

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 αποκατάστασης, δημοσίευσης ή επανέκδοσης κειμένων που σημάδεψαν τή νεοελληνική γραμματεία, τήν εξέλιξη του ελληνικού πνευματικού κόσμου. Ειδικότερα στον τομέα τής δραματικής λογοτεχνίας, που έδω θα μάς απασχολήσει αποκλειστικά, έγιναν σοβαρά βήματα: φιλόλογοι, θεατρολόγοι, κριτικοί, εκδότες έπεξεργάστηκαν και προώθησαν ένα σύστημα προτάσεων με στόχο τήν επιστημονική 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 ακριβέστερες, γεγονός που συνέβαλε αποφασιστικά στη σωστότερη προσέγγιση και έπεξεργασία του κάθε ξεχωριστού έργου. Μπορεί κανείς εύκολα να διαπιστώσει τις εξελίξεις αν ξεφυλλίσει τις επανεκδόσεις με έργα του κρητικού ή έπτανησιακού κύκλου, καθώς και με άντιπροσωπευτικά κείμενα από τις άλλες φάσεις του νεοελληνικού θεάτρου. Τα όνόματα των μελετητών που συνέβαλαν σ' αυτήν τήν εξέλιξη είναι σέ όλους γνωστά και δέν χρειάζεται έδω να τά επαναλάβω. Θα κάνω μία εξαίρεση, για τόν άείμνηστο 'Αλκη 'Αγγέλου, ό οποίος με τή Νέα 'Ελληνική Βιβλιοθήκη των εκδ. 'Ερμής έδωσε τήν ευκαιρία να γίνουν πολλές φροντισμένες εκδόσεις νεοελληνικών θεατρικών έργων.

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

Εύχαριστώ θερμά τους άγαπητούς φίλους Μάνο Χαριτάτο και Πόπη Πολέμη από τó ΕΛΙΑ, καθώς και τους παρισινούς συμπαραστάτες Κάτια 'Αρφαρά και Νίκο Γουλανδρή για τήν πολύτιμη βοήθεια που μου πρόσφεραν, άπαραίτητη για τήν ένημέρωση 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 πρὸς 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 ἐκδοσης. 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. Ἰεστὸς (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 πρὸς ἔντονα οἱ ἀντιρρήσεις γιὰ τὶς ἐπιλογές τοῦ ἱστορικοῦ, γιὰ τὶς ἐκτιμήσεις καὶ τὶς ἀξιολογήσεις του ὅπως ὑποστηρίζονται 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 ἕνα βιβλίον παρουσιάζονται μαζὶ ὁ *Βασιλικὸς* τοῦ Ἄντ. Μάτεση καὶ ἡ *Βαβυλωνία* τοῦ Δημ. Χατζηασλάνη Βυζάντιου. Τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ τόμος πρωτοκυκλοφόρησε, φαίνεται πὼς ἡ πρωτοβουλία αὐτή, ἡ συγχόλληση τῶν δύο ἔργων, δὲν ἐνόχλησε κανένα. Θεωρήθηκε πολὺ φυσικὸ τὰ δύο «πρὸ ζωντανῶν» κείμενα τῆς νεοελληνικῆς δραματικῆς παραγωγῆς νὰ ἐμφανιστοῦν μαζὶ σὲ ἕνα βιβλίον καὶ νὰ δοκιμάσουν μιὰ καινούρια διαδρομὴ στὸν ἐκδοτικὸ στίβο, κολημένα τὸ ἕνα πλὴν τοῦ ἄλλου. Σήμερα ποὺ μάθαμε νὰ ἐντοπίζουμε καὶ νὰ σεβόμαστε τὶς διαχωριστικὲς γραμμὲς 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 ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ τρόπου γραφῆς, τῆς τεχνοτροπίας, τῆς ἰδεολογικῆς φόρτισης. Ἄλλὰ καὶ ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς σκηρικῆς τους διαδρομῆς εἶχαν πολὺ διαφορετικὴ τύχη· τὸ δράμα τοῦ Μάτεση χρειάστηκε νὰ περιμένει ἕναν αἰῶνα γιὰ νὰ ἀνταμώσει τὸ πανελλήνιο θεατρικὸ κοινόν. 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 ἐκδοσὴ ἢ ἐπανέκδοσὴ 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 Ἡλιοῦ, 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 ὅποιες ἀφοροῦν σχεδὸν ἀποκλειστικὰ ἔργα καὶ προβλήματα συνδεμένα μὲ τὸ κίνημα τοῦ Διαφωτισμοῦ, ἢ συμμετοχὴ τοῦ Φ. Ἡλιοῦ εἶναι πολλαπλὴ καὶ καθοριστικὴ. Καὶ ἐνοῶ 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 διερεῦνησὴ τῶν ἀνακατατάξεων ποὺ πραγματοποιοῦνται μέσα ἀπὸ τὸ κίνημα τοῦ Διαφωτισμοῦ στὸ μεταίχμιο τοῦ 18ου-19ου αἰῶνα.

