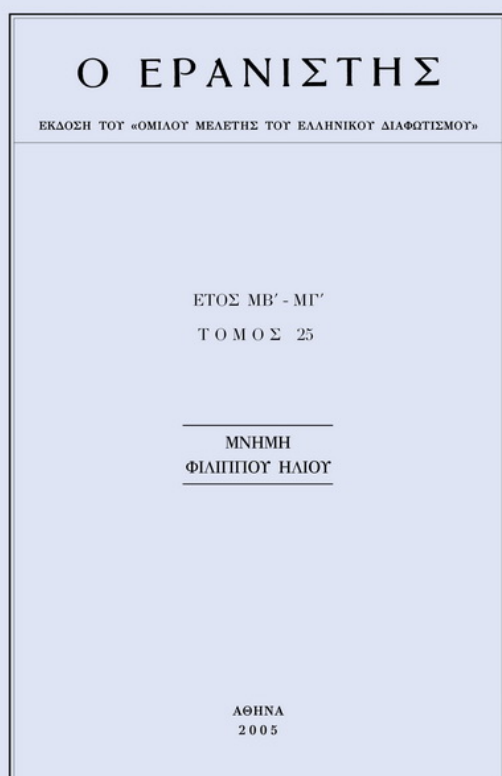


The Gleaner

Vol 25 (2005)

In Memoriam of Philippos Iliou



Παλαιά λογοτεχνικά κείμενα σε νέες εκδοτικές περιπέτειες

Δημήτρης Σπάθης

doi: [10.12681/er.47](https://doi.org/10.12681/er.47)

To cite this article:

Σπάθης Δ. (2005). Παλαιά λογοτεχνικά κείμενα σε νέες εκδοτικές περιπέτειες. *The Gleaner*, 25, 353–406.
<https://doi.org/10.12681/er.47>

ΠΑΛΑΙΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΣΕ ΝΕΕΣ ΕΚΔΟΤΙΚΕΣ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤ. ΣΑΘΑ, και όπωσδήποτε έδω και άρκετές δεκαετίες, ή έλληνική έκδοτική πρακτική έχει συσσωρεύσει πλούσια πείρα στο πεδίο τής άποκατάστασης, δημοσίευσης ή επανέκδοσης κειμένων που σημάδεψαν τή νεοελληνική γραμματεία, τήν εξέλιξη του έλληνικού πνευματικού κόσμου. Ειδικότερα στον τομέα τής δραματικής λογοτεχνίας, που έδω θα μάς άπασχολήσει άποκλειστικά, έγιναν σοβαρά βήματα: φιλόλογοι, θεατρολόγοι, κριτικοί, εκδότες έπεξεργάστηκαν και προώθησαν ένα σύστημα προτάσεων με στόχο τήν έπιστημονική έγκυρότητα κατά τήν έκδοση παλαιών θεατρικών κειμένων, τή φροντισμένη παρουσίασή τους, τήν ένταξή τους στη σύγχρονη πνευματική και καλλιτεχνική πρακτική.

Φυσικά, στο μεταξύ, και οι γνώσεις μας, ιστορικές ή φιλολογικές, για τις διάφορες έποχές του νεοελληνικού θεάτρου, έγιναν πλουσιότερες και άκριβέστερες, γεγονός που συνέβαλε άποφασιστικά στη σωστότερη προσέγγιση και έπεξεργασία του κάθε ξεχωριστού έργου. Μπορεί κανείς εύκολα νά διαπιστώσει τις εξελίξεις άν ξεφυλλίσει τις επανεκδόσεις με έργα του κρητικού ή έπτανησιακού κύκλου, καθώς και με άντιπροσωπευτικά κείμενα άπό τις άλλες φάσεις του νεοελληνικού θεάτρου. Τα όνόματα των μελετητών που συνέβαλαν σ' αυτήν τήν εξέλιξη είναι σέ όλους γνωστά και δέν χρειάζεται έδω νά τά επαναλάβω. Θα κάνω μία εξαίρεση, για τόν άείμνηστο 'Αλκη 'Αγγέλου, ό όποιος με τή Νέα 'Ελληνική Βιβλιοθήκη τών εκδ. 'Ερμής έδωσε τήν ευκαιρία νά γίνουν πολλές φροντισμένες εκδόσεις νεοελληνικών θεατρικών έργων.

Αυτές οι έπιτυχίες και ή γενικότερη πρόοδος έντοπίζονται άνετα στις άυτοτελείς εκδόσεις κλασικών έργων όπως ή 'Ερωφίλη, 'Η θυσία του 'Αβραάμ κ.ά. Πιο περίπλοκα προβλήματα δημιουργούν οι έκδοτικές πρωτοβουλίες που φιλοδοξούν νά παρουσιάσουν μια σύνθεση κειμένων, μια

Εύχαριστώ θερμά τους άγαπητούς φίλους Μάνο Χαριτάτο και Πόπη Πολέμη άπό τo ΕΛΙΑ, καθώς και τους παρισινούς συμπαρασάτες Κάτια 'Αρφαρά και Νίκο Γουλανδρή για τήν πολύτιμη βοήθεια που μου πρόσφεραν, άπαραίτητη για τήν έννιμέρωση και τήν ολοκλήρωση αυτής τής έργασίας.

άνθολογία ή επιλογή έργων αντιπροσωπευτικῶν γιὰ κάποιο κεφάλαιο τῆς ἱστορίας τοῦ δράματος ἢ γενικότερα ἐπιλογές ἀπὸ τοὺς κυριότερους σταθμοὺς τῆς ἐξέλιξης τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, σὲ κάποια σύνθεση καὶ ἐνότητα. Εἶναι αὐτονόητο πὼς σὲ τέτοιες περιπτώσεις προκύπτουν πιὸ περίπλοκα προβλήματα: δὲν ἀρκοῦν ἡ ἀποκατάσταση τοῦ κειμένου, ὁ σχολιασμός, τὸ γλωσσάριο καὶ ἄλλα βοηθητικὰ συμπληρώματα. Δυσκολότερα εἶναι ἐδῶ τὰ προβλήματα ἐπιλογῆς, παρουσίας, ἐναρμόνισης μὲ τὸν γενικὸ στόχο τῆς ἐκδόσης. Οἱ ἀντιρρήσεις καὶ οἱ ἐπιφυλάξεις ποὺ μπορεῖ νὰ προκαλέσουν τὰ βιβλία αὐτῆς τῆς κατηγορίας εἶναι διαφορετικῆς τάξης, ἄλλου τύπου ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ προκαλοῦσε ἡ δημοσίευση, γιὰ παράδειγμα, μιᾶς κρητικῆς ἢ μιᾶς ἐπτανησιακῆς κωμωδίας.

Ὡστόσο ἔχω τὴν ἐντύπωση πὼς στὸ παρελθὸν οἱ ἐπιφυλάξεις, ἀμφισβητήσεις ἢ κριτικὲς γιὰ τὶς ἐκδόσεις αὐτοῦ τοῦ εἴδους δὲν διατυπώνονταν μὲ ὀξύτητα, οὔτε συνδέονταν μὲ κάποιον γενικότερο ἱστοριοθεωρητικὸ προβληματισμό. Θὰ ἀναφέρω γιὰ παράδειγμα τὸν τόμο *Νεοελληνικὸ θέατρο* στὴ σειρά «Βασικὴ Βιβλιοθήκη» τῶν ἐκδ. Ἄετος (τ. 40, 1953), γιὰ τὸν ὁποῖο δὲν ἐντοπίζουμε κάποιες κριτικὲς παρατηρήσεις στὶς στῆλες τοῦ τύπου, τὴν ἐποχὴ ποὺ ἡ ἀνθολογία κυκλοφόρησε. Ἀργότερα ἄρχισαν νὰ διατυπώνονται πολλὲς ἐπιφυλάξεις γιὰ τὶς ἐπιλογές ποὺ ἔκανε ὁ ἐπιμελητὴς τοῦ τόμου Γιάννης Σιδέρης. Σήμερα ἐκφράζονται ἀκόμα πιὸ ἔντονα οἱ ἀντιρρήσεις γιὰ τὶς ἐπιλογές τοῦ ἱστορικοῦ, γιὰ τὶς ἐκτιμήσεις καὶ τὶς ἀξιολογήσεις τοῦ ὅπως υποστηρίζονται καὶ στὸν ἐκτενὴ πρόλογο τῆς ἀνθολογίας.

Ἄλλο παράδειγμα μποροῦμε νὰ ἀντλήσουμε ἀπὸ τὴν σειρά «100 Ἀθῶνατα ἔργα» τῶν ἐκδόσεων Γ. Παπαδημητρίου. Στὸ πλαίσιο αὐτῆς τῆς σειρᾶς κυκλοφόρησε, τὸ 1953, ἕνας τόμος ποὺ περιλαμβάνει δύο κλασικὰ κείμενα: Σὲ ἓνα βιβλίο παρουσιάζονται μαζὶ ὁ *Βασιλικός* τοῦ Ἀντ. Μάτεση καὶ ἡ *Βαβυλωνία* τοῦ Δημ. Χατζηασλάνη Βυζάντιου. Τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ τόμος πρωτοκυκλοφόρησε, φαίνεται πὼς ἡ πρωτοβουλία αὐτή, ἡ συγκόλληση τῶν δύο ἔργων, δὲν ἐνόχλησε κανένα. Θεωρήθηκε πολὺ φυσικὸ τὰ δύο «πρὸ ζωντανὰ» κείμενα τῆς νεοελληνικῆς δραματικῆς παραγωγῆς νὰ ἐμφανιστοῦν μαζὶ σὲ ἓνα βιβλίο καὶ νὰ δοκιμάσουν μιὰ καινούρια διαδρομὴ στὸν ἐκδοτικὸ στίβο, κολλημένα τὸ ἓνα πλὰι στὸ ἄλλο. Σήμερα ποὺ μάθαμε νὰ ἐντοπίζουμε καὶ νὰ σεβόμαστε τὶς διαχωριστικὲς γραμμές στὰ φαινόμενα τῆς θεατρικῆς ἱστορίας, ἀσφαλῶς μᾶς παραξενεύει τὸ γεγονός πὼς τὸ κοινωνικὸ δράμα τοῦ Μάτεση καὶ ἡ κωμωδία τοῦ Βυζάντιου ὑποχρεώθηκαν σ' αὐτὴν τὴν ἀταίριαστη συγκατοίκηση, ἐνῶ ἀνήκουν σὲ διαφορετικὰ θεατρικὰ

εΐδη, διαφέρουν ριζικά από την άποψη τοῦ τρόπου γραφῆς, τῆς τεχνοτροπίας, τῆς ιδεολογικῆς φόρτισης. Ἀλλά καί ἀπό τῆ σκοπιᾶ τῆς σκηνικῆς τους διαδρομῆς εἶχαν πολὺ διαφορετικὴ τύχη· τὸ δράμα τοῦ Μάτεση χρειάστηκε νὰ περιμένει ἕναν αἰῶνα γιὰ νὰ ἀνταμώσῃ τὸ πανελλήνιο θεατρικὸ κοινό. Ἀνάλογες ἀντιρρήσεις ἢ ἐπιφυλάξεις θὰ προκαλοῦσαν σήμερα καὶ ἄλλες ἀνθολογίες ἢ συλλογές δραματικῶν κειμένων ποὺ εἶδαν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος σὲ παλαιότερους καιροὺς.

Ὅπως εἶπα καὶ παραπάνω, εἶναι πολλοὶ οἱ λόγοι ποὺ μᾶς ἔκαναν αὐστηρότερους καὶ ἀπαιτητικότερους στὰ ζητήματα τὰ σχετικὰ μὲ τὴν ἔκδοσιν ἢ ἐπανέκδοσιν θεατρικῶν κειμένων, σὲ αὐτοτελεῖς ἐκδόσεις ἢ συλλογές. Εἶναι πολλὰ τὰ βήματα προόδου ποὺ σημειώθηκαν στὰ ποικίλα ἐπιστημολογικὰ πεδία — ἱστορία, γραμματολογία, συγκριτικὴ φιλολογία, θεατρολογία — ὅσα ἐπηρεάζουν τὸν κλάδο καὶ τὸ εἶδος τῆς λογοτεχνίας ποὺ παρακολουθοῦμε ἐδῶ. Εἶναι ἀδύνατον νὰ τὰ καταγράψουμε ὅλα, ὅμως θὰ ἦταν μεγάλη παράλειψη ἂν σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο δὲν ἀναφέραμε τὴν προσφορὰ τοῦ Φίλιππου Ἡλίου, μὲ τὸ σύνολο τοῦ ἱστορικο-ἐπιστημονικοῦ ἔργου του, ἱστοριογραφικοῦ καὶ βιβλιογραφικοῦ, ποὺ δίδαξε καὶ διδάσκει μεθοδολογικὴ αὐστηρότητα καὶ ἐπιστημονικὴ ἀκρίβεια. Γιὰ τὶς σκέψεις καὶ παρατηρήσεις ποὺ θὰ διατυπώσω παρακάτω, καὶ οἱ ὁποῖες ἀφοροῦν σχεδὸν ἀποκλειστικὰ ἔργα καὶ προβλήματα συνδεμένα μὲ τὸ κίνημα τοῦ Διαφωτισμοῦ, ἢ συμμετοχὴ τοῦ Φ. Ἡλίου εἶναι πολλαπλὴ καὶ καθοριστικὴ. Καὶ ἐννοῶ φυσικὰ τὰ πορίσματά του ἀπὸ τὴ μελέτη τῆς ἱστορίας τῶν ἰδεῶν καὶ ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ βιβλίου, καθὼς ἐπίσης καὶ τὴ διασταύρωσή τους κατὰ τὴ διερεῖνῆση τῶν ἀνακατατάξεων ποὺ πραγματοποιοῦνται μέσα ἀπὸ τὸ κίνημα τοῦ Διαφωτισμοῦ στὸ μεταίχμιο τοῦ 18ου-19ου αἰῶνα.

Τὸ ἐλληνικὸ βιβλίον, ὑποστηρίζει ὁ Φ. Η., μὲ τὴ δυναμικὴ ποὺ ἀποκτᾷ στὰ χρόνια τοῦ Διαφωτισμοῦ, γίνετα τεκμήριο καὶ ἐργαλεῖο ποὺ διαμορφώνει τὶς νέες πραγματικότητες, ποὺ «σηματοδοτεῖ καὶ τὶς προσπάθειες γιὰ τὴν ἀποδέσμευσιν ἀπὸ τὶς παραδοσιακὰς ἀδράνειες καὶ τὶς παραδοσιακὰς ἱσορροπίες».¹

Ὁ Φ. Ἡλιὸς μᾶς δίδαξε νὰ παρακολουθοῦμε τὸ ἔντυπο ὡς βασικὸ φορέα τῶν πνευματικῶν φαινομένων, μέσα ἀπὸ τὰ μηνύματα ποὺ μεταδίδουν τὰ βιβλία, νὰ ἐντοπίζουμε τὶς ἀλλαγές, τὶς ρήξεις, τὶς ἀνακατατάξεις. Νὰ διακρίνουμε τὰ μέτωπα τῶν συγκρούσεων, τὶς μεγάλες σειρὲς καὶ τὶς ἐξελίξεις

1. Βλ. Φ. Ἡλίου, *Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία τοῦ 19ου αἰῶνα*, τ. Α', Βιβλιογραφικὸ Ἔργαστηρι/Ε.Α.Ι.Α., Ἀθήνα 1997, σ. κζ'.

τους, αλλά να αντιμετωπίζουμε και τὸ κάθε ξεχωριστὸ τυπωμένο ἔργο μὲ σεβασμὸ πρὸς τὴν ἰδιαιτερότητές του. Εἶναι γνωστὲς σὲ ὅλους ἡ ἐπιμονὴ τοῦ Φίλιππου στὴν πιστὴ ἀναπαραγωγὴ (ἀνατύπωση) παλαιῶν κειμένων, ἡ ἀπαίτησή του ἀποφεύγεται ὅποιαδήποτε ἐπέμβαση, διόρθωση ἢ ἀλλοίωση τοῦ πρωτοτύπου. Σωστὰ ἔχουν ὑποστηρίξει οἱ μελετητὲς πὼς αὐτὲς οἱ ἐμμονὲς τοῦ Φ.Η. δὲν προβάλλονται ὡς αὐτοσκοπός, οὔτε εἶναι σχολαστικισμός. Αὐτὲς οἱ «ἰδιοτροπίες» ἔχουν ἓνα στόχο, τὴν ἀνάδειξη τῆς ἱστορικότητας τῶν κειμένων, τὴν προσήλωσή στο ἱστορικὸ στίγμα ποὺ τὰ παλαιὰ κείμενα ἀντιπροσωπεύουν καὶ μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο διαθλῶνται ἡ ἰδεολογία, τὸ λογοτεχνικὸ «πιστεύω» καὶ ἡ γλώσσα τοῦ συγγραφέα.²

Αὐτὲς τὶς σκέψεις, τὶς ὑποθέσεις τοῦ Φ.Η., πόσο πιὸ δύσκολο εἶναι νὰ τὶς ἐφαρμόσει ὁ μελετητὴς καὶ ὁ ἐκδότης ποὺ καταπιάνεται ὅχι μὲ ἓνα συγκεκριμένο καὶ μεμονωμένο κείμενο, ἀλλὰ μὲ μιὰ συλλογὴ ἔργων ποὺ κατὰ κάποιον τρόπο συνδέονται μεταξύ τους, ἀλλὰ δὲν «ταυτίζονται», δηλαδὴ παρουσιάζουν σημαντικὲς διαφορὲς ὡς πρὸς τὴν προέλευση καὶ τὴν ποιότητα, ὡς πρὸς τὴ θεματικὴ ἢ τὴν τεχνοτροπία. Τὰ προβλήματα πολλαπλασιάζονται γιατί ἡ νέα ἐκδοση, ποὺ ἐνώνει δύο ἢ περισσότερα ἔργα μεταξύ τους, πρέπει νὰ συγκροτήσῃ μιὰ νέα ἐνότητα, χωρὶς νὰ ἀλλοιώνῃ τὴ φυσιογνωμία τοῦ κάθε ξεχωριστοῦ ἔργου ποὺ συμμετέχει στὴ συλλογὴ. Ὅρισμένες ἐκδοτικὲς πρωτοβουλίες ποὺ ἐκδηλώθηκαν τὰ τελευταῖα χρόνια καὶ κατὰ τὶς ὁποῖες ἐπιχειρήθηκε ἡ ταυτόχρονη παρουσίαση, ἡ σύνθεση κειμένων διαφορετικῆς προέλευσης, ἐπιβεβαιώνουν πὼς οἱ ἀνησυχίες ποὺ κατέγραψα παραπάνω δὲν εἶναι ἀδικαιολόγητες, οὔτε οἱ φόβοι ὑπερβολικοί.

Ἡ γυναικεῖα συμβολὴ στὴν ἐλληνικὴ δραματικὴ λογοτεχνία

Πρὶν ἀπὸ δύο χρόνια περίπου, ἡ Θεατρικὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Ἰδρύματος Κώστα καὶ Ἑλένης Οὐράνη πῆρε τὴν πρωτοβουλία νὰ παρουσιάσῃ σὲ ἓνα τόμο τέσσερα θεατρικὰ κείμενα, προερχόμενα ἀπὸ γυναικεῖς συγγραφεῖς: δύο μεταφράσεις κωμωδιῶν τοῦ Goldoni ποὺ εἶχε δημοσιεύσει ἡ Μητιῶ Σακελλαρίου τὸ 1818, καὶ δύο πρωτότυπα δράματα, τὸν *Φιλάργυρο* τῆς Ἑλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (εἶχε γραφεῖ τὸ 1823, παρέμενε ἀνέκδοτο ὡς τὸ 1965) καὶ τὸν *Νικήρατο* τῆς Εὐανθίας Καίρη, πρῶτο τυπωμένο θεατρικὸ

2. Διεξοδικότερη ἀνάλυση γιὰ τὰ ζητήματα ποὺ θίγονται ἐδῶ, οἱ ἐνδιαφερόμενοι θὰ βροῦν στὸ π. *Τὰ ἱστορικά*, τχ. 41 (Δεκέμβριος 2004), ποὺ εἶναι σχεδὸν ὁλόκληρο ἀφιερωμένο στὸν Φ. Ἡλιού.

ἔργο, ἀφιερωμένο στὸν Ἀγώνα τοῦ Εἰκοσιένα, ποὺ εἶχε ἐκδοθεῖ ἀνώνυμα στὸ Νάυπλιο τὸ 1826.³

Ἀπὸ μιὰ πρώτη ματιά, ἡ ιδέα φαίνεται ἐλκυστική. Οἱ τρεῖς Ἑλληνίδες προσφέρουν ἓνα σπουδαῖο δεῖγμα ἀπὸ τὴν πρωτοφανή δυναμικὴ ποὺ τὸ κίνημα τοῦ Διαφωτισμοῦ ἀνέπτυξε στὴν ἑλληνικὴ παιδεία καὶ εἰδικότερα τὴν πρωτοφανή ζύμωση ποὺ πυροδότησε γύρω ἀπὸ τὴν ὑπόθεση τοῦ θεάτρου, λίγο πρὶν ἢ λίγο μετὰ τὸ Εἰκοσιένα. Εἶναι ἀλήθεια πὼς οἱ δύο ἀπὸ τὲς τρεῖς γυναικες, ἡ Μητιώ καὶ ἡ Εὐανθία, βρίσκονταν σὲ προνομιακὴ θέση, σὲ σύγκριση μὲ τὴ συντριπτικὴ πλειοψηφία τῶν Ἑλληνίδων, ποὺ δὲν εἶχαν καμιὰ δυνατότητα ἐπαφῆς μὲ τὰ γράμματα καὶ τὸ βιβλίο. Ἡ Μητιώ, κόρη τοῦ λόγιου ἱερέα Χαρίσιου Μεγδάνη (ὁ ὁποῖος εἶχε ἰδιαίτερη κλίση στὴ λογοτεχνία καὶ τὴν ποιητικὴ) καὶ σύζυγος τοῦ ἱατροφιλόσοφου καὶ συγγραφέα Γεώργιου Σακελλάριου, βοηθήθηκε καὶ ἀπὸ τοὺς δύο, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸν σύζυγό της, ποὺ ἦταν ὁ ἴδιος ἐμπειρὸς μεταφραστὴς θεατρικῶν ἔργων. Ἡ Εὐανθία, ἀδελφὴ τοῦ Θεόφιλου Καίρη, ἔμεινε ἀρκετὰ χρόνια δίπλα στὸν ἀδελφὸ της (ὡς τὸ 1820) στὴ Σχολὴ τῶν Κυδωνιῶν καὶ ὠφελήθηκε πολλαπλά, γιὰ νὰ πάρει ἀξιοζήλευτὴ μόρφωση, νὰ μάθει ξένες γλῶσσες, καὶ νὰ μεταφράζει. Μέσω τοῦ Θεόφιλου γνωρίστηκε καὶ ἐπικοινωνοῦσε μὲ τὸν Κοραή, ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὸ Παρίσι, μαζὶ μὲ τὰ βιβλία ποὺ ἔστειλε στὸν Θεόφιλο γιὰ τὴ Σχολή, ταχυδρομοῦσε καὶ μερικοὺς τόμους μὲ κείμενα γάλλων κλασικῶν (Κορνέιγ, Ρασίν, Μολιέρος) ὕστερα ἀπὸ παραγγελία τῆς Εὐανθίας. Ὡς προσθέσουμε ἐδῶ κάτι ἀκόμα ἀξιοσημείωτο: οἱ Κυδωνίες εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ λιγοστὰ κέντρα θεατρικῆς δραστηριότητος τὴν προεπαναστατικὴ περίοδο, γνωστὸ ἀπὸ τὲς παραστάσεις ἀρχαίας τραγωδίας ποὺ ἐτοίμαζαν οἱ μαθητὲς τοῦ σχολείου.

Ἡ περίπτωση τῆς Ἑλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου εἶναι ἐντελῶς ξεχωριστή, πρόκειται γιὰ φαινόμενο μοναδικὸ καὶ ἀνεπανάληπτο. Μόνη, σχεδὸν ἀβοήθητη (εἶχε κατὰ καιροὺς δασκάλους στὸ σπίτι ποὺ τῆς ἔμαθαν τὰ πρῶτα γράμματα) κατάφερε νὰ κατακτήσει τὴν ἰταλικὴ καὶ τὴν ἑλληνικὴ καὶ νὰ γίνῃ συγγραφέας διγλωσση μὲ ποικίλα, κυρίως θεατρικὰ ἔργα, ἰταλικά καὶ ἑλληνικά. Δυστυχῶς, ἀπ' ὅλη αὐτὴ τὴν πλούσια παραγωγὴ σώ-

3. Γυναῖκες θεατρικοὶ συγγραφεῖς στὰ χρόνια τῆς Ἐπανάστασης καὶ τὸ ἔργο τους. Μητιώ Σακελλάριου: *Ἡ εὐγνώμων δούλη*, *Ἡ πανοῦργος χήρα* (1818). Ἑλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου: *Ὁ φιλάργυρος* (1823/24). Εὐανθία Καίρη: *Νικήρατος* (1826). Φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Βάλτερ Πιόχχερ. Θεατρικὴ Βιβλιοθήκη. Ἰδρυμα Κώστα καὶ Ἐλένης Οὐράνη, Ἀθήνα [2003].

θηκαν μόνο δύο κείμενα, ένα πεζό (*Η αυτοβιογραφία*) και ένα δράμα, *Ο φιλάργυρος*, και αυτά πάλι δημοσιευμένα με πενήντα χρόνια καθυστέρηση, το 1881, το πρώτο, και εκατόν τριάντα, το 1965, το δεύτερο. Πραγματικά σκληρή και άδικη φάνηκε ή μοίρα για το έργο αυτής της σπουδαίας γυναίκας.

Θά ήταν όμως παράλειψη, αν σ' αυτό το σημείο δεν καταγράφαμε μια ιδιαιτερότητα που διαφοροποιεί τη Μαρτινέγκου από τις άλλες δύο γυναίκες, σ' ό,τι αφορά σε θέματα παιδείας, πνευματικού περιγυρου και άλλα σχετικά. Στην περίπτωση της Ζακυνθινής συγγραφέως ή μεγάλη διαφορά λέγεται έπτανησιακό κλίμα, μαζί με τις συνυφασμένες δυνατότητες έπαφής με τα ιταλικά γράμματα. Η Έλिसάβετ έβρισκε και διάβαζε ιταλικά βιβλία από τη βιβλιοθήκη του πατέρα της, παράγγελνε σε οικείους της και της έστελναν βιβλία από την Ιταλία. Κρίνοντας από τα στοιχεία που παρέχει ή αυτοβιογραφία της, και από τους τίτλους των έργων που δεν σώθηκαν, μπορούμε να διαπιστώσουμε πώς είχε πολύπλευρη και γόνιμη έπαφή με την ιταλική δραματοουργία της εποχής της και δοκίμασε τις δυνάμεις της σχεδόν σε όλα τα είδη που είχαν διάδοση στη γειτονική με τα Έπτάνησα περιοχή. Σε όρισμένα απ' αυτά τα θέματα θα επανέλθουμε, γιατί ή Μαρτινέγκου συνιστά ένα ξεχωριστό ιστορικό φαινόμενο.

Από τη σύντομη παρουσίαση που επιχειρήσαμε, είναι προφανές πώς οι τρεις γυναίκες συγγραφείς έnsαρκώνουν με τρόπο απόλυτως πειστικό τη δυναμική της έλληνικής πνευματικής αναγέννησης στο τέλος του 18ου-άρχες του 19ου αϊ. και το ειδικό ενδιαφέρον για την υπόθεση του θεάτρου που χαρακτηρίζει την εποχή. Άλλο τόσο γίνεται πασιφανές πώς πρόκειται για δημιουργικές προσωπικότητες άλλου επιπέδου ή καθεμιά και αντιπροσωπεύουν διακριτές βαθμίδες στην εξέλιξη της έλληνικής θεατρικής υπόθεσης, ευδιάκριτες ξεχωριστές περιοχές στον έλληνικό πολιτισμικό χώρο. Από τα κείμενα που περιλαμβάνονται στην έκδοση του *Ίδρύματος Ουράνης*, οι κωμωδίες του Κάρλο Γκολντόνι, οι μεταγλωτισμένες από την Μητιώ Σακελλαρίου, εντάσσονται στην προεπαναστατική μεταφραστική κίνηση. *Ο φιλάργυρος* της Μαρτινέγκου και ο *Νικήρατος* της Εύανθίας Καίρη είναι πρωτότυπα έργα, αντιπροσωπεύουν την έπόμενη ανώτερη βαθμίδα, εκείνη της πρωτότυπης παραγωγής. Κείμενα όμως που κι αυτά διαφέρουν μεταξύ τους πολύ έντονα. Με κάποιες, έννοείται, δραματοουργικές αδυναμίες, προσφέρουν μολταυτά δείγματα ωριμότητας και ανοίγουν διαφορετικούς δρόμους για την έλληνική θεατρική δημιουργία. Το κείμενο της Έλिसάβετ — πρὸς τὴ σύγχρονη οίκογενειακή-κοινωνική θεματολογία και τὴ ρεαλιστική

τεχνοτροπία, ὁ Νικήρατος — πρὸς τὸ ἐπικαιρικὸ ἥρωικὸ ἱστορικὸ δράμα. Τὸ ἔργο τῆς Εὐανθίας εἶναι τὸ πρῶτο τυπωμένο κείμενο ποὺ δραματοποιεῖ ἓνα ἐπεισόδιό τῆς Ἐπανάστασης (νωρίτερα εἶχαν κυκλοφορήσει χειρόγραφα ἢ παίχτηκαν ἄλλα, π.χ. γιὰ τὸν Μάρκο Μπότσαρη) καὶ ἐπιπλέον ἔχει τὸ προνόμιο πὼς σ' αὐτὸ στηρίχτηκαν οἱ πρῶτες θεατρικὲς παραστάσεις στὴν Ἀθήνα καὶ Ἐρμούπολη τὸ 1836 καὶ 1837, παραστάσεις ποὺ τὸ κοινὸ ὑποδέχτηκε πολὺ θερμᾶ. Τὸ ἔργο παρουσιαζόταν ἀνώνυμα μὲ τὸν τίτλο *Ἡ ἔξοδος τοῦ Μεσολογγίου*.

Ἡ Θεατρικὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Ἰδρύματος Οὐράνης θὰ ἐξυπηρετοῦσε καλύτερα τοὺς στόχους τῆς καὶ θὰ προσέφερε σημαντικὴ συμβολὴ στὴ φτωχὴ μας ἱστορικο-θεατρικὴ βιβλιογραφία, ἂν ἐξέδιδε τρεῖς αὐτοτελεῖς τόμους γιὰ νὰ παρουσιάσει τὴ μορφή καὶ τὸ ἔργο τῆς καθεμιᾶς ἀπὸ τὲς τρεῖς γυναῖκες συγγραφεῖς, σὲ συνάρτηση μὲ τὴν ξεχωριστὴ περιοχὴ στὴν ὁποία ἀνήκει ἡ καθεμία τους: στὴ σειρὰ τῆς μεταφραστικῆς παραγωγῆς ἡ Σακελλαρίου, στὸν ἐπανησιακὸ τῆς περίγυρο ἡ Μαρτινέγκου, στὸ ἐπαναστατικὸ πλαίσιο τοῦ Εἰκοσιένα ἡ Καῖρη. Σὲ καμία περίπτωσιν τὸ θέμα τῆς γυναικείας ἰδιαιτερότητος καὶ εὐαισθησίας δὲν κινδύνευε νὰ ὑποβαθμιστεῖ, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλῃ πλευρὰ θὰ φαίνονταν μὲ μεγαλύτερη ἐνάργεια ἡ ξεχωριστὴ συμβολὴ καὶ ἡ ἱστορικὴ στιγμή τῆς κάθε συγγραφέως, στὴν πορεία ἀνάπτυξης τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου.

Ἀντίθετα, τώρα κρατᾶμε στὰ χέρια μας ἓναν ὀγκωδέστατο, δύσχρηστο τόμο 750 σελίδων, ὅπου τὰ ἔργα καὶ οἱ συγγραφικὲς μορφὲς συμπιέζονται, οἱ ἰδιαιτερότητες ἰσοπεδώνονται, ἐνῶ ἡ ἀναζήτηση συνδετικῶν κοινῶν χαρακτηριστικῶν καὶ ἡ ἀνάγκη τῆς «ἐξομοίωσης» ὁδηγεῖ σὲ πλῆθος αὐθαίρετες κρίσεις, ἄστοχους χαρακτηρισμοὺς καὶ πάμπολλες ἀνακρίβειες.

Ἡ διάκριση ἀνάμεσα στὴ μετάφραση καὶ τὰ πρωτότυπα ἔργα ἐκμηδενίζεται ἢ ἀμβλύνεται. Περιέργως, τὸ ὄνομα τοῦ Γκολντόνι ἔχει ἐξοβελιστεῖ ἀπὸ τὴ σελίδα τίτλου, ὅπου ἀναγράφονται τὸ ὄνομα τῆς Σακελλαρίου καὶ οἱ τίτλοι τῶν κωμωδιῶν χωρὶς τὴν ἐνδειξὴ «μετάφραση». Περιέργο εἶναι ἐπίσης πὼς στὸ «Εἰσαγωγικὸ σημείωμα» ποὺ ὑπογράφει ὁ Βάλτερ Ποῦλχερ, πιθανὸν πάλι γιὰ λόγους «ἐξομοίωσης», Ὁ φιλόργυρος τῆς Μαρτινέγκου χαρακτηρίζεται ὡς «παράφραση» τοῦ Μολιέρου (σ. 12-13), κάτι ποὺ εἶναι παντελῶς ἀνακριβές, ἐνῶ, ἀπὸ τὴν ἄλλῃ, τελείως ἀβάσιμοι εἶναι οἱ αὐτοβιογραφικοὶ συσχετισμοὶ ποὺ προτείνει ὁ ἐπιμελητὴς τῆς ἐκδόσεως, ἀναλύοντας σὲ ἄλλες σελίδες τὸ θεατρικὸ κείμενο τῆς Μαρτινέγκου. Σὰν ὁδοστρωτήρας ἰσοπεδώνουν τὰ δημοσιεύμενα ἔργα οἱ ἰσχυρισμοὶ τοῦ ἐκδότη, πὼς οἱ τρεῖς συγγραφεῖς ἀπευθύνονται κυρίως «στὲς ἐλληνίδες γυναῖκες» (βλ. «Πρόλο-

γος» καὶ «Προεισχωγικὰ», σ. 9 καὶ ἄλλοι), πὼς στὰ κείμενά τους κυριαρχεῖ ἡ «γυναικεία συνείδηση» καὶ πὼς σὲ ὅλα ὑπάρχουν «αὐτοβιογραφικὰ στοιχεῖα» (σ. 9, 10 κ.ά.) σὲ τέτοιο βαθμὸ ὥστε νὰ ἀποτελοῦν «πολύτιμες μαρτυρίες γιὰ τὴν ἰδιωτικὴ ζωὴ τῶν Ἑλλήνων στὰ χρόνια τῆς Ἐπανάστασης» (σ. 14). Εἶναι δυνατὸν ἄραγε νὰ παραδεχτοῦμε πὼς αὐτὴ εἶναι ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα ὀπτικὴ γωνία γιὰ νὰ ἐκτιμῇσει κανεὶς τὸν ἥρωισμό τῶν ὑπερασπιστῶν τοῦ Μεσολογγίου ἢ νὰ κατανοήσῃ τὸ πάθος τῆς κοινωνικῆς καταγγελίας ποὺ διαπερνᾷ τὸν *Φιλάργυρο* τῆς ζακυνθινῆς συγγραφέως; Οὔτε τίς κωμωδίες τοῦ Γκολντόνι καὶ τίς βενετσιάνες ἡρωίδες του μποροῦμε νὰ προσεγγίσουμε, χρησιμοποιοῦντας τὸ παραπάνω «κλειδί».

