να δανειστούν τις λύσεις τους από την τότε πρωτοπόρο Ιταλία. Ο τύπος της ιταλικής όπερας του μπαρόκ και οι βενετικές κυρίως εφαρμογές του, θα γίνουν η βάση για την εσωτερική διαρύθμιση, τη σκηνή, τον διάκοσμο και τη λειτουργία των επίσημων, χειμερινών θεάτρων της Επτανήσου. Κατά την περίοδο της αγγλοκρατίας η ιταλίζουσα αρχιτεκτονική του θεάτρου θα ανανεωθεί κυρίως μορφολογικά με την αγγλική επίδραση του γεωργιανού (νεοκλασικού) και του βικτωριανού ρυθμού (εικ.4). Η λιτότητα και η αίσθηση του μέτρου αποτελούσαν τα κύρια χαρακτηριστικά των μικρών λυρικών σκηνών που απέκτησαν τα Ιόνια νησιά στα χρόνια της βενετοκρατίας και της αγγλοκρατίας. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις μπορεί να γίνει λόγος για μετάπλαση των ιταλικών και αγγλικών μορφών από τους επανησίους τεχνίτες, με την οποία δημιουργήθηκε μια ιδιότυπη, τοπική αρχιτεκτονική.



Εικόνα 4

*Το Θέατρο του Φοίνικα (La Fenice) της Βενετίας, που χτίστηκε το 1791 με σχέδια του αρχιτέκτονα G. - A. Selva και ανακαινίστηκε ριζικά το 1836 από τους αδελφούς G. και T. Meduna (χαρακτηριστικό παράδειγμα θεάτρου ιταλικής σκηνής). Πρόσφατη φωτογραφία.*

Στα χρόνια της βενετοκρατίας λειτούργησαν μόνο δύο δημόσια Θέατρα : (α) το Θέατρο του Αγίου Ιακώβου της Κέρκυρας (1720-1903) που ήταν από τις πρώτες Όπερες της Ανατολικής Μεσογείου και το 1903 διασκευάστηκε σε Δημαρχείο και (β) το μικρό Θέατρο στο Κάστρο της Ζακύνθου το οποίο λει-

τούργησε από το 1750 ως το 1790. Για το δεύτερο ξέρουμε μόνο ότι είχε θεωρεία και χωρητικότητα τριακοσίων ατόμων. Για το Θέατρο του Αγίου Ιακώβου κατά την περίοδο της βενετοκρατίας υπάρχουν περισσότερα στοιχεία. Είχε μόνο δώδεκα σειρές καθισμάτων στην πλατεία, 23 θεωρεία κατανεμημένα σε τρεις σειρές και υπερώο.

Τα θεατρικά αυτά οικοδομήματα υπήρξαν ένα από τα σύμβολα της ιεραρχημένης κερκυραϊκής και ζακυνθινής κοινωνίας. Ικανοποιούσαν έτσι δύο βασικές ανάγκες του αστικο-αριστοκρατικού τους κοινού, το οποίο σύχναζε στο θέατρο όχι μόνο για την παράσταση, αλλά και για λόγους κοινωνικής προβολής. Τα Θέατρα της βενετοκρατίας στέγαζαν κυρίως θιάσους ιταλικού μελοδράματος και ιταλόγλωσσες παραστάσεις ερασιτεχνών. Η παρουσία όμως των ξένων μελοδραματικών θιάσων θα συνεχιστεί και στα χρόνια της αγγλοκρατίας. Για το θέμα αυτό σας έχει ήδη μιλήσει ο καθηγητής Πλάτων Μαυρομούστακος.

Απέριττα υπήρξαν και τα τέσσερα θεατρικά οικοδομήματα της Ειπανήσου από το 1805 ως το 1864. Για τις λυρικές αυτές σκηνές ιταλικού τύπου υπάρχουν πολλά στοιχεία και απεικονήσεις. Πρόκειται συγκεκριμένα για: (α) το πρώτο ξύλινο Θεατράκι στο Αργοστόλι, βραχύβιο έργο του επιχειρηματία Σπυρίδωνος Μπερέττα (1805-1825);, (β) τη διασκευασμένη σε θέατρο οικία του Αλέξανδρου Σολωμού (1838-1849) στο Αργοστόλι με σχέδια του κεφαλονίτη αρχιτέκτονα Βαλοσαμάκη, (γ) το Θέατρο Κέφαλος (1857-1943) του Αργοστολίου, σχεδιασμένο από βενετό μάλλον αρχιτέκτονα και (δ) το πρόχειρο ξύλινο Θέατρο Απόλλων που χτίστηκε στη Ζάκυνθο το 1836 με πρωτοβουλία του Ιταλού θεατρικού επιχειρηματία Ιωσήφ Καμπλιέρι.

Η λιτότητα και η αίσθηση του μέτρου άρχισαν να χάνονται από τη θεατρική αρχιτεκτονική των Ιόνιων νησιών ύστερα από την Ένωσή τους με την Ελλάδα. Με ανεδαφικές φιλοδοξίες για τα επανησιακά δεδομένα σχεδιάστηκαν λ.χ. τα Δημοτικά Θέατρα της Ζακύνθου (1871/1875 - 1953) και της Κέρκυρας (1892/1903-1943), εκλεκτικιστικής τεχνοτροπίας. Το πρώτο ήταν από τις επιτυχέστερες συνθέσεις του σάξονα αρχιτέκτονα Ernst Ziller (1837-1923), ενώ το δεύτερο μια πομπώδης μίμηση ιταλικών προτύπων του Corrado Pergolesi, αρχιτέκτονα από την Ancona. Ευτυχώς τα σχέδια Ziller και Pergolesi εφαρμόστηκαν με πολλές απλοποιήσεις. Αυτό διευκόλυνε την καλύτερη ένταξη των δύο Δημοτικών Θεάτρων στο δομημένο περιβάλλον της Κέρκυρας και της Ζακύνθου.

Πρέπει ωστόσο να τονιστεί ότι οι επίσημες αυτές σκηνές των Ιόνιων νησιών δημιούργησαν την αξιολογότερη μουσική παράδοση της νεώτερης Ελλάδας. Δεν υπήρξαν όμως παράγοντες ανάπτυξης της ελληνικής δραματικής τέχνης. Η ελληνόγλωσση θεατρική ζωή, στην οποία οφείλουμε την αξιόλογη ζακυνθινή και κεφαλονίτικη κωμωδιογραφία, ήταν τα υπαίθρια λαϊκά θεάματα που συνέχισαν την κρητική παράδοση και οι ιδιωτικές ερασιτεχνικές παραστάσεις.

Τα επανησιακά Θέατρα του 18ου και 19ου αιώνα υπήρξαν και κακότευχα. Όσα γλύτωσαν από τις πτωχεύσεις και τους βομβαρδισμούς του 1943 κατεδαφίστηκαν μετά το σεισμό του 1953. Είχαν βέβαια όλα τους ξεπέσει (εικ. 5) ακολουθώντας τη μοίρα της αστικής τάξης που τα δημιούργησε, αλλά και λόγω της απορρόφησης του επανησιακού δυναμισμού από την υδροκέφαλη Αθήνα.