Τὸ ἑλληνικὸ βιβλίον, ὑποστηρίζει ὁ Φ. Η., μὲ τὴ δυναμικὴ ποὺ ἀποκτᾶ στὰ χρόνια τοῦ Διαφωτισμοῦ, γίνεταί τεκμήριο καὶ ἐργαλεῖο ποὺ διαμορφώνει τὶς νέες πραγματικότητες, ποὺ «σηματοδοτεῖ καὶ τὶς προσπάθειες γιὰ τὴν ἀποδέσμευσή ἀπὸ τὶς παραδοσιακὰς ἀδράνειες καὶ τὶς παραδοσιακὰς ἰσορροπίες».¹

Ὁ 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. Ἡλιοῦ, *Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία τοῦ 19ου αἰῶνα*, τ. Α', Βιβλιογραφικὸ Ἔργαστήρι/Ε.Α.Ι.Α., Ἀθήνα 1997, σ. κζ'.

τους, αλλά να αντιμετωπίζουμε και τὸ κάθε ξεχωριστὸ τυπωμένο ἔργο με σεβασμὸ πρὸς τὴν ἰδιαιτερότητάς του. Εἶναι γνωστὸς σὲ ὅλους ἡ ἐπιμονὴ τοῦ Φίλιππου στὴν πιστὴ ἀναπαραγωγὴ (ἀνατύπωση) παλαιῶν κειμένων, ἡ ἀπαίτησή του νὰ 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 τους στὸ 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 ὄχι 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 προέλευσή τους καὶ τὴν ποιότητά τους, ὡς πρὸς τὴν θεματικὴ ἢ τὴν τεχνοτροπία. Τὰ προβλήματα πολλαπλασιάζονται γιατί ἡ νέα ἐκδοσις, 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 γυναικεία συμβολὴ στὴν ἑλληνικὴ δραματικὴ λογοτεχνία

Πρὶν ἀπὸ δύο χρόνια περίπου, ἡ Θεατρικὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Ἰδρύματος Κώστα καὶ Ἐλένης Οὐράνη πῆρε τὴν πρωτοβουλία νὰ παρουσιάσει σὲ ἓνα τόμο τέσσερα θεατρικὰ κείμενα, προερχόμενα ἀπὸ γυναικὲς συγγραφεῖς: δύο μεταφράσεις κωμωδιῶν τοῦ Goldoni ποὺ εἶχε δημοσιεύσει ἡ Μητιῶ Σακελλαρίου τὸ 1818, καὶ δύο πρωτότυπα δράματα, τὸν *Φιλάργυρο* τῆς Ἐλισάβετ 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 τίγονται 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 Ναύπλιο τὸ 1826.³