Ἡ ἐμμονὴ στὴν «αὐτοβιογραφικὴ ἀναφορικότητα», ἡ ἀντιμετώπιση τῶν συγγραφικῶν ἐπιδόσεων ὡς τρόπου «ψυχοθεραπείας» ἢ ἔκφρασης κάποιου «τραυματικοῦ βιώματος» (σ. 10) δὲν φωτίζουν τὰ κείμενα, δὲν ἐπιτρέπουν νὰ ἀναδειχτεῖ ἡ συνάρτησή τους μὲ τίς σπουδαῖες πολιτιστικὲς καὶ ἱστορικὲς στιγμὲς ποὺ αὐτὰ ἐνσαρκώνουν.

Ἡ Εὐανθία Καίρη καὶ ἡ ἐποποιία τοῦ Μεσολογγίου

Γιὰ νὰ γίνουν σαφέστερες οἱ ἐπιφυλάξεις μου, θέλω νὰ προσθέσω λίγα λόγια γιὰ τὴν καθεμιὰ ἀπὸ τίς τρεῖς περιπτώσεις. Τὸ πιὸ χτυπητὸ παράδειγμα εἶναι ἀσφαλῶς ὁ *Νικήρατος* τῆς Εὐανθίας Καίρη, κείμενο ποὺ περιβάλλεται μὲ μοναδικὴ ἱστορικὴ αἰγλή καὶ ἐκπέμπει σπάνια ἥρωικὴ ἐπαναστατικὴ ἐξάρση. Ὅπως εἴπαμε, εἶναι τὸ πρῶτο τυπωμένο (1826) θεατρικὸ ἔργο γιὰ τὸν Ἀγώνα, μιὰ συγκλονιστικὴ μαρτυρία γιὰ ἓνα κορυφαῖο γεγονός σὲ μιὰ κρίσιμη καμπὴ τῆς Ἐπανάστασης. Ἀσφαλῶς ἡ συγκινησιακὴ φόρτιση, ὁ λυρισμὸς ποὺ χαρακτηρίζουν πολλὲς σκηνὲς εἶναι προϊὼν γυναικείας εὐαισθησίας. Ὅμως πιὸ καθοριστικὸ γνῶρισμα εἶναι ἡ τόλμη τοῦ δραματουργικοῦ πειράματος, στὴ μορφή καὶ τὸ περιεχόμενο τοῦ θεατρικοῦ ἔργου. Ἡ συγγραφέας μᾶλλον δὲν εἶχε μπροστὰ τῆς ἄλλο δεῖγμα ἢ πρότυπο «ἐπικαιρικοῦ» θεατρικοῦ κειμένου.⁴ Γιὰ τοῦτο ἐπιχειρεῖ ἕναν αὐτοσχέδιο συνδυασμό: προσπαθεῖ νὰ ὀργανώσει καὶ νὰ ταιριάζει τὸ φορτισμένο μὲ ρομαντικὴ

4. Τὰ περισσότερα φιλελληνικὰ θεατρικά, ποὺ ἀμέσως μετὰ τὴν ἐναρξὴ τοῦ Ἀγώνα κυκλοφόρησαν στὴν Εὐρώπη, ἦταν ἐρασιτεχνικοῦ ἐπιπέδου καὶ εἶχαν περιορισμένη τοπικὴ ἐμβέλεια. Μοναδικὴ ἐξάρση μπορεῖ νὰ θεωρήσουμε τὸ δραματικὸ ποίημα τοῦ P. B. Shelley *Hellas* (1822), ποὺ βεβαιωμένα ἔφτασε στὰ Ἐπτάνησα, ἴσως καὶ σὲ ἄλλες ἐλληνικὲς περιοχές. Βλ. Ἐμμ. Ν. Φραγκίσκος, «Ὁ Σολωμικὸς ὕμνος καὶ τὸ λυρικὸ δρᾶμα *Hellas* τοῦ P. B. Shelley (1822)», *Ὁ Ἑρانيστής* 11 (1974) —Νεοελληνικὸς Διαφωτισμός, Ἀφιέρωμα στὸν Κ. Θ. Δημαρά—, 527-567.

έξαρση ζωντανό ιστορικό υλικό, μαζί με κλασικότροπα έξαρχαϊστικά στοι-
χειά (άρχαϊά όνόματα για τὰ πρόσωπα του δράματος, ύψηλός τόνος, ένα
χορικό σέ κομβικό σημείο του έργου).

Άλλο τόσο τολμηρή ήταν ή έπιλογή της Εὐανθίας νὰ φορτίσει τὸ έργο
μὲ έντονο πολιτικό προβληματισμό σέ δύο μέτωπα: νὰ καταγγείλει τήν
ἀδράνεια τῶν ξένων, ειδικά τις κυβερνήσεις τῶν Μεγάλων Δυνάμεων ἀπέ-
ναντι στὸν ἀγωνιζόμενο έλληνικό λαό, ἀλλά, έμμεσα, νὰ θίξει καί τις έλλη-
νικές εὐθύνες, τοὺς ὑπαίτιους τοῦ διχασμοῦ καί τῶν ἐμφύλιων διενέξεων
ποὺ ὀδήγησαν τὸν Ἀγώνα στὸ χεῖλος τῆς καταστροφῆς. Έννοεῖται ὅτι πά-
νω ἀπ' ὅλα αὐτὰ κυριαρχεῖ τὸ μοτίβο τοῦ μαζικοῦ ήρωισμού τῶν «ἐλεύθε-
ρων πολιορκημένων», ποὺ εἶναι ἀποφασισμένοι νὰ πολεμήσουν ὡς τὴν τε-
λευταία στιγμή, ὡς τὴν ὑπέρτατη θυσία καί τὸ ὀλοκάυτωμα.

Ἀντιμετωπίζοντας ένα παρόμοιο κείμενο, ποὺ παρὰ τις δραματουργι-
κές του ἀδυναμίες ἐξακολουθεῖ νὰ ἔχει τεράστια ιστορική σημασία, για τὸν
σημερινὸ ἀναγνώστη εἶναι σχεδὸν ἀδιάφορο ἂν ταυτίζεται ή συγγραφέας μὲ
τὴν ήρωίδα τοῦ δράματος ή ἂν ὑπάρχουν ἄλλες πτυχές (αὐτοβιογραφικῆς
ἀναφορικότητας), για τις ὁποῖες γίνεται λόγος στὴν «Εἰσαγωγή». Ἀκόμα
πιὸ σίγουρο εἶναι πὼς τὸ ἐκρηκτικὸ ήρωικὸ δράμα τῆς Εὐ. Καίρη δύσκολα
μπορεῖ νὰ ταιριάζει καί νὰ συμβιώσει μὲ τις συμπαθητικές κατὰ τὰ ἄλλα
κωμωδίες τοῦ Κάρολο Γκολντόνι, ποὺ ἐκφράζουν μιὰν ἄλλη ἐποχή καί ἄλλο
κεφάλαιο στὴν ἱστορία τῶν έλληνικῶν γραμμάτων.

Οἱ κωμωδίες τοῦ Γκολντόνι

Ἡ Σακελλαρίου ὀλοκληρώνει κατὰ κάποιον τρόπο τὴ φάση τῆς θεατρικῆς
«προετοιμασίας», τὴν προσπάθεια ποὺ ὁ νεοελληνικὸς Διαφωτισμὸς ξεκί-
νησε τις τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 18ου αἰῶνα καί τὴν συνέχισε ὡς τις παρα-
μονές τοῦ Εἰκοσιένου, προσπάθεια ποὺ θὰ θεμελιώσει τὸ μελλοντικὸ νεοελ-
ληνικὸ θεατρικὸ οἰκοδόμημα. Στὸ εἶδος τῆς κωμωδίας ὁ Γκολντόνι ἦταν ὁ
ἀπόλυτος κυρίαρχος. Ἀπὸ τὸ 1791, ὅταν ὁ Πολυζώης Λαμπανιτζιώτης, με-
ταφραστὴς καί ἐκδότης, τύπωσε στὴ Βιέννη τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ βενετσιά-
νου συγγραφέα, τὸ ενδιαφέρον για τὴν κωμωδιογραφία του παρέμεινε ἀμεί-
ωτο. Ἄν στὰ τυπωμένα κείμενα προσθέσουμε καί τις χειρόγραφες μετα-
φράσεις (δέκα τίτλοι μαζεμένοι στὸν κώδικα ποὺ σώζεται στὴ Βασιλικὴ Βι-
βλιοθήκη τῶν Βρυξελλῶν, ἄλλες διάσπαρτες μεταφράσεις καί ἔργα ποὺ
παίχτηκαν ἐξελληνισμένα στὰ Ἑπτάνησα), ή μεταφραστικὴ συγκομιδὴ ξε-
περνᾷ τις εἴκοσι κωμωδίες. Ἔτσι, στὴν κίνηση αὐτὴ ή Μητιῶ Σακελλαρίου

δὲν μπορεῖ νὰ διεκδικήσῃ πρωτοποριακὸ ρόλο, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν μειώνει τὴν ἀξία, τὴ σημασία καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τῆς συμβολῆς τῆς, ἡ ὁποία θὰ ἔπρεπε νὰ ἐκτιμηθεῖ καὶ νὰ ἀξιολογηθεῖ συγκριτικὰ, στὸ πλαίσιο τῆς μεταφραστικῆς καὶ ἐν γένει θεατρικῆς ζύμωσης τῶν προεπαναστατικῶν χρόνων.

Ἀπὸ τίς δύο κωμωδίες ποὺ μετέφρασε ἡ Μητιώ, ἡ πρώτη μὲ τίτλο *Ἡ πατρικὴ ἀγάπη* (*L'amor paterno*) δὲν θεωρεῖται ἀπὸ τίς πετυχημένες κωμωδίες τοῦ Γκολντόνι καὶ δὲν τὴν εἶχε προσέξει κανεὶς ἀπὸ τοὺς προηγούμενους μεταφραστές. Εἶναι τὸ πρῶτο ἔργο ποὺ παρουσίασε ὁ Ἰταλὸς συγγραφέας ἀμέσως μετὰ τὴν ἄφιξή του στὸ Παρίσι τὸ 1762. Μὲ τὸ ὕλικό ποὺ ἐπέλεξε — μᾶς ἐξηγοῦν οἱ κριτικοί του — ἐπιδίωξε νὰ ἀνταποκριθεῖ στὰ γούστα τοῦ γαλλικοῦ κοινοῦ, ποὺ ἀπὸ τὸ 1740 περίπου ἔδειχνε προτίμηση γιὰ τὸ εἶδος τῆς «δακρύβρεχτης» κωμωδίας («comédie larmoyante»). Στὸ κείμενο τὰ κωμικὰ στοιχεῖα εἶναι δευτερεύοντα, ἐνῶ κυρίαρχες εἶναι οἱ ἐκδηλώσεις ἀλληλεγγύης καὶ συμπαράστασης, τὸ αἶσθημα, ὁ ἀνθρωπισμός. Μὲ τὸ αἶσιο τέλος τῆς περιπέτειας, πρὶν κλείσει ἡ αὐλαία, ἡ πρωταγωνίστρια συνοψίζει τὸ νόημα σὲ ἓνα ἐπιμύθιο: ὁ ἔρωτας καὶ ἡ φιλανθρωπία δὲν εἶναι ἔννοιες ἀσυμβίβαστες, ἀλλὰ μποροῦν νὰ συνδυαστοῦν καὶ νὰ συνυπάρχουν. Ἀπὸ ὅλα τὰ πρόσωπα τῆς κωμωδίας (ποὺ εἶναι μᾶλλον χλωμά) ξεχωρίζει ἡ κεντρικὴ ἡρωίδα μὲ τὸν δυναμισμό καὶ τὴ σταθερότητά της. Αὐτὴ θὰ ἐπιβάλει καὶ τὴ σωστὴ λύση στὴν ὑπόθεση.

Γνήσιο προῖόν τῆς κωμικῆς ιδιοφυΐας τοῦ βενετσιάνου συγγραφέα εἶναι *Ἡ πανοῦργος χήρα* (*La vedova scaltra*), ποὺ ἀνήκει στὶς πρῶτες μεγάλες ἐπιτυχίες (πρωτοπαίχτηκε στὴ Βενετία τὸ 1748) τοῦ Γκολντόνι στὴν πατρίδα του καὶ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ κείμενα ποὺ τὸν καθιέρωσαν. Νὰ σημειώσουμε πὼς στὰ ἑλληνικὰ τὸ ἔργο εἶχε ἤδη μεταφραστεῖ δύο φορές: Μὲ τὸν τίτλο *Ἡ στοχαστικὴ καὶ ὠραία χήρα* τὸ 1791 ἀπὸ τὸν Λαμπανιτζιώτη, ἐνῶ σώζεται σὲ ἄλλη μεταφραστικὴ ἐκδοχή, στὸν χειρόγραφο κώδικα τῶν Βρυξελλῶν, μὲ τὸν τίτλο *Ἡ πανοῦργος καὶ πολύξευρος γυνή*.⁵ Τὸ φαινόμενο αὐτὸ μὲ τίς τρεῖς διαδοχικὲς ἑλληνικὲς προσεγγίσεις τῆς ἴδιας κωμωδίας

5. Τὸν χειρόγραφο κώδικα ποὺ σώζεται στὴ Βασιλικὴ Βιβλιοθήκη τῶν Βρυξελλῶν μελέτησε καὶ πρωτοπαρουσίασε ἡ Valérie Daniel, ποὺ ἐντόπισε καὶ ἐπισήμανε πολλὰ ἀλλαγές στὴν ἑλληνικὴ μετάφραση αὐτῆς εἰδικὰ τῆς κωμωδίας, σὲ σύγκριση μὲ τὸ πρωτότυπο. Βλ. Valérie Daniel, *Une traduction inédite en grec moderne de Goldoni [...]*, Παρίσι 1928, σ. 28-30. Τὸ πλήρες κείμενο αὐτῆς τῆς μετάφρασης, μαζί μὲ τὰ ὑπόλοιπα ἐννέα ἔργα τοῦ χειρογράφου τῶν Βρυξελλῶν, ἔχει τυπωθεῖ στὴν ἔκδοση *Dieci commedie di Goldoni tradotte in neogreco*, Vol. I. Testi, ἐπιμ. Anna Gentilini, Lidia Martini, Cristina Stevanoni, Πάδοβα 1988.

εἶναι ἀπὸ πολλὰς ἀπόψεις σημαντικὸ καὶ μᾶς προσφέρει ἓναν δείκτη γιὰ τὴν κατεύθυνση ποὺ παίρνουν οἱ ἑλληνικὲς προτιμήσεις.

Δὲν ξεχνᾶμε πὼς ἡ μεταφραστικὴ ἐξόρμηση ἐκείνη προωθοῦσε γενικὰ τὴν ἰδέα καὶ τὴν ὑπόθεση τοῦ θεάτρου, ἀλλὰ πρωταρχικὰ ἄμεσος ἀποδέκτης τῶν ἐντυπώσεων καὶ χειρόγραφων μεταφράσεων ἦσαν οἱ ἀναγνώστες, ὁ ἑλληνισμὸς τῶν παροικιακῶν κέντρων· ἓνα κοινὸ ποὺ στὶς κωμωδίες τοῦ Γκολντόνι, ἰδιαίτερα σὲ ὅσες κινοῦνται στὸν οἰκογενειακὸ-ἀστικὸ κόσμον, βλέπει τὸν καθρέφτη τῶν δικῶν του προβλημάτων, τὴν ἀναζήτηση ἐνὸς νέου κώδικα συμπεριφορᾶς, μακριὰ ἀπὸ παραδοσιακὰ στερεότυπα καὶ προλήψεις, ἀλλὰ μὲ γνώμονα τὴ φρόνηση καὶ τὸ λογικόν.

Ἐνα τέτοιο πρότυπο συμπεριφορᾶς ἐνσαρκώνει καὶ ἡ Ροζάουρα, ἡ γοητευτικὴ ἥρωίδα τῆς κωμωδίας τοῦ Γκολντόνι. Ἡ πανοῦργος χήρα, ποὺ ὅπως ἀκούσαμε εἶναι καὶ «στοχαστικὴ» καὶ «ώραία» καὶ «πολύξευρος». Τὸ ἐπίθετο «scaltra» τοῦ ἰταλικοῦ τίτλου θὰ μπορούσε πιὸ ἀπλὰ νὰ ἀποδοθεῖ μὲ τοὺς χαρακτηρισμοὺς «πονηρὴ» ἢ «τετραπέρατη», ὅμως οἱ δύο ἀπὸ τοὺς τρεῖς ἑλληνες μεταφραστές θέλησαν νὰ υπογραμμίσουν κυρίως πὼς ἡ γυναίκα ἔχει μυαλό.

Τὴν Ροζάουρα, ποὺ πρὶν λίγους μῆνες ἔμεινε χήρα, τὴν πολιορκιοῦν τέσσερις («μνηστῆρες»), ἓνας Ἀγγλός, ἓνας Γάλλος, ἓνας Ἰσπανὸς καὶ ἓνας Ἰταλός. Ἡ νεαρὴ γυναίκα δὲν βιάζεται νὰ διαλέξει, δὲν παρασύρεται ἀπὸ κολακίεις, δῶρα καὶ ὑποσχέσεις, θέλει πρῶτα νὰ γνωρίσει μόνη τῆς τὸν χαρακτήρα τοῦ καθενὸς ἀπὸ τοὺς «μνηστῆρες». «Ὅταν πρόκειται νὰ διαλέξεις σύζυγο, λέει σὲ κάποιον σημεῖο τῆς κωμωδίας, δὲν φτάνει νὰ ἔχεις καὶ τὰ δύο μάτια σου ἀνοιχτά, χρειάζεται καὶ «τὸ μικροσκόπιο τῆς φρόνησης». Ὅστερα ἀπὸ πολλὰ κωμικὰ ἐπεισόδια καὶ ἀφοῦ οἱ ὑποψήφιοι περάσουν τὶς δοκιμασίες καὶ τὶς παγίδες ποὺ ἔχει στήσει ἡ πανέξυπνη καὶ γοητευτικὴ ἥρωίδα, ὁ κλῆρος θὰ πέσει στὸν Ἰταλό. Ἡ Ροζάουρα τὸν διαλέγει γιὰτὶ εἶναι ὁ πιὸ σοβαρὸς ἀπὸ τοὺς ἄλλους καὶ πιὸ σταθερὸς στὸ αἶσθημά του. Γιὰ τοῦτο ἡ Σακελλαρίου στὸ προλογικὸ τῆς κείμενο, συνοψίζοντας τὸ νόημα, γράφει πὼς ἡ κωμωδία ἔχει πολλὰς περιπέτειες, ἀλλὰ τὸ τέλος εἶναι «ἡθικώτατον».

Κυριαρχεῖ στὴν κωμωδία ἡ μορφὴ μιᾶς ἀνεξάρτητης γυναίκας ποὺ ἔχει δική της βούληση καὶ προσωπικότητα, ἔντονη ἀκτινοβολία ποὺ τὴν ἀνεβάζει πολὺ πιὸ ψηλὰ ἀπὸ τοὺς ἄνδρες θαυμαστές τῆς. Οὐσιαστικὰ εἶναι τὸ πρόπλασμα τῆς χειραφετημένης γυναικείας προσωπικότητας, ποὺ ὁ βενετσιάνος συγγραφέας θὰ ὀλοκληρώσει μὲ τὴ μορφὴ τῆς Μιραντολίνας στὴ Λοκαντιέρα. Στὴν τελευταία αὕτῃ περίπτωση υπογραμμίζεται καὶ ἡ τα-

ξική διαφορά, ή ανωτερότητα της ήρωίδας, που ενσαρκώνει το λαϊκό ήθος, απέναντι στους αργόσχολους ξεπεσμένους αριστοκράτες που την πολιορκούν.

"Αν είχε γίνει σωστή δουλειά, δηλαδή αν η έκδοση των έργων της Σακελλαρίου ήταν σωστά προσανατολισμένη και ένταχμένη στο μεταφραστικό φαινόμενο εκείνης της εποχής, θα μπορούσε ο εκδότης να κάνει τις επιβεβλημένες και χρήσιμες συγκρίσεις με την υπόλοιπη μεταφραστική παραγωγή στο είδος της κωμωδίας ή και παραβολή με τις άλλες μεταφράσεις της Πανούργας χήρας, που θα είχε πολύ ενδιαφέρον. Δυστυχώς, ο φεμινιστικός (ας τόν πούμε έτσι) προσανατολισμός ή, όρθότερα, ο αποπροσανατολισμός του εκδοτικού έγχειρήματος παρασύρουν άλλοι. 'Ο Βάλτερ Πούχνερ ψάχνει να βρεί αυτόβιογραφικά κίνητρα για τις επιλογές της μεταφράστρας. Βλέπει σ' αυτές μια μορφή διαμαρτυρίας για τον παράταιρο γάμο (συνέπεια του παραδοσιακού «παντρολογήματος») με ένα γέρο σύζυγο και άλλα σχετικά. (Βλ. σ. 9 και άλλα σημεία της Εισαγωγής.)

Και τα δύο σκέλη του συλλογισμού που κατασκευάζει ο μελετητής δεν αντέχουν στον έλεγχο. Το θέμα του παράταιρου γάμου με προξενιό είναι άνυπαρκτο στην πρώτη κωμωδία και έντελως δευτερεύον, σχεδόν άνυπαρκτο, στην Πανούργο χήρα. Έδω άφορμή την άδελφή της Ροζάουρα, την Έλεονώρα, που θέλει να την παντρευτεί ένας γερο-Πανταλόνε. Χωρίς μεγάλο κόπο και χωρίς φασαρία, πάλι η Ροζάουρα θα δείξει το χαρακτήρα της, θα ματαιώσει τον αταίριαστο γάμο και θα δώσει στην άδελφή της έναν από τους δικούς της υποψήφιους μνηστήρες που εκείνη είχε απορρίψει.

Και από την άλλη πλευρά μπορεί, με τα σημερινά κριτήρια, η μεγάλη διαφορά ηλικίας ανάμεσα στη Μητιώ και τον Γεώργιο Σακελλάριο να μάς παρασύρει και να χαρακτηρίσουμε το ζευγάρι αταίριαστο, αλλά για εκείνη την εποχή αυτός ήταν περίπου ο κανόνας. Υποθέτω πως πολλές συμπατριώτισσες της κόρης του λόγιου ιερέα Χαρίσιου Μεγδάνη θα ζήλευαν την τύχη της Μητιώς, που παντρεύτηκε έναν ήδη αναγνωρισμένο εκείνα τα χρόνια σπουδαίο γιατρό (σε λίγο θα έμπαινε και στην αλή του 'Αλ' Πασι) και άνθρωπο των γραμμάτων. Έναν μορφωμένο και προσοδευτικό άνθρωπο, που δεν έκλεισε τη γυναίκα του στο σπίτι, αλλά την άνεδειξε σε ισότιμη με τον ίδιο προσωπικότητα: θα την κάνει συγγραφέα και πρακτική γιατρό (ίσως ή πρώτη ελληνίδα γιατρός!). 'Η Μητιώ, όπως λένε οι μαρτυρίες, συνοδεύει τον άντρα της στις περιοδείες του στην Ήπειρο, Κεντρική Μακεδονία, Θεσσαλία, βλέπει μαζί του τους ασθενείς, ειδικότερα εξετάζει τις γυναίκες (κυρίως τις Τουρκάλες) και βοηθά στη διάγνωση. 'Απέσπασε, λένε,

τὴν ἀναγνώριση καὶ τὴν εὐγνωμοσύνη τῶν ἀνθρώπων ποὺ ἡ ἴδια βοήθησε. Πρὶν κλείσουμε τὸ θέμα αὐτό, χρήσιμο εἶναι ν' ἀκούσουμε καὶ μιὰ γυναικεία ἄποψη, τὴν ὁποία μεταφέρω ἀπὸ τὴ μελέτη τῆς Ρέας Γρηγορίου γιὰ τὴ διάδοση τοῦ ἔργου τοῦ Γκολντόνι στὴν Ἑλλάδα.⁶ Ἡ ἐρευνήτρια συνδέει καὶ συνεξετάζει τὶς δύο μεταφράσεις τῆς Μητιῶς, ἀνιχνεύοντας παράλληλα τὰ κοινὰ στοιχεῖα ποὺ πιθανὸν νὰ ἐπηρέασαν τὴν ἐπιλογή της. Ὑποστηρίζει πὼς κοινὸ σημεῖο εἶναι («ἡ ὀριμότητα τῆς προσωπικότητας τῶν γυναικῶν»), ποὺ πρωταγωνιστοῦν ἀντίστοιχα στὰ δύο ἔργα, ἡ κυριαρχία τους («στὸ κοινωνικὸ περιβάλλον»). Οἱ δύο γυναικεῖοι χαρακτῆρες καὶ οἱ συμπεριφορές τους γοητεύουν τὴν ἑλληνίδα μεταφράστρια. Βρίσκω αὐτὴ τὴν πρόταση πιὸ πειστικὴ ἀπὸ κάποια ὑποθετικά, ἀστάθμητα αὐτοβιογραφικὰ κίνητρα.

Ἡ περίπτωση Μαρτινέγκου

Ὁ φιλόργυρος τῆς Ἑλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου βάζει ἀκόμα πιὸ δύσκολα προβλήματα ἀξιολόγησης, γιὰτὶ, ὥς τὸ ἐπαναλάβουμε ἄλλη μιὰ φορά, καὶ ἡ αὐτοδημιουργητὴ συγγραφέας καὶ τὸ ἔργο της ἀποτελοῦν ἓνα φαινόμενο μοναδικὸ καὶ ἀνεπανάληπτο. Καὶ ἡ τύχη τοῦ συνολικοῦ ἔργου της εἶναι κάτι πρωτοφανές. Τόσα ἔργα, πεζὰ («πραγματεῖες») καὶ θεατρικά, ἑλληνικά καὶ ἰταλόγλωσσα, δὲν ἀξιοποιήθηκαν τὴν ἐποχὴ ποὺ ἔπρεπε καὶ πῆγαν χαμένα. Τώρα γνωρίζουμε μόνο τοὺς τίτλους τῶν ἔργων, ποὺ ἡ ἴδια ἀναφέρει στὴν περιφημὴ *Αὐτοβιογραφία* της, καὶ ὅσα ἔχει ἐπίσης καταγράψει (μὲ ἀρκετὲς διαφορές) ὁ γιὸς της Ἑλισαβέτιος Μαρτινέγκος.⁷ Στὸν κατάλογο μὲ τίτλο «Ἔργα τῆς Ἑλισάβετ Μαρτινέγκου», ποὺ τυπώθηκε ὡς προσθήκη στὴν ἐκδόση τοῦ 1881, περιλαμβάνονται 13 ἑλληνικοὶ τίτλοι καὶ 16 ἰταλικοί, ἐκ τῶν ὁποίων ἔργα θεατρικά εἶναι 8 πρωτότυπα ἑλληνικά καὶ 14 ἰταλικά. Στὴ σειρὰ αὐτὴ πρέπει νὰ προστεθοῦν καὶ τὰ κείμενα ποὺ ἡ ἴδια ἢ συγγραφέας ἀναφέρει στίς σελίδες τῆς αὐτοβιογραφίας: ἑλληνικά, ἢ τραγωδία *Πολυκρίτης*, ἢ κωμωδία *Ὁ φιλόργυρος* —τὸ μόνο θεατρικὸ ποὺ σώ-

6. Βλ. Ρέα Γρηγορίου, «Νέα στοιχεῖα γιὰ τὴν διάδοση τοῦ ἔργου τοῦ Κάρλο Γκολντόνι στὴν Ἑλλάδα (τὸν 18ο καὶ 19ο αἰῶνα)», *Μαντατοφόρος* 39-40 (1995), 77-94. Γιὰ τὴ Μητιῶ Σακελλαρίου, σ. 83-84.

7. Τὸ κείμενο ἐκδόθηκε πρώτη φορά τὸ 1881 μὲ τὸν τίτλο *Ἡ μὴτηρ μου*. Αὐτοβιογραφία τῆς κυρίας Ἑλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου. Καινούρια ἐκδόση πραγματοποιήθηκε τὸ 1956 ὁ Κ. Πορφύρης, ποὺ συνέβαλε ἀποφασιστικὰ στὴν ἀναθέρευσή του ἐνδιαφέροντος γιὰ τὸ ἔργο τῆς Μαρτινέγκου.

θηκε— καθώς και ἡ Ἑσθήρ, πιθανῶς θρησκευτικὸ δρᾶμα. Ἡ Ἑλισάβετ μᾶς βεβαιώνει στὴ βιογραφία της πὼς ἔγραψε καὶ ἰταλικά ἔνα δρᾶμα μὲ τίτλο *Camillo* καὶ ἓνα μᾶλλον ἱστορικὸ δρᾶμα ἢ τραγωδία μὲ τὸν τίτλο *Numa*. Αὐτὰ τὰ τρία ἑλληνικά καὶ τὰ δύο ἰταλόγλωσσα κείμενα ποὺ πέρασαν σὲ ἄλλα χέρια προφανῶς, καὶ δὲν τὰ ἤξερε ὁ Ἑλισαβέτιος, ἀνεβάζουν τὴ θεατρικὴ παραγωγὴ τῆς αὐτοδίδακτης ζακυνθινῆς συγγραφέως σὲ 27 τίτλους. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ Μαρτινέγκου ἔγραψε περισσότερα ἔργα ἀπ' ὅσα θὰ δημοσιεύσουν τὰ ἐπόμενα 30-35 χρόνια τρεῖς Ἑλληνες διαπρεπεῖς συγγραφεῖς μαζί, ὁ Ἰω. Ζαμπέλιος, ὁ Παναγιώτης Σοῦτσος καὶ ὁ Ἀλέξανδρος Ραγκαβῆς.

Ἐξίσου ἐντυπωσιακὴ μὲ τὴν ποσότητα εἶναι καὶ ἡ ποικιλία τῶν δραματικῶν εἰδῶν στὰ ὁποῖα δοκιμάζει τὶς δυνάμεις της ἡ Ἑλισάβετ: ἡ τραγωδία (Θῆβαι ἐλευθερωμένοι κ.ἄ.), τὸ δρᾶμα (Ἡ τιμωρημένη ἀπάτη κ.ἄ.), ἡ κωμωδία (Ὁ καλὸς πατήρ, Ἡ μητρειά), πιθανότατα τὸ θρησκευτικὸ δρᾶμα Ἑσθήρ, ἐνῶ στὰ ἰταλόγλωσσα, ἐπικρατέστερα εἶδη εἶναι ἡ τραγωδία καὶ τὸ δρᾶμα.

Οἱ τίτλοι, τὰ θέματα καὶ ὅσα διευκρινιστικὰ στοιχεῖα μᾶς παρέχει ἡ Αὐτοβιογραφία πείθουν πὼς ἡ ἑλληνίδα συγγραφέας συμπλέει μὲ τὴν μετριοπαθὴ τᾶση τοῦ ἰταλικοῦ διαφωτιστικοῦ κλασικισμοῦ τῆς προ-Αλφιέρι ἐποχῆς, γιὰ τὸ εἶδος τῆς τραγωδίας, καὶ πολὺ πιὸ ἄνετα κινεῖται στὶς παρυφές τῆς σοβαρῆς κωμωδίας ἢ τοῦ οἰκογενειακοῦ δράματος, ποὺ καλλιέργηθηκε στὴν Ἰταλία λίγο πρὶν ἢ παρᾶλληλα μὲ τὴ διάδοση τοῦ ἔργου τοῦ Κάρλο Γκολντόνι.