Εικόνα 5

*Το Δημοτικό Θέατρο της Κέρκυρας (1822/1903-1943), έργο του Ιταλού αρχιτέκτονα Corrado Pergolesi.*

### 3. Τα μνημειώδη χειμερινά Θέατρα του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού

Οι αδυναμίες και η κακοτυχία των επανασιακών λυρικών σκηνών υπήρξαν ακόμη εντονότερες στα χειμερινά Θέατρα που απέκτησαν οι πόλεις του νέου ελληνικού κράτους κατά τον 19ο αιώνα και τις αρχές του 20ού. Τα περισσότερα από τα θέατρα αυτά ήταν έργα του δαιμόνιου Ernst Ziller (1837-1923), ο οποίος ανταποκρίθηκε καλύτερα από οποιονδήποτε άλλον αρχιτέκτονα στις ανάγκες της ηγετικής τάξης του καιρού του. Γιατί ικανοποίησε τα πληθωρικότερα γούστα των νεόκοπων αστών της γεωργιανής Ελλάδας και τους έδωσε με τα εκλεκτικιστικά του μέγαρα και θέατρα τα μέσα για την κοινωνική τους προβολή.

Η θεατρική αρχιτεκτονική του Ziller στην Ελλάδα είναι έντονα επηρεασμένη από τις δύο Οπερες της Δρέσδης (του 1838/1841 και του 1869/1878) και γενικά από τον εκλεκτικιστικό ιστορισμό του σερμού· μια δηλαδή τεχνοτροπία που επέβαλαν ο μεγάλος γερμανός αρχιτέκτων Gottfried Semper (1803-1879) και ο εγκατεστημένος στη Βιέννη δανός αρχιτέκτων Theophil Hansen (1813-1891). Οι Όπερες βέβαια της Δρέσδης είχαν σκηνή ιταλικού τύπου, ενώ η ιταλική Αναγέννηση και το ιταλικό μπαρόκ ήταν οι κύριες πηγές έμπνευσης της εκλεκτικιστικής τεχνοτροπίας των Semper, Hansen και Ziller.

Επομένως τα θεατρικά κτίρια του Ziller στην Ελλάδα δέχτηκαν την ιταλική επίδραση από δεύτερο χέρι, δηλαδή με τη σαξονική, βιεννέζικη και δανέζικη διαμεσολάβηση. Τα κτίρια αυτά ήταν τρία: (α) το μικρό και κομψό Δημοτικό Θέατρο Απόλλων της Πάτρας (1871/1872), νεο-αναγεννησιακής τεχνοτροπίας (εικ. 6)· (β) το άτυχο Δημοτικό Θέατρο της Αθήνας (1872/1888-1940), εκλεκτικιστικής



Εικόνα 6

Το Δημοτικό Θέατρο Απόλλων της Πάτρας (1871/1872), έργο του E. Ziller: πρωτότυπο σχέδιο - τομές - φιλοτεχνημένο τον Φεβρουάριο του 1871.

τεχνοτροπίας· και (γ) το Βασιλικό (Εθνικό) Θέατρο της Αθήνας (1891/1901), μια όχι ιδιαίτερα εύστοχη σύνθεση επηρεασμένη από το σαξονικό νεομπαρόκ.

Ιταλικής σκηνής και νεοκλασικής μορφολογίας ήταν το απείριστο Δημοτικό Θέατρο Απόλλων της Ερμούπολης (1862/1864), έργο του ιταλού αρχιτέκτονα Pietro Sambró. Δεν πρόκειται βέβαια για μικρογραφία της Σκάλας του Μιλάνου (1776-1778), όπως ισχυρίστηκαν οι Ερμούπολιτες, αλλά για φτωχό συγγενί του αριστουργήματος του G. Piermarini. Αντίθετα, γαλλικής και γερμανικής επιρροής ήταν τα υπόλοιπα τρία Δημοτικά Θέατρα που σχεδιάστηκαν από έλληνες αρχιτέκτονες. Πρόκειται για το αξιόλογο Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά (1882/1895), ώριμο έργο του προικισμένου αρχιτέκτονα Ιωάννη Λαζαρίμου (1849-1913) (εικ. 7), το φτωχό Δημοτικό Θέατρο του Βόλου (1892/1894-1954;) που σχεδίασαν οι κωνσταντινουπολίτες αρχιτέκτονες Νικόλαος και Κωνσταντίνος Δημάδης και το μικρό, αλλά κομψό Μαλλιαροπούλειο Θέατρο της Τρίπολης (1905/1909), έργο του αρχιτέκτονα Αναστάση Μεταξά (1863-1937).



PIRAEUS. — Municipal theater.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ. — Δημοτικόν Θέατρον.

Εικόνα 7

*Το Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά (1882/1895), έργο του αρχιτέκτονα Ιωάννη Λαζαρίμου: άποψη του εξωτερικού (επιστολικό δελτάριο δεκαετίας 1930, συλλογή Ε.Α.Ι.Α.).*

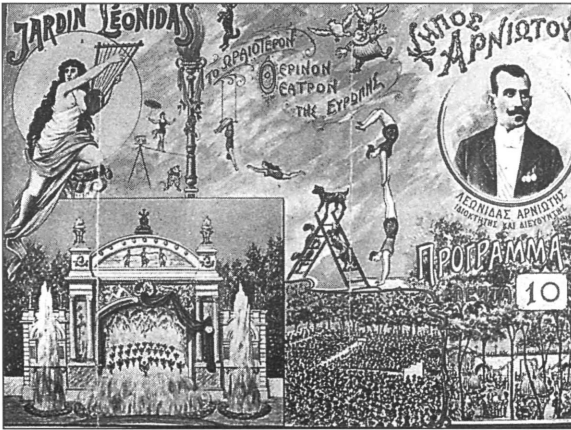
Είναι γεγονός ότι οι κτιριακοί τύποι και οι τεχνοτροπίες της ευρωπαϊκής θεατρικής αρχιτεκτονικής δεν βρήκαν στον τόπο μας ευνοϊκό κλίμα για να πιάσουν ρίζες και να δώσουν καρπούς, δηλαδή να εξελληνιστούν. Έτσι η εισαγωγή τους στην Ελλάδα του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού έμεινε ένα εποχικό γεγονός δίχως συνέχεια. Τα ιταλικής, γερμανικής και γαλλικής επιρροής Δημοτικά Θέατρα λειτουργούσαν σποραδικά και ματαιόδοξα με ξένους κυρίως θιάσους - ιταλικούς και γαλλικούς. Έτσι δεν έδωσαν λύση στο στεγαστικό πρόβλημα των ελληνικών θιάσων του καιρού τους και δεν προώθησαν ουσιαστικά την ελληνική δραματική τέχνη ούτε τη θεατρική παιδεία των Νεοελλήνων. Εξάιρεση αποτελεί το Βασιλικό Θέατρο της Αθήνας, το σημερινό Εθνικό, μετά την επαναλειτουργία του το 1932 με σκηνοθέτες της κλίμακας ενός Φώτου Πολίτη και ενός Δημήτρη Ροντήρη, με μόνιμο σκηνογράφο τον Κλεόβουλο Κλώνη, μόνιμο ενδυματολόγο τον Αντώνη Φωκά, και με ηθοποιούς των δυνατοτήτων του Αιμίλιου Βεάκη, της Ελένη Παπαδάκη, της Βάσως Μανωλίδου και της Κατίνας Παξινού.