Ἀπὸ μιὰ πρώτη ματιά, ἡ ἰδέα 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 γυναικίκες, ἡ Μητιῶ 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 Μητιῶ, 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 ἔμπειρος 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 μερικoὺς τόμους μὲ κείμενα γάλλων κλασικῶν (Κορνέιγ, Ρασίν, Μολιέρος) ὕστερα ἀπὸ παραγγελία τῆς Εὐανθίας. Ἄς προσθέσουμε ἐδῶ κάτι ἀκόμα ἀξιοσημεῖωτο: 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 Ἐλισάβετ 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*. Μητιῶ Σακελλάριου: *Ἡ εὐγνώμων δούλη*, *Ἡ πανοῦργος χήρα* (1818). Ἐλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου: *Ὁ φιλάργυρος* (1823/24). Εὐανθία Καίρη: *Νικήρατος* (1826). Φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Βάλτερ Πούχερ. *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 Έλισάβετ έβρισκε και διάβαζε ιταλικά βιβλία από τη βιβλιοθήκη του πατέρα της, παράγγελνε σε οικείους της και της έστειλαν βιβλία από την Ίταλία. Κρίνοντας από τα στοιχεία που παρέχει ή αυτοβιογραφία της, και από τους τίτλους των έργων που δεν σώθηκαν, μπορούμε να διαπιστώσουμε πως είχε πολύπλευρη και γόνιμη έπαφή με την ιταλική δραματολογία 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 θά επανέλθουμε, γιατί ή Μαρτινέγκου συνιστά ένα ξεχωριστό ιστορικό φαινόμενο.

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

τεχνοτροπία, ο Νικήρατος — πρὸς τὸ ἐπικαιρικὸ ἡρωικὸ ἱστορικὸ δράμα. Τὸ ἔργο τῆς Εὐανθίας εἶναι τὸ πρῶτο τυπωμένον κείμενον ποὺ δραματοποιεῖ ἓνα ἐπεισόδιον τῆς Ἐπανάστασης (νωρίτερα εἶχαν κυκλοφορήσει χειρόγραφα ἢ παίχτηκαν ἄλλα, π.χ. γιὰ τὸν Μάρκο Μπότσαρη) καὶ ἐπιπλέον ἔχει τὸ προνόμιον 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 μετὰ τὸν τίτλον Ἡ ἔξοδος τοῦ Μεσολογγίου.

Ἡ Θεατρικὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Ἰδρύματος Οὐράνη 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 τὶς τρεῖς γυναῖκες συγγραφεῖς, σὲ συνάρτησιν μετὰ τὴν ξεχωριστὴ περιοχὴ στὴν ὁποία ἀνήκει ἡ καθεμία τους: στὴ σειρά τῆς μεταφραστικῆς παραγωγῆς ἡ Σακελλαρίου, στὸν ἑπτανησιακὸ τῆς περίγυρον ἡ Μαρτινέγκου, στὸ ἐπαναστατικὸ πλαίσιον τοῦ Εἰκοσιένα ἡ Καϊρή. Σὲ καμία περίπτωσιν τὸ θέμα τῆς γυναικείας ἰδιαιτερότητος καὶ εὐαισθησίας δὲν κινδύνευε νὰ ὑποβαθμιστεῖ, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλῃ πλευρᾶ θὰ φαίνονταν μετὰ μεγαλύτερη ἐνάργεια ἡ ξεχωριστὴ συμβολὴ καὶ ἡ ἱστορικὴ στιγμή τῆς κάθε συγγραφεῖας, στὴν πορεία ἀνάπτυξης τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου.

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

Ἡ διάκρισιν ἀνάμεσα στὴ μετάφρασιν 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 «μετάφρασιν». Περιέργον εἶναι ἐπίσης πὼς στὸ «Εἰσαγωγικὸ σημεῖωμα» ποὺ ὑπογράφει ὁ Βάλτερ Ποῦχγερ, πιθανὸν πάλι γιὰ λόγους «ἐξομοίωσης», Ὁ φιλόργυρος τῆς Μαρτινέγκου χαρακτηρίζεται ὡς «παράφρασιν» 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 ἔκδοσης, ἀναλύοντας σὲ ἄλλες σελίδες τὸ θεατρικὸ κείμενον τῆς Μαρτινέγκου. Σὰν ὁδοστρωτήρας ἰσοπεδώνουν τὰ δημοσιευόμενα ἔργα οἱ ἰσχυρισμοὶ τοῦ ἐκδότη, πὼς οἱ τρεῖς συγγραφεῖς ἀπευθύνονται κυρίως «στὶς ἑλληνίδες γυναῖκες» (βλ. «Πρόλο-