Ἡ νεαρὴ ἐπίδοξη συγγραφέας ἐξομολογεῖται στὸ αὐτοβιογραφικὸ της κείμενο πὼς ἔμαθε νὰ συνθέτει τραγωδίες διαβάζοντας τὰ θεωρητικὰ κείμενα τοῦ Gian Vincenzo Gravina (1664-1718) γιὰ τὴν *Ποιητικὴ* καὶ γιὰ τὴν *Τέχνη* τῆς τραγωδίας ποὺ θεμελίωσαν τὴν πρακτικὴ τοῦ ἰταλικοῦ κλασικισμοῦ, ἔτσι ὅπως διαμορφώθηκε στὶς ἀρχές τοῦ 18ου αἰῶνα. Ὁ Gravina ὑπῆρξε δάσκαλος τοῦ Μεταστάσιου καὶ πολλῶν ἄλλων ἰταλῶν συγγραφέων, τὰ αἰσθητικὰ του δοκίμια τὰ ἐκτιμοῦσε ὁ Βολταῖρος καὶ ἓνα βιβλίο του σώθηκε στὴ βιβλιοθήκη τοῦ Ἰω. Ζαμπέλιου. Ἀπὸ τὶς ἰταλόγλωσσες τραγωδίες τῆς Μαρτινέγκου, ὁ πιὸ σημαδιακὸς τίτλος εἶναι τὸ ἔργο *Bruto primo*, μὲ ἥρωα τὸν θρυλικὸ Λεύκιο Ἰούνιο Βροῦτο (6ος αἰ. π.Χ.), ποὺ ἀπέτρεψε τὴν παλινόρθωση τῆς μοναρχίας στὴν πατρίδα του. Γιὰ τὸ ἴδιο πρόσωπο καὶ τὸ ἴδιο θέμα (τὸ χρέος πρὸς τὴν πολιτεία ὑπερισχύει τοῦ πατρικοῦ αἰσθήματος) ἔγραψαν τραγωδίες ὁ Βολταῖρος (*Brutus*, 1730), ὁ Antonio Conti (*Ἰούνιος Βροῦτος*, 1743) καὶ ὁ Ἀλφιέρι (*Bruto primo*, 1786-1787). Ἡ

μετάφραση τῆς τραγωδίας τοῦ Βολταίρου παίχτηκε ἀπὸ τὸν ἐλληνικὸ θίασο τοῦ Βουκουρεστίου τὸ 1819, λίγο καιρὸ πρὶν ἀφοσιωθεῖ στοὶ τραγικὸ εἶδος ἡ Ἑλισάβετ. Νὰ θυμίσω ἐδῶ ἀκόμα ὅτι ἡ πρώτη, ὑποτίθεται «κανονική», τραγωδία ποὺ ἔγραψε ἡ ἐπίδοξη δραματουργὸς μὲ τὸν τίτλο *Theano o la Giustizia legale* («Θεανὼ ἡ ἡ δίκαιη τιμωρία») ἔχει παραπλήσιο θέμα, σύμφωνα μὲ τὴν περίληψη ποὺ καταγράφει ἡ *Αὐτοβιογραφία*: Ἡ βασιλίсса Θεανὼ βάζει τὸ χρέος πρὸς τὴ δικαιοσύνη πρὸ ψηλὰ ἀπὸ τὸ μητρικὸ αἶσθημα, ἐπιβάλλει στὸν γιό της τὴν τιμωρία ποὺ ἄξιζε γιὰ τὸ βαρὺ παράπτωμά του.⁸

Ὅσο γιὰ τὶς κωμωδίες, οἱ πολὺ συνηθισμένοι τίτλοι, ὅπως Ὁ καλὸς πατήρ, Ἡ μητρὶς κ.ἄ., δὲν μᾶς βοηθοῦν νὰ κάνουμε ταυτίσεις, ὅμως εἶναι φανερό πὼς σ' αὐτὴ τὴν κατηγορία ὑπερέχει ἡ κωμωδία χαρακτηρῶν, φορτισμένη μὲ διδακτικὴ πρόθεση· τάση χαρακτηριστικὴ γιὰ τοὺς ἱταλοὺς κωμωδιογράφους, ποὺ στὸ τέλος τοῦ 17ου-ἀρχὲς 18ου, ἀλλὰ καὶ ἀργότερα, δοκίμασαν νὰ ἀπεγκλωβιστοῦν ἀπὸ τὴν ἰσοπεδωτικὴ κυριαρχία τῆς κομμένης ντὲλ ἄρτε. Ἡ ἐπίδραση τοῦ Μολιέρου σ' αὐτοὺς τοὺς συγγραφεῖς, ὅπως καὶ στὸν Γκολντόνι, ἦταν πολὺ ἐντονη.

Δὲν εἶχα τὴν πρόθεση νὰ κάνω λεπτομερειακὴ παρουσίαση τοῦ συγγραφικοῦ ἔργου τῆς Ἑλισάβετ Μαρτινέγκου.⁹ Ἐκρίνα ἀπαραίτητο νὰ θυμίσω ἀπλῶς πὼς ἡ Ἑλισάβετ δὲν εἶναι συγγραφέας ἐνὸς πεζοῦ αὐτοβιογραφικοῦ καὶ ἐνὸς θεατρικοῦ ἔργου, ἀλλὰ πολυγραφότατος δημιουργός, μὲ εὐρύτατο φάσμα ἐνδιαφερόντων. Ἡ θῆκε νὰ παρέμβει, νὰ μιλήσει, νὰ ἐπικοινωνήσῃ, νὰ καταθέσῃ τὴν ἀποψή της γιὰ μεγάλα ἱστορικὰ ἢ μυθικὰ πρόσωπα καὶ ζητήματα ἢ γιὰ τὴν κοινωνία, ἀλλὰ καὶ γιὰ «μικρά», γιὰ τὴν οἰκογένεια, γιὰ τὰ πάθη καὶ τὰ προβλήματα τῶν ἀνθρώπων. Δὲν ἔγραφε γιὰ ἐκτόνωση, ἤθελε νὰ πάρει μέρος στὴ ζωὴ ἀπὸ τὴν ὁποία τὴν εἶχαν ἀποκλείσει. Ἀφοῦ δὲν μπορούσε νὰ γκρεμίσει τὰ τεῖχη ποὺ τὴν κρατοῦσαν ἀπομονωμένη ἀπὸ τὴ ζωὴ, ἀνοίγε μὲ τὰ γραφτά της τουλάχιστον ἓνα παράθυρο στὸν κόσμο. Δεκάδες φορὲς ἐπαναλαμβάνει πὼς ἤθελε καὶ περίμενε τὰ ἔργα της νὰ τυπωθοῦν. Αὕτῃ εἶναι ἡ μία συνιστώσα, ἡ ὑποκειμενικὴ, ἃς ποῦμε. Ὑπάρχει ὅμως καὶ ὁ ἄλλος παράγων, ὁ ἀντικειμενικός, αὐτὸς ποὺ ἐπηρεάσε καὶ τὸν Σολωμὸ καὶ τὸν Μάτση, ἀλλὰ καὶ τὸν Ζαμπέλιο καὶ τὸν Κάλβο,

8. Στὴν ἐκδοση τῆς *Αὐτοβιογραφίας* τοῦ 1983 (ἐπιμ. Κ. Πορφύρη), βλ. στίς σ. 58-59.

9. Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ παραπέμπω στίς ἐκδόσεις τῆς *Αὐτοβιογραφίας* της καὶ σὲ εἰδικὲς μελέτες ὅπως τῆς Ἀννας Ταμπάκη «Οἱ δραματουργικὲς ἀντιλήψεις στοὺς ἔργα τῆς Ἑλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου», *Παράβασις* 5 (2004), 363-375.

δηλαδή τὸ ἐπτανησιακὸ κλίμα, γιὰ τὸ ὁποῖο ἔγινε λόγος παραπάνω. Ἡ Ἑλισάβετ ζεῖ πολὺ ἔντονα τὴν ἐποχὴ της, περισσότερο ἔντονα ἀπ' ὅ,τι φαίνεται σὲ μιὰ πρώτη ματιά. Αὐτὸ ἐξηγεῖται γιὰτὶ ὅπως εἶδαμε καὶ δασκάλους ἀπέσπασε (ἀνάμεσά τους καὶ ὁ φωτισμένος λόγιος ἱερωμένος Θεοδόσιος Δημάδης) καὶ βιβλία ἀπὸ τὴν Ἰταλία ὅσα ἤθελε τῆς ἐξασφάλιζαν καὶ ἄλλα τόσα εἶχε βρεῖ στὴ βιβλιοθήκη τοῦ πατέρα της καὶ τὰ διάβαζε μὲ ἀκόρεστη βουλιμία. Ὡς καὶ Βογκάκιο διάβασε, ὅπως μᾶς ἐξομολογεῖται, ἔφριξε μὲ τίς τολμηρὲς ἱστορίες ποὺ ἀφηγοῦνται στὸ *Δεκαήμερο*, ἀλλὰ ἔμεινε μαγεμένη ἀπὸ τὸ ὕφος, δὲν κρύβει τὸ θαυμασμό της γιὰ τὸν ἰταλὸ ἀναγεννησιακὸ οὐμανιστὴ συγγραφέα. Βαθιὰ θρησκευόμενο ἄτομο, ἀπὸ δικούς της δρόμους συμμετέχει στὴν ἀμφισβήτηση τοῦ Παλαιοῦ Καθεστώτος, ἀνταμώνει μὲ τὸν Διαφωτισμό: «Ἐγὼ μισῶ, βδελύττομαι, ὀνειδίζω ὅλα τὰ βαρβαρικά, τὰ τυραννικά πράγματα, μήτε φοβοῦμαι ἐκείνους ὅπου τ' ἀγαποῦν καὶ διαφεντεύουν».¹⁰

Ὁ φιλάργυρος τῆς ζακυνθινῆς συγγραφέως ἐκφράζει ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ ἰδεολογικὸ κλίμα, αὐτὴ τὴν ὄψη, τὴ «στιγμὴ» τῆς παρέμβασής της στὰ φαινόμενα τῆς ἐποχῆς καὶ τῆς κοινωνίας στὴν ὁποία ζεῖ. Ἀπὸ μιὰ ἄποψη, ὑπολογίζοντας ὀρισμένα καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ της, ἡ κωμωδία τῆς Μαρτινέγκου βρίσκεται στὴ μέση τοῦ δρόμου ἀνάμεσα στὸν Φιλάργυρο τοῦ Κωνστ. Οἰκονόμου καὶ τὸν Βασιλικὸ τοῦ Ἀντ. Μάτση. Καὶ ἀπὸ τὸ περιεχόμενό του, τὰ θέματα ποὺ θίγει, καὶ ὡς εἶδος γραφῆς τοποθετεῖται ἀνάμεσα στὴν κωμωδία καὶ τὸ οἰκογενειακὸ-κοινωνικὸ δράμα.

Νὰ ἔχουμε ὑπόψη μας πὼς τὸ 1823 ἢ 1824, ποὺ γράφει τὴν κωμωδία, ἡ Ἑλισάβετ ἔχει ἀρχίσει νὰ μαθαίνει καὶ διαβάζει γαλλικά· δὲν ἀποκλείεται νὰ γνώρισε τὸ μολιερικὸ πρωτότυπο, ἀλλὰ ἀπὸ ὀρισμένες ἐνδείξεις εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι εἶχε ὑπόψη της καὶ τὴ διασκευὴ τοῦ Οἰκονόμου. Ἐντοπίζονται δύο μοτίβα, ποὺ δὲν ὑπάρχουν στὸν Μολιέρο, ἀλλὰ εἶναι προσθῆκες τοῦ Οἰκονόμου καὶ τὰ θέματα αὐτὰ ὑπογραμμίζονται καὶ στὸ κείμενο τῆς Μαρτινέγκου.¹¹ Ἡ πρώτη «σύμπτωση» ταυτόσημων μοτίβων ἀνάμεσα στὰ δύο κείμενα παρατηρεῖται ἥδη ἀπὸ τὴν α' σκηνὴ τῆς 1ης πράξης τοῦ Ἐξή-

10. Ἀπὸ χειρόγραφο τῆς Ἑλισάβετ, ποὺ δημοσίευσε ὁ Ντίνος Κονόμος στὰ *Ἐπτανησιακὰ Φύλλα* 10, 1947. Παραθέτω ἀπὸ τὴν ἑκδ. τῆς *Αὐτοβιογραφίας* 1983 (ἐπιμ. Κ. Πορφύρη), σ. 113.

11. Τὰ κοινὰ σημεῖα ἀνάμεσα στὸν Ἑξηνταβελώνη καὶ τὴν ἐπτανησιακὴ κωμωδία ἐντόπισε ἡ Τόνια Μαυράκη στὴν ἐργασία της «Ὁ Φιλάργυρος τῆς Ἑλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου», *Μαντατοφόρος* 39-40 (1995), 61-76.

νταβελώνη και στο ίδιο σημείο στην αρχή του Φιλάργυρου της Μαρτινέγκου. Στόν μονόλογο τῆς κόρης τοῦ Ἑξηνταβελώνη, πού εἶναι προσθήκη τοῦ ἑλληνα διασκευαστῆ, ἡ Ζωήτσα (Elise κατὰ Μολιέρον) ἀνυσχεῖ γιά τόν ἀδελφό της, ὁ ὁποῖος «δὲν εἶδε τὸ σχολεῖον» καὶ ἐξαιτίας τῆς φιλαργυρίας τοῦ πατέρα κινδυνεύει νὰ διαφθαρεῖ. Τὸ ἴδιο ἀκριβῶς ἀκοῦμε νὰ λέει ἡ σύζυγος τοῦ ζακυνθινοῦ τσιγκούνη, ἡ Μέλουσα, μόλις ἀρχίζει τὸ ἔργο. Λέει γιά τόν ἀντρα της: «Αὐτός, φοβούμενος τὴν ἐξοδεῖαν, ἀφῆκε χωρὶς μιὰν καλὴν ἀνατροφήν τὸν μοναχὸν υἱὸν ὅπου ἔχω [...] ἡ φιλαργυρία τοῦ ἀντρός μου γλήγορα θέλει τὸν κρεμνήσει εἰς ἀσωτίαν». Ἐδῶ σταματᾷ ἡ ὁμοίωτητά ὡς πρὸς αὐτὸ τὸ θέμα, γιὰ τίς συνέπειες τῆς φιλαργυρίας στὴ μόρφωση καὶ τὴν ἀνατροφή τῶν παιδιῶν. Ὁ Οἰκονόμος, μὲ ἄλλες προσθήκες (Β' πράξη, β' σκηνή), ὁλοκληρώνει τὴν εἰκόνα τοῦ φιλάργυρου-σκοταδιστῆ, βάζει τὸν κωμικὸ ἥρωά του νὰ λέει πὼς δὲν «μᾶς χρειάζονται σχολεῖα» καὶ νὰ διατυπώνει τὴν ἀποψή του ἐπιγραμματικά: «ἓνα παιδί ἔχω, κάλλιο τῶθελα στραβό, παρὰ γραμματισμένο!»¹²

Ἀπὸ τὴν πλευρὰ της ἡ Ἑλισάβετ στὸ δικό της κείμενο ἀναπτύσσει τὸ θέμα τῆς ἀσωτίας ὡς συνέπειας τῆς φιλαργυρίας. Ὁ γιὸς τοῦ Σέλημου, τοῦ ζακυνθινοῦ φιλάργυρου, θὰ πάρει ὄντως «κακὲς στρατές», θὰ βαδίσει τὴν ὁδὸ τῆς ἀπωλείας ὡς τὴν τελικὴ της κατάληξη, κάτι πού θὰ ὀδηγήσει σὲ διαφορετικὴ λύση καὶ θὰ δώσει διαφορετικὸ τόνο στὸ ἔργο τῆς Μαρτινέγκου.

Μιὰ ἄλλη προσθήκη πού ἔκανε ὁ Οἰκονόμος εἶχε στόχο νὰ δείξει τὴν προέκταση τῆς τσιγκουνιᾶς καὶ τῆς ἀπανθρωπιᾶς τοῦ Ἑξηνταβελώνη στίς συναλλαγές του, ἐκτὸς οἰκογενειακοῦ χώρου. Εἶναι τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὴν Κερὰ Κακουλή, τὴ νοικάρισσά του, πού ἔρχεται νὰ παρακαλέσει νὰ πληρώσει τὸ νοίκι της λίγες μέρες ἀργότερα. Ὁ σμυρνιὸς καρμίρης, σκληρὸς καὶ ἀνάλγητος, τῆς παίρνει καὶ τίς λίγες δεκάρες πού βρίσκονται στὴν τσέπη της καὶ τίς φύλαγε γιά τὸ φαῖ τῶν παιδιῶν της· ἐπιπλέον τῆς ζητᾷ νὰ φέρει ἐνέχυρο τὸ καζάνι πού χρησιμοποιεῖ γιά τὸ νοικοκυριό της. Ὁ Βράκας, περιβολάρης τοῦ Ἑξηνταβελώνη, πού παρακολουθεῖ τὴ σκηνή, σχολιάζει πικρόχολα: «Οἱ φιλάργυροι καθὼς βλέπω γεμίζουν τὴν σακκούλαν των πλειότερ' ἀπὸ δάκρυα καὶ στεναγμοὺς τῶν φτωχῶν ἀπὸ γρόσσα!» (Γ' πράξη, β' σκηνή).

12. Πληρέστερα στοιχεῖα γιά τίς ἀλλαγές πού ἔκανε ὁ Οἰκονόμος, διασκευάζοντας τὸ μοιερικὸ πρότυπο, περιέχονται στὴν εἰσαγωγικὴ μελέτη τοῦ Κωστή Σκαλιόρα, στὴν ἐκδοσὴ τοῦ Φιλάργυρου τοῦ Οἰκονόμου, ἐκδ. «Ἑρμῆς», Ἀθήνα 1970.

Στην ζακυνθινή κωμωδία, ή αντίστοιχη, ή «όμολογη» σκηνή όπου ο φιλάργυρος εμφανίζεται ως στυγνός εκμεταλλευτής στο πλαίσιο του οικονομικού συστήματος εκείνης της εποχής, έχει μεγαλύτερο εκτόπισμα, ισχυρότερη ένταση, θα μπορούσαμε να πούμε πώς δίνει τη γέυση μιᾶς ταξικῆς σύγκρουσης. Επιτρέπεται να τὸ θεωρήσουμε ως καίριο σημείο για τὸν ὅρισμό τῆς ιδεολογικῆς ταυτότητάς τῆς κωμωδίας.

Πρόκειται για τὸ ἐπεισόδιο ἀνάμεσα στὸν Σέλημο καὶ ἕναν χωρικό ποὺ ἔρχεται νὰ ζητήσει τὸ δίκιο του (Β' Πράξη, ι' σκηνή). Ὁ φιλάργυρος τὸν ἐξαπάτησε, τοῦ ἔδωσε 60 τάλαρα λιγότερα ἀπὸ τὸ ποσὸ ποὺ ὀφείλει νὰ πληρώσει γιὰ τὴν ἀγορὰ-μεταπώληση μιᾶς ποσότητας σταφίδας. Τὶς προσπάθειες τοῦ φιλάργυρου νὰ ξεφύγει, ὁ ἀγρότης τὶς ἀντιμετωπίζει μὲ τὴν ἀπειλὴ πὼς θὰ καταφύγει στὴ δικαιοσύνη. Ὅσο ἡ συζήτηση ὀξύνεται, ὁ χωρικός λέει πὼς θὰ πάει «εἰς τὴν κρίσιν» ὅχι μοναχός του, ἀλλὰ θὰ πάρει μαζί του «ὅλες τὲς χῆρες, ὅλα ταρφανά, ὅλες ἐκεῖνες τὲς δυστυχημένες ψυχές, ὅπου ἀδίκησες...»

Ὁ Σέλημος ἀναγκάζεται νὰ παραδεχθεῖ τὸ χρέος του, ζητᾷ μόνο μιὰ μικρὴ πίστωση χρόνου γιὰ νὰ ἐξοφλήσει. Ὅταν ὁ χωρικός φεύγει, ὁ φιλάργυρος βυθίζεται σὲ μαῦρες σκέψεις καὶ νοσταλγεῖ τὸ παλαιὸ καθεστῶς: «ᾧ καιροὶ ἀπερασμένοι καὶ ποῦ εἶσασθε! ᾧ καιροί, διὰ ἐμένα χρυσοῦ, εὐτυχισμένοι καὶ ποῦ ὑπήγατε! Ἀχ, καημένες πρεβεδοῦρε, καημένες πρεβεδοῦρε, πρεβεδοῦρε!... Τότε ἡ δύναμις εἶχεν εἰς τὴν Ζάκυνθον τὸν πρῶτον τόπον. Τώρα τὸν ἔχουν οἱ νόμοι, ἀλλοίμονον! Τώρα τὸ δίκαιον δίνεται εἰς ἐκεῖνον, ὅπου τοῦ τυχαίνει. Ἀχ, τώρα εἰς τὸν πλούσιον, εἰς τὸν εὐγενῆ δὲν γίνεται καμμία χάρις!» Ἐτσι λοιπὸν ἡ ζακυνθινὴ συγγραφέας βάζει τὸν φιλάργυρό της νὰ νοσταλγεῖ τὸ καθεστῶς τῆς Ἐνετοκρατίας, τότε ποὺ οἱ εὐγενεῖς καὶ οἱ πλούσιοι ἦταν ἀσύδοτοι καὶ καμιά ἀρχή, οὔτε ἡ δικαιοσύνη τολμοῦσε νὰ περιορίσει τὶς αὐθαιρεσίες τους. Στὴν εἰκόνα τοῦ κεντρικοῦ προσώπου, ποὺ ἐνσαρκώνει τὴν οικονομική, οἰκογενειακὴ καὶ κοινωνικὴ τυραννία, προστίθεται μιὰ σημαντικὴ λεπτομέρεια ποὺ δίνει καὶ πολιτικὴ διάσταση στὴν κωμωδία.

Δὲν ἔχουμε ἄλλα στοιχεῖα, ποὺ θὰ μᾶς ἐπέτρεπαν νὰ συνδέσουμε αὐτὸ τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὶς πολιτικὲς ἀπόψεις τῆς Ἐλισάβετ γιὰ τὸ παλαιὸ ἢ τὸ νέο καθεστῶς. Παρόμοια παρέμβαση θὰ μᾶς ἔβγαζε πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὸ θέμα μας ποὺ εἶναι ἡ κωμωδία. Καὶ νομίζω πὼς ἀπ' αὐτὰ ποὺ εἴπαμε καὶ ὅσα θὰ προσθέσω παρακάτω θὰ γίνῃ σαφὲς πὼς Ὁ φιλάργυρος τῆς ζακυνθινῆς συγγραφῆς δὲν εἶναι οὔτε μετάφραση, οὔτε παράφραση τῶν ἀντίστοιχων ὁμώνυμων κωμωδιῶν τοῦ Μολιέρου καὶ τοῦ Οἰκονόμου. Εἶναι αὐτόνομο,

έντελῶς πρωτότυπο ἔργο, ποὺ ἔχει ἓνα μόνο κοινὸ σημεῖο μὲ τὰ ὁμόθεμά του, τὴ γνωστὴ ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Πλαύτου μορφὴ τοῦ γέρου τσιγκούνη, τοῦ έντελῶς ἀλλοτριωμένου ἀπὸ τὸ πάθος τοῦ χρήματος καὶ ἀπὸ τὸν φόβο μὴ χάσει τὸ θησαυρὸ του.

Νὰ προσθέσουμε ἐδῶ, πῶς στὴν ἰταλικὴ φιλολογία, τὴ λογοτεχνικὴ-θεατρικὴ περιοχὴ ἀπὸ τὴν ὁποία ἡ Ἑλισάβετ ἀντλεῖ ἔμπνευση καὶ διδάσκεται, τὸ ὄνομα καὶ τὸ ἔργο τοῦ Μολιέρου εἶναι πάντα ἐπίκαιρα, ἰδιαίτερα οἱ μεγάλες κωμωδίες χαρακτήρων, ποὺ λειτουργοῦσαν καὶ ὡς σταθερὸ δραματουργικὸ πρότυπο. Τὶς δύο πρώτες δεκαετίες τοῦ 18ου αἰῶνα στὴν ἰταλικὴ κωμωδιογραφίᾳ ξεχωρίζουν τὰ ἔργα τοῦ Girolamo Gigli, ποὺ ἀκολουθεῖ πιστὰ τὸ μολιερικὸ δίδαγμα. Ἡ κωμωδία τοῦ *Don Pilone* (1711) ἔχει πρότυπο τὸν *Ταρτοῦφο*, ἐνῶ στὴ συνέχειά της, μὲ τὸν τίτλο *Ἡ ἀδελφούλα τοῦ Δὸν Πιλόνε* (*La sorellina di Don Pilone*, 1712), στὸ πρόσωπο τῆς ἡρωίδας σατιρίζονται καὶ ἡ ὑποκρισία καὶ ἡ φιλαργυρία. Γενικὰ ὅλοι οἱ ἰταλοὶ κωμωδιογράφοι, ὅσοι θὰ ἐπιχειρήσουν νὰ ἀνανεώσουν τὸ κωμικὸ εἶδος ἐμπλουτίζοντάς το μὲ σύγχρονα κοινωνικὰ θέματα, ἀξιοποιοῦν τὴ μολιερικὴ παράδοση. Κορυφαῖο παράδειγμα ὁ Γκολντόνι, ὁ ὁποῖος ἀναγνωρίζει (σὲ βαθμὸ ὑπερβολῆς ἴσως) τὴν ὀφειλὴ του στὸν γάλλο ὁμότεχνο καὶ πρόδρομό του.

Ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Γκολντόνι θέλω νὰ ἀναφέρω ἓνα μόνο τίτλο, τὴν κωμωδίᾳ *Ὁ ἀληθὴς φίλος* (*Il vero amico*, 1750) ποὺ εἶχε ἐπιτυχίᾳ καὶ διάδοση στὴν Εὐρώπῃ καὶ στὴν Ἑλλάδα. Μετάφρασή της περιέχεται στὸν χειρόγραφο κώδικα τῆς Βιβλιοθήκης τῶν Βρυξελλῶν, ἐνῶ, προφανῶς σὲ ἄλλη ἀπόδοση, κυκλοφόρησε καὶ στὰ Ἑπτάνησα, παύχθηκε τὸ 1831 στὰ Κύθηρα. Μεταφρασμένη ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Καρατζά, ἡ κωμωδία θὰ τυπωθεῖ στὸ Νάυπλιο τὸ 1834. Στὴν κωμωδίᾳ ἐπικρατοῦν οἱ αἰσθηματικοὶ τόνοι: δύο φίλοι ἀγαποῦν τὴν ἴδια κοπέλα, ἐν τέλει ὁ ἓνας (ὁ μεγαλόψυχος καὶ «ἀληθής») θὰ παραιτηθεῖ γιὰ χάρη τοῦ ἄλλου.¹³ Τὸν κωμικὸ τόνο στὸ ἔργο τὸν ἐξασφαλίζει ἡ μορφὴ τοῦ φιλάργυρου πατέρα τῆς ἡρωίδας, ποὺ κυριαρχεῖ περὶ τοῦ 1/3 τοῦ κειμένου. Ὁ τύπος αὐτός, ὁ Ὀττάβιο, θυμίζει πολὺ ἔντονα τὸν μολιερικὸ τσιγκούνη, μὲ τίς μιζέριες του καὶ τίς μονομανίες του στὴν οἰκονομία βγάξει πολὺ γέλιο, καὶ ὅπως ὁ Ἀρπαγκὸν ἀρνεῖται νὰ δώσει προίκα στὴν κόρη του. Ὅμως μὲ μιὰ διαφορὰ σημαντικὴ στὴν τύχη του. Ὁ κωμικὸς τσιγκούνης τοῦ Γκολντόνι ἔχει κακὸ τέλος: ὁ ὑπηρέτης του, ποὺ

13. Αὐτὸ τὸ θέμα τοῦ ἔργου «δανείστηκε» ὁ Ντιντερό καὶ τὸ ἐπεξεργάστηκε μὲ διαφορετικὸ, μὲ δικὸ του πρωτότυπο τρόπο στὸ ἔργο του *Ὁ νόθος γιὸς* (*Le fils naturel*, 1757).

παρακολουθεῖ τις κινήσεις του, ἐντοπίζει τὸ μπαούλο στὸ ὁποῖο ὁ Ὅττάβιο κρύβει τὸ θησαυρὸ του καὶ μὲ τὴν πρώτη εὐκαιρία θὰ ἀρπάξει ὅσα φλουριά χωράει ἓνα τσουβάλι καὶ θὰ γίνει ἄφαντος. Μόλις ἀνακαλύψει τὴν κλοπὴ ὁ γερο-τσιφούτης πεθαίνει ἀπόπληκτος.

Ἀναφέρθηκα στὴν ἀπήχηση, στὶς μεταμορφώσεις τῆς μολιερικῆς κληρονομιάς καὶ στὴ διάδοσή της στὰ ἰταλικά γράμματα γιὰ νὰ θυμίσω πὼς ἡ Ἐλισάβετ, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν γάλλο κωμωδιογράφο, μπορεῖ νὰ εἶχε καὶ ἄλλες πηγές ἐμπνευσης, ἀπὸ τὸν χῶρο ποὺ τῆς ἦταν πρὸ προσιτὸς καὶ οἰκεῖος.¹⁴ Μολτατῦτα, ὅποιες κι ἂν ἦταν οἱ πιθανὲς παράπλευρες ἐπιρροές, τὸ μοναδικὸ σωζόμενο θεατρικὸ της κείμενο φέρνει ἐντονα τὴν προσωπικὴ της σφραγίδα, ξεχωρίζει, ὅπως καὶ ἡ *Αὐτοβιογραφία*, μὲ τὴ λιτότητα καὶ τὴν εὐθυβολία τῶν ἐκφραστικῶν μέσων, μὲ τὴν ἀπόλυτη προσήλωση στὴν ἀντιτυραννικὴ ἰδεολογία καὶ τὸ ἀνθρωπιστικὸ μήνυμα.

Τὸ κείμενο τῆς Μαρτινέγκου ἔχει ἐλάχιστα κωμικὰ στοιχεῖα ποὺ ἐντοπίζονται κυρίως σὲ κάποιες ἀψιμαχίες ἀνάμεσα στοὺς ὑπηρέτες. Ὁ ἴδιος ὁ Σέλημος σὲ καμιά στιγμή τοῦ ἔργου δὲν γίνεται διασκεδαστικός, ὅπως ὁ Ἀρπαγκόν, ὁ Ἐξηναβελώνης ἢ ὁ Ὅττάβιο, εἶναι μᾶλλον θλιβερός καὶ ἀποκρουστικός. Στὸ ἐπτανησιακὸ κείμενο δὲν ὑπάρχει ἔχνος αἰσθηματικῆς πλοκῆς, ἐνῶ ὅπως ξέρουμε στὸ μολιερικὸ πρότυπο ἡ δραματολογικὴ μορφολογία καθορίζεται ἀπὸ τρεῖς γραμμὲς δράσης: τὰ παντρολογήματα τοῦ γέρου τσιγκούνη, καὶ δύο συναισθηματικὲς περιπέτειες μὲ τὰ ζευγάρια τῶν ἐρωτευμένων, τῆς κόρης τοῦ Ἀρπαγκόν μὲ τὸν Valère (ἢ Δημητράκη) καὶ τοῦ Κλεάνθη μὲ τὴ Mariane. Γιὰ νὰ ξεμπλέξει αὐτὸ τὸ μπερδεμα, ὁ γάλλος κωμωδιογράφος χρειάστηκε νὰ καταφύγει στὸ παμπάλαιο τέχνασμα τῆς ἀναγνώρισης τῶν χαμένων παιδιῶν, ποὺ δίνει αἶσιο τέλος στὸ ἔργο του: ὅλοι εἶναι εὐτυχεῖς καὶ ὁ Ἀρπαγκόν πανευτυχὴς ποὺ ξαναβρῆκε τὴν κασέλα μὲ τὰ λεφτά του.

Στὸ ἔργο τῆς Μαρτινέγκου κυριαρχεῖ ἡ γεύση τῆς σκληρότητας καὶ τῆς ἀπανθρωπιᾶς, ἡ ἀπονέκρωση κάθε εἴδους ἀνθρώπινου αἰσθήματος — ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ πατέρα — ὡς συνέπεια τῆς ἀλλοτρίωσης, τῆς πλήρους ὑποταγῆς στὸ πάθος τοῦ χρήματος. Ὁ δραματικὸς ἄξονας τοῦ ἔργου ὀρίζεται ἀπὸ τὴν ὀλομέτωπη σύγκρουση πατέρα καὶ γιοῦ. Ὁ γερο-σπαγκοραμ-

14. Χρήσιμο εἶναι νὰ θυμόμαστε πὼς τύποι τσιγκούνηδων, φιλόγυροι ἢ τοκογλύφοι, ἐμφανίζονται ἐδῶ κι ἐκεῖ σὲ ἰταλικὲς κωμωδίες ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰῶνα. Νωρίτερα ἀκόμα τέτοιες φειγούρες ἀπαντοῦν στίς ἰταλικὲς νουβέλες. Θυμίζω πὼς ἀπὸ αὐτὴ τὴν πηγή, ἀπὸ ἰταλικὴ νουβέλα, ὅπως καὶ γιὰ πολλὲς ἄλλες δημιουργίες του, δανείστηκε ὁ Σαίξπηρ τὴν ὑπόθεση γιὰ τὸν *Ἐμπορο τῆς Βενετίας*.

μένος δὲν δίνει οὔτε μιὰ δεκάρα γιὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ παιδιοῦ του, ποὺ δὲν ἔχει ν' ἀλλάξει πουνάμισο. Ἀκόμα καὶ τὰ αὐγὰ ποὺ ὁ ὑπηρέτης μάζεψε ἀπὸ τὸ κοτέτσι γιὰ τὸ φαγητὸ τοῦ νεαροῦ, ὁ τσιγκούνης τοῦ τὰ ἀρπάζει ἀπὸ τὰ χέρια. Λέει στὸν ὑπηρέτη νὰ πεῖ στὸ παιδί πὼς οἱ κότεις («ἐστρέφεσαν»), δὲν γεννᾶνε πιὰ αὐγά.

Ὁ φιλάργυρος σπρώχνει τὸ παιδί του στὴν κλεψιά. Ὁ νεαρὸς Λέκας, ποὺ ἔχει ἀπόλυτη ἀνάγκη ἀπὸ λεφτά, θὰ κλέψει ἀπὸ τὸν πατέρα του 60 τάλαρα καὶ ὁ τελευταῖος δὲν θὰ διστάσει νὰ τὸν κλείσει στὴ φυλακή. Μὲ τὴν παρέμβαση τῆς πονόψυχης μητέρας, ὁ γιὸς ἀποφυλακίζεται, ἀλλὰ στὸ μεταξὺ ἔχει ὠριμάσει ἡ ἀπόφασή του γιὰ τὸ μεγάλο κτύπημα. Μὲ τὴ βοήθεια ἐνὸς φίλου (ἱταλοῦ τυχοδιώκτη) καὶ τοῦ ὑπηρέτη κλέβουν τὴν κασέλα μὲ τὸ θησαυρὸ τοῦ γέρου καὶ ἀνοίγουν πανιὰ γιὰ τὴν Ἰταλία. Ἡ μητέρα — ἡ Μέλουσα — θύμα καὶ αὐτὴ τῆς συζυγικῆς τυραννίας, ὁλοκληρώνει τὴν εἰκόνα τῆς καταστροφῆς καὶ τῆς τιμωρίας τοῦ φιλάργυρου πατέρα, ἀποφασίζει νὰ καταφύγει σὲ μοναστήρι ἀπὸ ὅπου ζητᾷ ἀπὸ τὸν Σέλημο νὰ τῆς ἐπιστρέψει τὴν προίκα της.