Ως αρχιτεκτονήματα, τα μνημειώδη χειμερινά Θέατρα του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού ήταν οι φτωχοί συγγενείς των ευρωπαϊκών τους προτύπων. Αυτό βέβαια δεν οφείλεται σε έλλειψη δεξιοτεχνίας ή ενημέρωσης των ξένων και ελλήνων αρχιτεκτόνων που τα σχεδίασαν, κάθε άλλο. Οφείλεται στην εκουχρονιστική επιπολαιότητα και τη “φτωχοαλαζονεία” των ελλήνων νεοαστών αυτής της εποχής, οι οποίοι θέλησαν να κάμουν ό,τι ακριβώς έκαμαν οι αστικές τάξεις της Δύσης, χωρίς να έχουν τα δικά τους δεδομένα και μέσα. Επιπλέον η παρακμή της άρχουσας ελλαδικής τάξης του 19ου αιώνα μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους, θα αποβεί μοιραία για τα επτά μνημειώδη χειμερινά θέατρα που δημιούργησε.

Από αυτά επέζησαν τα πέντε και μέχρι στιγμής μόνο τα τρία βρίσκονται σε λειτουργία: το Εθνικό της Αθήνας, το Δημοτικό του Πειραιά και το Δημοτικό της Πάτρας. Τα άλλα δύο - ο Απόλλωνας της Ερμούπολης και το Μαλλιαιοπούλειο της Τρίπολης - απλώς γλύτωσαν την κατάρευση ύστερα από καθυστερημένες οσωτικές επεμβάσεις, οι οποίες αλλοίωσαν βάρβαρα το εσωτερικό τους.

#### 4. Τα ιδιότυπα υπαίθρια θέατρα της νεώτερης Ελλάδας

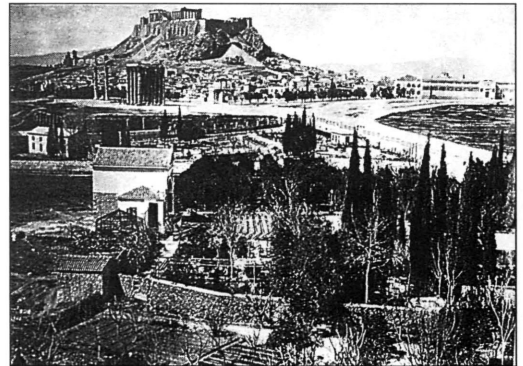
Εκεί που μπορεί να γίνει λόγος για μια υποτυπώδη σχέση νεωτερικότητας και παράδοσης είναι στα υπαίθρια θέατρα της νεώτερης Ελλάδας. Πρόκειται για τον ιδιόμορφο τύπο της θεατρικής μάντρας, δηλαδή του περιφραγμένου ή “τετειχομένου οικοπέδου” με τη στεγασμένη, ιταλίζουσα σκηνή. Ο τύπος αυτός ήταν αποτέλεσμα αυτοσχέδιου συνδυασμού στοιχείων από την ευρωπαϊκή μόδα των θεάτρων ποικιλιών (βαριετέ) και από δύο παραδόσεις: την ιταλογεννημένη παράδοση του χειμερινού θεάτρου αφενός και αφετέρου τη μακράιωνη, πολυεθνική παράδοση των υπαίθριων λαϊκών θεαμάτων, η οποία ευδοκίμησε ιδιαίτερα στη μεσογειακή Ελλάδα. Όμως τα δάνεια ευρωπαϊκά στοιχεία κυριάρχησαν σε αυτό τον αυτοσχέδιο συνδυασμό χωρίς να γίνουν αυτονόπη ή οργανικό του μέρος. Γιατί η στεγασμένη σκηνή της θεατρικής μάντρας ήταν μια μηχανιστική μεταφορά της ιταλικής σκηνής από το δικό της περίτεχνο οικοδόμημα στο λιτό ελληνικό ύπαιθρο (εικ. 8).



Εικόνα 8

Πρόγραμμα του Κήπου του Αρνιώτη της οδού Ακαδημίας με το κοσμικότερο υπαίθριο Θέατρο Ποικιλιών της belle époque (1904), έργο του αρχιτέκτονα Πάνου

Η παρουσία των αρχιτεκτόνων αντί να αμβλύνει, επιδεινώνει αυτό το πρόβλημα. Οι κοσμικές θεατρικές μάντρες του 19ου και του 20ού αιώνα που σχεδίασαν γνωστοί αρχιτέκτονες βαδίζοντας στα χνάρια του Ziller ήταν εξεζητημένες και ξένες προς το χαρακτήρα του ελληνικού τοπίου. Γιατί η αταίριαστη αντιπαράθεση του κλειστού χώρου της ιταλίζουσας σκηνής και του ανοιχτού χώρου των θεατών συμπληρωνόταν με τον αφύσικο τεμαχισμό του τελευταίου σε πλατεία και θεωρεία ή εξώστες, όπως συνέβαινε στα χειμερινά θέατρα της Ευρώπης (εικ. 9-11).



Εικόνα 9

Το παρίλισιο αθηναϊκό Θέατρο Παράδεισος (1873 - 1896) στις αρχές της δεκαετίας του 1880. Χαρακτηριστικό δείγμα της αυτοσχέδιας θεατρικής μάντρας με τη στεγασμένη, ιταλίζουσα σκηνή.