γος) και «Προεισαγωγικά», σ. 9 και άλλοῦ), πῶς στὰ κείμενά τους κυριαρχεῖ ἡ «γυναικεία συνείδηση» και πῶς σέ ἔλα ὑπάρχουν «αὐτοβιογραφικά στοιχεῖα» (σ. 9, 10 κ.ά.) σέ τέτοιο βαθμὸ ὥστε νὰ ἀποτελοῦν «πολύτιμες μαρτυρίες γιὰ τὴν ἰδιωτικὴ ζωὴ τῶν Ἑλλήνων στὰ χρόνια τῆς Ἐπανάστασης» (σ. 14). Εἶναι δυνατόν ἄραγε νὰ παραδεχτοῦμε πῶς αὐτὴ εἶναι ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα ὀπτικὴ γωνία γιὰ νὰ ἐκτιμῆσει κανεὶς τὸν ἥρωισμό τῶν ὑπερασπιστῶν τοῦ Μεσολογγίου ἢ νὰ κατανοήσει τὸ πάθος τῆς κοινωνικῆς καταγγελίας ποὺ διαπερνᾷ τὸν Φιλάργυρο τῆς ζακυνθινῆς συγγραφῆς; Οὐτε τίς κωμωδίες τοῦ Γκολντόνι και 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 πολιτιστικῆς και ἱστορικῆς στιγμῆς ποὺ αὐτὰ ἐνσαρκώνουν.

Ἡ Εὐανθία Καίρη και 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 αἴγλη και ἐκπέμπει σπάνια ἥρωικὴ ἐπαναστατικὴ ἐξάρση. Ὅπως εἶπαμε, εἶναι τὸ πρῶτο τυπωμένο (1826) θεατρικὸ ἔργο γιὰ τὸν Ἀγώνα, μιὰ συγκλονιστικὴ μαρτυρία γιὰ ἕνα κορυφαῖο γεγονός σέ μιὰ κρίσιμη καμπὴ τῆς Ἐπανάστασης. Ἀσφαλῶς ἡ συγκινησιακὴ φόρτιση, ὁ λυρισμὸς ποὺ χαρακτηρίζουν πολλές σκηνές εἶναι προϊὼν γυναικείας εὐαισθησίας. Ὅμως πιὸ καθοριστικὸ γνώρισμα εἶναι ἡ τόλμη τοῦ δραματουργικοῦ πειράματος, στὴ μορφή και 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 και νὰ ταιριάζει τὸ φορτισμένο μὲ ρομαντικὴ

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

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

Άλλο τόσο τολμηρή ήταν ή έπιλογή τής Εύανθίας να φορτίσει τὸ έργο με έντονο πολιτικό προβληματισμό σέ δύο μέτωπα: να καταγγείλει τήν αδράνεια τῶν ξένων, ειδικά τις κυβερνήσεις τῶν Μεγάλων Δυνάμεων άπέναντι στον άγωνιζόμενο έλληνικό λαό, αλλά, έμμεσα, να θίξει και τις έλληνικές εϋθύνες, τούς ύπαίτιους του διχασμοϋ και τῶν εμφύλιων διενέξεων που όδήγησαν τον Άγώνα στο χεϊλος τής καταστροφής. Έννοείται ότι πάνω άπ' όλα αυτά κυριαρχεί τὸ μοτίβο του μαζικού ήρωισμού τῶν «ελεύθερων πολιορκημένων», που είναι άποφασισμένοι να πολεμήσουν ως τήν τελευταία στιγμή, ως τήν υπέρτατη θυσία και τὸ ολοκαύτωμα.

Άντιμετωπίζοντας ένα παρόμοιο κείμενο, που παρά τις δραματουργικές του αδυναμίες εξακολουθεϊ να έχει τεράστια ιστορική σημασία, για τὸν σημερινό αναγνώστη είναι σχεδόν άδιάφορο άν ταυτίζεται ή συγγραφέας με τήν ήρωίδα του δράματος ή άν υπάρχουν άλλες πτυχές (αυτοβιογραφικής αναφορικότητας), για τις όποιες γίνεται λόγος στην «Είσαγωγή». Άκόμα πιό σύγουρο είναι πως τὸ έκρηκτικό ήρωικό δράμα τής Εϋ. Καίρη δύσκολα μπορεί να ταιριάζει και να συμβιώσει με τις συμπαθητικές κατὰ τὰ άλλα κωμωδίες του Κάρολο Γκολντόνι, που εκφράζουν μιάν άλλη έποχή και άλλο κεφάλαιο στην ιστορία τῶν έλληνικῶν γραμμάτων.