Σὲ σχέση μὲ τὰ γνωστὰ ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ κωμωδιογραφία πρότυπα, ἡ λύση τοῦ ἔργου εἶναι ἀμφίσημη, δὲν ἐμφανίζεται (ὅπως ἐπιβάλλει ἡ παράδοση) «αἰσία» γιὰ ὅλους. Ἡ δίκαιη τιμωρία τοῦ τύραννου συζύγου καὶ πατέρα ἱκανοποιεῖ τὸν θεατὴ/ἀναγνώστη. Ἡ «ἐξοδος» τῆς Μέλουσας, τῆς συζύγου, εἶναι λυτρωτική, ἀλλὰ τὴν ἴδια στιγμὴ ἡ μητέρα γνωρίζει πὼς ὁ γιὸς της βαδίζει πρὸς τὴν καταστροφή. Τὸ θέμα τῆς ἀσωτίας υπογραμμίζεται καὶ σὲ ἄλλα σημεῖα τοῦ ἔργου.¹⁵ Ἡ συγγραφέας συμερίζεται τὴν παλιά κατηχητικὴ ἀντίληψη πὼς φιλαργυρία καὶ ἀσωτία εἶναι δύο ἐκδοχὲς τῆς ψυχοφθόρας ἐπιρροῆς τοῦ χρήματος. Ἀς ἔχουμε, πάντως, ὑπόψη πὼς τὸ θέμα τῆς ἀσωτίας, ἔμμεσα ἢ ἄμεσα, ἐμφανίζεται στὰ ἀναγνωρισμένα πρότυπα τοῦ ἀστικοῦ δράματος τοῦ 18ου αἰ., στὸν *Ἐμπορο τοῦ Λονδίνου* (1731) τοῦ Lillo καὶ στὸν *Χαρτοπαίκτη* (1753) τοῦ Edward Moore. Καὶ στὰ δύο ἀγγλικὰ δράματα συμετέχει ἓνας κακὸς δαίμων, ἓνας πειρασμὸς (φίλος ἢ φίλη), ποὺ παρασύρει τοὺς ἥρωες στὴν ἀσωτία, ὅπως ὁ ἱταλὸς τυχοδιώκτης τὸν Λέκας. Ὅλα αὐτὰ μᾶς πείθουν πὼς ὁ ὀρισμὸς «ρεαλιστικὸ κοινωνικὸ δράμα» εἶναι αὐτὸς ποὺ ταιριάζει καλύτερα στὸ ἔργο τῆς Μαρτινέγκου. Ἐνα ἔργο ποὺ τὴν ὥρα διεκδικεῖ μιὰ ξεχωριστὴ θέση στὴ νεοελληνικὴ δραμα-

15. Ἡ Τύλεσα, ἡ πιστὴ ὑπηρέτρια τῆς Μέλουσας, λέει, χαρακτηρίζοντας πατέρα καὶ γιό: «Ὁ ἓνας μᾶς ἔφησε μὲ τὴν φιλαργυρία του, ὁ ἄλλος θέλει μᾶς ψήσει μὲ τὴν ἀσωτίαν του» (Β' πράξι, δ' σκηνή).

τική λογοτεχνία, στην εξέλικτική της πορεία. Και τὸ γεγονός πὼς αὐτὴ ἡ ἀποκατάσταση, ἡ ἀναγνώριση τῆς ἀξίας τοῦ ἔργου γίνεται καθυστερημένα εἶναι ἓνας λόγος παραπάνω νὰ προσέξουμε καὶ νὰ μὴν ἀδικήσουμε τὸ ἔργο.

Καὶ εἶναι ἀλήθεια πολὺ λυπηρὸ τὸ γεγονός πὼς στὰ «Προεισαγωγικά», στὴν ἐκτενὴ κριτικὴ παρουσίαση ποὺ κάνει ὁ ἐπιμελητὴς τῆς ἔκδοσης Βάλτερ Ποῦχνερ, τὸ ἔργο τῆς Ἑλισάβετ δεινοπάθησε περισσότερο ἀπὸ τὰ ἄλλα δύο. Οἱ παράμετροι ποὺ χρησιμοποιήθηκαν ὡς ἐνωτικὸ στοιχεῖο γιὰ τὰ συνεκτιθέμενα κείμενα, γιὰ τὴ συγκριτικὴ ἀξιολόγηση καὶ συνεκτίμησή τους, δηλαδὴ ἡ γυναικεία συνείδηση καὶ ἡ αὐτοβιογραφικότητα, ἐδῶ μετατρέπονται σὲ παρωπίδες ποὺ ὁδηγοῦν σὲ παρανόηση, σὲ συρρίκνωση, σὲ διαστρέβλωση τοῦ νοήματος τῆς κωμωδίας. Κυρίως ἡ «αὐτοβιογραφικότητα» ποὺ γίνεται ἡ ἔμμونه ἰδέα, ἓνα λάιτ μοτίβ ποὺ διαπερνᾷ ὅλη τὴν παρουσίαση τοῦ ζακυνθινοῦ δράματος.

Νὰ σημειώσω ἀμέσως πὼς θεωρῶ αὐτονόητο ὅτι κάθε συγγραφέας ποὺ στρέφεται στὸ εἶδος τῆς ἡθογραφίας, τῆς κωμωδίας ἢ τοῦ οἰκογενειακοῦ δράματος, ὅπωςδήποτε ἀντλεῖ ἀπὸ τὶς ἐντυπώσεις, τὶς ἐμπειρίες, τὶς ἀναμνήσεις ποὺ ἔχει συγκεράσει ἀπὸ τὴ δική του οἰκογενειακὴ ζωὴ, τὴν καθημερινότητα καὶ τὸ κοινωνικὸ του περιβάλλον. Ὅλοι οἱ συγγραφεῖς ἀπὸ τὸν 18ο αἰ. ὡς τὸν 20ό, ὅσοι θήτευσαν στὸ εἶδος τῆς ρεαλιστικῆς κωμωδίας ἢ τοῦ δράματος, ἀπὸ τὸν Λεσάζ ὡς τὸν Τσέχοφ καὶ ἀπὸ τὸν Γκαίτε ὡς τὸν Ίψεν, ἀξιοποίησαν αὐτοβιογραφικὰ στοιχεῖα, δικὰ τους ἢ περιστατικὰ ἀπὸ τὸ στενὸ περιβάλλον τους. Στὴν κάθε περίπτωση, βέβαια, αὐτὰ τὰ στοιχεῖα πρέπει νὰ ἀξιολογοῦνται πολὺ προσεκτικὰ.

Στὴν περίπτωση ποὺ ἐξετάζουμε ἐδῶ, συμβαίνει κάτι τελείως ἀντίθετο. Τὸ πάθος γιὰ νὰ βρεθοῦν αὐτοβιογραφικὲς ἀναφορὲς ἔχει τόσο πολὺ κατακυριεύσει τὸν ἐρευνητὴ ὥστε δὲν διαβάζει σωστὰ οὔτε τὸ θεατρικὸ κείμενο, οὔτε τὴν *Αὐτοβιογραφία* τῆς Μαρτινέγκου. Διαφορετικὰ εἶναι δύσκολο νὰ ἐξηγήσει κανεὶς τὰ συμπεράσματα, ποὺ σὲ ποικίλες παραλλαγὰς διατυπώνονται διάσπαρτα στὴ μελέτη. Παραθέτω ἐπιλεκτικὰ:

«Ὁ ζακυνθινὸς Φιλάργυρος ἀντικαθρεφτίζει φεουδαρχικὲς οἰκογενειακὲς καταστάσεις τῶν Μουτζάν, ἡ προσαρμογὴ καὶ διασκευὴ τῆς κωμωδίας τοῦ Μολιέρου [...] εἶναι πράξη ἐκδίκησης καὶ προειδοποίησης τῆς θαρραλέας ἐγκλειστης ἀρχοντοκώρας, ἀμφισβήτησης τῆς ἐξουσίας τοῦ *pater familias*...» (σ. 10).

Παρακάτω στὴν ἴδια σελίδα:

Ἡ παράφραση τῆς μολιερικῆς κωμωδίας «λειτουργεῖ ὡς ψυχοθεραπεία, αὐτοπαρηγορία, προειδοποίηση καὶ ἐκδίκηση».

Στὴ σ. 84 (συνέχεια ὑποσημείωσης ποὺ ἀρχίζει στὴ σ. 83) διαβάζουμε: «Οἱ στόχοι τῆς συγγραφῆς τῆς “κωμωδίας” τῆς Ἑλισάβετ ἦταν τελείως προσωπικοὶ καὶ τὸ ἀπρόσμενο τέλος [...] εἶναι μιὰ προσωπικὴ “ἐκδίκηση” γι’ αὐτὰ ποὺ ὑφίσταται στὸ οἰκογενειακὸ της περιβάλλον».

Παρακάτω, στὴ σ. 93, διαβάζουμε καὶ δὲν πιστεύουμε στὰ μάτια μας πὼς ὁ Λέκκος, ὁ γιὸς τοῦ τσιγκούνη ποὺ δραπετεύσε στὴν Ἰταλία μὲ τὸν κλεμμένο θησαυρό, («εἶναι ὁ δικὸς της ἀδελφός»), δηλαδὴ τῆς Ἑλισάβετ, («ποὺ ἐγκατέλειψε τὴν οἰκογένεια δῆθεν γιὰ σπουδές»).

Στὴν ἐπόμενη σελίδα τονίζεται πὼς τὸ ἔργο περιγράφει («μὲ ἀρκετὴ ἀκρίβεια τὴ δική της οἰκογένεια [...] εἶναι, θὰ λέγαμε, μιὰ “προσωπικὴ” διασκευὴ τοῦ Φιλάργγου. Ἕνα “οἰκογενειακὸ” δράμα μὲ μιὰν εἰδικὴ σημασίαν») (σ. 94). Ὑποστηρίζεται παράλληλα πὼς ἡ γυναίκα τοῦ φιλάργγου, ἡ Μέλουσα, ἐνσαρκώνει τὴν Ἑλισάβετ· ἡ συγγραφέας «τὰ δικά της βιώματα ἀπὸ τὸ οἰκογενειακὸ περιβάλλον» («τὰ δραματοποιεῖ καὶ λυτρώνεται») ἀπὸ αὐτά. Πάλι ἀκοῦμε, στὴ σ. 128, πὼς ἡ ταπεινωμένη ἀπὸ τὸ σύζυγό της, στερημένη καὶ ἐξευτελισμένη μητέρα εἶναι («προσωπεῖο καὶ φερέφωνο τῆς ἴδιας τῆς Ἑλισάβετ»), ὅλα τὰ σχετικὰ περιστατικὰ εἶναι ἐκφραση («τῶν δικῶν της οἰκογενειακῶν προβλημάτων»).

Στὴν ἀρχὴ τῆς Γ' πράξης, ὅταν ὁ Λέκκος ἀπὸ τῆ φυλακῆ ἀπειλεῖ πὼς θὰ αὐτοκτονήσῃ, ἡ Μέλουσα μέσα στὴν ἀπελπισία της κατηγορεῖ τὸν ἀπάνθρωπο σύζυγό της πὼς ἦταν ὑπεύθυνος γιὰ τὸ θάνατο τῶν ἄλλων παιδιῶν τους καὶ εἶχε μείνει εὐχαριστημένος γι' αὐτό. Ὁ μελετητὴς πάλι ἐντελῶς αὐθαίρετα συσχετίζει: ἡ συγγραφέας ἐδῶ κάνει μιὰ «κρυπτικὴ νύξη», ὑπαινίσσεται πὼς ὁ δικὸς της πατέρας Φραγκίσκος Μουτζᾶς εἶχε εὐθύνη γιὰ τὸ θάνατο τοῦ μικροῦ ἀδελφοῦ Μαρίνου, ποὺ πέθανε τὸ 1822 καὶ βύθισε ὅλη τὴν οἰκογένεια στὸ πένθος.

Ἡ λεπτομέρεια αὕτῃ εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὴ, γιατί δείχνει πὼς μιὰ ἔμμονη ιδέα μπορεῖ νὰ παρασύρει ἀκόμα καὶ κάποιον ἔμπειρο μελετητὴ σὲ πολὺ χοντρά λάθη. Τὸ ἐπείσοδον μὲ τὸν θάνατο τοῦ «ἐπταετοῦς Μαρίνου» τὸν Ἰούλιο τοῦ 1822 περιγράφει ἡ ἴδια ἡ Ἑλισάβετ σὲ ἐπιστολὴ πρὸς κάποια ἐξαδέλφη της, κείμενο ποὺ ἔχει σωθεῖ καὶ δημοσιευτεῖ.¹⁶ Ἐξιστορεῖ τὸ περιστατικὸ τῆς ἀρρώστιας ποὺ ἀρχικὰ δὲν προκάλεσε ἀνησυχία, ἀλλὰ στὴ συ-

16. Πρωτοτυπώθηκε στὰ Ἑπτανησιακὰ Φύλλα 10, Νοέμβριος 1947, μαζί μὲ ἄλλα γραπτὰ τῆς συγγραφέως, ποὺ διέσωσε ὁ Ντ. Κονόμος. Ἀναδημοσιεύθηκε πολλές φορές, μεταξὺ ἄλλων καὶ στὴν ἐκδόση τῆς Αὐτοβιογραφίας μὲ ἐπιμέλεια Κ. Πορφύρη, 1983, ὅπου καὶ παραπέμπω στίς σ. 119-120.

νέχεια «ἢ ἀπὸ τύφλωσιν τοῦ ἱατροῦ (ἀγκυαλὰ καὶ περιφρήμου) ἢ καὶ ἀπὸ τὴν θεϊκὴν ἀπόφασιν» ἢ κατὰστασιν ἐπιδεινώθηκε καὶ ὁ θάνατος «τὸν ἄρπαξεν ἀπὸ τὰς φιλικὰς μας ἀγκάλας». Ἀσφαλῶς ἡ οἰκογένεια Μουτζᾶ εἶχε στὴ διάθεσή της τοὺς καλύτερους γιατροὺς, ἀλλὰ γνωρίζουμε πὼς ἐκεῖνα τὰ χρόνια ἡ ἐπιστήμη ἦταν ἀνίσχυρη μπροστὰ στὰ φαινόμενα τῆς βρεφικῆς καὶ παιδικῆς θνησιμότητος. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ Ἑλισάβετ ἐξομολογεῖται ὅτι παρηγορεῖται μὲ τὴ σκέψη «πὼς ὅλο τὸ πᾶν ἀπὸ τὸν προνοητικὸν νοῦν τοῦ ὑπερτάτου ὄντος καθοδηγεῖται». Νὰ προσθέσω πὼς κἀκεῖ ὑποψία ἀπόδοσης εὐθυνῶν στὸν πατέρα, ὅσο καὶ ἡ ἔννοια τῆς «ἐκδίκησης» εἶναι ἐντελῶς ἀσυμβίβαστες μὲ τὴν ποτισμένη ἀπὸ τὴ χριστιανικὴ ἠθικὴ ἀγνὴ πίστη καὶ νοστοπία τῆς κόρης.

Μετὰ τὸν θάνατο τοῦ μικροῦ Μαρίνου, ὁ πατέρας φεύγει στὴν Ἰταλία, ὅπου ἀπὸ τὸ 1820 σπουδάζει ὁ μεγάλος γιὸς Νικόλαος, στὴν Μπολόνια (σπουδάζει πραγματικὰ καὶ ὄχι «δῆθεν»). Ἡ Ἑλισάβετ κάνει φρικτὰ παράπονα, πὼς μετὰ τὸν θάνατο τοῦ παιδιοῦ ὁ πατέρας πῆγε στὴν Ἰταλία «νὰ ξεφαντώσει» καὶ ἄφησε τρεῖς γυναῖκες (ἐκεῖνη, τὴ μητέρα καὶ τὴν ἀδελφὴ της) μόνες στὴ θλίψη τους. Ἀργότερα ὅμως μᾶς πληροφορεῖ πὼς ὁ πατέρας ἔπαθε κατὰθλιψη (μελαγχολία, γράφει), εἴτε λόγω τοῦ παιδιοῦ εἴτε καὶ ἀπὸ ἄλλη αἰτία. Ἡ στάση της ἀλλάζει ριζικὰ ὅταν, κατὰ τὴν ἐπιστροφή του ἀπὸ τὴν Ἰταλία, ὁ πατέρας της παρουσιάζει σημάδια σοβαρῆς ψυχικῆς διαταραχῆς. Τὸν εἶδαν «βυθισμένον εἰς μίαν τόσον βαθυτάτην μελαγχολίαν, ὅπου τὸν ἔκαμνε νὰ λέγῃ λόγια ἔξω τῆς τάξεως».¹⁷ Λίγες σελίδες παραπάνω, μὲ τὴν πρώτη μνεῖα γιὰ τὴν «ἀρρωστίαν» τοῦ πατέρα, ἡ Ἑλισάβετ γίνετα πιὸ ἥπια καὶ ἐπεικὴς, δὲν τὸν κατηγορεῖ πὼς ἐγκατέλειψε μόνες τὶς γυναῖκες καὶ γράφει αὐτὰ τὰ πολὺ σημαντικὰ: «Ὅχι, αὐτὸς δὲν ἦτο κακὸς ἄνθρωπος, αὐτὸς ἀγαποῦσε τὰ τέκνα του ἀλλὰ οἱ φροντίδες ὅπου εἶχε πάντοτε εἰς τὴν δούλευσιν τῆς πατρίδος καὶ ἡ μελαγχολία ποὺ πάντα τὸν ἐσυντρόφευε, τὸν ἔκαμνε (καθὼς τώρα στοχάζομαι) νὰ μὴν αἰσθάνεται ἐκείνην τὴν μεγάλην προθυμίαν, ὅπου καθεὶς γονεὺς ἐκ φύσεως αἰσθάνεται διὰ τὰ τέκνα του. Ἐγὼ λοιπὸν γεμάτη ἀπὸ συμπάθειαν καὶ ἀπὸ ἀπαλότητα γράφω τοῦ ἀδελφοῦ μου νὰ φροντίζῃ ὅσον δύναται διὰ τὸν πατέρα μας [...].»¹⁸ Ἐδῶ μιλάει μιὰ χριστιανικὴ ψυχὴ, χωρὶς ἔχνος πικρίας ἢ μνησικαχίας.

Οἱ αὐτοβιογραφικὲς ἀνιχνεύσεις καὶ συσχετίσεις εἶναι χρήσιμες στὸ

17. Βλ. *Αὐτοβιογραφία*, ὁ.π., σ. 89. Ἡ πρώτη ἀναφορὰ γιὰ «μίαν ἀρρωστίαν» ποὺ «ἔλαβε» ὁ πατέρας γίνετα στὴ σ. 85.

18. *Αὐτοβιογραφία*, ὁ.π., σ. 86.

βαθμό που συμβάλλουν στην καλύτερη κατανόηση ενός κειμένου, που μάς επιτρέπουν να φωτίσουμε πληρέστερα τὰ πρόσωπα και τὸ νόημα ἑνὸς λογοτεχνικοῦ ἔργου. Καὶ πρέπει νὰ αναρωτηθοῦμε: ποιά «σκοτεινά» σημεία τῆς κωμωδίας μπορεῖ νὰ μάς φωτίσει ἡ αὐτοβιογραφία τῆς συγγραφέως; Ἡ νὰ θέσουμε τὸ ἐρώτημα: τί τὸ κοινὸ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴν γκροτέσκα τερατόμορφη φιγούρα τοῦ ζακυνθινοῦ τσιφούτη, βδελυροῦ, ἀποκρουστικοῦ καὶ ἀπάνθρωπου, μὲ τὸν ἑπτανήσιο εὐπατρίδη Φραγκίσκο Μουτζά, ποὺ κατὰ γεται ἀπὸ πλούσια ἀριστοκρατικὴ οἰκογένεια, ἔχει κάνει σπουδὲς στὴν Ἰταλία (καὶ ὁ ἴδιος σπουδάζει τὸ γιό του στὸ ἐξωτερικόν), ποὺ διορίζεται ἀπὸ τοὺς Ἀγγλοὺς ἑπαρχὸς Ζακύνθου (καὶ στὸ τέλος τῆς θητείας του, τὸ 1822, θὰ παρασημοφορηθεῖ ἀπὸ τὸν βασιλιὰ τῆς Ἀγγλίας), ποὺ εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ διατηρεῖ σχέσεις μὲ τὸν κόσμον καὶ νὰ κάνει κοινωνικὴ ζωὴ ἀνάλογη μὲ τὴ θέση ποὺ κατεῖχε; Ἡ Ἐλισάβετ ψέγει τὸν πατέρα της, διότι εἶχε «τὴν παλαιὰν βάρβαρον γνώμην», συμεριζόταν τὸ «βαρβαρικὸ ἦθος» τῆς πατρίδος του, ποὺ ἤθελε τὴ γυναῖκα κλεισμένη στὸ σπίτι, χωρὶς δικαίωμα στὴ μόρφωση καὶ συμμετοχῆς στὴν κοινωνικὴ ζωὴ. Ἡ «Αὐτοβιογραφία» εἶναι κραυγὴ διαμαρτυρίας γιὰ τὴ θέση τῆς γυναίκας στὴ μεσαιωνικὴ ἑλληνικὴ κοινωνία, ἡ συγγραφέας καταγγέλλει ἕνα καθεστῶς, δὲν καταγγέλλει τὸν πατέρα της. Ὁ ὁποῖος, στὸ κάτω-κάτω, σὲ σύγκριση μὲ ἄλλους, ἦταν φωτεινὴ ἐξαίρεση: καὶ δασκάλους πῆρε γιὰ τὴν κόρη του, καὶ ὁ ἴδιος τὴν ἔμαθε νὰ διαβάσει καὶ νὰ μεταφράζει, καὶ βιβλία τῆς προμήθευε, ἀλλὰ ἀργότερα ἐνθάρρυνε καὶ τίς συγγραφικὰς τῆς ἐπιδόσεις.

Αὐτὸ τὸ συγγραφικὸ ἔργο, περισσότερο ἀπὸ τὴν *Αὐτοβιογραφία*, ἔχει κοινωνικὴ ἐμβέλεια καὶ ἄμεσο ἀποδέκτη τὸ κοινόν. Αὐτὰ τὰ «μαῦρα μου συγγράμματα», ὅπως τὰ ὀνομάζει, ἡ Ἐλισάβετ ἔζησε, ὅσο ἔζησε, μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ τὰ δεῖ τυπωμένα, γιὰτὶ διψοῦσε νὰ μιλήσει στὸν κόσμον. Ἡ ἴδια ἀποκαλύπτει μὲ πολὺ ἀπλὰ λόγια τὸ μυστικόν, τὴ συνταγὴ ποὺ ἐφάρμοζε στὸ «συγγραφικόν της ἐργαστήριον». Στὴν παράγραφο ὅπου μάς ἀφηγεῖται πῶς ἄρχισε νὰ μελετᾷ τοὺς κανόνες τῆς τραγωδίας, λέει καὶ τὰ ἑξῆς: «...καὶ παρομοίως δὲν ἔλειπα ἀπὸ τὸ νὰ διαβάζω τραγωδίαις καὶ δράματα, ὅχι διὰ νὰ κλέπτω τίποτες, ἀλλὰ διὰ νὰ παίρνω μεγαλητέραν ὁρμὴν ἐκεῖνα τὰ πάθη, τὰ ὅποια ἔπρεπε νὰ κινήσω πρῶτον εἰς τὸ στήθος μου, ἀνίσως ἀγαποῦσα νὰ κινήθω μετὰ ταῦτα, καὶ εἰς ἐκεῖνο τῶν ἀναγνωστῶν μου».¹⁹

Τὴν ἐνδιαφέρουν, συνεπῶς, πρῶτ' ἀπ' ὅλα οἱ ἀναγνώστες, καὶ ἡ ἀγωνία της εἶναι νὰ μπορέσει νὰ μεταδώσει τίς δικές της ἀνησυχίες, νὰ συγκινήσει

19. *Αὐτοβιογραφία*, β.π., σ. 72.

τὸν ἀναγνώστη μὲ τὰ πάθη ποὺ ἀπασχολοῦν τὴν ἴδια. Ὅθελε νὰ μεταδώσει στοὺς ἀναγνώστες τὸ μίσος κατὰ τῆς τυραννίας, ὅπως τὴν ἀκούσαμε νὰ τὸ διατυπώνει παραπάνω, καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς ποικίλες ἐκδοχὲς τῆς τυραννίας εἶναι ἡ κωμικοτραγικὴ μορφή τοῦ Σέλημου, ἡ καταπίεση ποὺ ἀσκεῖ στοὺς δικούς του ἀνθρώπους, στὸ παιδί του, ἡ καταπίεση καὶ ἡ ἐκμετάλλευση σὲ βάρος τῶν ἀνθρώπων (δοῦλοι, χωριάτες) ποὺ συναλλάσσονται μαζί του.

Μιὰ-δύο πολὺ σύντομες παρατηρήσεις ἀκόμα, πρὶν κλείσουμε τὸ θέμα τῆς «κωμωδίας». Ὁ Μέλουςα στὸ τέλος τοῦ ἔργου ἐγκαταλείπει τὸ σπίτι της, καταφεύγει στὸ μοναστήρι καὶ ζητᾷ ἀπὸ τὸν σύζυγό της νὰ τῆς ἐπιστρέψει τὴν προίκα. Ἀπέναντι στὸ ἀνθρωπόμορφο τέρας ποὺ κατέστρεψε τὴν ἴδια, τὴν οἰκογένειά του καὶ τὸ παιδί, αὐτὸ εἶναι τὸ μόνο ὄπλο ποὺ τῆς ἀπέμεινε, ὁ μόνος τρόπος, δίκαιος τρόπος, νὰ τὸν τιμωρήσει. Ὁ, ἂν θέλετε, εἶναι τιμωρία καὶ ἐκδίκηση.

Ἡ πρόθεση τῆς Ἐλισάβετ νὰ καταφύγει στὸ μοναστήρι, πρόθεση ποὺ ἀνανεώνεται καὶ ἐπαναλαμβάνεται πολλὲς φορές στὴν *Αὐτοβιογραφία*, ἔχει τελείως διαφορετικὸ χαρακτήρα. Ἡ ἐπιλογή αὐτὴ ἀναμφίβολα ἀποτελεῖ μορφή διαμαρτυρίας γιὰ τὴ θέση τῆς γυναίκας στὴν κοινωνία ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ ἔχει καὶ κάποιες «ἀποχρώσεις» προσωπικῆς. Ἡ Ἐλισάβετ δὲν θέλει νὰ ζήσει μιὰ ζωὴ κλεισμένη στοὺς τέσσερις τοίχους, ἀλλὰ ἀποστρέφεται καὶ τὴν «ὕπανδρείαν», ἐπειδὴ βλέπει τὶς ξαδέρφες της καὶ τὶς φίλες της ποὺ παντρεύτηκαν καὶ οἱ ἄντρες τους τὶς μεταχειρίζονται σὰν σκλάβες. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, μὲ τὴ νεανικὴ της ἀφέλεια καὶ τὴ χριστιανικὴ της ἀγωγή, ἐξιδαρκεύει τὸν μοναστικὸ βίον, νομίζει πὼς ἐκεῖ θὰ ζεῖ ἐλεύθερη, θὰ ἀσχολεῖται μὲ τὸ γράψιμο, θὰ παίρνει μαθήματα μουσικῆς καὶ ζωγραφικῆς· κάτι δηλαδὴ σὰν ἐλεύθερη Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν! Πάντως ἡ πρόθεσή της δὲν εἶναι νὰ τιμωρήσει κανέναν.

Τέλος, ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἐντυπωσιακὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ θεατρικοῦ ἔργου εἶναι ἡ ζωντανὴ λαϊκὴ γλώσσα ποὺ χρωματίζει ἔντονα τὸν διάλογο. Πρόκειται γιὰ πολὺ σπάνιο φαινόμενο νέας γυναίκας μὲ τόσο ὀξύμενο γλωσσικὸ αἰσθητήριο. Καὶ ἐδῶ πρέπει νὰ παρατηρήσουμε πὼς παρὰ τὸν «ἐγγλεισμό» της στοὺς τέσσερις τοίχους, ἡ νεαρὴ γυναίκα ἐβρίσκει τὸν τρόπο νὰ «ἀκούει» τοὺς συντοπίτες της, τοὺς συγγενεῖς ποὺ ἔμπαιναν στὸ σπίτι, τοὺς ὑπρέτες, ἢ τοὺς χωριάτες στὴν ἐξοχή. Οἱ κλασικιστικὲς θεωρίες ἐπιτρέπουν νὰ χρησιμοποιεῖται ἡ ὁμιλούμενη γλώσσα στὴν κωμωδία καὶ ἡ ἰταλικὴ πρακτικὴ πάλι θὰ βοήθησε πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Ἐκεῖνο ποὺ πρέπει νὰ ἀποκλείσουμε εἶναι ἡ πιθανότητα νὰ γνώρισε ἡ νεαρὴ συγγραφέας ἄλλα κείμενα τῆς ἐπτανησιακῆς κωμωδιογραφίας, ποὺ κυκλοφοροῦσαν

χειρόγραφα, π.χ. τοῦ Ρούσμελη ἢ τοῦ Γουζέλη. Οἱ λόγιοι Ἑπτανήσιοι δὲν τὰ φύλαγαν στὶς βιβλιοθήκες τους καὶ γιὰ μερικὰ ἀπ' αὐτὰ, γιὰ τὰ ἄσεμνα ἢ ἀθυρόστομα ὅπως ὁ Χάσης, δὲν θὰ ἄφηναν τὰ παιδιὰ τους νὰ τὰ διαβάσουν. Ὅπως καὶ νὰ 'ναι, ἡ κωμωδία εἶναι πλούσια σὲ γλωσσικούς ιδιωματισμούς. Τὸ λυπηρὸ εἶναι πὼς οἱ ἐκδότες δὲν φρόντισαν νὰ συμπληρώσουν τὸν τόμο μὲ ἓνα γλωσσάριο, ἀπαραίτητο εἰδικὰ γι' αὐτὸ τὸ θεατρικὸ ἔργο. Ἴσως ἔχουμε ἐδῶ μιὰ ἀκόμα (ἔστω ἀσήμαντη) λεπτομέρεια γιὰ τὸν ἱστοπεδωτικὸ τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀντιμετώπισαν οἱ ἐκδότες τὰ πολὺ διαφορετικὰ, καὶ ἀπὸ γλωσσικὴ ἄποψη, ἔργα ποὺ ἀνέλαβαν νὰ ἐκδώσουν.

Αὐτὸ βέβαια εἶναι τὸ λιγότερο. Ἡ συγκόλληση ἀνόμοιων καὶ ἄνισης ἱστορικῆς ἀξίας ἔργων, ἡ προσπάθεια νὰ ἐξεταστοῦν καὶ νὰ παρουσιαστοῦν μὲ βάση κάποια κοινὰ χαρακτηριστικὰ γυναικείας γραφῆς, καὶ κυρίως μιᾶς ἀνύπαρκτης αὐτοβιογραφικότητας, δὲν ἔφερε κανένα θετικὸ ἀποτέλεσμα. Δὲν παρήγαγε μιὰ καινούρια ἱστορικο-φιλολογικὴ ἐνότητα, οὔτε τὸ φαινόμενο τῆς «γυναικείας» γραφῆς μπόρεσε νὰ ἀναδείξει ἢ νὰ φωτίσει, ἐνῶ ἡ προσπάθεια νὰ καλυφθοῦν ὑποχρεωτικὰ καὶ καταναγκαστικὰ μὲ κάποια κοινὰ χαρακτηριστικὰ ἀλλοίωσε τὴ φυσιογνωμία καὶ τὸ ἱστορικὸ στίγμα τοῦ κάθε ξεχωριστοῦ κειμένου.

Μικτὲς ἐκδόσεις μὲ ἔργα ἄδηλης προέλευσης

Ἀκόμα μεγαλύτερη ἀμυχινία καὶ περισσότερες ἀπορίες προκαλεῖ ἡ ἐκδοσὴ ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν ἐνὸς τόμου μὲ τὸν τίτλο *Μυθολογικὲς καὶ φιλοσοφικὲς σάτιρες* στὸ ἐλληνικὸ προεπαναστατικὸ θέατρο. Τὸ βιβλίο παρουσιάζεται μὲ τὴν ἐκδοτικὴ φροντίδα, εἰσαγωγὴ καὶ σχόλια τοῦ Βάλτερ Ποῦχγερ καὶ περιλαμβάνει δύο κείμενα ἄδηλης πατρότητας καὶ ἀκαθόριστου λογοτεχνικοῦ εἶδους: Οἱ τίτλοι εἶναι *Κωμωδία τοῦ μήλου τῆς ἔριδος*, γιὰ τὸ πρῶτο, καὶ *Ἐπάνοδος ἥτοι Τὸ φανάρι τοῦ Διογένους*, γιὰ τὸ δεύτερο.²⁰ Καὶ τὰ δύο κείμενα εἶναι γνωστά, ἀλλὰ στὸ παρελθὸν εἶχαν ἀπασχολήσει τοὺς μελετητὲς περισσότερο μὲ τὰ ἀντιφατικὰ βιβλιογραφικὰ-ἐκδοτικὰ τους δεδομένα, εἰδικὰ μὲ τὸ πρόβλημα ταύτισης τοῦ ἢ τῶν συγγραφέων τους. Νομίζω πὼς αὐτὰ τὰ ἐμπόδια δὲν ἄφηναν περιθώριο γιὰ νὰ

20. Τὰ πλήρη στοιχεῖα τῆς ἐκδόσεως ἀπὸ τὴ σελίδα τίτλου ἔχουν ὡς ἐξῆς: Ἀκαδημία Ἀθηνῶν / Ἑρευνητικὸ πρόγραμμα: Τὸ ἐλληνικὸ θέατρο στὴν ἐποχὴ τοῦ Μεσαίωνα, τῆς Ἀναγέννησης καὶ τῆς Τουρκοκρατίας / Βάλτερ Ποῦχγερ / *Μυθολογικὲς καὶ φιλοσοφικὲς σάτιρες* στὸ ἐλληνικὸ προεπαναστατικὸ θέατρο / (ἄρχες 19ου αἰώνα) / *Κωμωδία τοῦ μήλου τῆς ἔριδος* / *Ἐπάνοδος ἥτοι Τὸ φανάρι τοῦ Διογένους* / Φιλολογικὴ ἐκδοσὴ / Ἀθήνα 2004.