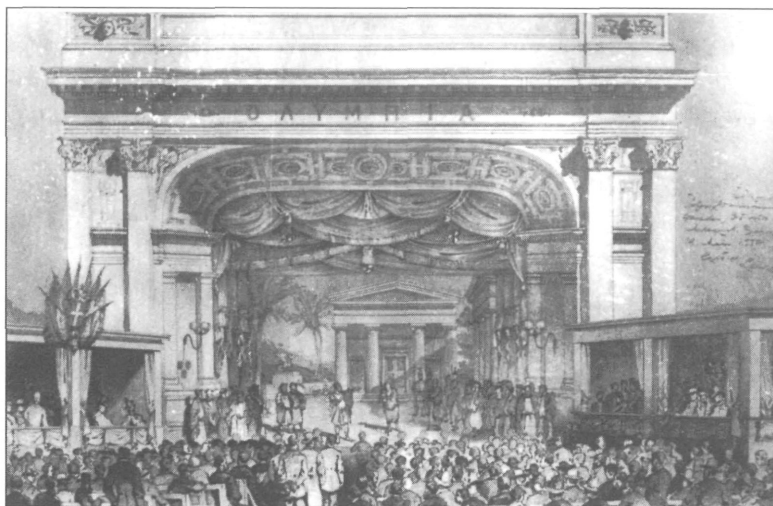
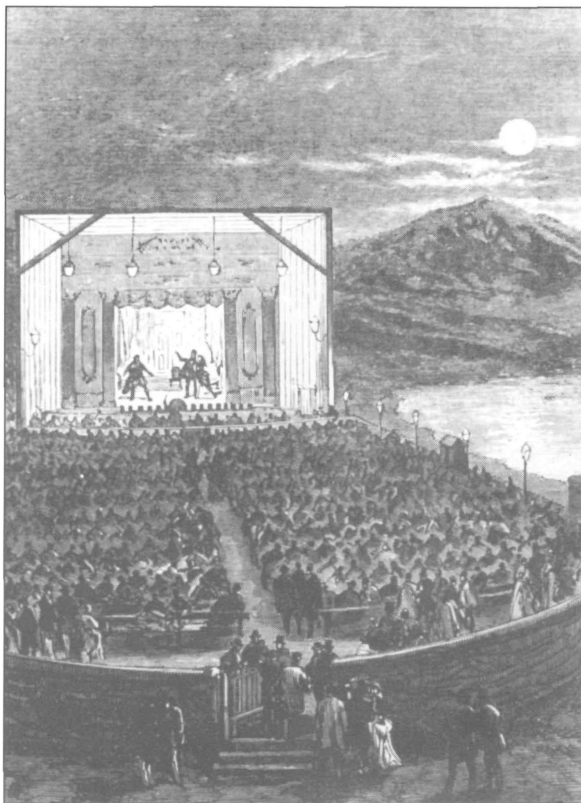


Εικόνα 10

Λιθογραφία του πρώτου ξύλινου Θεάτρου του Νέου Φαλήρου (1874 - 1880).

Τον τύπο της θεατρικής μάντρας τον γέννησε η ανάγκη των Νεοελλήνων για φτηνή θερινή διασκέδαση και η ιδιωτική επιχειρηματική πρωτοβουλία, η οποία κάλυψε αυτή τους την ανάγκη συνδυάζοντας τις ευχάριστες καλοκαιρινές νύχτες με θεατρικές παραστάσεις και άλλα θεάματα και ακροάματα. Τα ταπεινά προϊόντα αυτού του τύπου εξυπηρέτησαν και συνεχίζουν να εξυπηρετούν τους λιτοδίαιτους ελληνικούς θιάσους. Διάδοχος τους ήταν ο υπαίθριος κινηματογράφος.

Είναι όμως γεγονός ότι οι αυτοσχέδιες λαϊκές παραστάσεις με τις ανοιχτές, σανιδένιες τους σκηνές έστεκαν πολύ πιο αυτoνότητα στο ελληνικό ύπαιθρο και είχαν



Εικόνα 11

Το υπαίθριο αθηναϊκό Θέατρο των Ολυμπίων ή Ολύμπια (1881 - 1887), έργο του E. Ziller, σε σχέδιο Σπέντζα του 1887. Αντιπροσωπευτική περίπτωση κοσμικής θεατρικής μάντρας σχεδιασμένης από αρχιτέκτονα, στην οποία η αταίριαστη αντιπαράθεση της στεγασμένης ιταλίζουσας σκηνής με τον ανοιχτό χώρο των θεατών συμπληρώνεται από τον αφύσικο τεμαχισμό του τελευταίου σε πλατεία και θεωρεία.

μεγαλύτερη σχέση με τη μακραίωνη θεατρική μας παράδοση. Αποτελούσαν δηλαδή συνέχεια της αρχαιοελληνικής παράδοσης του μιμοθέατρου, της όρχησης και της αυτοσχεδιαστικής φάρσας που επιβίωσε στις εθιμικές παραστάσεις και μεταμφιέσεις, στα λαϊκά θεάματα των μίμων, των χορευτών και των ταπεινών διασκεδαστών του Βυζαντίου, του δυτικού Μεσαίωνα και των νεότερων χρόνων.

## 5. Οι απόπειρες ανάκτησης του αρχαιοελληνικού παρελθόντος

Θα κλείσω τη σημερινή ομιλία με το σχολιασμό των προσπαθειών που έγιναν για την ανάκτηση του αρχαιοελληνικού παρελθόντος της θεατρικής μας αρχιτεκτονικής. Θα ήθελα να σας θυμίσω ότι τα έργα των μεγάλων ελλήνων τραγικών γράφτηκαν για τα ξυλόχτιστα υπαίθρια θέατρα του 5ου π.Χ. αιώνα. Αντίθετα τα λίθινα θέατρα των όψιμων κλασικών, ελληνιστικών και ρωμαϊκών χρόνων, αυτά που όλοι σήμερα θαυμάζουμε ή μιμούμαστε χτίστηκαν σε εποχές παρακμής της δραματογραφίας. Ο θαυμασμός των θεατρικών μνημείων της αρχαιότητας μας κάνει να ξεχνούμε την ταπεινή αφετηρία του παγανιστικού θεάτρου και κυρίως τις ταπεινές του εκφράσεις και επιβιώσεις. Πρόκειται για τις σανιδένιες σκηνές - πατάρια, τις ξύλινες κερκίδες και τη χρήση δρόμων και πλατειών από τους ταπεινούς διασκεδαστές του αρχαίου κόσμου. Γιατί αυτά αποτελούσαν το κυρίαρχο και ανθεκτικότερο είδος της ελληνωρωμαϊκής παράδοσης. Και αυτά κουβαλούσαν τον κωμικό "σπόρο" του λαϊκού θεάτρου, έτοιμο να ριζώσει όταν το επιτρέπουν οι περιστάσεις.