Οί κωμωδίες του Γκολντόνι

Ή Σακελλαρίου ολοκληρώνει κατὰ κάποιο τρόπο τή φάση τής θεατρικής «προετοιμασίας», τήν προσπάθεια που ό νεοελληνικός Διαφωτισμός ξεκίνησε τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα και τήν συνέχισε ως τις παραμονές του Εϊκοσιένα, προσπάθεια που θα θεμελιώσει τὸ μελλοντικό νεοελληνικό θεατρικό οικοδόμημα. Στο είδος τής κωμωδίας ό Γκολντόνι ήταν ό άπόλυτος κυρίαρχος. Άπό τὸ 1791, όταν ό Πολυζώης Λαμπανιτζιώτης, μεταφραστής και εκδότης, τύπωσε στη Βιέννη τὰ πρῶτα έργα του βενετσιάνου συγγραφέα, τὸ ενδιαφέρον για τήν κωμωδιογραφία του παρέμεινε άμείωτο. "Αν στα τυπωμένα κείμενα προσθέσουμε και τις χειρόγραφες μεταφράσεις (δέκα τίτλοι μαζεμένοι στον κώδικα που σώζεται στη Βασιλική Βιβλιοθήκη τῶν Βρυξελλῶν, άλλες διάσπαρτες μεταφράσεις και έργα που παίχτηκαν έξελληνισμένα στα Έπτάνησα), ή μεταφραστική συγκομιδή ξεπερνά τις είκοσι κωμωδίες. Έτσι, στην κίνηση αυτή ή Μητιώ Σακελλαρίου

δέν μπορεί νά διεκδικήσει πρωτοποριακό ρόλο, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν μειώνει τὴν ἀξία, τὴ σημασία καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τῆς συμβολῆς τῆς, ἡ ὁποία θὰ ἔπρεπε νὰ ἐκτιμηθεῖ καὶ νὰ ἀξιολογηθεῖ συγκριτικά, στὸ πλαίσιο τῆς μεταφραστικῆς καὶ ἐν γένει θεατρικῆς ζύμωσης τῶν προεπαναστατικῶν χρόνων.

Ἐκ τῆς δύο κωμωδίας ποὺ μετέφρασε ἡ Μητιώ, ἡ πρώτη μὲ τίτλο Ἡ πατρικὴ ἀγάπη (*L'amor paterno*) δὲν θεωρεῖται ἀπὸ τὶς πετυχημένες κωμωδίας 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 κριτικοὶ 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 αἴσιο τέλος τῆς περιπέτειας, πρὶν κλείσει ἡ ἀυλαία, ἡ πρωταγωνίστρια συνοψίζει τὸ νόημα σὲ ἓνα ἐπιμύθιο: ὁ ἔρωτας καὶ ἡ φιλανθρωπία δὲν εἶναι ἔννοιες ἀσυμβίβαστες, ἀλλὰ μποροῦν νὰ συνδυαστοῦν καὶ νὰ συνυπάρξουν. Ἐκ τῶν ὅλων τὰ πρόσωπα τῆς κωμωδίας (ποὺ εἶναι μᾶλλον χλωμά) ξεχωρίζει ἡ κεντρικὴ ἡρωίδα μὲ τὸν δυναμισμό καὶ τὴ σταθερότητά της. Αὐτὴ θὰ ἐπιβάλλει καὶ τὴ σωστὴ λύση στὴν ὑπόθεση.

Γνήσιο προῖον τῆς κωμικῆς ἰδιοφυίας 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 πῶς 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 τὶς 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 ἀλλαγὰς 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, μᾶζι μὲ τὰ ὑπόλοιπα ἐννέα ἔργα τοῦ χειρογράφου τῶν Βρυξελλῶν, ἔχει τυπωθεῖ στὴν ἐκδόση *Dieci commedie di Goldoni tradotte in neogreco*, Vol. I. Testi, ἐπιμ. Anna Gentilini, Lidia Martini, Cristina Stevanoni, Πάδοβα 1988.