στραφεῖ ἡ ἔρευνα στὰ οὐσιαστικότερα θέματα ποὺ ἀφοροῦν τὴ λογοτεχνικὴ ὑφή, τὸ εἶδος καὶ τὴ σημασία τῶν δύο ἔργων. Ἡ δική μας προσέγγιση δὲν ἔχει τὴ φιλοδοξία νὰ λύσει αὐτὰ τὰ προβλήματα, τὰ μὲν καὶ τὰ δέ. Ἀπὸ τὴ σκοπιὰ ποὺ ἐξετάσαμε καὶ τὸ προηγούμενο βιβλίο θὰ ἐπιχειρήσουμε καὶ ἐδῶ νὰ ἀπαντήσουμε στὸ ἐρώτημα: Τί καινούριο προσκομίζει ἡ σημερινὴ συνέκδοση τῶν δύο ἔργων, σὲ ποιο βαθμὸ συμβάλλει στὴν πληρέστερη καὶ ἀκριβέστερη ἀξιολόγησή τους.

Ἄς ἀρχίσουμε ἀπὸ τὸ δεύτερο κείμενο, ποὺ ἔχει τίτλο *Ἐπάνοδος ἦτοι Τὸ φανάρι τοῦ Διογένους*, ἐπειδὴ σύμφωνα μὲ ὁρισμένες ἐνδείξεις εἶναι τὸ ἀρχαιότερο καὶ γιὰ τὸν λόγο ὅτι ἀπὸ καιρὸ ἔχει βρεῖ κάποια θέση στὴν ἱστορία τῶν γραμμάτων, στὸ κεφάλαιο ποὺ συγκεντρώνει τίς λεγόμενες ἀντιβολταιρικὲς σάτιρες καὶ τίς ποικιλόμορφες ἀντιδράσεις ποὺ προκάλεσε ἡ διάδοση τῶν νέων ἰδεῶν. Ἐτούτῃ ἡ ἐποποιία περιλαμβάνει μεγάλη ποικιλία ἐτερόκλητων προϊόντων, ἀπὸ τοὺς Νεκρικοὺς διαλόγους (1793) τοῦ Πολυζῶη Κοντοῦ, τὴν *Ἡθικὴ στιχοιργία* (1794) τοῦ Ἀλέξ. Κάλφογλου καὶ ἄλλα ἔμμετρα ἢ πεζὰ ἡθοπλαστικά, ὡς τὰ λιβελογραφήματα τοῦ Ἀθανάσιου Πάριου.

Ἡ *Ἐπάνοδος* κατὰ κάποιο τρόπο προεκτείνει τοὺς Νεκρικοὺς διαλόγους τοῦ Πολυζῶη, μεταφέρει τὴ δράση ἀπὸ τὸν Κάτω στὸν Ἐπάνω Κόσμο. Ὁ Διογένης παίρνει ἄδεια καὶ ἀνεβαίνει ἀπὸ τὸν Ἀδὴ στὴ Γῆ γιὰ νὰ διαπιστώσει τὴν ἡθικὴ παρακμὴ τῆς κοινωνίας, «γιὰ νὰ εὕρῃ τῆς κακίας τῆς παρούσης τὴν πηγὴν». Πρὶν φτάσει στὸν προορισμό του, μποροῦμε νὰ ποῦμε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου, μὲ τὰ ποικίλα βοηθητικὰ πρόσωπα ποὺ παρεμβαίνουν στὸ ταξίδι (ὁ Χάρων, ὁ Ἑρμῆς), ὁ συγγραφέας καὶ ὁ φιλόσοφος μᾶς βάζουν στὸ κλίμα καὶ μᾶς δίνουν νὰ καταλάβουμε πῶς δὲν θὰ εἶναι ἀμερόληπτοι οὔτε ἐπιεικεῖς δικαστές. Ὁ φιλόσοφος ξέρεי ἐκ τῶν προτέρων τί φταίει: οἱ γονεῖς ποὺ κακομαθαίνουν τὰ τέκνα τους, δὲν ἀφήνουν τοὺς δασκάλους νὰ τὰ διδάξουν «θεοσέβεια». Τοὺς μαθαίνουν νὰ λατρεύουν τὸ χρῆμα (τὰ «ἄσπρα»), νὰ «φιλαργυροῦν», νὰ ζοῦν «ἀσώτως» καὶ αἰσχροῶς. Ὁ Ἑρμῆς, ποὺ εἶχε πάρει τὸ λόγο νωρίτερα, λέει πῶς γιὰ ὅλα φταῖνε οἱ γυναικεῖς, τοὺς ἄντρες τους «τοὺς χορεύουν σὰν ἀρκουδαίς». Πάλι ὁ φιλόσοφος συνοψίζει πῶς δύο εἶναι οἱ ρίζες τοῦ κακοῦ: ἡ «έωσφορικὴ λύμη τῆς ὑπερφανείας» καὶ ἡ φιλαργυρία (ἡ λατρεία τοῦ χρήματος).

Ὁ Ἑρμῆς ἀναγγέλλει πῶς πλησιάζουν στὴ γῆ, πρῶτος σταθμὸς ἡ Γαλλία (τὸ Παρίσι) καὶ προετοιμάζει τὸν Διογένη γι' αὐτὰ ποὺ θὰ δεῖ καὶ θ' ἀντιμετωπίσει: τίποτε δὲν ἔμεινε ὀρθιο, δὲν ὑπάρχει οὔτε ἐκκλησία οὔτε Θεός, ἡ ἀρπαγὴ καὶ ἡ κλεψιά θεωροῦνται ἀρετὴ, κυριαρχεῖ ἡ πορνεία, δὲν

θέλουν νὰ ξέρουν περὶ θρησκείας, «τὸ τῆς ἐλευθερίας δένδρον μόνον προσκυνοῦν».

Διαπιστώνουμε καὶ ἐδῶ καὶ παρακάτω πὼς τὰ πρόσωπα δὲν διαφοροποιοῦνται, ὅποιο καὶ ἂν μιλάει ἐμεῖς ἀκοῦμε τῇ φωνῇ τοῦ συγγραφέα ἢ ἀκοῦμε λόγια ποὺ βολεύουν τὸν συγγραφέα. Αὐτὸ ἀκριβῶς συμβαίνει καὶ στὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸν Βολταῖρο ποὺ καλύπτει τὴν ἀρχὴ τῆς Β' πράξης (ε' σκηνή). Ὁ γάλλος φιλόσοφος ὁμολογεῖ πὼς ἔσπειρε εἰς τὸν λαὸν «ἓνα πνεῦμα ἀποστασίας», τὶς ἰδέες τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς ἰσότητος καὶ κυρίως δίνει ἀφορμὴ στὸν ἀρχαῖο στοχαστὴ νὰ ξεσπάσει: «Ὅθεν εἶς' ἀπατεῶν» τοῦ λέει, καὶ παρακάτω ἀναιρεῖ τὶς θέσεις τοῦ Βολταίρου μὲ τὰ πιὸ κοινότοπα ἐπιχειρήματα, ὅπως π.χ. τὸ ἐπιχειρήμα πὼς ἰσότης δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει μετὰ τῶν ἀνθρώπων, γιατί εἶναι κάτι ποὺ δὲν ὑπάρχει στὴ φύση καὶ ἄλλα παρόμοια. Καὶ τέλος ὅταν ὁ γάλλος φιλόσοφος ὁμολογεῖ πὼς ἐπέκρινε τὴ θρησκεία τῶν Γραικῶν γιὰ τὶς νηστεῖες καὶ τῶν Δυτικῶν γιατί προσκυνοῦν τὸν Πάπα καὶ καταλήγει λέγοντας «περιπαίζω τὰς θρησκείας γενικῶς», ὁ Διογένης θὰ ξεσπάσει:

«Καὶ λοιπὸν δὲν ἔχεις ὅλως, τρισκατάρατε, θεόν,
φύγ' ἀπ' ἐμπροστά μου ζῶον, ἄθρησκον, κακοποιόν!
Στὸ φανάρι μου μὴν στέκης, ἔκτρωμα ὀδυνηρόν,
ἀτιμάξεις τοῦ ἀνθρώπου ὄνομα τὸ φοβερόν.»

Ἡ ἐπόμενη, ἡ ἕκτη σκηνή, εἶναι ἓνας μονόλογος τοῦ Διογένη ποὺ συνεχίζει τὸν ἐξάψαλμο ἐναντὶν Βολταίρου, καὶ μοιάζει περισσότερο μὲ ὕβρεο-λόγιο παρὰ μὲ σάτιρα.

Τὸ ἴδιο σχῆμα ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὴ συνέχεια τοῦ ἔργου, στίς διαδοχικὰ συναντήσεις τοῦ φιλόσοφου μὲ πρόσωπα ὅπως ἡ Σωσάννα, ποὺ ἐνσαρκώνει τὴν «λύμην τῆς ὑπερφηφείας», τὴν ὑπεροψία· ὁ φιλόσοφος ἐλέγχει τὴν φιλάρεσκη ἀριστοκρατίσσα (μὲ κάποια δόση λαϊκισμοῦ) ἀπὸ τὶς θέσεις τοῦ Ἐκκλησιαστῆ: Νὰ μὴν ξεχνᾶμε, λέει, πὼς ὅλα, καὶ τὰ ἀάλλη καὶ τὰ πλούτη, εἶναι «ματαιότης ματαιότητων». Καὶ ὅταν χωρίζουν, πάλι ὁ Διογένης κλείνει τὸ ἐπεισόδιο μὲ ἓνα ὕβρεολόγιο μισογυνικό:

«Γύναιον, κατηραμένον, ὑπερήφανον, σκληρόν,
ἑχιδνα, ἀσπίς, θηρίον, ἰοβόλον πονηρόν.
Τί θαρρεῖς, ὅτι τὸ κάλλος αἰώνιως θεῖ ν' ἀνθῇ;
Αὔριον, ἀφρονεστάτη, τάφος θέλει σέ δεχθῇ.»

Πάλι ἀκολουθεῖ ἓνας ἐκτενὴς μονόλογος, ὅπου ὁ Διογένης ξαναπιάνει

και συνεχίζει τὸν ἐξάψαλμο ἐναντίον Βολταίρου. Λέει πῶς «ταξιδεύει» πολλοὺς μῆνες καὶ «ἄνθρωπον» δὲν βρῆκε. Τώρα φαίνεται πῶς ἔφτασε στὴν Ἰσπανία. Ἡ συνάντησή του ἐδῶ μὲ ἓναν φιλόργυρο καὶ ὁ διάλογος μαζί του ἐξελίσσονται σχεδὸν πανομοιότυπα μὲ τὰ προηγούμενα ἐπεισόδια. Ὁ Διογένης ὁλοκληρώνει τὸ κατηγορητήριό του καὶ ἀποχαιρετᾷ τὸν «εἰδωλόλατρη», ποὺ προσκυνᾷ μόνο τὸ χρῆμα, μὲ τὰ ἐξῆς λόγια:

«Πήγαινε μὲ τοὺς διαβόλους εἰς τὰ βάραθρα τῆς γῆς
σύσσωμος μ' ὅλα σου τᾶσπρα, ὥσπερ χοῖρος νὰ πνιγῇ.»

Παρακάτω ὁ Διογένης θὰ συνεχίσει τὴν περιήγησή του μὲ τὴ συνοδεία ἐνὸς μαθητῆ, τοῦ Ἰωάννη, ποὺ προσκολλήθηκε στὸν δάσκαλο γιὰ νὰ σώσει τὴν ψυχὴ του. Χωρὶς διακοπὴ καὶ χωρὶς σκηνικὴ ἔνδειξη, δάσκαλος καὶ μαθητῆς λένε πῶς ἐπιβιβάστηκαν σὲ καράβι καὶ φτάνουν στὴν Ἑγκλιτέραν. Στὰ πολλὰ σύντομα ἐπεισόδια ποὺ ἀκολουθοῦν ὁ φιλόσοφος καὶ ὁ μαθητῆς δὲν συμμετέχουν ἀλλὰ σχολιάζουν ὅ,τι βλέπουν: μιὰ παρέα μὲ γυναῖκες ἐλαφρῶν ἡθῶν καὶ τοὺς ἐραστές τους, μιὰ παρέα χαρτοπαῖκτες, τὴν ἐμφάνιση ἐνὸς γιατροῦ κ.ἄ. Ὁ Διογένης ἀναφωνεῖ:

«᾽Ω κακία τῶν ἀνθρώπων καὶ κοινὴ διαφθορά!
Ἀδιόρθωτον τὸ πρᾶγμα, προφανὴς ἡ συμφορά.»

Ὁ συγγραφέας δὲν ξέρει μὲ τί τρόπο νὰ βάλει ἓνα τέλος στὸ ἔργο, ὁ φιλόσοφος θέλει νὰ φύγει, ἀλλὰ μένει, λέει, γιὰ νὰ δεῖ τὴν Ἀκαδημία. Ἐμεῖς, οἱ ἀναγνώστες, δὲν θὰ δοῦμε τίποτα γιατί ἐδῶ τὸ βιβλίο γράφει ΤΕΛΟΣ. Στὸ τελευταῖο μέρος τοῦ ἔργου ὁ συγγραφέας ἔχει ξεχάσει ἐντελῶς τὸν Βολταῖρο: τώρα σατιρίζονται οἱ γυναῖκες ποὺ θέλουν πολλοὺς ἐραστές, στηλιτεύονται ποικίλες καταχρήσεις ἢ ἐκτροπές, ὅπως π.χ. ἡ χαρτοπαιξία, ἀκόμα καὶ ἡ σάτιρα τῶν γιατρῶν δὲν τοῦ ξέφυγε. Σταθερὴ ἐπωδὸς σὲ ὅλα αὐτὰ εἶναι οἱ ρήσεις τοῦ Ἐκκλησιαστῆ, ἡ ματαιότητα τῶν ἐγκοσμίων καὶ τὸ κοινὸ τέλος τῶν θνητῶν.

Τὰ λογοτεχνικὰ διαπιστευτήρια γιὰ τὸ ἀκατάστατο καὶ ἀκανόνιστο αὐτὸ κείμενο τὰ ἔδωσε ὁ Μανουήλ Γεδεὼν ἤδη ἀπὸ τὸ 1888. Ὁ Γεδεὼν χαρακτηρίζει τὸ ἔργο «χαριέστατο δράμα» ποὺ ἔδινε στοὺς ὁμογενεῖς «εἰκόνα τινὰ τῆς ἐν Γαλλίᾳ, Ἀγγλίᾳ καὶ Ἰσπανίᾳ ἐκλύσεως τῶν ἡθῶν καὶ τῶν ἐπιπολαζουσῶν πολιτικοκοινωνικῶν θεωριῶν». Παρακάτω συμπληρώνει πῶς τὸ «μικρὸν τοῦτο δράμα» εἶχε ἐκδοθεῖ τρεῖς φορές ὡς τὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1840, καὶ «ἦν ἀνάγκωσμα τοῖς πατρᾷσιν ἡμῶν προσφιλές». Ἀποτελεῖ καὶ αὐτὸ ἓνα δεῖγμα «τῆς μερίμνης τοῦ κλήρου καὶ τῶν διδασκάλων

καὶ τῶν πατέρων ὑπὲρ τῆς τῶν τέκνων σωτηρίας». Ὁ ἀκούραστος ἱστοριοδίφης καὶ συντηρητικὸς κωνσταντινουπολίτης λόγιος, μερικὲς δεκαετίες ἀργότερα, θυμᾶται ξανά *Τὸ φανάρι τοῦ Διογένους*. Τώρα ἐξετάζει αὐτὸ «τὸ μικρὸν διὰ στίχων δράμα» σὲ ἄλλο πλαίσιο, σ' αὐτὸ ποὺ τοῦ ἐπιβάλλει τὸ θέμα τῆς μελέτης του «Εἵκοσιν ἐτῶν ἐθνικὴ ἱστορία κατόπιν θυέλλης (1791-1811)». Θύελλα εἶναι ἡ διάδοση τῶν νέων ἰδεῶν, ἡ ἀναταραχὴ ποὺ προκάλεσε ἡ Γαλλικὴ ἐπανάσταση καὶ ἐδῶ σὲ περίοπτη θέσῃ ἀναδείχεται ὁ Βολταῖρος. Ἔτσι καὶ γὰρ *Τὸ φανάρι τοῦ Διογένους*, ὁ Γεδεὼν ὑπογραμμίζει πῶς τὸ «στιχούργημα» «σατιρίζει τὸν Βολταῖρον» καὶ παραθέτει ἓνα ἐκτενὲς ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν ἀντιβολταϊρικὴ σκηνὴ τοῦ ἔργου ποὺ ἀκούσαμε παραπάνω.²¹

Ἔτσι, μὲ τίς εὐλογίες τοῦ Μανουὴλ Γεδεών, τὸ ἔμμετρο θεατρόμορφο κείμενο βρῆκε τὴ θέσῃ του στὸ κεφάλαιο ποὺ τιτλοφορεῖται «ἀντιβολταϊρικὲς σάτιρες», ἂν καί, ὅπως εἶδαμε, ὁ γάλλος φιλόσοφος καὶ ἡ ἀναίρεση τῆς διδασκαλίας του καλύπτουν πολὺ λιγότερο ἀπὸ τὸ 1/5 τοῦ κειμένου. Τὴν ἐκτίμηση αὐτὴ υἱοθέτησε καὶ ὁ Κ.Θ. Δημαρὰς καὶ ἔτσι, μὲ αὐτὴ τὴν «ἀντιβολταϊρικὴ» ἐτικέτα, κληρονομήσαμε τὸ ἔργο ὅλοι οἱ νεότεροι. Ἐπίσης ὁ Γεδεὼν ἀναγνώρισε ὡς συγγραφέα τῆς σάτιρας τὸν Ἀγάπιο ἢ Ἀγαπητό, ἀρχιμανδρίτη ἀπὸ τὴν Κῶ, ποὺ εἶχε πλούσια ἐκπαιδευτικὴ δράση στὴ Φιλιππούπολη καὶ ἦταν γνωστὸς στοὺς συγχρόνους του ὡς Ἀγάπιος ὁ Κῶος ἢ Ἀγάπιος Χαπίτης.²²

Εἶπαμε νὰ μὴν ἀσχοληθοῦμε μὲ θέματα πατρότητας τῶν ἔργων, ἀλλὰ ἐδῶ πρέπει νὰ γίνουν κάποιες διευκρινίσεις. Πρὸ εἰκοσαετίας περίπου, ὁ Φίλιππος Ἡλιοῦ ἐντόπισε τὴν παλαιότερη, ὅσο γνωρίζουμε, δημοσίευση τῆς

21. Πρῶτὴ ἀναφορὰ στὸ *Φανάρι τοῦ Διογένους* ἀπὸ τὸν Μανουὴλ Γεδεὼν γίνεται στὸ ἄρθρο του μὲ τίτλο «Ἐκκλησία καὶ ἐπιστῆμες κατὰ τὸν ΙΗ' αἰῶνα», *Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια* 8 (1888), 274 ἐπ. Τὸ ἄλλο κείμενο, μὲ τίτλο «Εἵκοσιν ἐτῶν ἐθνικὴ ἱστορία», δημοσιεύτηκε στὸ π. *Θεολογία* 5 (1927), 185 ἐπ.. Καὶ τὰ δύο μελετήματα μὲ τὰ σχετικὰ σχόλια περιέχονται στὴν ἐκδοση Μανουὴλ Γεδεών, *Ἡ πνευματικὴ κίνησις τοῦ Γένους*, ἐπιμ. "Ἀλκης Ἀγγέλου καὶ Φίλιππος Ἡλιοῦ, ἐκδ. Ἑρμῆς, 1976· βλ. στίς σ. 115-124 γιὰ τὸ πρῶτο, καὶ στίς σ. 57-95 γιὰ τὸ δεῦτερο.

22. Στὸν Μανουὴλ Γεδεὼν στηρίζεται ἐν μέρει ἡ μελέτῃ τοῦ Κ.Θ. Δημαρὰ γιὰ τὸν Ἀγάπιο ποὺ πρωτοδημοσιεύθηκε στὸ π. *Ἑλληνικά*, παράρτημα 4, «Προσφορὰ εἰς Στίλπωνα Π. Κυριακίδη», *Θεσσαλονίκη* 1953, μὲ τὸν τίτλο «Βιογραφικὰ τοῦ Ἀγαπίου Χαπίτη». Τώρα στὸν τόμο Κ.Θ. Δημαρὰς, *Ἱστορικὰ Φρονίσματα Α' Ὁ Διαφωτισμὸς καὶ τὸ κορύφωμά του*. Ἐκδ. ἐπιμέλεια Πόπη Πολέμη, «Πορεία», 1992. Ὁ Ἀγάπιος ὡς Ἀγιοταφίτης μοναχὸς ὑπερέστηε στὰ νεανικά του χρόνια στὰ Ἱεροσόλυμα, τὸ προσωνύμιο Χαπίτης ἢ Χαμπίμης (ὀρθότερα) εἶναι μετὰφραση στὰ ἀραβικά τοῦ ὀνόματός του.

έμμετρης σάτιρας, την έκδοση του 1816, ή οποία δεν αναφέρει όνομα συγγραφέα.²³ Ο 'Αγάπιος ήταν τότε έν ζωή, αλλά ούτε ό ίδιος διεκδίκησε την πατρότητα, ούτε κανείς άλλος από τους μαθητές ή τους φίλους του, ούτε τότε, ούτε αργότερα ήρθε νά καταθέσει κάποιο τεκμήριο πνευματικής ιδιοκτησίας. 'Ανώδυμη είναι και ή επόμενη έκδοση του θεατρόμορφου κειμένου στην 'Ερμούπολη τό 1839. Τώρα είναι σίγουρο πώς την πληροφορία για την πατρότητα τής σάτιρας ό Γεδεών την άντλεϊ αποκλειστικά από την έκδοση του 1846, τή μόνη όπου ό 'Αγάπιος αναφέρεται ως συγγραφέας. 'Ο υπεύθυνος εκείνης τής έκδοσης σήμερα δέν θεωρείται σοβαρό πρόσωπο, ούτε εμπνέει εμπιστοσύνη σέ κανέναν από τους μελετητές.²⁴

Θά ακολουθήσουμε, συνεπώς, και σ' αυτή την περίπτωση τή συμβουλή του Κ.Θ. Δημαρά: Στά ζητήματα αυτά, όταν ή ταυτότητα του συγγραφέα παραμένει άνεξακρίβωτη, περισσότερο πρέπει νά μάς ενδιαφέρει («τό κλίμα όπου γεννήθηκε ένα έργο».)²⁵ Και αυτό σημαίνει, νομίζω, πώς πρέπει νά δούμε και τό κλίμα που ενόησε την πρόσληψη και τή διάδοση του έργου στην ελληνική κοινωνία εκείνης τής εποχής. Κατά την άποψη του Γεδεών και κατά την εκτίμηση του Κ.Θ. Δημαρά (και οι δύο στηρίζονται σέ έσωτερικά κριτήρια) ή έμμετρη σάτιρα πρέπει νά γράφτηκε στο τέλος τής δεκαετίας του 1790 ή στις άρχές τής επόμενης δεκαετίας. Τότε ή «άποστασία» ήταν σέ εξέλιξη, τό φάντασμα του Βολταίρου έδειχνε ακόμα άπειλητικό, ό κίνδυνος των νέων ιδεών ήταν ύπαρκτός. Οι εκδόσεις, όμως, μετά τό 1816 ή μετά τό 1839 βεβαιώνουν πώς τό βιβλίο παρέμενε επίκαιρο αρκετές δεκαετίες μετά τό τέλος τής «άποστασίας» και παρέμενε «ανάγνωσμα τοīs πατράσιν ήμων προσφιλές», δείγμα τώρα του ενδιαφέροντος που είχαν οι πατέρες για την καλή άνατροφή των τέκνων τους. Για τους άναγνώστες αυτής τής γενιάς, ό Βολταίρος ήταν μια καλή άφορμή που έδινε τή δυνατότητα στον άρχαιο φιλόσοφο νά αναλάβει χρέη ιεροκήρυκα και νά καταγγέλλει τή διαφθορά και την άκολασία, νά διδάσκει την περιφρόνηση στα έγκόσμια, σύμφωνα με τό πνεύμα τής χριστιανικής άσκητικής.

23. Βλ. Φ. 'Ηλιού, «Νέες προσθήκες στην 'Ελληνική Βιβλιογραφία 1800-1863», Τετράδια 'Εργασίας 10, Αθήνα 1988.

24. Είναι ό Γεώργιος Παπακωνσταντίνου Μουσικός: οι ίσχυρισμοί του άμφισβητήθηκαν από τον Κ.Θ. Δημαρά στη μελέτη που αναφέραμε παραπάνω και από τον Α. Βρανούση στη μελέτη του «Βηλαρικά σημειώματα», 'Ο Έρανιστής 2 (1968), 7 έπ. Στην Εισαγωγή του βιβλίου που κρίνουμε ό Β. Πούχγερ συνοψίζει όλες τις πληροφορίες.

25. Βλ. Κ.Θ. Δημαράς, 'Ιστορικά φροντίσματα. Α' 'Ο Διαφωτισμός και τό κορύφωμα του, έ.π., σ. 112.

Ὑστερα ἀπ' αὐτὴ τὴν παρέκβαση γιὰ τὴν πατρότητα, τὴ χρονολόγησή καὶ τὴ διάδοση τοῦ ἔργου, ἦρθε καιρὸς νὰ ἀναρωτηθοῦμε τί σχέση ἔχει αὐτὸ τὸ «ἀνάγνωσμα» μὲ τὴν ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, ἀφοῦ ἡ ἔκδοση τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν ποὺ θέλουμε νὰ κρίνουμε, καὶ ἀπὸ τὸν τίτλο τῆς καὶ ἀπὸ τὰ κριτικὰ εἰσαγωγικὰ-συνοδευτικὰ σχόλια, φαίνεται ἀφιερωμένη στὸ «ἐλληνικὸ προεπαναστατικὸ θέατρο».

Ἀκόμα καὶ μὲ μιὰ πρόχειρη ἀνάγνωση εἶναι φανερὸ πὼς τὸ τιτλοφορούμενο Ἐπάνοδος ᾗτοι Τὸ φανάρι τοῦ Διογένης ἐμμετρο σατιρικὸ κείμενο, χωρισμένο σὲ δύο πράξεις καὶ 15 σκηνές, μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ ὡς θεατρόμορφο ἢ ὡς ἔργο μὲ θεατρικὴ μορφή, στὴν πραγματικότητά ὅμως πρόκειται γιὰ σύνθεμα ποὺ μόνο ἡ ἐξωτερικὴ του δομὴ θυμίζει θεατρικὸ ἔργο. Στὴν οὐσία δὲν ἔχει καμμία ἀπολύτως σχέση μὲ θέατρο. Ὁ συγγραφέας προφανῶς εἶχε ὡς πρότυπο κάποιον εἶδος διαλογικῆς σάτιρας ἢ θεατρόμορφου σατιρικοῦ διαλόγου, ἀλλὰ φαίνεται δὲν ἔχει ἰδέα ἀπὸ θεατρικὲς συμβάσεις καὶ δραματικὸς κανόνες. Ὁ Διογένης «ἐπιβιβάζεται» στὸ καίκι ποὺ θὰ τὸν μεταφέρει στὴ γῆ, ἀλλὰ πρὶν μᾶς ἀνακοινώσει τὸν σκοπὸ τοῦ ταξιδιοῦ του, λέει πὼς θέλει νὰ πάρει ἕναν ὑπνάνκο. Χωρὶς ἔνδειξη διακοπῆς τῆς δράσης, στὴν ἐπόμενη σκηνὴ ὁ Χάρων τοῦ λέει: «Τώρα πλέον ἐκοιμήθης, εἶναι ὥρα ἀρκετὴ...» καὶ καλεῖ τὸν φιλόσοφο νὰ πάρει τὸ λόγο. Ὑποτίθεται πὼς, στὸ διάστημα ποὺ μεσολάβησε, οἱ θεατὲς ἔπρεπε νὰ περιμένουν καρφωμένοι στὸ κάθισμά τους πότε θὰ ξυπνήσει ὁ Διογένης. Στὴ συνέχεια τὸ δρομολόγιό τῆς περιήγησής ὀρίζεται ἀπὸ τὴν αὐθαίρεσιν τοῦ συγγραφέα: πότε φεύγει ὁ φιλόσοφος ἀπὸ τὴ Γαλλία, πότε πάει στὴν Ἰσπανία ἢ στὴν Ἀγγλία, ὁ ἀναγνώστης τὸ μαντεύει ἀπὸ τὸν διάλογο, δὲν ὑπάρχει καμμιὰ σκηνικὴ ἔνδειξη, οὔτε εἶναι σαφὲς πότε ἐπιβιβάζονται στὸ πλοῖο τὰ πρόσωπα καὶ πόσον καιρὸ ταξιδεύουν, τρεῖς μῆνες, ὁκτώ μῆνες ἴσως καὶ περισσότερο.

Ὁ συγγραφέας δὲν φαίνεται νὰ συνειδητοποιεῖ πὼς ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ θεατρόμορφη διάταξη, τὸ δράμα ἀπαιτεῖ ἐσωτερικὴ συγκρότηση καὶ συνοχή: μῦθο, πλοκή, ἐξέλιξη τῆς ἀντιπαράθεσης ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα, ποὺ πρέπει νὰ ἔχει ἀρχή, μέση καὶ τέλος. Στὴν πραγματικότητά οὔτε ἡ διαλογικὴ μορφή τηρεῖται αὐστηρά, στὸ κείμενο παρακολουθοῦμε διασταύρωση μονολόγων, μὲ ἕνα μόνιμα ἐπαναλαμβανόμενο ἐπίλογο, τὴν κατσάδα ποὺ σέρνει ὁ Διογένης στὰ θύματα τῆς ὀργῆς του. Χαρακτηριστικὴ λεπτομέρεια τὸ φινάλε τοῦ πονήματος, ὅπου ὁ φιλόσοφος δηλώνει ὅτι φεύγει, ἀλλὰ ταυτόχρονα θέλει νὰ μείνει λίγο ἀκόμα. Πέφτει ἡ αὐλαία καὶ δὲν ξέρουμε ἂν ἀπὸ πίσω περιμένει ὁ Διογένης καὶ θὰ συνεχιστεῖ ἡ παράσταση.

Περιττό, φυσικά, νὰ ποῦμε πὼς τὸ ἔργο αὐτὸ δὲν παίχτηκε ποτέ, οὔτε μποροῦσε νὰ παιχτεῖ στὶς συνθηκὲς τῆς προεπαναστατικῆς ἐλληνικῆς σκηνῆς, ἄσχετο καθὼς εἶναι μὲ τὴν διδακτικὴ ἥρωικὴ, ἀντιτυραννικὴ θεματολογία, μὲ τὴν ἰδεολογία καὶ τὴ θεατρικὴ πρακτικὴ τοῦ ἐλληνικοῦ Διαφωτισμοῦ, ποὺ ἐξακολουθοῦσε νὰ ἔχει ἔντονη παρουσία καὶ τὰ πρῶτα μετεπαναστατικὰ χρόνια.

Ἡ κωμωδία τοῦ μήλου τῆς ἔριδος

Αὐτὸς εἶναι ὁ τίτλος τοῦ δευτέρου ἔμμετρου ἐπίσης θεατρόμορφου κειμένου ποὺ περιλαμβάνει ὁ τόμος. Χαρακτηρίζεται («μυθολογικὴ σάτιρα»), σύμφωνα μὲ τὸν ὀρισμὸ ποὺ ἐπέλεξε ὁ ἐκδότης. Σὲ σύγκριση μὲ τὸ προηγούμενο, τὸ ἔργο αὐτὸ ἔχει μιὰ κάπως πιὸ ἱκανοποιητικὴ θεατρικὴ μορφή, ἐνῶ ἀπὸ γλωσσικῆ-στιχουργικῆ ἄποψις εἶναι πιὸ αὐστηρὰ προσηλωμένο στὴν φαναριώτικη ποιητικὴ τεχνοτροπία, σὲ δεκαπεντασύλλαβους μὲ ζευγαρωτὴ ρίμα, ἡχηρὴ ὁμοιοκαταληξία, ἀλλὰ μὲ πολλὰς «εὐκολίες» καὶ παραγεμίσματα. Τὸ εἶδος αὐτὸ ἀντιπροσωπεύεται ἐπαρκῶς στὶς χειρόγραφες ἀνθολογίες («μισμαχίες»), στὴ συλλογὴ τοῦ Ζήση Δαούτη *Διάφορα ἡθικὰ καὶ ἀστεῖα στιχουργήματα*, 1818, στὰ ἐμβόλιμα ποιήματα ποὺ ἔχει ἐντάξει ὁ Διον. Φωτεινὸς στὸν *Νέο Ἐρωτόκριτο*, 1818, καὶ ἄλλα.²⁶ Μιὰ γένση αὐτῆς τῆς ποιητικῆς θὰ μᾶς δώσουν τὰ ἀποσπάσματα ποὺ θὰ παραθέσω παρακάτω.

Τὸ σπουδαιότερο εἶναι πὼς ἡ *Κωμωδία τοῦ μήλου τῆς ἔριδος* πραγματεύεται μὲν ἓνα πολὺ γνωστὸ θέμα (στὴν παγκόσμια λογοτεχνία ἐμφανίζεται καὶ μὲ τὸν τίτλο *Ἡ κρίσις τοῦ Πάριδος*), ἀλλὰ τὸ παρουσιάζει μὲ τρόπο ἐντελῶς πρωτότυπο ἢ, ὀρθότερα, γιὰ τὰ ἐλληνικὰ δεδομένα, πρωτόγνωρο. Ἡ ἔρις ἀνάμεσα στὶς τρεῖς θεές τοῦ Ὀλύμπου, τὴν Ἥρα, τὴν Ἀθηνᾶ καὶ τὴν Ἀφροδίτη, γιὰ τὸ ποιά ἀπὸ τὶς τρεῖς εἶναι ἡ ὁμορφότερη, μὲ κριτὴ τὸν γιὸ τοῦ Πρίαμου θὰ καταλήξει στὴ γνωστὴ λύση: ὁ Πάρις θὰ ἀπονείμει τὸ «μῆλο» στὴν Ἀφροδίτη, ἢ ὅποια ἀνταποδίδοντας τοῦ ὑπόσχεται νὰ τοῦ χαρίσει τὴν ὠραιότερη γυναῖκα ποὺ μποροῦσε θνητὸς νὰ ὀνειρευτεῖ.