Οι προσπάθειες για την ανάκτηση του αρχαιοελληνικού παρελθόντος της θεατρικής μας αρχιτεκτονικής ακολούθησαν δύο δρόμους: το δρόμο της μίμησης και το δρόμο της αναβίωσης. Στον πρώτο βιάδισαν οι οραματιστές της "αναγέννησης" (νεκρανάστασης) του αρχαιοελληνικού κοίλου με την οικοδόμηση νέων θεάτρων εμπνευσμένων από αυτό. Η μεγάλη αυτή ιδέα δεν καλλιεργήθηκε συστηματικά στην Ελλάδα και δεν είχε, πιστεύω, ιδιαίτερο νόημα να καλλιεργηθεί, αφού ο τόπος μας είναι γεμάτος από θεατρικά μνημεία της αρχαιότητας, τα οποία μπορούν θαυμάσια να φιλοξενήσουν παραστάσεις αρχαίου δράματος. Οι αρχιτεκτονικές προσπάθειες του Wilhelm Dörpfeld - στα 1887 - και του Κωνσταντίνου Δοξιάδη - στα 1939 - να υλοποιήσουν "τη μεγάλη αυτή ιδέα" έχουν θεωρητικό μόνο ενδιαφέρον. Τα θέατρα που σχεδίασαν, με πρότυπό τους το κοίλο της Επιδαύρου, δεν τα γέννησε κάποια ανάγκη ή κάποιος προβληματισμός για την σύγχρονη θεατρική πράξη. Ήταν δημιουργήματα πολιτιστικών και επιστημονικών φιλοδοξιών οι οποίες ανήκουν στην ευρωπαϊκή παράδοση: μια παράδοση μορφοκρατική που μιμήθηκε το γράμμα του αρχαίου κοίλου (χάραξη, αμφιθεατρική διάταξη κλπ.) χάνοντας την ουσία του, δηλαδή την αρμονική συνύπαρξη αρχιτεκτονήματος και φύσης και την αυτονόητη σχέση αρχιτεκτονικής μορφής και θεατρικής λειτουργίας.

Η μελέτη του γερμανού αρχιτέκτονα - αρχαιολόγου W. Dörpfeld (1853 - 1940), η οποία εκπονήθηκε το 1887 πρέπει να έμεινε στα χαρτιά. Επρόκειτο για ένα ξύλινο υπαίθριο θέατρο 2000 θέσεων με αμφιθεατρική διάταξη κερκίδων, που θα χτιζόταν στον περίβολο του Ζαπείου, πίσω από το παλιό ξύλινο κατάστημα της Ολυμπιακής Έκθεσης.

Ο αρχιτέκτονας - πολεοδόμος Κωνσταντίνος Δοξιάδης πρότεινε, το 1939, και αγωνίστηκε επί σειρά ετών να χτίσει τη λίθινη Υπαίθρια Σκηνή των 8.000 θέσεων στο τεχνητό κοίλο που είχε δημιουργήσει το λατομείο δυτικά του λόφου Φιλοπάππου. Το έργο έμεινε ημιτελές λόγω των διαμαρτυριών που ξεσήκωσαν οι εκβραχισμοί στην Κοίλη για την κατασκευή του. Η Υπαίθρια Σκηνή του Δοξιάδη είχε δύο σκοπούς. Ο πρώτος ήταν να δημιουργήσει ένα ισχυρό κίνητρο για τη σωτηρία του περιβάλλοντος χώρου, δηλαδή των Άνω Πετραλώνων, ο οποίος είχε αρχίσει να υποβαθμίζεται από την αυθαίρετη δόμηση. Ο δεύτερος σκοπός ήταν να δημιουργηθεί ένα σύγχρονο θέατρο στο αρχαίο πνεύμα, το οποίο να επιτρέπει παρουσιάσεις και άλλου είδους που δεν γίνονται στο Ηρώδειο, όπως λαϊκούς χορούς, ειδικά φεστιβάλ κλπ. Από τα σχέδια της μελέτης και το ημιτελές αρχιτεκτόνημα του Δοξιάδη προκύπτει ότι επρόκειτο περί



μιας μνημειώδους κατασκευής μικτού ελληνο-ρωμαϊκού τύπου, η οποία ευθυγραμμίζονταν με τη μεσοπολεμική μόδα της ανέγερσης τεράστιων αμφιθεάτρων αρχαϊκής έμπνευσης. Το γνωστότερο από αυτά ήταν το βερολινέζικο θέατρο Dietrich - Eckart του III Reich.

Από τη “μεγάλη αυτή ιδέα” του Δοξιάδη θα καρποφορήσει η ρεαλιστικότερη μεταπολεμική της έκφραση. Και αυτή θα είναι η ιδιοφυής πρότασή του για τη δημιουργία υπαίθριων θεάτρων και πολιτιστικών δραστηριοτήτων στα αδρανοποιημένα λατομεία του λεκανοπεδίου της Αττικής. Σήμερα χάρη στην Άννα Συνοδινού, τον Μίνω Βολανάκη και τη Μελίνα Μερκούρη η πρόταση Δοξιάδη είναι πια μια γόνιμη πραγματικότητα. Το πρώτο “Θέατρο των Βράχων” στίθηκε στο νταμάρι του Λυκαβηττού το 1965 με σχέδια του δεξιότεχνη αρχιτέκτονα Τάκη Ζενέτου (1926-1977). Θα ακολουθήσουν τα δημοτικά Θέατρα των Βράχων της δεκαετίας του 1980 στην Πετρούπολη, τη Νίκαια και τον Βύρωνα. Έτσι, από άλλους θα μετατραπούν οι πληγές αυτές της άναρχης οικοδόμησης σε ζωντανά πολιτιστικά κύτταρα.

Πολύ σημαντικότερη είναι μια άλλη νεώτερη απόπειρα ανάκτησης του αρχαιοελληνικού παρελθόντος. Και αυτή είναι η χρησιμοποίηση των αναστηλωμένων ή μη θεατρικών μνημείων της αρχαιότητας για σύγχρονες παραστάσεις και άλλες εκδηλώσεις. Στους πρωτεργάτες αυτής της προσπάθειας ανήκουν ο Ιταλός Ettore Romagnoli και το ζεύγος Σικελιανού. Ο Romagnoli ανέβασε το 1913 Οιδίποδα



Εικόνα 12

*Ο μοντέρνος, και ταιριαστός για την περίσταση, σκηνικός χώρος που σχεδίασε ο αρχαιολάτρης αρχιτέκτων Γεώργιος Κοντολέων το 1930 για τις δεύτερες Δελφικές Γιορτές του ζεύγους Σικελιανού: στιγμιότυπα από την παράσταση του Προμηθέα Δεσμώτη, στο αρχαίο Θέατρο των Δελφών.*

Τύραννο στο ρωμαϊκό Θέατρο του Fiesole. Ο Άγγελος και η Εύα Σικελιανού υπηρέτησαν την υπόθεση της αναβίωσης του αρχαίου δράματος με τις μυθικές τους Δελφικές Γιορτές του 1927 και 1930. Χρησιμοποίησαν δηλαδή το θέατρο των Δελφών για ν' ανεβάσουν αρχαίους τραγικούς. (εικ. 57). Πρωτοποριακή εδώ υπήρξε η δουλειά του αρχαιολάτρη αρχιτέκτονα Γεωργίου Κοντολέοντος (1896-1952), ο οποίος σχεδίασε σκηνικά και κουστούμια των Δεύτερων Δελφικών Γιορτών του 1930. Από φωτογραφίες εποχής και από σχέδια του αρχιτέκτονα βλέπουμε πόσο απέριττο και λειτουργικό ήταν το ξύλινο σκηνικό οικοδόμημα (εικ. 12-13).



Εικόνα 13

Ο μοντέρνος, και ταιριαστός για την περίσταση, σκηνικός χώρος που σχεδίασε ο αρχαιολάτρης αρχιτέκτων Γεώργιος Κοντολέον το 1930 για τις δεύτερες Δελφικές Γιορτές του ζεύγους Σικελιανού: στιγμιότυπα από την παράσταση του Προμηθέα Δεσμώτη, στο αρχαίο Θέατρο των Δελφών.

# “Παράδοση και Νεωτερικότητα στην Ελληνική Θεατρική Αρχιτεκτονική”

Κατάλογος των 60 διαφανειών  
που πρόβαλε η κ. Φέσσα στη διάλεξη της.

## Εικόνες

- Εικ. 1 Το Θέατρο της Επιδαύρου, χτισμένο στα τέλη του 4ου αι. π.χ. και στον 2ο αι. π.Χ. Το γνωστότερο μνημείο της ελληνικής θεατρικής παράδοσης και κορυφαία έκφραση της πεμπτουσίας της, που ήταν η αρμονική συνύπαρξη αρχιτεκτονήματος και φύσης, και η δημοκρατική διάταξη του κοινού.
- Εικ. 2 Αναπαράσταση ξύλινης φλυακικής σκηνής, στην οποία ανεβάζονταν οι λαϊκότερες μορφές της αρχαίας κωμωδίας.
- Εικ. 3 Το αρχαίο Θέατρο των Δελφών του 3ου αι. π.Χ. Μια χαρακτηριστική περίπτωση αρμονικής σχέσης αρχιτεκτονήματος και φύσης σ' ένα μοναδικής ομορφιάς τοπίο.
- Εικ. 4 Αναπαράσταση του ρωμαϊκού Θεάτρου της Ασπένδου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της ρωμαϊκής παράδοσης, η οποία υπήρξε, παρά τις διακηνύξεις των απολογητών της, ένας ουσιώδης μετασχηματισμός της ελληνικής παράδοσης (εικ. 5), αφού τα μνημειώδη και εσωστρεφή της θέατρα συμβολίζουν την υποταγή της Φύσης στον άνθρωπο.
- Εικ. 5 Το Θέατρο της Επιδαύρου (τέλη 4ου αι. και 2ος αι. π.Χ.)
- Εικ. 6 Η Όπερα της Ρώμης (χαρακτηριστικό παράδειγμα θεάτρου ιταλικής σκηνής).
- Εικ. 7 Το Θέατρο του Φοίνικα (La Fenice) της Βενετίας, που χτίστηκε το 1791 με σχέδια του αρχιτέκτονα G. - A. Selva και ανακαινίστηκε ριζικά το 1836 από τους αδελφούς G. και T. Meduna. Πρόσφατη φωτογραφία.
- Εικ. 8 Ανεκτέλεστο σχέδιο πρότασης του αρχιτέκτονα Ι. Χρόνη για την επέκταση του Θεάτρου του Αγίου Ιακώβου της Κέρκυρας, με ημερομηνία 21 Ιουλίου 1875. Κατά μήκος τομή (επάνω εικόνα). Σχέδια του Θεάτρου του Φοίνικα ( La Fenice) της Βενετίας. Κάτοψη δημοσιευμένη το 1868 (αριστερά), κατά μήκος τομή (επάνω δεξιά) και σχέδια στα οποία διακρίνεται ο περίτεχνος ανάγλυφος διάκοσμος του Fr. Orsi (κάτω δεξιά).
- Εικ. 9 Το διασκευασμένο σε Δημαρχείο Θέατρο του Αγίου Ιακώβου της Κέρκυρας (1720 - 1902). Επιστολικό δελτάριο δεκαετίας 1980.

- Εικ. 10 Σχέδια του Θεάτρου του επιχειρηματία Σπυρίδωνος Μπερέττα (1805 - 1825) στο Αργοστόλι: διάγραμμα με τα ονόματα των θεωρειούχων (επάνω) και κατά μήκος τομή (κάτω).
- Εικ. 11 Σχέδια της διασκευασμένης σε Θέατρο οικίας του Αλέξανδρου Σολομού στο Αργοστόλι (1838 - 1849) από τον αρχιτέκτονα Βαλσαμάκη: κάτοψη πλατείας (επάνω), κατά μήκος τομή (στο μέσον) και όψεις (κάτω).
- Εικ. 12 Το Θέατρο Ο Κέφαλος του Αργοστολίου (1857 - 1943): πρόσοψη (επάνω) και αίθουσα μετά την ανακαίνισή του 1894 - 1895 (κάτω).
- Εικ. 13 Άποψη του Αργοστολίου με το Θέατρο Ο Κέφαλος στο βάθος, Επιστολικό δελτάριο αρχών του 20ού αι. (Συλλογή Ε.Λ.Ι.Α.).
- Εικ. 14 Διάγραμμα ενοικίασης θεωρείων του ξύλινου, χειμερινού Θεάτρου Απόλλων της Ζακύνθου, που χτίστηκε το 1836. Το απεικονιζόμενο σχήμα διαφέρει από τις καθιερωμένες πεταλόσχημες αίθουσες ιταλικού τύπου της εποχής (επάνω αριστερά). Δύο μη πεταλόσχημες αίθουσες του 17ου αι., οι οποίες ανήκουν στην πρώτη, πειραματική φάση των θεάτρων ιταλικού τύπου: κάτοψη του Teatro della Fortuna του G. Torelli στο Fano (1677, επάνω αριστερά) και η Όπερα της Βιέννης του L. O. Burnacini (1665 - 1666, κάτω αριστερά).
- Εικ. 15 Το Δημοτικό Θέατρο Φώσκολος (1871 / 1875 - 1953), που χτίστηκε με σχέδια του σάξονα αρχιτέκτονα Ernst Ziller. Προοπτικό σχέδιο - υδατογραφία με την υπογραφή του Ziller και ημερομηνία 4 Μαρτίου 1872.
- Εικ. 16 Πρόπλασμα του Δημοτικού Θεάτρου Ζακύνθου Φώσκολος (δωρεά Σπ. Καρρέρ).
- Εικ. 17 Το Δημοτικό Θέατρο Φώσκολος της Ζακύνθου γύρω στα 1915. Επιστολικό δελτάριο συλλογής Ε.Λ.Ι.Α.
- Εικ. 18 Το Δημοτικό Θέατρο της Κέρκυρας (1893 - 1943): σχέδια αποτύπωσης του 1935 - τομή κατά πλάτος και τομή κατά μήκος (επάνω) - και σχέδια πρόσοψης και πλάγιας όψης της αρχικής μελέτης του 1892, φιλοτεχνημένα από τον ιταλό αρχιτέκτονα Corrado Pergolesi (κάτω).
- Εικ. 19, 20 Πρωτότυπα σχέδια - υδατογραφίες του Δημοτικού Θεάτρου της Κέρκυρας, φιλοτεχνήματα το 1892 από τον Corrado Pergolesi: κάτοψη υπογείου (εικ. 19) και κάτοψη α' ορόφου (εικ. 20).
- Εικ. 21 Το Δημοτικό Θέατρο της Κέρκυρας στη φάση της κατασκευής (1893 - 1903) με τους τρούλους, οι οποίοι καταργήθηκαν τελικά (επάνω) και αποπερατωμένο (κάτω αριστερά) και δύο ευρωπαϊκά θέατρα όμοιας τεχνολογίας: η Όπερα της

Βουδαπέστης (1875 - 1884) του Μ. Υβί, χαρακτηριστικό δείγμα πομπώδους νεοαναγεννησιακής τεχνοτροπίας της γερμανικής σχολής (κάτω δεξιά) και από κάτω της η Σκάλα του Μιλάνου (1776 - 1778), έργο του κλασικιστή αρχιτέκτονα G. Piermarini και ένα από τα αρχέτυπα της ιταλικής σχολής.