Ἡ διαφορὰ εἶναι πὼς τὸ κείμενο αὐτὸ συνδυάζει τὸ ἐρωτικὸ μοτίβο μὲ στοιχεῖα εἰδυλλιακὰ καὶ ἀνακρεοντικά, ποὺ θυμίζουν τὰ φαναριώτικα στιχουργήματα, τὰ λυρικὰ τοῦ Χριστόπουλου ἐν μέρει καὶ τοῦ Βηλαρᾶ, τὸ

26. Τὸ φαινόμενο τῆς ἀνώνυμης, κατὰ κανόνα, φαναριώτικης ποιητικῆς παραγωγῆς ἐξετάζει ἡ Ἀντεία Φραντζή στὴν ἐργασία της *Μισμαχία, Ἀνθολόγιο φαναριώτικης ποίησης, κατὰ τὴν ἐκδοσὴ Ζήση Δαούτη (1818)*, Ἐστία [1993].

ὕφος ὅμως πού ἐπικρατεῖ εἶναι πιό ἐλαφρό, διασκεδαστικό, παιγνιδιάρικο, ἐνῶ στήν ἀνάπτυξη τοῦ θέματος κυριαρχοῦν ὁ αἰσθησιασμός καί ὁ ἀπροκάλυπτος ἐρωτισμός. Θά ἔλεγα πῶς ὁ ἐρωτισμός εἶναι ἡ καθοριστική διαφορὰ, πού τοποθετεῖ τήν *Κωμωδία* τοῦ μήλου τῆς ἔριδος σέ ἄλλο πλανήτη ἀπό ἐκεῖνον στόν ὁποῖο ταξιθεύει ὁ Διογένης. Ἡ καθοριστική αὐτή πλευρά τοῦ θεατρόμορφου ἔργου προδίδει καί τήν προσέλευσή του: πηγὴ ἔμπνευσης δὲν εἶναι ὁ Λουκιανός καί ἡ σχολὴ Κάλφογλου-Πάριου, ἀλλὰ ἡ ἐλευθεριάζουσα δυτικοευρωπαϊκὴ (εἰδικὰ ἡ γαλλικὴ) ποιητικὴ παραγωγὴ τοῦ 18ου αἰῶνα. Εἶναι μεγάλη παράλειψη τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ σχόλια τῆς ἐκδόσης ἀγνοοῦν παντελῶς αὐτὴ τὴν πλευρὰ τοῦ ζητήματος, δηλαδὴ τίς πηγές καί τὰ πιθανὰ πρότυπα.²⁷

Τὸ θεατρόμορφο κείμενο πού ἐξετάζουμε χωρίζεται σὲ τρεῖς ἄνισες πρᾶξεις. Μὴ μόνο ἐνδειχθῇ μᾶς πληροφορεῖ πῶς «ἡ σκηνὴ ὑποτίθεται εἰς τὸ ὅρος τῆς Ἰδης» δὲν ὑπάρχει ἄλλη σκηνογραφικὴ ὁδηγία ἢ ὑπόδειξη γιὰ μετακίνηση τῶν προσώπων στὸ χῶρο. Αὐτὰ τὰ πρόσωπα πού συμμετέχουν στὴ δράση εἶναι ἔξι, ὁ Πάρις, οἱ τρεῖς θεές, ὁ Ἑρμῆς καί ὁ γιὸς τῆς Ἀφροδίτης, ὁ Ἑρως. Ἡ πολὺ σύντομη Α' πράξη (138 στίχοι) ἀποτελεῖ τὴν «πρόταση» τοῦ ἔργου· ἐνῶ ὁ Πάρις ἀπολαμβάνει τὴ μαγεία τοῦ ὀρεινοῦ τοπίου:

«Τὸ ὑπνελὸν μουρμουρητὸν τοῦ φλοίσβου τῶν ρυάκων
ἢ θέα ἢ ἐκστατικὴ τῶν ἐρπυστῶν αὐλάκων.
Τὰ ἄνθη τὰ ἀμάραντα, τὰ ρόδα καί τὰ ἴα,
σὲ καταστήνουν καθ' αὐτὸ ἡλύσια πεδία.»

Ἐρχεται ὁ Ἑρμῆς νὰ ταράξει τὴν ἡρεμία του. Τὸν πληροφορεῖ γιὰ τὴν «ἀλληλομαχίαν» πού ξέσπασε ἀνάμεσα στὶς τρεῖς θεές τοῦ Ὀλύμπου καί γιὰ τὴν ἀπόφαση τοῦ Δία νὰ ἀναλάβει ὁ Πάρις νὰ κρίνει καί νὰ λύσει τὴν μεταξὺ τους διαφορὰ. Ἀπὸ τὴν περιγραφὴ τοῦ Ἑρμῆ δὲν λείπουν οἱ εἰρωνικὲς αἰχμὲς γιὰ τίς συμπεριφορές τῶν θεῶν τοῦ Ὀλύμπου, ἐνῶ ἡ προσποιητὴ ἀφέλεια τοῦ Πάρη καί οἱ ἀπορίες του (ἀναρωτιέται, π.χ., πῶς

27. Στὴν «Εἰσαγωγὴν» τῆς ἐκδόσης πού κρίνουμε ἐδῶ, ἀπὸ ὅλα τὰ ὁμόθεμα ἔργα ἀναφέρεται μόνο ἡ *Κρίσις* τοῦ Πάριδος τοῦ Δημ. Γουζέλη, «Ποίημα Μυθολογικόν, Ἑρωτικὸν καί Ἡθικόν... μετὰ διαφόρων ὑποσημειώσεων...», τυπωμένο στὴν Τεργέστη τὸ 1817. Ὁ συγγραφέας τοῦ *Χάση*, πού γιὰ λόγους βιοποριστικοῦς εἶχε γίνει δάσκαλος στὴν Τεργέστη, πληροφορεῖ τοὺς ἀναγνώστες πῶς τὸ βιβλίον του αὐτὸ εἶναι μέρος εὐρύτερης σύνθεσης μὲ τὸν τίτλον *Νέα Ἰλιάς*. Ἐπρόκειτο γιὰ ἔργο-διδασκικὸ βοήθημα γιὰ δασκάλους καί μαθητές, κάτι σὰν ἐγχειρίδιον ἀρχαίας μυθολογίας.

εἶναι δυνατὸν ἢ Ἀθηνᾶ νὰ εἶναι θεὰ τῆς σοφίας μαζί καὶ τῶν ἀρμάτων, μὲ περικεφαλαία καὶ δόρυ) δὲν θίγουν τόσο τὶς παλιές δοξασίες, ὅσο τὰ πιὸ σύγχρονα θρησκευτικὰ δόγματα, ὅ,τι δὲν ἀντέχει στὴ δοκιμασία τοῦ λογι-κοῦ.

Ἡ ἐκτενέστερη Β' πράξη (490 στίχοι) ἀποτελεῖ τὸν κορμὸ τοῦ ἔργου καὶ ἐδῶ βρίσκεται τὸ ψαχνὸ τῆς ὑπόθεσης. Ὁ Πάρις, πρὶν ἀποφασίσει, θέ-λει νὰ ἐξετάσει τὴν καθεμιὰ ἀπὸ τὶς θεές χωριστὰ γιὰ νὰ σταθμίσει τὰ προ-σόντα τους, τὰ σημεῖα ὑπεροχῆς ποὺ θὰ βαρύνουν στὴν πλάστιγγα. Θὰ πα-ρακολουθήσουμε τρία ἐπεισόδια, περίπου συμμετρικά, τὶς ἰσάριθμες «συνε-ντεύξεις» τοῦ Πάρη μὲ τὴν Ἥρα πρῶτα, τὴν Ἀθηνᾶ ὕστερα, καὶ τελευταία τὴν Ἀφροδίτη· στὴ συνάντησή αὐτὴ συμμετέχει μὲ δραστηνὲς παρεμβάσεις καὶ ὁ μικρὸς Ἑρως. Κεντρικὸ μοτίβο ἡ ἑξάρση τῆς γυναικειᾶς ὁμορφίᾳς, τοῦ κάλλους μὲ τὴν πιὸ ἔντονη αἰσθησιακὴ του διάσταση, ὁ ἀπροκάλυπτος ἐρωτισμός.

Ὁ Πάρις μὲ ὑπερβάλλοντα ζῆλο ἐκθειάζει τὰ κάλλη καὶ τὰ προσόντα τῆς καθεμιᾶς, οἱ θεές δὲν ἐνοχλοῦνται διόλου ἀπὸ τὶς ὑπερβολές του, τὸ ἀντίθετο μάλιστα, ὑπερθεματίζουν, τὸν πιέζουν, ἢ καθεμιὰ γιὰ λογαριασμό της, νὰ δώσει «ἐδῶ καὶ τώρα» σ' ἐκείνην τὸ μῆλο καὶ δὲν διστάζουν νὰ δε-λεάσουν τὸν διαιτητὴ μὲ μιὰν ὑπόσχεση: ἡ Ἥρα τοῦ ὑπόσχεται ἐξουσία, θρόνο βασιλικό, ἡ Ἀθηνᾶ σοφία καὶ ἀνδρεία καὶ ἡ Ἀφροδίτη τὸν μεγάλο ἔρωτα. Παρακολουθοῦμε ἓνα ἐρωτικὸ παιχνίδι γοητείας καὶ κατάνκτησης, ὅπου τὰ ἐπαναλαμβανόμενα ἐγκώμια, καὶ οἱ ἐκδηλώσεις θαυμασμοῦ, θὰ γί-νονταν ἴσως βαρετὰ ἂν ὁ συγγραφέας δὲν κατέφευγε στὴ μεγάλη ἐκπληξη, στὴν ἐπίδειξη τοῦ γυμνοῦ γυναικεῖου σώματος, κάτι ποὺ εἶναι πολὺ σπάνιο στὴ θεατρικὴ πρακτικὴ καὶ γιὰ τὰ ἑλληνικὰ δεδομένα χωρὶς ἀμφιβολία πρωτοφανές.

Ὁ Πάρις, ἀφοῦ ἐπλεξε τὸ ἐγκώμιο τῆς Ἥρας, ζητᾷ ἀπὸ τὴ θεὰ νὰ δεί-ξει γυμνὸ τὸ στήθος της («τοὺς μαστοὺς» «τοὺς θαυμαστοὺς») εἶναι μία ἀπὸ τὶς χαρακτηριστικὲς ὁμοιοκαταληξίες) καὶ μετὰ τῆς ζητᾷ νὰ συνεχίσει «παράκατω». Ἡ Ἥρα ἀπορεῖ ἀλλὰ δὲν διαμαρτύρεται. Λέει στὸν Πάρη:

«Τί ζητεῖς, θεὲ νὰ μὲ ξεγυμνώσης;

Τὸ δέχομαι ἂν ἐδῶ τὸ μῆλον μὲ τὸ δώσης».

Ὁ Πάρις δὲν θέλει νὰ δεσμευτεῖ, προσπαθεῖ νὰ ξεφύγει, ἐπανέρχεται στὰ ἐγκώμια καὶ τῆς λέει νὰ τοῦ δείξει τὸ σῶμα της. Ἀκολουθεῖ ἡ στιχομου-θία:

Ἦρα
«Νά κοίταζε.
Πάρις

Τί τέρας,²⁸ ἄχ! θεά μου,
τοιαύτην τελειότητα δὲν ἔτυχον ποτέ μου.
Παρατηρῶ τὰ σεβαστὰ ἰσόμετρά σου μέλη,
εἶν' γάλακτος λευκώτερα, γλυκύτατα ὡς μέλι.
Ὡ Ζεῦ, Θεέ μου! σύζυγος τῆς Ἦρας ἀφ' οὗ εἶσαι,
δικαίως ὄντως τῶν θεῶν ὁ πρῶτος ἀριθμεῖσαι.»

Μ' ὅλες αὐτὲς τὶς κολακεῖες καὶ τὶς ὑπερβολές, ὁ Πάρις θὰ συνεχίσει καὶ θὰ ἐξετάσει τὶς ἄλλες δύο θεές. Μὲ τὴν Ἀθηνᾶ ἐπαναλαμβάνεται ἡ ἴδια ἱστορία, τῆς ζητᾶ νὰ δεῖξει τὸ στήθος της καὶ ἐν συνεχείᾳ ἐκτρέπεται σὲ παραλήρημα:

Πάρις
«Θεέ! τρελλάθηκα, πασιφᾶης σελήνη,
σελήνη ὅπου πῶποτε ποτὲ δὲν καταδύνει·
Πανσέληνον τὸ στήθος σου μὲ δύο δορυφόρους,
ὑπερτερεῖ τῶν ὀφθαλμῶν τοῦ ἀδυνάτου ἕρους.»

Ὡστόσο, παρακάτω οἱ ὑπερβολές καὶ ἡ μονοτονία τῶν θαυμαστικῶν διακόπτονται ἀπὸ μιὰ παρατήρηση ἢ παρακλήση τοῦ Πάρη. Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ προηγούμενο ἐπεισόδιο, ἡ συνέντευξη μὲ τὴν Ἀθηνᾶ θὰ ἐξελιχθεῖ σὲ μιὰ ἔντονη στιχομυθία μὲ διαξιφισμούς. Μὲ δυὸ λόγια, ὁ Πάρις ζητᾶ ἀπὸ τῆς θεᾶς νὰ «συγκεράσῃ» τὸ αὐστηρὸ ὕφος τῆς «σοφίας» μὲ λίγη εὐθυμία, ἀπαίτηση ὅμως ποὺ ἡ Ἀθηνᾶ ἀρνεῖται νὰ ἱκανοποιήσει. Τὸ «σοβαρὸν» εἶναι ἀναπόσπαστο προσὸν τῆς σοφίας καὶ ἡ θεὰ δὲν θέλει νὰ «εὐτελιστεῖ». Ἡ διάσταση ἀπόψεων διατυπώνεται μὲ τρόπο ἀπολύτως κατηγορηματικόν. Καὶ στὸν ἀναγνώστη δὲν μένει ἀμφιβολία πῶς ὁ στιχορρῶς ἐδῶ διατυπώνει τὸ δικό του αἰσθητικὸ «πιστεύω». Θέλει τὴ σοφία, δηλαδὴ καὶ τὴν τέχνη, ὅχι βλοσυρὴ καὶ αὐστηρῶς διδασκτική, ἀλλὰ τὴν προτιμᾷ ἀνάμικτη μὲ «εὐθυμία», πιὸ χαρούμενη, διασκεδαστικὴ καὶ παιχνιδιάρικη, ὅπως ἀκριβῶς θέλει νὰ εἶναι τὸ στιχοῦργημα ποὺ μᾶς προσφέρει νὰ ἀπολαύσουμε.

Ὑποδειγματικὴ, ἴσως, γιὰ τὸ ποιητικὸ εἶδος ποὺ προτείνει ὁ συγγραφέας, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἡ σκηνὴ ὅπου ἐξετάζεται ἡ Ἀφροδίτη καὶ τὴν

28. Ἐπειδὴ καὶ γιὰ τὸ ἔργο αὐτὸ δὲν ὑπάρχει γλωσσάριο, διευκρινίζω πῶς στὸ φανερωτικό ἰδίωμα ἡ λέξη τέρας σημαίνει καλλονή, κάτι ἀνυπέρβλητο σὲ ὁμορφιά.

όποια παραστέκεται ὁ γιός της καὶ πιστὸς ἀκόλουθος, ὁ Ἔρως. Ὁ πτερωτὸς θεὸς λέει μερικὰ τετριμμένα (γιὰ τὰ βέλη του ποὺ πληγώνουν δύο καρδιές συγχρόνως καὶ ἄλλα τέτοια), ὅμως ἡ γενικὴ συμπεριφορὰ του στὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ εἶναι ἀσυνήθιστα προκλητικὴ. Πρόκειται γιὰ ἓνα κομβικὸ σημεῖο ποὺ ἀποδεικνύει πῶς ὁ ἐρωτισμὸς τοῦ ἔργου δὲν ἔχει τίποτε τὸ κοινὸ μὲ τὴν αἰσθηματολογία ποὺ χαρακτηρίζει πολλὰ πρωτότυπα καὶ μεταφρασμένα λυρικὰ στὸν ἀρχαῖο ἐλληνικὸ 19ο αἰώνα.

Ὁ Πάρις ὑποβάλλει καὶ τὴν Ἀφροδίτῃ στὴν ἴδια διαδικασίᾳ, τὴν ὑποχρεώνει νὰ ἀποκαλύψει τὰ κάλλη της, μὲ τὴ διαφορὰ πῶς στὴν περίπτωσιν αὐτὴ ἡ παρέμβαση τοῦ μικροῦ θεοῦ εἶναι καθοριστικὴ. Ὁ Ἔρως παρεμβαίνει καὶ δίνει ἐντολὲς στὴ μητέρα του καὶ ὑποδείξεις στὸν Πάρι τὴν Πάρις τί πρέπει νὰ προσέξει:

Ἔρως

«Ἴδου ἰδὲ τὸ στῆθος της.

Πάρις

Λευκότερον καὶ κρίνου,

Λευκότερον καὶ ὕδατος γλυκοῦ καὶ χρυσταλλίνου.

Ἄχ!!!

Ἔρως

Οἱ μαστοί;

Πάρις

Εἶν' θαυμαστοί, ἐξαίσιοι, εἶν' τέρας·

τὰς ἔπλασεν ὁ πλαστοργὸς ὡς δύο χρυσὰς σφαίρας.

Ἔρως

Αἱ ρόγαις της;

Πάρις

Εἶν' ὡς πυρσοὶ ὅπου ἐβγάζουν φλόγες,

εἶν' λίθοι ἀδαμάντινοι αὐταὶ αἱ δύο ρόγαις.»

Καὶ παρακάτω ὁ Ἔρως συνεχίζει δίνοντας μάλιστα ὁδηγίες στὴ μητέρα του, πότε νὰ σηκώσει καὶ πότε νὰ κατεβάσει τὰ ροῦχα της. Μεταξὺ ἀστείου καὶ σοβαροῦ καὶ πάντα μὲ τὸ παιγνιώδες ὕφος ποὺ κυριαρχεῖ στὸ ἔργο, ἀσχετῶς καθήκοντα ὁδηγοῦ σκηνῆς, ὑποβολέα ἢ σκηνοθέτη, ἀφοῦ αὐτὸς κατευθύνει τοὺς προβολεῖς νὰ φωτίσουν ὅ,τι πρέπει. Παρ' ὅλα αὐτά, ἀκόμα καὶ σήμερ' ἕνας ἠθικολόγος θὰ θεωροῦσε τὴ σκηνὴ αὐτὴ ἄσεμνη καὶ θὰ χαρακτηρίζε σκάνδαλο νὰ ἐμφανίζεται ὁ μικρὸς Ἔρως σὲ ρόλο προαγωγοῦ τῆς μητέρας του, ἔστω καὶ ἂν αὐτὸ γίνεται γιὰ τὸ σκοπὸ νὰ κερδίσουν τὸ ἔπαθλο τῶν καλλιστείων.

Ὁ Πάρις ἔχει ἤδη ἀποφασίσει καὶ σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση θὰ δώσει τὸ μῆλο στὴν Ἀφροδίτη. Ἡ Γ' πράξη ἀποτελεῖ διεκπεραίωση αὐτῆς τῆς ἀπόφασης. Σημασία ὅμως ἔχει καὶ τὸ σκεπτικὸ ποὺ διατυπώνει ὁ ἥρωας στὴν α' σκηνὴ τῆς Γ' πράξης:

«Ἡ Ἀφροδίτη ἐξ αὐτῶν εἶν' ἡ προτιμωτέρα,
καθότι εἶναι βέβαια καὶ ἡ ὠραιότερα.
Οἱ ὀφθαλμοί μου καλλονὴν ποτὲ δὲν εἶδον τόσῃν,
τὰ πάντα ὑπερέχουσιν τὴν ἀποκαθιστῶσιν.
Ἡ Ἥρα σκῆπτρον μ' ἔδινεν, ἡ Ἀθηνᾶ σοφίαν,
πλὴν λέξιν περὶ ἔρωτος δὲν ἤκουσα καμμίαν.
Τοῦ κόσμου τὰ βασίλεια ἂν μ' ἔδιδον ἐν γένει,
ὑστερημένους καλλονῆς δὲν ἤθελον μ' εὐφραίνει.»

Πρὶν ἀπὸ τὴν ὀριστικὴν κατάληξιν καὶ τὴν ἀπονομήν, μεσολαβοῦν κάποιες τριβὲς ἀνάμεσα στὶς ὑποψήφιες καὶ οἱ παρεμβάσεις τοῦ Πάρη, ὁ ὁποῖος μὲ τὶς φιλοφρονήσεις του θέλει νὰ χρυσώσει τὸ χάπι. Λέει, μετὰξὺ ἄλλων, πῶς:

«Ἄν εἶχον εἰς τὰς χεῖρας μου ἐξ ἴσου μῆλα τρία,
τῆς Ἑριδος ποσῶς αὐτῆς δὲν ἦταν τῶρα χρεῖα.»

Παρ' ὅλα αὐτά, ὀργισμένες ἀπὸ τὴν ἐπιλογή τοῦ Πάρη, ἡ Ἥρα καὶ ἡ Ἀθηνᾶ θὰ ἐγκαταλείψουν τὴ σκηνὴ ἐκτοξεύοντας ἀπειλὲς ἐναντίον του: θὰ τὸ «μετανιώσεις» τοῦ λένε καὶ οἱ δύο μὲ διαφορετικὰ λόγια. Ὅμως ἡ Ἀφροδίτη τοῦ παραστέκεται σταθερά, τὸν ἐμψυχώνει, ὑπόσχεται νὰ τὸν προστατεύσει καὶ θὰ τηρήσει τὴν ὑπόσχεσή της νὰ τοῦ δώσει γιὰ γυναικὰ μὴν («Ἀχαιὴν ὠραίαν»).

Τελειώνει τὸ ἔργο καὶ διαπιστώνουμε πῶς δὲν ὑπῆρξε πουθενὰ ἡ παραμικρὴ μνεῖα, ἡ παραμικρὴ νύξη γιὰ τὰ παραδοσιακὰ συμφραζόμενα τοῦ μύθου, ποὺ προβάλλει τὴν «Ἑριδα» γιὰ τὸ μῆλο ὡς ἀφορμὴ τοῦ Τρωικοῦ πολέμου. Μιὰ στιγμή ὁ Ἑρως ἀναφέρει τὸ ὄνομα («Ἐλένη ἡ ὠραία»), ποὺ βρίσκει στὴν Ἀχαιᾶ καὶ σὲ ἄλλο σημεῖο ἡ Ἥρα γιὰ νὰ δελεάσει τὸν Πάρη τοῦ ὑπόσχεται τὸν «θρόνον τοῦ Πριάμου». Αὐτὲς οἱ δύο ἀναφορὲς εἶναι ἀσήμαντη λεπτομέρεια, σὲ σύγκριση μὲ τὶς παραδοσιακὰς ἐκδοχὰς τῆς κρίσης τοῦ Πάρη σὲ ὅλες σχεδὸν τὶς ἐπεξεργασίες τοῦ μύθου στὴν εὐρωπαϊκὴ λογοτεχνικὴ παραγωγὴ τῶν Νέων χρόνων.

Εἶναι σαφὲς πῶς ὁ συγγραφέας ἤθελε νὰ ξεχωρίσει μὲ τὸν πιὸ κατηγορηματικὸ τρόπο τὴ δική του παραλλαγὴ ἀπὸ τὶς ποικίλες ἐκδοχὰς, τροποποιήσεις καὶ ἐφαρμογὰς τοῦ μύθου σὲ διάφορα εἶδη τοῦ ποιητικοῦ λόγου,

άλλα και τοῦ θεάτρου, στήν καλλιτεχνική πρακτική τῶν Νέων χρόνων. Ἡ δική του σύνθεση εἶναι ἀφενὸς διασκεδαστική καὶ ἀνάλαφρη, καὶ ταυτόχρονα ἔργο ἀμιγῶς ἐρωτικό, ἀποκλειστικά ἀφιερωμένο στοῦ γυναικεῖο κάλλος καὶ τὸν ἔρωτα, χωρὶς ἔχνος διδακτισμοῦ γιὰ τίς συνέπειες τοῦ ἐρωτικοῦ πάθους, χωρὶς καμιά ἀναφορὰ σὲ πολέμους καὶ καταστροφές. Ἐννοεῖται πῶς αὐτὸς ὁ τρόπος προσέγγισης καὶ ἀξιοποίησης τοῦ μύθου εἶναι, ὅπως εἴπαμε, πρωτόγνωρος γιὰ τὴν ἐλληνική λογοτεχνική περιοχὴ. Ἐχει ὅμως πολλὰς ρίζες σὲ διάφορες φάσεις τῆς εὐρωπαϊκῆς καλλιτεχνικῆς πρακτικῆς ποὺ ἀξίζει νὰ τίς ἀνιχνεύσουν οἱ ἐκδότες. Διατύπωσα καὶ παραπάνω τὴν ἀπορία μου γιὰ τὴν ἀπουσία ἀκόμα καὶ ἐνὸς ἔστω πρόχειρου προβληματισμοῦ γιὰ τὴ σχέση τοῦ ἐλληνικοῦ ἔργου μὲ τὰ ξένα πρότυπα. Ἡ ἔλλειψη αὐτὴ δὲν ὀφείλεται φυσικά σὲ ἄγνοια, ἀλλὰ σὲ βιασύνη κατὰ τὸν σχεδιασμὸ καὶ τὴν προετοιμασία τῆς ἐκδόσης, σὲ βιασύνη ποὺ ἔχει ἀφήσει πολλὰ ἔχνη (παραλείψεις, λάθη τυπογραφικά κτλ.). Ἴσως πάλι οἱ ἐκδότες δὲν ἤθελαν νὰ βαθύνει πιὸ πολὺ ἢ ἄβυσσος ποὺ χωρίζει τὴν Ἐπάνοδο μὲ τὸ ἀναχρονιστικὸ ἰδεολογικὸ καὶ ἠθικὸ τῆς μήνυμα ἀπὸ τὴ μιά, καὶ τὴν Κωμωδία τοῦ μήλου τῆς ἔριδος, ἀπὸ τὴν ἄλλη, μὲ τὸ προκλητικὸ ἐρωτικὸ τῆς περιεχόμενο, ποὺ ἀπηχεῖ τίς ἐλευθεριάζουσες τάσεις στήν εὐρωπαϊκὴ λογοτεχνία τοῦ 18ου αἰῶνα.

Δὲν ἔχω τὴν πρόθεση νὰ καλύψω αὐτὸ τὸ κενὸ καὶ νὰ καταγράψω ἐδῶ τίς διαδοχικὰς φάσεις ἐπεξεργασίας τοῦ μύθου στὰ εὐρωπαϊκὰ γράμματα τῶν Νέων χρόνων, κάτι τέτοιο θὰ ἦταν ἀνέφικτο. Θεωρῶ ὅμως ἀπαραίτητες δυὸ-τρεῖς ἐπισημάνσεις, ἀπολύτως ἀναγκαῖες γιὰ νὰ φωτιστεῖ τὸ ζήτημα ποὺ ἐξετάζουμε, δηλαδὴ πῶς ἐρμηνεύεται ἡ ἐλληνικὴ ἐκδοχὴ μὲ τίτλο *Κωμωδία τοῦ μήλου τῆς ἔριδος* τοῦ 1826 καὶ πῶς νομιμοποιεῖται ἡ παρουσία τῆς στὸν τόμο τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, τὸν ἀφιερωμένο στοῦ ἐλληνικὸ προεπαναστατικὸ θεάτρο.

Θεωρῶ σκόπιμο νὰ θυμίσω πῶς ἡ ἐπεξεργασία τοῦ μύθου γιὰ τὸ μῆλο τῆς ἔριδος καὶ τὴν ἐκλογὴ τοῦ Πάρη ἔχει ἀναγεννησιακὰς ρίζες. Τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ θέμα αὐτό, στοὺς Νέους χρόνους, ὅπως καὶ γιὰ ἄλλα παρεμφερῆ μοτίβα προερχόμενα ἀπὸ ἀρχαῖες πηγές, ἀναθερμάνθηκε χάρη στοὺς οὐμανιστὰς πεζογράφους καὶ ποιητὰς ὅπως ὁ Βοκκάκιος, τὸν 14ο αἰῶνα, ποὺ ἀναφέρει τὴν «Κρίση τοῦ Πάριδος» στὴ *Γενεαλογία τῶν θεῶν*. Ἐξακριβωμένα στοιχεῖα γιὰ τίς πρώτες θεατρικὲς προσπάθειες ἐκμετάλλευσης τοῦ μύθου δὲν ὑπάρχουν. Πληροφορία γιὰ παράσταση μὲ θέμα τὴν ἐκλογὴ τοῦ Πάρη καταγράφεται γιὰ τὸ 1515 στὴ Βενετία.²⁹ Κανονικὸ θεατρικὸ ἔργο

29. Βλ. *Le théâtre italien et l'Europe, XV^e-XVII^e siècles*, ἐπιμ. Christian Bec καὶ Irène Mamczarz, Παρίσι 1983, σ. 176 κ.ἐ.

κυκλοφόρησε τὸ 1608 στὴ Φλωρεντία μὲ τίτλο *Il giudizio di Paride*· συγγραφέας του εἶναι ὁ Michelangelo Buonarroti ὁ νεότερος (εἶναι ὁ ἀνεψιὸς τοῦ μεγάλου καλλιτέχνη), ποὺ θὰ γίνεи πιὸ γνωστὸς μὲ ἄλλες κωμωδίες ποὺ θὰ γράφει ἀργότερα.

Φαίνεται ὅμως πὼς ὁ μῦθος ἀξιοποιήθηκε καὶ γιὰ νὰ στηθοῦν μικρὰ θεατρικὰ σκέτς ἢ ἐμβόλιμα ἐπεισόδια, ὅπως τὰ λεγόμενα ἰντερμέδια. Διαθέτουμε ἓνα λαμπρὸ παράδειγμα ἀπὸ τὴν κληρονομιά τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου, ποὺ δὲν ἐπιτρέπεται νὰ τὸ ἀγνοήσουμε. Εἶναι τὰ ἰντερμέδια τοῦ *Φορτουνάτου*, τέσσερα μικρὰ ἐμβόλιμα σκηνικὰ ἐπεισόδια, ποὺ συνοδεύουν τὴν πεντάπρακτὴ κωμωδία τοῦ Μάρκου Ἀντώνιου Φόσκολου, ἔργο τοῦ 1655. Γιὰ καλὴ μας τύχη τὰ ἰντερμέδια εἶναι δημοσιευμένα καὶ στὴν ἔκδοση Ξανθοῦδιδου (1922) καὶ στὴν πιὸ πρόσφατη, μὲ ὅλες τὶς νεότερες πληροφορίες, ποὺ ἐπιμελήθηκε ὁ Alfred Vincent.³⁰ Ἀκολουθώντας τὴν καθιερωμένη, ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 16ου αἰώνα, παράδοση τῆς ἰταλικῆς ἀναγεννησιακῆς σκηνῆς, ποὺ τηρεῖται καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα κείμενα τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου (σὲ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Χορτάτση καὶ στὸν *Στάθη*) καὶ στὸν *Φορτουνάτο* τοῦ Φόσκολου, τὰ σύντομα ἐμβόλιμα «δρώμενα» εἶναι προορισμένα νὰ παίζονται ἀνάμεσα στὶς πράξεις, στὰ «διαλείμματα», τοῦ πεντάπρακτου ἔργου, μὲ στόχο νὰ κάνουν ζωηρότερη καὶ διασκεδαστικότερη τὴν παράσταση, προσφέροντας θέαμα πλούσιο σὲ ποικιλία. Στὴν περίπτωση τοῦ *Φορτουνάτου* τὰ τέσσερα μικρὰ σκέτς ἀνήκουν στὸ εἶδος τῶν ἰντερμεδιῶν ποὺ εἶναι μὲν αὐτοτελῆ, συνδέονται ὅμως μεταξὺ τους μὲ ἓνα κοινὸ ἄξονα, ἓνα κοινὸ θέμα, εἶναι τέσσερις στιγμὲς στὴν ἐξέλιξη μιᾶς ἱστορίας. Τὸ νῆμα ποὺ συνδέει τὰ τέσσερα ἐμβόλιμα εἶναι ἡ ἱστορία τοῦ Τρωικοῦ πολέμου: ὁ θεατὴς ἢ ὁ ἀναγνώστης παρακολουθεῖ, στὴ χυμώδη κρητικὴ διάλεκτο, τέσσερα ἐπεισόδια ποὺ συμπυκνώνουν καίριες στιγμὲς τῆς μεγάλης περιπέτειας, ἀπὸ τὰ αἷτια τοῦ

30. Παραπέμπω σ' αὐτὴ τὴν τελευταία ἔκδοση ποὺ ἀξιοποιεῖ ὅλα τὰ νεότερα ἐξακριβωμένα στοιχεῖα: Μάρκου Ἀντώνιου Φόσκολου *Φορτουνάτος*, κριτικὴ ἔκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Alfred Vincent, Ἑταιρεία Κρητικῶν Ἱστορικῶν Μελετῶν, Ἡράκλειο Κρήτης 1980. Τὰ «ἰντερμέντια» στίς σ. 108-138. Μὲ τὶς πηγὲς τῶν ἰντερμεδιῶν, ποὺ ἀπλώνονται σὲ ὅλη τὴν ἰταλικὴ λογοτεχνικὴ παραγωγή τοῦ 16ου αἰ., ἔχει ἀσχοληθεῖ ὁ V. Pecoraro στὴ μελέτη του «Contributi allo studio del Teatro Cretese. 1ο. I prologhi e gli intermezzi», στὰ *Κρητικὰ Χρονικά* 24 (1972). Βλ. ἐπίσης Ἀλέξης Σολομός, *Τὸ Κρητικὸ θέατρο. Ἀπὸ τὴ φιλολογία στὴ σκηνή*, ἐκδ. Πλειάς, 1973. (Γιὰ τὰ ἰντερμέδια σ. 147-182.) Ἐπίσης στὴν ἔκδοση *Λογοτεχνία καὶ κοινωνία στὴν Κρήτη τῆς Ἀναγέννησης*, ἐπιμ. David Holton, Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης, Ἡράκλειο 1997, τὸ κεφάλαιο γιὰ τὰ ἰντερμέδια (σ. 195-221) ποὺ ὑπογράφει ἡ Rosemary Bancroft-Marcus εἶναι πλούσιο σὲ πληροφορίες.