- Εικ. 22 Τα υπολείμματα του Δημοτικού Θεάτρου Φώσκολος της Ζακύνθου μετά το σεισμό του 1953 και την πυρκαγιά που ακολούθησε.
- Εικ. 23 Το Δημοτικό Θέατρο της Κέρκυρας (1892/1903 - 1943). Επάνω δύο σχέδια λεπτομερειών της μελέτης Pergolesi του 1892: πρόσοψη και τομή στις οποίες φαίνεται ο εσωτερικός διάκοσμος των θεωρείων και του υπερώου. Κάτω φωτογραφίες της αίθουσας και της σκηνής του Θεάτρου, τραβηγμένες το 1938.
- Εικ. 24 Πρόσοψη της οικίας Κούπα επί της οδού Πανεπιστημίου, η οποία ήταν έργο του E. Ziller. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του ιστορικού εκλεκτικισμού των μεγάρων της γεωργιανής Αθήνας, ο οποίος ικανοποίησε τα γούστα της τότε άρχουσας "αστικής τάξης".
- Εικ. 25 Οικία Ziller (μετ. Σπ. Λοβέρδου), Μαυρομιχάλη 6, Αθήνα, όψιμο έργο του E. Ziller. Φωτογραφία 1992.
- Εικ. 26, 27 Η πρώτη Όπερα της Δρέσδης (1838 - 1841), έργο του G. Semper, νεοαναγεννησιακού ρυθμού, η οποία άσκησε καθοριστική επίδραση στα τέσσερα ελληνικά θέατρα του E. Ziller: προοπτικό σχέδιο (εικ. 26) και υδατογραφία της αίθουσας (εικ. 27).
- Εικ. 28 Η αίθουσα της δεύτερης Όπερας της Δρέσδης (1869 - 1878), έργο του G. Semper και του γιού του Manfred. Ελαιογραφία του G. Theuerkauf, φιλοτεχνημένη στα 1878.
- Εικ. 29, 30 Το Δημοτικό Θέατρο Απόλλων της Πάτρας ( 1871 - 1872), έργο του E. Ziller: πρωτότυπα σχέδια - τομές - φιλοτεχνημένα το Φεβρουάριο του 1871 (εικ. 29) και άποψη της πλατείας Γεωργίου Α' με το Δημοτικό Θέατρο στο κέντρο δεξιά (επιστολικό δελτάριο αρχών του 20ού αι., εικ. 30).
- Εικ. 31, 32 Το γερμανικής επιρροής Δημοτικό Θέατρο της Αθήνας (1872/1888 - 1940), έργο του E. Ziller: άποψη του εξωτερικού στα 1900 (επιστολικό δελτάριο, εικ. 31) και άποψη της αίθουσας στα 1922, μετά την προσωρινή εγκατάσταση των μικρασιατών προσφύγων (εικ. 32).
- Εικ. 33, 34 Το πρώην Βασιλικό και σήμερα Εθνικό Θέατρο της Αθήνας (1891 - 1901), έργο του E. Ziller και φτωχική μίμηση γερμανικών προτύπων: άποψη του εξωτερικού στα 1994 (εικ. 33) και άποψη της αίθουσας το Μάρτιο του 1984 (εικ. 34)

- Εικ. 35 Το Δημοτικό Θέατρο Απόλλων της Ερμούπολης (1862 - 1864), έργο του Ιταλού αρχιτέκτονα Pietro Samprò: άποψη της ερειπωμένης αίθουσας, πριν την επισκευή του 1970 (κάτω δεξιά) και σχέδιο - κατά μήκος τομή - της μελέτης του αρχιτέκτονα Π. Πικιώνη του 1987 για την αποκατάστασή της (επάνω). Το όμοιας τεχνοτροπίας Θέατρο della Pergola στη Φλωρεντία, μετά την ανακατασκευή του 1755 που έγινε με σχέδια του αρχιτέκτονα G. Μανπαioni (κάτω αριστερά), ένα από τα πιθανά πρότυπα του Απόλλωνα της Ερμούπολης.
- Εικ. 36 Η αίθουσα της σκάλας του Μιλάνου (1776 - 1778), έργο του G. Piermarini και ένα από τα αρχέτυπα των θεάτρων Ιταλικού τύπου.
- Εικ. 37, 38 Το Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά (1882 - 1895), έργο του αρχιτέκτονα Ιωάννη Λαζαρίμου: άποψη του εξωτερικού (επιστολικό δελτάριο δεκαετίας 1930, συλλογή Ε.Λ.Ι.Α., εικ. 37) και άποψη της σκηνής τον Μάρτιο του 1984 (εικ. 38).
- Εικ. 39 Το Δημοτικό Θέατρο του Βόλου (1894 - 1896), έργο των αρχιτεκτόνων Νικόλαου και Κωνσταντίνου Δημάδη.
- Εικ. 40 Το καταρρέον Μαλλιανοπούλειο Θέατρο της Τρίπολης (1905 - 1909), χαρακτηριστικό τεκμήριο της “μοίρας” των χειμερινών Δημοτικών Θεάτρων στην νεότερη Ελλάδα.
- Εικ. 41 Το Δημοτικό Θέατρο Απόλλων της Ερμούπολης (1892/1864): άποψη της ερειπωμένης αίθουσας πριν το 1970 (επάνω), η φθαρμένη πρόσοψη (κάτω αριστερά) και σχέδιο αποκατάστασης της οροφωγραφίας, φιλοτεχνημένο από τον ζωγράφο Δ. Φόρτσα το 1987 (κάτω δεξιά).
- Εικ. 42 Άποψη του ναού του Ολυμπίου Διός και των παρλιόσιων κήπων από την Ακρόπολη γύρω στα 1873. Στο βάθος αριστερά διακρίνεται ο κήπος του υπαίθριου Απόλλωνα (1873 - 1883). Στον απέναντί του κήπο διακρίνονται οι σκηνές των υπαίθριων θεάτρων των Ιλισίων Μούσων, του κατοπινού Παράδεισου (1873 - 1883) και του Άντρου των Νυμφών (1872 - 1895).
- Εικ. 43 Το παρλιόσιο αθηναϊκό Θέατρο Παράδεισος (1873 - 1896) στις αρχές της δεκαετίας του 1880. Χαρακτηριστικό δείγμα της αυτοσχέδιας θεατρικής μάντρας με τη στεγασμένη, παλιζούσα σκηνή.
- Εικ. 44 Λιθογραφία του πρώτου ξύλινου Θεάτρου του Νέου Φαλήρου (1874 - 1880).
- Εικ. 45 Το υπαίθριο αθηναϊκό Θέατρο των Ολυμπίων ή Ολύμπια (1881 - 1887), έργο του E. Ziller, σε σχέδιο Σπέντζα του 1887. Αντιπροσωπευτική περίπτωση κοσμικής θεατρικής μάντρας σχεδιασμένης από αρχιτέκτονα, στην οποία η αταίριαστη αντιπα-