πολέμου (τὸ μῆλο τῆς ἔριδος στὸ 1ο, τὴν ἐκλογὴ τοῦ Πάρη στὸ 2ο) ὡς τὴν πολιορκία καὶ τὴν καταστροφὴ τῆς Τροίας στὸ 3ο καὶ 4ο. Διαπιστώνουμε πὼς τὸ 1ο καὶ 2ο ἰντερμέδιο ἀντιστοιχοῦν σὲ γενικὲς γραμμὲς στὸ κείμενο ποὺ κρίνουμε ἐδῶ, τοῦ 1826, ἐνῶ τὸ 3ο καὶ τὸ 4ο δὲν ἔχουν καμιά σχέση, ἀφοῦ ἡ *Κωμωδία* τοῦ μῆλου τῆς ἔριδος ἀγνοεῖ ἐπιδεικτικὰ τὴν ὑπόθεση ποὺ λέγεται Τρωικὸς πόλεμος. Ἡ σύγκριση μὲ τὰ ἰντερμέδια τοῦ *Φορτουνάτου* θὰ ἀναδείκνυε μὲ τὸν πιὸ πειστικὸ τρόπο τὴν ἰδιαιτερότητα, τὴν ξεχωριστὴ ταυτότητα τῆς *Κωμωδίας*. Θὰ ἀναδείκνυε ἐπίσης τὴ θεατρικότητα τῶν ἰντερμεδίων σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν φιλολογικὸ χαρακτήρα τοῦ θεατρομόρφου στιχουργήματος. Τὰ ἰντερμέδια ἔχουν δράση, ἀπαιτοῦν τρεῖς ἀλλαγὲς σκηνικοῦ ("Οὐλυμπος, Ἰδὴ τῆς Φρυγίας, τὰ τεῖχη τῆς Τροίας, καὶ ἓνα Δούρειο Ἴππο στὸ φινάλε!), κοντολογίς προσφέρουν θέαμα, ἐνῶ στὴν *Κωμωδία* κυριαρχεῖ ὁ λόγος.

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ τὸ θέμα τῶν πηγῶν γιὰ τὰ ἰντερμέδια, θέμα ποὺ ἔχουν ἀνιχνεύσει οἱ μελετητὲς τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου καὶ ὀρισμένες παρατηρήσεις τοὺς εἶναι καὶ γιὰ μᾶς χρήσιμες. Ἰδιαίτερα χρήσιμη εἶναι γιὰ μᾶς ἡ παρατήρηση τοῦ V. Pecoraro, ποὺ ἐντόπισε ἀντιστοιχίες ἀνάμεσα στὰ δύο πρῶτα ἰντερμέδια τοῦ *Φορτουνάτου* μὲ τὸ δεύτερο *canto* ἀπὸ τὸ πολύστιχο ποίημα τοῦ Giovan Battista Marino, τὸν περίφημο *Adone*, ποὺ ἀπὸ τὸ 1623 ποὺ πρωτοκυκλοφόρησε εἶχε τεράστια ἐπιτυχία καὶ διάδοση. Ἡ περίπλοκη ποιητικὴ σύνθεση τοῦ Ἰταλοῦ συγγραφέα, στὸν βασικὸ μῦθο τοῦ ἔρωτα τῆς Ἀφροδίτης καὶ τοῦ Ἀδωνη, παρεμβάλλει διάφορες ἐμβόλιμες ἱστορίες μὲ μυθολογικὸ-ἐρωτικὸ περιεχόμενο καὶ μιὰ ἀπ' αὐτὲς, τὸ *canto* II, εἶναι ἀφιερωμένη στὸ μῆλο τῆς ἔριδος καὶ στὴν ἐκλογὴ τοῦ Πάρη. Οἱ ὁμοιότητες ὅμως αὐτὲς ἀφοροῦν τὰ δύο πρῶτα ἰντερμέδια τῆς κρητικῆς κωμωδίας, ἐνῶ γιὰ τὰ δύο τελευταῖα πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε ἄλλοι τὴν πηγὴ ἔμπνευσης. Καὶ ἐδῶ πολὺ σωστὰ διατυπώνει τὶς ἐπιφυλάξεις του ὁ Alfred Vincent. Ἡ διασπορὰ αὐτοῦ τοῦ μύθου μὲ ποικίλες παραλλαγὰς εἶναι τόσο μεγάλη ἀνὰ τοὺς αἰῶνες, ποὺ εἶναι δύσκολο νὰ ὑποστηρίξει κανεὶς μὲ βεβαιότητα πὼς ὑπῆρξε μιὰ συγκεκριμένη πηγὴ. Ὁ Vincent μᾶς θυμίζει τὸν Βιργίλιο, μᾶς θυμίζει καὶ τὸ δημοφιλέστατο μεσαιωνικὸ ἔμμετρο μυθιστόρημα, τὸ *Roman de Troie*, ποὺ ἐξιστορεῖ ὅλες αὐτὲς τὶς περιπτώσεις. Τὸ τέταρτο (τελευταῖο) ἰντερμέδιο τοῦ Φόσκολου κλείνει μὲ τὴ σφραγίδα τοῦ Βιργιλίου: ὁ Αἰνείας ἐγκαταλείπει τὴν τυλιγμένην στὶς φλόγες Τροία, κουβαλώντας στοὺς ὤμους τὸν πατέρα του.

Ἐμᾶς ὅμως μᾶς ἐνδιαφέρει περισσότερο ὁ Ἀδωνις τοῦ G.B. Marino καὶ γιὰτὶ τὸ *canto* II εἶναι ἀποκλειστικὰ ἀφιερωμένο στὴν ἐκλογὴ τῆς

όμορφότερης θεᾶς, ἀλλὰ καὶ γιὰ κάποιες ἄλλες λεπτομέρειες. "Ὅπως εἶπα καὶ παραπάνω, ὁ Ἰταλὸς ποιητὴς δὲν ἀναφέρει καθόλου τὸν Τρωικὸ πόλεμο. Μόνο στὸ τέλος τοῦ ἐπεισοδίου, ἀγανακτισμένη ποὺ δὲν πῆρε τὸ μῆλο, ἡ "Ηρα καταριέται τὸν Πάρι καὶ τοῦ λέει πὼς τὸ βασίλειό του θὰ καταστραφεῖ. Τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ μᾶς εἶναι πὼς ὁ Marino ὑπῆρξε, κατὰ πάσα πιθανότητα, ὁ πρῶτος ποὺ ἐπεξεργάστηκε μὲ τόσες λεπτομέρειες τὸν διαγωνισμό τῶν καλλιστείων ποὺ διευθύνει ὁ Πάρις. "Ας τὸν προσέξουμε.

"Ὁ (ἀφελῆς) καὶ δῆθεν ἀπονήρευτος βοσκὸς ἀναλαμβάνει τὸ ἔργο του καὶ κοιτάζει τίς τρεῖς θεές προσεκτικά, στὸ πρόσωπο, στὴν κορμοστασιά, προσέχει τίς πολυτελεῖς ἐνδυμασίες τους, ἀλλὰ σκοντάφτει σὲ ἀδιέξοδο, δὲν μπορεῖ νὰ διαλέξει τὴν ὁμορφότερη. Ζητᾷ λοιπὸν ἀπὸ τίς θεές νὰ βγάλουν τὰ ροῦχα τους. Πρόθυμη ἡ Ἀφροδίτη ἀμέσως ἱκανοποιεῖ τὴν ἐπιθυμία του, ἐνῶ καὶ οἱ ἄλλες δύο ἀκολουθοῦν μὲ κάποια δυσφορία. Ἐξετάζοντας τίς τρεῖς καλλονές γυμνές, ὁ Πάρις πάλι σκοντάφτει σὲ ἀδυναμία ἐκλογῆς, νέο ἀδιέξοδο καὶ ὁ διαγωνισμὸς πάει γιὰ τρίτο γύρο. Τώρα ὁ Πάρις ζητᾷ καὶ ἐξετάζει τίς θεές χωριστὰ σὲ κατ' ἰδίαν συνέντευξη. Ἔτσι θὰ βροῦν τὴν εὐκαιρία, ἡ κάθε μιὰ μὲ τὸ δικό της τρόπο, νὰ τοῦ κάνουν μιὰ δελεαστικὴ πρόταση ἢ, ὅπως θὰ λέγαμε σήμερα, νὰ τὸν «λαδώσουν»: Ἡ "Ηρα θὰ τοῦ ὑποσχεθεῖ νὰ τοῦ δώσει τὴν ἐξουσία σὲ ὅλη τὴν Ἀσία, ἡ Ἀθηνᾶ νὰ τοῦ χαρίσει δόξα καὶ νὰ τὸν κάνει ἀνίκητο στὸν πόλεμο, καὶ ἡ Ἀφροδίτη τοῦ χαρίζει τὴν ὠραιότερη γυναίκα ποὺ ὑπάρχει στὴν Ἑλλάδα. Ἡ θεὰ τοῦ ἔρωτα, βλέποντας τὸν Πάρι νὰ τρομάζει ἀπὸ τίς ἀπειλές τῆς "Ηρας κυρίως, καὶ τῆς Ἀθηνᾶς, τοῦ ὑπόσχεται προστασία ἀπὸ κάθε ἐπιβουλὴ. "Ὅπως ἀκριβῶς γίνεται καὶ στὸ ἐλληνικὸ κείμενο ποὺ ἐξετάζουμε ἐδῶ.

"Ανάμεσα στὸν Ἄδωνη τοῦ G.B. Marino καὶ τὸ δικό μας κείμενο τοῦ φαναριώτη στιχουργοῦ ὑπάρχουν καὶ πολλὲς διαφορές. Τὸ Ἰταλικὸ canto ἀσφυκτιᾷ ἀπὸ τὸ φόρτο τῶν περίτεχνων ποιητικῶν σχημάτων, ἀπὸ τὰ περιττὰ στολίδια ποὺ χαρακτηρίζουν τὴν τεχνοτροπία τοῦ ποιητῆ, κύριου ἐκπρόσωπου τοῦ Ἰταλικοῦ μπαρόκ. Μπορεῖ, ἀπὸ ἄποψη λογοτεχνικοῦ ὕφους καὶ τεχνοτροπίας, ἀλλὰ καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες λεπτομέρειες, τὸ κείμενο τοῦ Marino νὰ εἶναι ἐντελῶς προσωπικό, ὅμως τὸ μοντέλο τοῦ διαγωνισμοῦ καλλονῆς ποὺ ἐπεξεργάστηκε θὰ βρεῖ πολλοὺς μιμητές, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ καθένας θὰ προσαρμόζει τὸ μοντέλο στὸ δικό του στόχο. Ἡδὴ τὰ δύο ἐλληνικὰ παραδείγματα, τοῦ Φορτσούντου καὶ τῆς Κωμωδίας τοῦ 1826, εἶναι πολὺ διαφωτιστικὰ γιὰ τὸ θέμα αὐτό.

Θέλω ὅμως νὰ ξεχωρίσουμε μιὰ λεπτομέρεια. Ὑπάρχει μεγάλῃ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν περιγραφὴ τοῦ γυμνοῦ σὲ ἓνα ἀφηγηματικὸ ποιητικὸ

κείμενο και την αναπαράσταση του γυμνοῦ σώματος ἐπὶ σκηνῆς, ἐνώπιον ἀκροατηρίου. Αὐτὸς εἶναι ἓνας λόγος ποὺ τὰ κρητικὰ ἰντερμέδια δὲν ἐμφανίζουν τὶς διαγωνιζόμενες θεές γυμνές, ἐνῶ ἓνας ἄλλος βασικὸς λόγος εἶναι ἡ πρόθεση τοῦ συγγραφέα νὰ στρέψει τὴν προσοχή μας στὴν περιπέτεια τοῦ Τρωικοῦ πολέμου. Τί συμβαίνει ὅμως μὲ τὸν στιχουργὸ τῆς *Κωμωδίας* τοῦ *μήλου* τῆς *ἔριδος*; Γιατί δίνει τόση προκλητικὴ ἐμφαση στὴν ἐπίδειξη τοῦ γυμνοῦ γυναικείου σώματος; Ἀποκλείεται νὰ μὴν γινώριζε τοὺς διαφορετικούς κανόνες ποὺ ἀλλιῶς ἰσχύουν γιὰ τὴν ἀφήγηση καὶ εἶναι ἄλλοι γιὰ τὴ θεατρικὴ σκηνή. Ἡ γνώμη μου εἶναι πὼς ἤθελε ὁπωσδήποτε νὰ προβάλει τὸν ἐρωτισμὸ ὡς κυρίαρχο μοτίβο τῆς δικῆς του ἐκδοχῆς τοῦ μύθου καὶ πιστεύω ἐπίσης πὼς δὲν ἔγραψε ἔργο γιὰ τὸ θέατρο, ἀλλὰ γιὰ ἀνάγνωση. Παράσταση τοῦ ἔργου ἦταν κάτι ἐντελῶς ἀδιανόητο, ἰδιαίτερα ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ ὅπου καὶ ἡ κοινωνία καὶ τὸ θέατρο περνοῦσαν τὴν παιδικὴ ἡλικία. Ὡς καὶ τὴ δεκαετία τοῦ 1840 οἱ ἐλληνικοὶ θίασοι δὲν ἐβρισκαν ἠθοποιὸ νὰ παίζει τὴν ἀδελφὴ τοῦ Σκεντέρμπεη, οὔτε τὴ γυναῖκα τοῦ Μάρκου Μπότσαρη καὶ φυσικὰ γιὰ τὴν Ἀφροδίτῃ δὲν εἶχε γίνει ποτὲ λόγος.

Ἀνάμεσα στὸ 1623, ἔτος ἐκδόσεως τοῦ Ἄδωνη τοῦ G.B. Marino, καὶ τὸ 1826 μεσολαβεῖ μιὰ διακοσασετία. Δὲν πρέπει νὰ μείνει κανεὶς μὲ τὴν ἐντύπωση πὼς ὑπάρχει ἀπ' εὐθείας σχέση ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα. Ὑπάρχουν ἀπλῶς ἴχνη ἐκλεκτικῆς συγγένειας. Ἐνα ὑπερθέαμα, μὲ τὸν τίτλο *Il romo d'oro*, ποὺ παρουσιάστηκε στὴ Βιέννη τὸ 1667 γιὰ νὰ ἐορταστοῦν οἱ γάμοι τοῦ αὐτοκράτορα Λεοπόλδου, ἔμεινε στὴν ἱστορία ὡς ἡ ἀποθέωση τῆς παράστασης σὲ στυλ μπαρόκ. Οἱ περιπέτειες ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν ἀπόφαση τοῦ Πάρη, ἡ καταδίωξή του ἀπὸ τὴν Ἡρα καὶ τὴν Ἀθηνᾶ, ἔδιναν ἀφορμὴ γιὰ ἀπίθανες συγκρούσεις σὲ στεριά καὶ θάλασσα. Ἐν τέλει πρωταγωνιστὴς στὸ ὑπερθέαμα ἀναδείχθηκε ὁ περίφημος ἰταλὸς σκηνογράφος L.O. Burnacini, ποὺ οἱ ἐντυπωσιακὲς σκηνικὲς κατασκευές του ἄφησαν ἐποχὴ στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου.

Ἡ ἐκμετάλλευση τοῦ μύθου δὲν σταμάτησε, τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ μῆλο καὶ γιὰ τὶς συνέπειες τῆς «ἔριδος» δὲν μειώθηκε, ἀλλὰ παρέμενε ἔντονο καὶ στὸν γαλλικὸ 18ο αἰῶνα, τόσο στὴ λογοτεχνία, ὅσο καὶ στὸ θέατρο. Καὶ ἡ Γαλλία, μαζὶ μὲ τὴν Ἰταλία, γίνεται ἰσχυρὸς πόλος ἑλξῆς γιὰ τοὺς ἀνθρώπους τῶν γραμμάτων στὸν ἐλληνικὸ κόσμο, αὐτὴ τὴν περίοδο. Εἶναι ἡ ἐποχὴ πού, ὅπως ἔγραφε ἓνας ἠθικολόγος ποιητῆς (ὁ Κάλφογλου): «Ὅθεν μὲ αὐτὰ τὰ φῶτα, μὲ φραντζέζικα χαρτιά / ἀναιδῶς οἱ νέοι βάζουν εἰς τὰ σπίτια των φωτιά». Ἀπὸ τὰ ἑμμετρα ἀφηγηματικὰ κείμενα ποὺ κυκλοφόρησαν ξεχωρίζει τὸ ἐκτενέστατο ποίημα τοῦ Barthélemy Imbert *Le Jugement*

de Paris (1772). Τὴν ἴδια περίοδο πολὺ δημοφιλεῖς ἦταν οἱ ποικίλες προσαρμολογές τοῦ μύθου σὲ θεατρικὲς διασκευές, κυρίως στὸ πλαίσιο τοῦ διασκεδαστικοῦ θεάματος. Μόνο δειγματοληπτικά, μπορῶ νὰ ἀναφέρω ἓνα μονόπρακτο μὲ τὸν ἴδιο ἀπαράλλαχτο τίτλο *Le Jugement de Paris*, ποὺ παίχτηκε στὸ θέατρο τῆς Foire Saint Laurent τὸ 1718. Τὸ θέατρο τῆς Foire (τῆς Ἀγορᾶς) εἶναι ὁ χώρος τοῦ λαϊκοῦ θεάματος, τὸ ἀντίπαλο δέος τοῦ ἐπίσημου σοβαροῦ θεάτρου, τῆς Comédie Française καὶ τῆς Ὀπερας. Τὸ ἐργάκι αὐτὸ ποὺ σώζεται σὲ ἔκδοση τοῦ 1721 εἶναι γραμμένο στὸ εἶδος τοῦ βωντεβίλ, δηλαδὴ σὰν τὸ δικό μας τὸ κωμειδύλλιο, μὲ ρεφραὶν ποὺ τὰ τραγουδοῦσαν χρησιμοποιοῦντας δημοφιλεῖς μελωδίες τῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ καὶ μὲ ἐπιθεωρησιακὰ σκηνικὰ ἐμφέ, καθὼς καὶ νύξεις γιὰ φαινόμενα τῆς παρισινῆς ἐπικαιρότητας.³¹ Ἡ «κρίσις» γίνεται μὲ συνοπτικὲς διαδικασίες: οἱ τρεῖς θεὲς περνοῦν ἀμέσως στὸ ψηφτό, κάνουν εὐθέως ἢ καθεμιά τῇ δικῇ τῆς προσφορὰ γιὰ νὰ δελεάσουν τὸν Πάρι, ἢ Ἡρα μὲ χρῆματα, ἢ Ἀθηνᾶ μὲ ὑπόσχεση γιὰ δόξα καὶ κατορθώματα, ἢ Ἀφροδίτῃ μὲ τὸν ἔρωτα. Παρὰ τίς ἀπλοποιήσεις καὶ τίς τροποποιήσεις πρὸς τὸ ἐλαφρὸ κωμικόν, τὰ βασικὰ στερεότυπα τηροῦνται: ὁ Πάρις βγάζει τὸ μαχαίρι του νὰ κόψει τὸ μῆλο στὰ τρία καὶ στὸ τέλος, ὅταν οἱ δύο ἀδικημένες θεὲς τὸν ἀπειλοῦν καὶ τὸν φοβερίζουν, ἢ Ἀφροδίτῃ κλείνει τὸ ἔργο καθησυχάζοντας τὸν Πάρι μὲ τὴν ὑπόσχεση τῆς προστασίας τῆς.

Καὶ ἐνῶ αὐτὰ συμβαίνουν στὸν χώρo τοῦ λαϊκοῦ θεάματος, στὴν ἄλλη ἄκρῃ τοῦ φάσματος βρίσκεται σὲ πλήρη ἀνθῆση τὸ φαινόμενο ποὺ ὀνομάζεται «θεατρομανία» τοῦ 18ου αἰῶνα, οἱ παραστάσεις ποὺ ὀργανώνονται σὲ ἀριστοκρατικὰ σαλόνια, ἀρχοντικά, μέγαρα καὶ πύργους, μὲ ἐρασιτέχνες κυρίως, ἀλλὰ ἐνίοτε καὶ μὲ τὴ συμμετοχὴ ἐπαγγελματιῶν ἡθοποιῶν. Ἐπαιζαν ἢ τραγουδοῦσαν ὀτιδήποτε, ἄλλοτε μιμοῦμενοι τὰ ἐπίσημα θέατρα, ἄλλοτε —τίς περισσότερες φορές— καταφεύγοντας στὴν παρωδιά ἢ σὲ αὐτοσχέδια μικρὰ διασκεδαστικὰ ἔργα. Μιὰ ξεχωριστὴ κατηγορία, στὸ πλαίσιο αὐτῆς τῆς δραστηριότητος, ἦταν τὰ θεάματα ποὺ παρουσιάζονταν σὲ στενοὺς κύκλους μὲ ἄσεμνο ἐρωτικὸ περιεχόμενο καὶ γιὰ τὰ ὁποῖα ὀρισμένοι ἀριστοκράτες ἔδειχναν ξεχωριστὴ προτίμηση. Ἀπὸ τὸ ρεπερτόριο

31. Τὸ μονόπρακτο *Le Jugement de Paris*, ὅπως καὶ τὰ ἄλλα ἐργάκια ποὺ παίζονται στὸ θέατρο τῆς Ἀγορᾶς, δὲν διεκδικοῦν ποιητικὲς δάφνες. Τὰ πρὶν δημοφιλῆ ὅμως δημοσιεύονται καὶ οἱ συγγραφεῖς υπογράφουν μὲ τὰ ἀρχικά τους. Τὸ μονόπρακτο ποὺ παρουσιάσαμε ἐδῶ δημοσιεύεται στὴν ἔκδοση *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique...*, τ. III, Παρίσι 1721. Τὸ ἔργο εἶναι τοῦ Dorneval.

παρόμοιων παραστάσεων, δίπλα σὲ ἄλλους τίτλους μὲ «δάνεια» ἀπὸ μυθιστορηματικὰ ἢ μυθολογικὰ θέματα (Ἑλοῖζα καὶ Ἀβελάρδος, Ἡρα καὶ Γα-νυμήδης κ.ἄ.) δὲν μποροῦσε νὰ ἀπουσιάζει ὁ Πάρις μὲ τὶς τρεῖς θεές, σὲ μιὰ παραλλαγή ποὺ σήμερα χωρὶς κανένα δισταγμὸ θὰ τὴ χαρακτηρίζαμε πορνογραφία.³²

Νομίζω πὼς αὐτὴ ἡ περιπέτεια τοῦ («μήλου τῆς ἔριδος») στοὺς νεότερους χρόνους, ποὺ παρακολουθήσαμε ἀπὸ τὴ λογοτεχνία καὶ τὸ θέατρο τῆς Ἀναγέννησης ὡς τὸ τέλος τοῦ 18ου αἰώνα, τὰ στοιχεῖα ποὺ παραθέσαμε, ἔστω σὲ πολὺ συνοπτικὴ μορφή, θὰ ἔπεισαν τοὺς ἀναγνώστες πὼς ὁ Ἕλληνας στιχουργὸς τῆς κωμωδίας τοῦ 1826 δὲν εἶχε πολλὰ περιθώρια γιὰ νὰ συνθέσει ἕνα πρωτότυπο ἔργο, ἀφοῦ ὅλες οἱ ἐκδοχὲς καὶ παραλλαγές τοῦ μύθου εἶχαν περίπου ἐξαντληθεῖ. Θὰ πείστηκαν ἐπίσης οἱ ἀναγνώστες πὼς εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ ἐντοπιστεῖ κάποια συγκεκριμένη πηγὴ ἢ πρότυπο γιὰ τὸ ἑλληνικὸ θεατρόμορφο στιχούργημα. Αὐτὸ τὸ ἐρώτημα θὰ μείνει σὲ ἐκκρεμότητα γιὰ νὰ τὸ ἀντιμετωπίσουν οἱ ἐρευνητὲς τοῦ μέλλοντος.

Ὅμως αὐτὴ τὴ στιγμή, καὶ ὄχι μόνο γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς δικῆς μας κριτικῆς παρουσίαιας, πολὺ σαφὲς καὶ πολὺ ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ καθαρὴ ἐπιλογὴ τοῦ Ἕλληνα στιχουργοῦ. Ἀπὸ ὅλες τὶς πιθανές, τὶς ὑπάρχουσες ἢ τὶς ἐνδεχόμενες παραλλαγές διάλεξε μιὰ παρουσίαση τοῦ μύθου μὲ ἀμιγῶς ἐρωτικὸ περιεχόμενο, μιὰ ἐκδοχὴ ἀποσπασμένη ἀπὸ ἄλλα μυθολογικὰ συμφραζόμενα καὶ κυρίως ἀποσπασμένη ἀπὸ τὶς συνέπειες τῆς ἐκλογῆς, ὅπως αὐτὲς παρουσιάζονται σὲ ὅλες τὶς καθιερωμένες ἐκδοχές: ἀπαγωγὴ τῆς Ἑλένης, Τρωικὸς πόλεμος, καταστροφὴ τῆς Τροίας. Ἀκολουθεῖ τὸ δρόμο ποὺ ἄνοιξε ὁ ἀρκαδισμὸς καὶ ὁ ἀνακρεοντισμὸς μὲ τὰ λυρικά τοῦ Ἀθ. Χριστόπουλου καὶ ἄλλα. Στὴν τροχιά αὐτῇ, ὅμως, τράβηξε πολὺ παραπέρα γιὰ νὰ μὴν πῶ ἐκτροχιάστηκε, σύμφωνα βέβαια μὲ τὰ μέτρα καὶ τὶς ἀντοχές

32. *Le Jugement de Pâris ou les trois Lards* εἶναι ἔργο τοῦ Delisle de Sales, ὁ ὁποῖος εἶχε προμηθεύσει ἕνα ὁλόκληρο πακέτο ἄσεμνων ἔργων στοὺς ὀργανωτὲς αὐτῶν τῶν παραστάσεων. Τὰ κείμενα δὲν ἔχουν τυπωθεῖ, σώζονται ὅμως σὲ τέσσερις χειρόγραφους τόμους. Πληροφορίες γιὰ τὸ περιεχόμενό τους ἔχουν καταγράψει μελετητές. Στὴν *Κρίση τοῦ Πάριδος* ὁ ἥρωας ἐξέταζε καὶ «δοκίμαζε» ἐπὶ σκηνῆς διαδοχικὰ τὶς τρεῖς ὑποψήφιες θεές. Οἱ κυριότερες ἐργασίες γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ εἶναι: G. Capon καὶ R. Yve-Plessis, *Les théâtres clandestins*, Παρίσι 1905, τὸ κεφ. «Le théâtre d'amour», σ. 153-175 καὶ Jean-Jacques Pauvert, *Théâtre érotique français au XVIII^e siècle*, Παρίσι 1993. Εὐρύτερη ἐποπτεία τοῦ φαινομένου στὸ πλαίσιο τῆς «θεατρομανίας» τῆς ἐποχῆς παρέχει τὸ ἔργο τοῦ Maurice Lever *Théâtre et Lumières. Les spectacles de Paris au XVIII^e siècle*, Παρίσι 2001. Τὸ κεφ. *La théâtromanie* στίς σ. 273-361.

τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου ἐκείνη τῇ στιγμή. Καί νά θυμηθοῦμε πῶς τίς δύο προεπαναστατικές δεκαετίες οἱ Ἀχαιοὶ ἥρωες τοῦ ὁμηρικοῦ ἔπους, δηλαδή ὁ Τρωικός πόλεμος, ἔχουν ἐνσωματωθεῖ στὸν κορμὸ τῆς ἐθνικῆς ἱστορίας. Στὸ *Δράμα ἡρωικόν* (1805) τοῦ Χριστόπουλου ὁ Ἀχιλλέας εἶναι τὸ τιμώμενο πρόσωπο, ἐνῶ τὸ ἴδιο συμβαίνει, περίπου, καί στὸ *δράμα* τοῦ Νερουλοῦ *Πολυξένη* (1814), ὅπου δίπλα στὴν ἄτυχη κόρη τοῦ Πρίαμου, ὁ Ἀχιλλέας προβάλλει ὡς πρότυπο ἀρετῆς καὶ ἠθικῆς. Ἀφιερωμένες σὲ ἥρωες τοῦ Τρωικοῦ κύκλου εἶναι οἱ πρῶτες ἀρχαῖες τραγωδίες ποὺ μεταφέρονται στὴν ἀπλοελληνικὴ διάλεκτο, ὁ Αἶας τυπωμένος στὴ Βιέννη τὸ 1817 καὶ ὁ *Φιλοκτήτης* ποὺ παραστάθηκε στὴν Ὁδησσὸ τὸ 1818. Σ' αὐτὴν τὴν τραγωδίᾳ τοῦ Σοφοκλῆ, ὁ Ἡρακλῆς, ὁ ἀπὸ μηχανῆς θεὸς ποὺ δίνει τέλος στὴν τραγωδίᾳ, ἀπευθύνεται στὸν Φιλοκτῆτη καὶ τὸν προστάζει νὰ πάει στὴν Τροία νὰ κάνει τὸ καθῆκον του, στὴν οὐσία ἀπευθυνόταν καὶ στοὺς θεατές, στοὺς Γραικοὺς τῆς Ὁδησσοῦ νὰ κάνουν καὶ αὐτοὶ τὸ πατριωτικὸ τους καθῆκον. Γιὰ νὰ συμπληρώσουμε τὴν εἰκόνα νὰ προσθέσουμε πῶς καὶ στίς θεατρικὲς ἐκδόσεις καὶ στίς παραστάσεις κυριαρχοῦν τὰ ἡρωικά, διδακτικὰ τῆς πολιτικῆς ἀρετῆς, ἀντιτυραννικὰ ἔργα ὅπως *Θεμιστοκλῆς*, *Λεωνίδας ἐν Θερμοπύλαις*, *Θάνατος τοῦ Δημοσθένους*, *Ἀρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων*, *Τιμολέων* καθὼς καὶ οἱ τραγωδίες τοῦ Βολταίρου καὶ τοῦ Ἀλφιέρι, ποὺ εἶναι οἱ μεγάλοι δάσκαλοι αὐτῆς τῆς σχολῆς.

Εἶναι θεμιτὸ νὰ ὑποθέσουμε πῶς ἂν ὁ συγγραφέας τῆς θεατροποιημένης στιχουργίας γιὰ τὸ Μῆλο τῆς ἐριδος εἶχε συνειδητοποιήσει τὴν ἔνταση τῆς πολιτικῆς-ιδεολογικῆς ζύμωσης ποὺ σημειώθηκε στὰ ἑλληνικὰ γράμματα γενικὰ ἀλλὰ καὶ στὸ θέατρο ἰδιαίτερα, τίς παραμονές τοῦ Εἰκοσιένα, θὰ συναισθανόταν ἀμέσως καὶ τὴν τεράστια ἀπόσταση ποὺ χώριζε τὸ δικό του πόνημα ἀπὸ τὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς, ἀπὸ τὸ κυρίαρχο ρεῦμα στὴν πνευματικὴ ζωὴ τοῦ τόπου. Δὲν θέλησε νὰ ἀναλάβει ἐκείνη τῇ στιγμή τὴν εὐθύνη καὶ νὰ ἀναγνωρίσει τὴν πατρότητα τοῦ ἔργου. Θὰ τὸ ἐμπιστεύθηκε γιὰ φύλαξη σὲ κάποιον φίλο ἴσως, ἀπ' ὅπου θὰ ἔφτανε μοιραῖα σὲ ἓναν ἐκδότη. Αὐτὰ ὅλα εἶναι ὑποθέσεις βέβαια. Τὸ γεγονὸς εἶναι πῶς ὁ συγγραφέας παραμένει καὶ σήμερα ἄγνωστος, ἐνῶ μόνο τὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου μᾶς δίνει μιὰ ἐξήγηση γιὰ ὅλες τίς παραπειστικὲς καὶ παραπλανητικὲς ἐτικέτες μὲ τίς ὁποῖες τὸ στόλισαν ὅσοι θέλησαν νὰ τὸ ἐκμεταλλευτοῦν, εἰδικὰ ὁ πρῶτος ἐκδότης καὶ ἀκόμα πιὸ πολὺ ὁ δεῦτερος, ὁ ἀδίστακτος Γεώργιος Παπαῖ Κωνσταντίνου Μουσικός. Ὁ πρῶτος, ὁ τυπογράφος Παναγιώτης Δημητρίου Ντέτε, μαζὶ μὲ ἄλλα ἀσυνάρτητα παραπειστικά, προτάσσει μιὰ Ἀφιέρωση τοῦ ἔργου στὴν Ἀθηνᾶ, ἡ ὁποία καταλήγει μὲ ἀναφορὰ στὴν

Ἀγία Τριάδα, «τῆς ἐν Πατρὶ καὶ Υἱῷ καὶ ἁγίῳ Πνεύματι δοξαζομένης» κτλ. κτλ. Ὁ δεύτερος, ὁ ἐπονομαζόμενος Μουσικός, ἐκδίδει τὸ ἔργο τὸ 1861, μὲ ἐλαφρὰ ἀλλαγμένο τὸν τίτλο *Τὸ μῆλον τῆς ἔριδος* (χωρὶς τὸν ὄρο κωμωδία) καὶ μὲ ἀρκετὲς παρεμβάσεις στὸ κείμενο. Κυρίως ὅμως δοκιμάζει μιὰ συγκροτημένη παραπλανητικὴ ἐπιχείρηση, ἀποδίδοντας τὴν πατρότητα σὲ ἓνα σεβάσμιο πρόσωπο, στὸν ἀρχιμανδρίτη Ἀγάπιο Χαπίπη, καὶ μὲ δύο προσθῆκες, ἓναν πρόλογο μὲ τὴν ὑπόθεση τοῦ ἔργου καὶ ἓναν ἐπίλογο, ποὺ ἀλλοιώνουν τελείως τὸ νόημα τῆς στιχουργίας. Καὶ ὁ πρόλογος καὶ ὁ ἐπίλογος συνδέουν τὴν ἐκλογή τοῦ Πάρη μὲ τὸν Τρωικὸ πόλεμο, κάτι ποὺ ὅπως εἶδαμε εἶναι τελείως ἀντίθετο μὲ τὴ βούληση τοῦ συγγραφέα. Εἰδικὰ στὸν ἐπίλογο ὁ Μουσικός ἀποθρασύνεται τόσο πολὺ ποὺ συνδέει τὸν Τρωικὸ πόλεμο μὲ τὶς ἐλληνικὲς ἐθνικὲς διεκδικήσεις τῆς ἐποχῆς του καὶ δὲν διστάζει νὰ μπερδέψει μέσα σ' ὅλα αὐτὰ καὶ «τὸ νῦν ἀναφνὲν βουλγαρικὸν ζήτημα». «Ὅλες αὐτὲς οἱ αὐθαίρετες παρερμηνεῖες καὶ οἱ ἀπόπειρες μεταμφίεσης τοῦ κειμένου ἐπιβεβαιώνουν ἔμμεσα πῶς τὸ στιχούργημα, στὴν αὐθεντικὴ του μορφὴ ὡς ἄμιγξες ἐρωτικὸ ἔργο, ὅπως τὸ συνέλαβε καὶ τὸ συνέθεσε ὁ συγγραφέας, δὲν μπορούσε νὰ ἔχει καμιά τύχη οὔτε στὸν ἐκδοτικὸ ἐλληνικὸ χῶρο, οὔτε, πολὺ περισσότερο, στὸ θέατρο.

Ἦρθε βέβαια ἡ στιγμή νὰ ἀναρωτηθοῦμε, μὲ ποιὸ σκεπτικὸ οἱ διευθύνοντες τὸ ἐρευνητικὸ πρόγραμμα τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν γιὰ τὸ «Ἑλληνικὸ θέατρο» ἐπέλεξαν γιὰ ἐκδοση, δηλαδὴ ἐπέλεξαν νὰ ἐγκαινιάσουν τὴ σειρὰ τῶν ἐκδόσεών τους μὲ δύο τόσο ἀνόμοια, ἀταίριαστα, προβληματικὰ κείμενα, ἐντελῶς ἄσχετα μεταξὺ τους καὶ κυρίως παντελῶς ἄσχετα μὲ τὸ θέατρο, μὲ τὸ ἐλληνικὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς τους εἰδικά.

Θὰ μπορούσαν ὅμως νὰ ἐξεταστοῦν ὄχι ὡς θεατρικὰ ἀλλὰ ὡς λογοτεχνικὰ κείμενα, ἀδέσποτα, ἄδηλης προέλευσης καὶ μέτριας λογοτεχνικῆς ἀξίας, ποὺ ἀντιπροσωπεύουν τὶς δύο ἀκραῖες πιὸ ἀντίθετες καὶ ἀσυμβίβαστες μεταξὺ τους τάσεις τῆς πνευματικῆς ζωῆς: τὴν ἄκρως συντηρητικὴ παραδοσιακὴ τάση ὁ Διογένης, ποὺ διδάσκει κρατώντας τὸ βιβλίο τοῦ Ἑκκλησιαστῆ στὸ χέρι καὶ ἀπέναντι μιὰ ἀκραία ἐκδοχὴ χειραφέτησης τῶν ἡθῶν μὲ τὸν Πάρη νὰ ἀναγνωρίζει τὸν ἔρωτα ὡς μόνη ἀξία τῆς ζωῆς. Αὐτὰ ποὺ ὁ Διογένης καταδικάζει ὡς ἀκολασία καὶ ἀπειλεῖ τοὺς ἀμαρτωλοὺς μὲ τὴ γέεννα τοῦ πυρός, ὁ Πάρις τὰ ἐγκωμιάζει ὡς ὑπέρτατο ἀγαθό: «τοῦ κόσμου τὰ βασίλεια» χωρὶς γυναικεῖο κάλλος καὶ χωρὶς ἔρωτα δὲν ἀξίζουν τίποτε.

Οἱ ἐκδότες, ὁ ἐπιμελητὴς τῆς ἐκδοσης, διάλεξαν ἄλλο δρόμο, ἓνα λάθος δρόμο. Ἀνάφερα παραπάνω τὴ λέξη βιασύνη καὶ δυστυχῶς θὰ τὴν ἐπανα-

λάβω κάμποσες φορές. Βιαστικά, λοιπόν, ἄρχισαν νὰ ἀναζητοῦν κοινὰ στοιχεῖα στὰ δύο κείμενα, χαρακτηριστικά γνωρίσματα συγγένειας, συνδετικούς κρίκους καὶ ἄλλα παρόμοια. Ἔτσι βιαστικά καὶ πρόχειρα, στὴν πρώτη παράγραφο τῆς «Εἰσαγωγῆς» (σ. 11) καταγράφονται ὡς ὁμοιότητες ὁ «κοινὸς μισογυνισμὸς» τῶν δύο κειμένων, τὸ ὅτι καὶ τὰ δύο ἀνήκουν στὸ εἶδος τῆς σάτιρας, ὅτι «κατὰ τὴν παλαιότερη ἔρευνα» ἔχουν κοινὸ συγγραφέα καὶ ἐπίσης τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ τὰ δύο γράφτηκαν στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα. Ὅλα τὰ ἐπιχειρήματα εἶναι ἰσχνὰ καὶ μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο ἀκυρώνονται στὴ συνέχεια. Γιὰ τὸν χρόνον συγγραφῆς δὲν ὑπάρχει καμιὰ βεβαιότητα, ἐνῶ γιὰ τοὺς δύο δημιουργοὺς τῶν ἔργων σήμερα δηλώνουμε κατηγορηματικά πλήρη ἄγνοια. Ὁ μοναδικὸς μάρτυρας ποὺ ὑποστήριξε τὴν κοινὴ πατρότητα τῶν ἔργων, ὁ περιβόητος Μουσικὸς, χαρακτηρίζεται «ἀναξιόπιστος» δεκαπέντε φορές μέσα στὸ κείμενο τῆς «Εἰσαγωγῆς». Ὁ χαρακτηρισμὸς εἶναι ἐπιεικής, ἀφοῦ ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς ἀποδεικνύεται πλαστογράφος καὶ παραχαράκτης: ἐπανεκδίδοντας τὸ 1861 *Τὸ μῆλον* τῆς ἔριδος ἀλλοίωσε ἐντελῶς τὸ νόημα τοῦ κειμένου, σὲ μιὰ προσπάθεια νὰ τὸ ἐκμεταλλευθεῖ γιὰ «ἐθνικοὺς» σκοποὺς! Καὶ ἐπιπλέον εἶχε τὸ θράσος νὰ καλύψει ὅλη αὐτὴ τὴν παραπλανητικὴ ἐπιχείρηση μὲ τὸ κύρος ἑνὸς σεβάσμιου ἱερωμένου ὅπως ὁ Ἀγάπιος Χαπίλης, ὁ ὁποῖος βέβαια δὲν ζοῦσε τότε γιὰ νὰ τὸν διαψεύσει.

Ἀκόμα περισσότερες ἀντιρρήσεις προκαλεῖ ὁ χαρακτηρισμὸς «μισογυνικὰ» γιὰ τὰ δύο ἔμμετρα κείμενα. Σὲ καμιὰ περίπτωσις ἓνα στιχοῦργημα ὅπου ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος ἐξάιρεται τὸ γυναικεῖο κάλλος, τὸ γυναικεῖο σῶμα, ἡ καταλυτικὴ δύναμη τῆς γυναικείας γοητείας καὶ τοῦ ἔρωτα, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ χαρακτηριστεῖ μισογυνικό. Οἱ ἀδυναμίες, οἱ ἀντιπαλότητες, οἱ ἐγωισμοί, τὰ καπρίτσια καὶ οἱ ἰδιοτροπίες ποὺ χαρακτηρίζουν τὶς τρεῖς θεές-ἡρώιδες εἶναι κοινὰ γνωστὰ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ὀμήρου καὶ μ' αὐτὴ τὴν ἐξανθρωπισμένη ὑπόστασι, αὐτὲς καὶ ἄλλες θεές ἐμφανίζονται παντοῦ στὴν παγκόσμια λογοτεχνία. Γι' αὐτὸ καὶ ὁ ὅρισμός «μυθολογικὴ σάτιρα» εἶναι ἀνακριβής καὶ ὁπωσδήποτε ἀδόκιμος. Ὅσο γιὰ τὴν Ἐπάνοδο τοῦ Διογένη, μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴν ὀρίσει ὅπως θέλει, ἔργο καὶ μισογυνικὸ καὶ μισανθρωπικὸ, λίγο διασκεδαστικὸ καὶ πολὺ ἀσυνάρτητο, ἀλλὰ βέβαια φιλοσοφικὴ σάτιρα δὲν εἶναι.

Ὅπως εἶπα καὶ παραπάνω, ὅλες αὐτὲς οἱ ὑποθέσεις ποὺ στηρίζουν τὸ σκεπτικὸ τῆς κοινῆς ἔκδοσης ἀποδυναμώνονται καὶ ἀκυρώνονται στὴν ἴδια τὴν «Εἰσαγωγή», εἰδικὰ ἡ ὑπόθεσις γιὰ τὴν κοινὴ πατρότητα τῶν δύο κειμένων, ἡ ὁποία, ὅπως ἦταν φυσικὸ (καὶ ὁρατὸ ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ),

έγκαταλείπεται όριστικά. Μένει όμως μια άπορία, γιατί έπρεπε ό άναγνώστης νά ταλαιπωρηθεί τόσο πολύ, σέ έκταση δεκάδων σελίδων, με την άνασκειή τών ίσχυρισμών ένόσ άνενδοίαστου παραχαράκτη όπως άποδείχτηκε ό φίλιππουπολίτης δάσκαλος Γεώργιος Παπακωνσταντίνου Μουσικός.

Όμως οί ύπεύθυνοι τής έκδοσης δέν παραιτούνται από την προσπάθεια και ό κοινός παρονομαστής θα άναζητηθεί στο περιεχόμενο τών έργων. Μια πρώτη μνεία γίνεται στην άρχή τής Είσαγωγής, όπου τά κείμενα χαρακτηρίζονται ως «ένδιαφέροντα ντοκουμέντα για την πρόσληψη του Διαφωτισμού στο είδος του δράματος στην Ελλάδα που εμπλουτίζουν τη δραματολογία του έλληνικού προεπαναστατικού θεάτρου» (σ. 15). Δέν θα επαναλάβουμε πώς τά δύο κείμενα δέν έχουν καμιά απολύτως σχέση με τό έλληνικό προεπαναστατικό θέατρο, θα ξεχωρίσουμε όμως την ενδιαφέρουσα πρόταση για τή σχέση τους με την «πρόσληψη του Διαφωτισμού» στην Ελλάδα και θα παρακολουθήσουμε πώς, παρακάτω, στην άνάλυση τών έργων, θα γίνουν κάποιες συσχετίσεις με τον Διαφωτισμό.

Η άναζήτηση τής σχέσης που ένδεχομένως μπορεί νά ύπάρχει άνάμεσα στα δύο έργα και τό ρεύμα του Διαφωτισμού ήταν άναγκαία και θα έλεγγα έπιβεβλημένη, αφού αυτό τό ρεύμα είναι κυρίαρχο εκείνη την εποχή τόσο στην πνευματική κίνηση που άναπτύσσεται στα έλληνικά κέντρα, όσο και στον περιβάλλοντα εύρωπαϊκό χώρο. Άλλο τόσο έπιβεβλημένη είναι και ή άκρα επαγρύπνηση κατά την άνάλυση τών έργων για νά έντοπιστούν τά ίχνη τής έπιρροής, τής συγγένειας ή τών συμπτώσεων με τό κυρίαρχο ιδεολογικό-αισθητικό ρεύμα. Ό κίνδυνος νά μπερδέψει ό μελετητής τις έπιθυμίες του με τις πραγματικότητες είναι πολύ μεγάλος και δυστυχώς στη δική μας περίπτωση ό συγγραφέας τής Είσαγωγής δέν μπόρεσε νά τόν άποφύγει.

Και αυτό ήταν μοιραίο νά συμβεί με τόν σατιρικό, ως ποίμε δραματοποιημένο, διάλογο Έπάνοδος ή Το Φανάρι του Διογένους, που είναι τόσο έντονα, φανατικά προσηλωμένος στις παραδοσιακές συντηρητικές άντιλήψεις. Πώς είναι δυνατόν νά βρεθοΰν σημεία έπαφής αυτού του κειμένου με ένα ρεύμα ιδεών όπως ό Διαφωτισμός, που έθεσε σέ άμφισβήτηση και δοκιμασία όλόκληρο τό παλαιό καθεστώς στην κοινωνία και στην πολιτεία, στην ήθική και στη φιλοσοφία, στη γνώση και στην τέχνη. Στο πλαίσιο αυτού του ρεύματος συνυπήρχαν, συμπορεύτηκαν ή συγκρούστηκαν επαναστάτες και μεταρρυθμιστές, μετριοπαθείς και ριζοσπάστες, συντηρητικοί και άνανεωτές, αλλά όλοι συμφωνούσαν σέ κάποιες θεμελιακές άρχές σέ θέματα έλευθερίας τής σκέψης και κυρίως στο θέμα τής παιδείας. Το αίτημα

για την ανανέωση και τη διάδοση της παιδείας υπῆρξε τὸ κεντρικὸ αἶτημα, ἡ σημαία τοῦ ἐλληνικοῦ Διαφωτισμοῦ.

Σ' αὐτὸ τὸ κρίσιμο ζήτημα τῆς παιδείας ὁ συγγραφέας τῆς «Εἰσαγωγῆς» ἐντόπισε μιὰ σημαντικὴ ἀναφορά, μιὰ σύγκλιση ἀπόψεων ἀνάμεσα στὶς θέσεις τῶν στοχαστῶν τοῦ Διαφωτισμοῦ καὶ τὴν κριτικὴ ποὺ κάνει ὁ Διογένης στὸ σατιρικὸ κείμενο γιὰ τὴν ἀνατροφή τῶν παιδιῶν, ἥδη στὴν ἀρχὴ τῆς σάτιρας, στὴ γ' σκηνή. Παραθέτω ἀπὸ τὸ κείμενο τῆς «Εἰσαγωγῆς»: «Ὁ Διογένης ἐπιδίδεται σὲ μιὰ ἀρκετὰ συστηματικὴ ἀνάλυση τῆς κατάστασης: ἡ ρίζα τοῦ κακοῦ βρίσκεται στὴν ἐκπαίδευση, στὴν ἀγωγή τῶν παιδιῶν στὴν οἰκογένεια, ὅπου τὸ παιδί διδάσκεται ἀπὸ τοὺς γονεῖς νὰ μὴν ὑπακούει στὸ δάσκαλο...» Ἐδῶ σὲ σχόλιό του ὁ μελετητὴς ὑποστηρίζει πῶς «αὐτὲς οἱ ἀπόψεις ἀπηχοῦν τὶς παιδαγωγικὲς θεωρίες τοῦ Διαφωτισμοῦ» (σ. 77). Μοῦ φαίνεται πῶς στὸ σημεῖο αὐτὸ γίνεται παρεξήγηση, ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία νὰ τραβήξουμε τὸν φιλόσοφο στὸ στρατόπεδο τῆς προόδου. Ὁ Διογένης δὲν λέει ὅτι φταίει ἡ ἐκπαίδευση, ἀλλὰ ὑποστηρίζει πῶς φταῖνε οἱ γονεῖς: «πάγω νὰ ἐλέγξω» λέει ὁ Διογένης «τὴν ἀνόητον τῶν παιδῶν καὶ κακὴν ἀνατροφήν» καὶ παρακάτω διευκρινίζει πῶς γιὰ ὅλα φταῖνε οἱ γονεῖς. Οἱ γονεῖς λένε στὰ παιδιά νὰ μὴν ἀκοῦν τὸν δάσκαλο, ἡ μητέρα παραπονεῖται πῶς ἀπὸ τὴν αὐστηρότητα τοῦ δασκάλου ἀρρωστᾷ τὸ παιδί, ὁ πατέρας προστάζει «μὴν τὸ δαίρῃς τὸ παιδί». Τὰ παιδιά βγαίνουν κακομαθημένα, γιὰτὶ οἱ γονεῖς δὲν ἀφήνουν τοὺς δασκάλους νὰ τὰ διδάξουν «θεοσέβειαν καὶ ἥθη» (στὸ κείμενο Α' στρ., γ' σκηνή, εἰδικὰ οἱ στ. 167-174 κ.ἄ.). Ἀκολουθοῦν καὶ ἄλλα ἠθικοδιδασκτικὰ γιὰ τὴ λατρεία τοῦ χρήματος, τὴ διαφθορά, ποὺ ἐπαναλαμβάνονται σὲ ὅλο τὸ κείμενο. Ἀλλὰ στὸ σημεῖο ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι δύσκολο νὰ παραδεχτεῖ κανεὶς πῶς οἱ κοινοτοπίες ποὺ ἀραδιάζει ὁ κυνικὸς φιλόσοφος-ἥρωας τῆς σάτιρας ἔχουν κάποια ἔστω μακρινὴ ἀντιστοιχία μὲ τὸ πρόγραμμα τοῦ Διαφωτισμοῦ στὸ κεφάλαιο τῆς παιδείας, πρόγραμμα ποὺ ἦταν ἐργαλεῖο ἀλλαγῆς καὶ ἀνάκαμψης στὴν ἱστορία τοῦ Γένους, γιὰ τὴν ἐθνικὴ ἀναγέννηση μὲ ὅπλο τὰ γράμματα, τὴ διάδοση, ἀναδιοργάνωση, τὸν ἐκσυγχρονισμὸ τῶν σχολείων, τῶν ἐκπαιδευτικῶν προγραμμάτων, τοῦ περιεχόμενου καὶ τοῦ συστήματος διδασκαλίας κτλ.

Ἐνα δεῦτερο σημεῖο, ποὺ ἡ «Εἰσαγωγή» ἐκτιμᾷ ὡς «ἄνοιγμα στὸν Διαφωτισμό», εἶναι ἡ παρουσία τοῦ γιατροῦ Λουβέρδου στὶς τελευταῖες σκηνὲς τῆς κωμωδίας, σκηνὲς ποὺ εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ ἀκατάστατες τοῦ, οὕτως ἢ ἄλλως ἀσυνάρτητου, ἔργου. Ὁ γιατρὸς ἐμφανίζεται στὶς σκηνὲς στὸ ξενοδοχεῖο (σκ. ιβ'-ιδ')· δὲν εἶναι ξεκάθαρο ἂν εἶναι «πελάτης» ἢ ἂν ἔχει

κάποια άλλη αποστολή. Παρεμβαίνει με δυο-τρεῖς φράσεις στις συζητήσεις τῶν γυναικῶν, μιὰ ἀπὸ τις ὁποῖες, ἡ Ἀνέζα, χωρὶς λόγο τὸν βάζει στόχο καὶ στὸ πρόσωπό του σατιρίζει ὅλους τοὺς γιατρούς, σύμφωνα μὲ τὴν παραδοσιακὴ συνταγή, τὴ γνωστὴ ἀπὸ καταβολῆς τοῦ κωμικοῦ εἰδους. Ὁ γιατρὸς σιωπᾷ, προτιμᾷ νὰ μὴν ἀπαντήσῃ. Εἶναι ὀλοφάνερη ἡ ἀδεξιότητά τοῦ συγγραφέα, ὁ ὁποῖος δὲν ξέρεי γιατί τὸν ἔφερε ἐδῶ τὸν γιατρὸ καὶ πῶς νὰ τὸν βγάλει ἀπὸ τὴ μέση. Ὁ μελετητὴς ἀντὶ νὰ ἐπισημάνει αὐτὴ τὴν ἀδεξιότητα — χαρακτηριστικὴ γιὰ ὅλη τὴ δραματικὴ σύνθεση τῆς σάτιρας — κάνει λόγο γιὰ σεβασμὸ πρὸς τὸ πρόσωπο τοῦ γιατροῦ ποὺ τάχα ἀπηχεῖ τὸν σεβασμὸ τοῦ Διαφωτισμοῦ πρὸς τὴν ἱατρικὴ ἐπιστήμη! (σ. 90) Αὐτὸ εἶναι τὸ δεῦτερο σημεῖο, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀναφορὰ στὴν ἀνατροφή τῶν παιδιῶν, ὅπου οἱ ἀπόψεις τοῦ σατιρικοῦ («συμπύπτουν») μὲ τις θέσεις τοῦ Διαφωτισμοῦ. Ἡ σύγχυση ὀλοκληρώνεται μὲ τὴν τελευταία σκηνὴ τῆς σάτιρας, ὅπου πάλι, ὅπως εἴπαμε παραπάνω, ἡ ἀδεξιότητά τοῦ συγγραφέα κρατᾷ τὸν Διογένη μετέωρο, ὁ ἥρωας οὔτε φεύγει οὔτε μένει, λέει πῶς θέλει νὰ δεῖ τὴν Ἀκαδημία, νὰ μιλήσῃ μὲ τοὺς φιλοσόφους καὶ πᾶν σ' αὐτὴ τὴν κουβέντα κλείνει ἡ αὐλαία μὲ τὴ λέξη «τέλος». Δὲν ξέρουμε γιὰ ποιὰ Ἀκαδημία πρόκειται ἀλλὰ ὅπωςδήποτε ἡ ἀναφορὰ εἶναι εἰρωνική. Στὴν «Εἰσαγωγή» ὅλες αὐτὲς οἱ ἀσυναρτησίες παραβλέπονται καὶ παραγράφονται ἐνῶ ἀνακαλύπτεται ἄλλο ἓνα ἀποδεικτικὸ συγγένειας μὲ τὸν Διαφωτισμὸ: ἡ περιέργεια. Ἡ ἔννοια αὐτὴ ὄντως βρίσκεται σὲ περίοπτη θέση στὴ σκέψη τοῦ 18ου αἰῶνα, γιατί ἡ περιέργεια εἶναι κίνητρο γιὰ ἀνανέωση τῆς γνώσης, κίνητρο γιὰ τὴν πρόοδο τῆς ἐπιστήμης, γιὰ τὴν ἀνακάλυψη, τὴν κατὰκτηση νέων κόσμων καὶ νέων γνώσεων. Εἶναι φανερό πῶς μ' αὐτὸ τὸ σοβαρὸ κεφάλαιο ἡ χαζοπεριέργεια καὶ τὰ ψελλίσματα τοῦ Διογένη δὲν ἔχουν καμιά σχέση. Ἐξάλλου ὁ κυνικὸς φιλόσοφος ἔχει ἐδραιωμένη ἀκλόνητη κρίση γιὰ ὅλα τὰ ἀνθρώπινα καὶ ἡ ἐτυμηγορία του δὲν πρόκειται νὰ ἀλλάξῃ μὲ τίποτε.

Ἄλλη μιὰ φορὰ θὰ διαπιστώσουμε πῶς μιὰ ἔμμονη ιδέα ἢ κάποια σκοπιμότητα μποροῦν νὰ στρεβλώσουν, νὰ θολώσουν τὴν ὀξυδέρχεια ἐνὸς σοβαροῦ μελετητῆ. Ἡ διαπίστωση προκύπτει καὶ ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τοῦ ἄλλου στιχορρηγμένου θεατρόμορφου ἔργου. Καὶ ἐδῶ ἡ παραμύρφωση τῆς φυσιογνωμίας τῆς Κωμωδίας τοῦ μήλου τῆς ἔριδος πραγματοποιεῖται γιὰ ἱερὸ σκοπὸ, γιὰ νὰ ἐπιτευχθεῖ ἡ σύγκλιση, νὰ μειωθεῖ ἡ ἀντίθεση μὲ τὸ ἄλλο κείμενο. Δυστυχῶς ἀπὸ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι φανερό πῶς γιὰ νὰ ἐπιτευχθεῖ ἡ σύγκλιση καὶ ἡ ἐναρμόνιση τῶν δύο ἔργων ἔγιναν σοβαρὲς ἀβάρεις, ποὺ ἀλλοιώνουν τὸ πραγματικὸ νόημα τῆς Κωμωδίας τοῦ μήλου. Θὰ ἐπισημάνω δύο σημεῖα μόνο, δύο βασικὲς ἀβάρεις ποὺ ἔγιναν γιὰ νὰ μειωθεῖ ἡ

ἀκραιά ἀντίθεση ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα. Ἡ μία συνίσταται στὴν προσπάθεια νὰ ἀμβλυνθεῖ ὁ προκλητικὸς ἐρωτισμὸς τῆς *Κωμωδίας* καὶ ἡ ἄλλη στὴν ἀναζήτηση ἀνύπαρκτων στοιχείων τῆς διαφωτισμικῆς ἰδεολογίας στὴν περιπέτεια τοῦ Πάρη μὲ τὶς τρεῖς θεές.

Στὴν «Εἰσαγωγή» γίνεται παρεξήγηση, σύγχυση ἀνάμεσα στὸν κραυγαλέο ἐρωτισμὸ, τὸν αἰσθησιασμὸ ποὺ κυριαρχεῖ στὴν ἀναμέτρηση τοῦ Πάρη μὲ τὶς τρεῖς θεές καὶ τὴν αἰσθηματολογία. Εἶναι δύο ἔννοιες τελείως διαφορετικές. Αἰσθηματολογία εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια ρεύματα στὴ λογοτεχνικὴ παραγωγή τοῦ 18ου αἰ., ἀπόλυτα ἑναρμονισμένο μὲ τὶς ἡθικὲς καὶ ἰδεολογικὲς κατευθύνσεις τοῦ Διαφωτισμοῦ καὶ μὲ σημαντικὰ ἐπιτεύγματα στὴ λυρική ποίηση καὶ στὴν πεζογραφία (τὸ ἀγγλικὸ μυθιστόρημα τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰ., τὴν *Ιουλίαν* τοῦ Ρουσσώ, τὸν *Βέρθερο* τοῦ Γκαϊτε). Στὴν ἐλληνικὴ παραγωγή χαρακτηριστικὰ δείγματα εἶναι τὸ *Σχολεῖον* τῶν ντελικάτων ἐραστῶν τοῦ Ρήγα, τὸ *Ἐρωτος ἀποτελέσματα*, ἡ *Βοσκοπούλα* τῶν Ἀλπεων καί, ἀπὸ τὰ θεατρικά, ἡ χειρόγραφη μετάφραση ἑνὸς μονόπρακτου ἐλαφροῦ ἔργου τοῦ Μεταστάσιου μὲ τὸν τίτλο *Ὁ ἔρως αἰχμάλωτος*, ὅπου συμμετέχει καὶ μία ἄλλη θεὰ τοῦ Ὀλύμπου, ἡ Ἀρτεμις.³³ Μίγμα αἰσθηματολογίας καὶ διδακτισμοῦ προσφέρει ἡ μεταφρασμένη κωμωδία τοῦ Γκολντόνι *Ἡ ἀρετὴ τῆς Παμέλας* (1791), διασκευή, ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ S. Richardson. Πουθενὰ στὰ παραπάνω ἔργα δὲν φαίνεται οὔτε ἔχνος ἐρωτισμοῦ.

Μεταξὺ τῶν μελετητῶν τῆς λογοτεχνίας τοῦ 18ου αἰ. δὲν ὑπάρχει ὁμοφωνία γιὰ τὴ σχέση τοῦ ἐρωτισμοῦ μὲ τὸν κορμὸ τῆς λογοτεχνικῆς παραγωγῆς στὸν αἰῶνα τῶν Φώτων. Οἱ περισσότεροι, νομίζω, προτιμοῦν νὰ τοποθετοῦν αὐτὰ τὰ φαινόμενα κάπου στὶς παρυφές, στὰ σύνορα ἢ πρὸ κοντὰ μὲ τὴν τάση τοῦ λιμπερτινισμοῦ. Ὅπως καὶ νὰ ’ναι, εἶναι λιγάκι παρατραβηγμένο νὰ προσπαθεῖ νὰ ἐντοπίσει κανεὶς στὸ ἐλληνικὸ στιχουργημα τοῦ 1826 π.χ. κριτικὴ τῆς θρησκείας (ἐκτὸς ἀπὸ 1-2 ἀόριστες νύξεις), κριτικὴ τοῦ δωδεκάθεου, κριτικὴ τοῦ πολιτισμοῦ, σάτιρα τῆς μυθολογίας κ.ἄ. (σ. 51) ἢ κριτικὴ τοῦ ὀρθολογισμοῦ τοῦ Διαφωτισμοῦ (σ. 39). Οὔτε βέβαια μπορεῖ νὰ πείσει κανένα τὸ καίμενο τῆς «Εἰσαγωγῆς» πὼς ὁ Πάρις εἶναι ὁ *bon sauvage*, ὁ ἀγνός, τίμιος, ἀδιάφθορος ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ πολιτισμοῦ,

33. Τὸ μονόπρακτο περιλαμβάνεται σὲ χειρόγραφο κώδικα μεταφρασμένων ἔργων τοῦ Μεταστάσιου, ποὺ φυλάσσεται στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Μουσείου Μπενάκη. Παρουσίαση τοῦ χειρογράφου στὸ Δημ. Σπάθης, *Ὁ Διαφωτισμὸς καὶ τὸ Νεοελληνικὸ θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 101-144.

πρωτόγονος άνθρωπος, σύμφωνα με τη φαντασία του Ζάν-Ζάκ Ρουσσώ. Ὁ Πάρις χωρίς ἀμφιβολία εἶναι καλὸ παιδί, ἀλλὰ μόλις μπεῖ στὸ παιχνίδι κοιτάζει ἀποκλειστικὰ τὸ συμφέρον του, ζυγίζει προσεκτικὰ τὴν προσφορά τῆς Ἥρας, τῆς Ἀθηνᾶς καὶ τῆς Ἀφροδίτης πρὶν πάρει τὴν τελικὴ ἀπόφαση. Καὶ παρὰλληλα, μὲ τὶς κολακεῖες, τὶς ὑποσχέσεις ποὺ μοιράζει στὶς θεές, μὲ τὶς τσαχпинιές, τοὺς ἀγκισμοὺς καὶ τὰ τσαλίμια, δείχνει ἄνθρωπο ποὺ δὲν ἔζησε στὰ βουνά, μᾶλλον στὰ παρισινὰ σαλόνια ξημεροβραδιαζόταν. Ὅπως εἶδαμε, καὶ ἡ συμπεριφορὰ τοῦ Πάρη καὶ οἱ ἀντιζηλίες, οἱ συγκρούσεις, ὅλα τὰ καμώματα ποὺ χαρακτηρίζουν τὴν συμπεριφορὰ τῶν τριῶν θεῶν-ἡρώιδων τοῦ στιχουργήματος εἶναι σὲ γενικὲς γραμμὲς σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση, μὲ τὴ μακραίωνη διαδρομὴ τοῦ μύθου στὴν εὐρωπαϊκὴ καλλιτεχνικὴ ἱστορία. Ἄν εἶναι κάτι ποὺ ξεχωρίζει στὴν ἐπιλογὴ τοῦ ἑλληνα στιχουργοῦ, εἶναι ἡ ἀπομόνωση αὐτῆς τῆς ἔριδας ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ Τρωικοῦ πολέμου καὶ ἡ πιὸ ἔντονη προβολὴ τοῦ αἰσθησιασμοῦ καὶ τοῦ ἐρωτισμοῦ.

Θὰ ἐπαναλάβω πὼς γιὰ τὶς παραλείψεις, τὶς βεβαιασμένες ἐκτιμήσεις ποὺ ὁδήγησαν σὲ διαστρέβλωση τοῦ νοήματος τῶν ἔργων, φταίει ἐν μέρει καὶ ἡ βιασύνη. Ἡ ὁποία φανερώνεται καὶ στὰ πολλὰ τυπογραφικὰ λάθη: τρεῖς φορὲς (μέσα στὸν σύντομο πρόλογο καὶ στὰ «αὐτιά») τοῦ ἐξωφύλλου, ἑλληνικὰ καὶ ἀγγλικὰ) οἱ χρονολογίες ἐκδόσεως τῶν ἔργων ἀναγράφονται ἀνάποδα: 1816 γιὰ τὴν *Κωμωδία* καὶ 1826 γιὰ τὴν *Ἐπάνοδο*. Ἐπίσης τόπος δράσεως τοῦ *Μήλου* τῆς *ἔριδος* εἶναι ἡ Ἰδὴ τῆς Φρυγίας καὶ ὄχι ὁ Ψηλορείτης, ὅπως ἐσφαλμένα γράφεται στὶς σελίδες 41, 45, 49 κ.ά. Οἱ παρατονισμοὶ καλὸ εἶναι νὰ ἀποφεύγονται, ὁ συγγραφέας τῶν *Νεκρικῶν διαλόγων* πρέπει νὰ γράφεται Πολυζῶης Κοντὸς καὶ ὄχι Κόντος (σ. 26 καὶ 67), τὸ ὄνομα τοῦ Ἥλιου θέλει βαρεῖα καὶ ὄχι περισπωμένη ὅπως γράφεται παντοῦ στὸ κείμενο.

Νομίζω πὼς πολλὰς ἀπὸ τὶς ἐλλείψεις ποὺ σημείωσα μποροῦν νὰ διορθωθοῦν σὲ μιὰ ἐνδεχόμενη ἐπανεκδόση τοῦ τόμου, ὅπου τὰ κείμενα θὰ ἐμφανιστοῦν αὐτοτελὴ καὶ αὐτόνομα, χωρὶς τὶς προσπάθειες καὶ τὶς παραμορφωτικὲς παρεμβάσεις γιὰ τὴ σύγκλιση καὶ συγκόλλησή τους σὲ μιὰ φανταστικὴ ἐνότητα. Δὲν εἶναι θεατρικὰ ἔργα, δὲν ἔχουν σχέση μὲ τὸ ἐλληνικὸ προεπαναστατικὸ θέατρο, ἀλλὰ παρουσιάζουν ἐνδιαφέρον ἀπὸ ἰδεολογικὴ, αἰσθητικὴ, γλωσσικὴ καὶ στιχουργικὴ ἀποψη, εἶναι ἀξιοπερίεργα σημάδια ἀπὸ τὶς δοκιμασίες, τὶς περιπλανήσεις καὶ τὰ ξεστρατίσματα ποὺ γνώρισε ἡ ἑλληνικὴ ποιητικὴ γλώσσα καὶ δημιουργία στὴ μακραίωνη πορεία της. Καὶ ὅσο πιὸ πολὺ σεβόμαστε τὸ ἰδιαίτερο ἱστορικὸ τους στίγμα, τὰ τεκμήρια αὐτὰ γίνονται ἀκόμα πιὸ ἐνδιαφέροντα.