ράθεση της στεγασμένης παλιζουσας σκηνής με τον ανοιχτό χώρο των θεατών συμπληρώνεται από τον αφύσικο τεμαχισμό του τελευταίου σε πλατεία και θεωρεία.

- Εικ. 46 Το τρίτο υπαίθριο Θέατρο του Νέου Φαλήρου (1896 - 1968), χαρακτηριστικό δείγμα ενός επιδεικτικού μανιερισμού, που είναι ένα καλλιτεχνικά ατυχές κράμα ετερογενών στοιχείων και στυλιστικών επιδράσεων: άποψη στις αρχές του 20ού αιώνα (επάνω) και φωτογραφία της ερειπωμένης παλιζουσας σκηνής του πριν από την κατεδάφιση του 1968 (κάτω).
- Εικ. 47 Πρόγραμμα του Κήπου του Αρνιώτη της οδού Ακαδημίας με το κοσμικότερο υπαίθριο Θέατρο Ποικιλιών της belle époque (1904), έργο του αρχιτέκτονα Πάνου Καραθανασόπουλου.
- Εικ. 48, 49 Οι αυτοσχέδιες λαϊκές παραστάσεις με τις ανοιχτές, σανιδένιες τους σκηνές έστεκαν πολύ πιά αυτόνοπτα στο ελληνικό ύπαιθρο και αποτελούσαν συνέχεια της αρχαιοελληνικής παράδοσης του μμοθεάτρου, της όρχηπης και της αυτοσχεδιαστικής φάρσας: υπαίθρια αθηναιική παράσταση παντομίμας σε ξύλινη σκηνή κοντά στο αρχαίο Θέατρο του Διονύσου, στα 1910 (εικ. 48) και απεικόνιση ξύλινης σκηνής από παράσταση της κατωϊταλικής φαρσοκωμωδίας των “φλυάκων” του 4ου αι. (εικ. 49).
- Εικ. 50 Η εξέλιξη της αρχαίας ελληνικής σκηνής από την εποχή του Αισχύλου στην ελληνιστική περίοδο. Αναπαράσταση από τον E. Fiechter.
- Εικ. 51 Το αρχαίο Θέατρο της Ερέτρειας στην αρχική του μορφή με την ξύλινη σκηνή και τις ξύλινες κερκίδες του. Σχέδιο αναπαράστασης του R. Leacroft.
- Εικ. 52 Η πολλαπλή σκηνογραφία ενός μεσαιωνικού μυστηρίου στην πλατεία της Λουκέρνης (σχέδιο και αναπαράσταση, επάνω) και χαρακτηριστικές εκφράσεις της μακραίωνης και πολυεθνικής παράδοσης των υπαίθριων θεαμάτων από ερασιτέχνες και περιπλανώμενους θεατρίνους: λαϊκή παράσταση στο πλαίσιο αγροτικού πανηγυρισμού του 16ου αιώνα (στο μέσον δεξιά), αναπαράσταση κινητής σκηνής της Αναγέννησης στην Αγγλία (κάτω αριστερά) και ο λαϊκός υπαίθριος θίασος Θεοδοσίου με το κάρο του, στα 1908, έτοιμος να αναχωρήσει για περιοδεία (κάτω δεξιά).
- Εικ. 53 Σχέδια, πρόπλασμα και άποψη της ημιτελούς Υπαίθριας Σκηνής, η οποία άρχισε να χτίζεται το 1939 στην Κοίλη, δυτικά του λόφου του Φιλοπάππου με σχέδια του αρχιτέκτονα - πολεοδόμου Κωνσταντίνου Δοξιάδη και πρότυπο το Θέατρο της Επιδάυρου.
- Εικ. 54. Το υπαίθριο Θέατρο στο αδρανοποιημένο λατομείο του Λυκαβηττού (1964), έργο της δεκαετίας του 1880 στο αδρανοποιημένο λατομείο της περιοχής.

- Εικ. 55, 56 Το υπαίθριο Δημοτικό Θέατρο Κατράκειο της Νίκαιας, το οποίο χτίστηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1880 στο αδρανοποιημένο λατομείο της περιοχής.
- Εικ. 57 Το αρχαίο ελληνικό Θέατρο των Δελφών του 3ου αι. π.Χ. Χαρακτηριστική περίπτωση αρμονικής σχέσης αρχιτεκτονήματος και φύσης σ' ένα μοναδικής ομορφιάς τοπίο.
- Εικ. 58 Ο μοντέρνος, και ταιριαστός για την περίπτωση, σκηνικός χώρος που σχεδίασε ο αρχαιολάτρης αρχιτέκτων Γεώργιος Κοντολέων το 1930 για τις δεύτερες Δελφικές Γιορτές του ζεύγους Σικελιανού: σκαριφήματα εναλλακτικών λύσεων, άποψη της σκηνής και της ορχήστρας με τον χορό των Ικέτιδων και στιγμιότυπο από την παράσταση του Προμηθέα Δεσμώτη, στο αρχαίο Θέτρο των Δελφών.
- Εικ. 59, 60 Ενδυμασίες ηθοποιών που πήραν μέρος στις δεύτερες Δελφικές Γιορτές του ζεύγους Σικελιανού, το 1930. Φωτογραφίες Nelly's (Συλλογή Ε.Λ.Ι.Α.).





---

► Φωτογραφία Εξωφύλλου:

Νέο Φάληρο. Το 2ο υπαίθριο θέατρο, 1881-96.

(φωτογραφία από το αρχείο της κ. Ελένης Φεσσά - Εμμανουήλ).

► Φωτογραφία Οπισθοφύλλου:

Η Αικατερίνη Βερώνη στη Σαλώμη του Δ. Καλαποθάκη

(φωτογραφία από το αρχείο του Θεατρικού Μουσείου).







ΕΘΝΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΡΕΥΝΩΝ

Βασιλέως Κωνσταντίνου 48, 116 35 Αθήνα, Τηλ.: 7229811, Fax: 7246618

ISBN:960-7094-96-4