είναι από πολλές απόψεις σημαντικό και μᾶς προσφέρει έναν δείκτη για την κατεύθυνση που παίρνουν οι έλληνικές προτιμήσεις.

Δὲν ξεχνᾶμε πὼς ἡ μεταφραστικὴ ἐξόρμηση ἐκείνη προωθοῦσε γενικὰ τὴν ἰδέα καὶ τὴν ὑπόθεση τοῦ θεάτρου, ἀλλὰ πρωταρχικὰ ἄμεσος ἀποδέκτης τῶν ἔντυπων καὶ χειρόγραφων μεταφράσεων ἦσαν οἱ ἀναγνώστες, ὁ ἔλλητισμὸς τῶν παροικιακῶν κέντρων· ἓνα κοινὸ πού στίς κωμωδίες τοῦ Γκολντόνι, ἰδιαιτέρως σὲ ὅσες κινοῦνται στὸν οἰκογενειακὸ-ἀστικὸ κόσμον, βλέπει τὸν καθρέφτη τῶν δικῶν του προβλημάτων, τὴν ἀναζήτηση ἑνὸς 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, πού ὅπως ἀκούσαμε εἶναι καὶ «στοχαστικὴ» καὶ «ὠραία» 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 ἔλληνες μεταφραστὲς θέλησαν νὰ υπογραμμίσουν κυρίως πὼς ἡ γυναίκα ἔχει μυαλό.

Τὴν Ροζάουρα, πού πρὶν λίγους μῆνες ἔμεινε χήρα, τὴν πολιορκιοῦν τέσσερις («μνηστῆρες»), ἓνας Ἄγγλος, ἓνας Γάλλος, ἓνας Ἰσπανὸς καὶ ἓνας Ἰταλός. Ἡ νεαρὴ γυναίκα δὲν βιάζεται νὰ διαλέξει, δὲν παρασύρεται ἀπὸ κολακείες, δῶρα καὶ ὑποσχέσεις, θέλει πρῶτα νὰ γνωρίσει μόνη τῆς τὸν χαρακτήρα τοῦ καθενὸς ἀπὸ τοὺς («μνηστῆρες»). «Ὅταν πρόκειται νὰ διαλέξεις σύζυγο, λείπει 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 ὑποψῆφιοι περάσουν τίς δοκιμασίες καὶ τίς παγίδες πού 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 («ἠθικώτατον»).

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

ξική διαφορά, ή άνωτερότητα τής ήρωίδας, που ένσαρκώνει τὸ λαϊκὸ ἦθος, άπέναντι στοὺς άργόσχολους ζεπεσμένους άριστοκράτες που τήν πολιορκοῦν.

“Αν εἶχε γίνεϊ σωστή δουλειά, δηλαδή άν ή έκδοση τῶν έργων τής Σακελλαρίου ἦταν σωστά προσανατολισμένη και ένταχμένη στὸ μεταφραστικὸ φαινόμενο εκείνης τής έποχής, θά μπορούσε ὁ έκδότης νά κάνει τίς έπιβεβλημένες και χρήσιμες συγκρίσεις με τήν ύπόλοιπη μεταφραστική παραγωγή στὸ εἶδος τής κωμωδίας ή και παραβολή με τίς άλλες μεταφράσεις τής Πανούργας χήρας, που θά εἶχε πολὺ ένδιαφέρον. Δυστυχῶς, ὁ φεμινιστικὸς (άς τὸν ποῦμε ἔτσι) προσανατολισμὸς ή, ὀρθότερα, ὁ άποπροσανατολισμὸς τοῦ έκδοτικοῦ έγχειρήματος παρασύρουν άλλου. Ὁ Βάλτερ Ποῦχνερ ψάχνει νά βρεῖ αὐτοβιογραφικὰ κίνητρα για τίς έπιλογές τής μεταφράστριας. Βλέπει σ’ αὐτές μιὰ μορφή διαμαρτυρίας για τὸν παράταιρο γάμο (συνέπεια τοῦ παραδοσιακοῦ «παντρολογήματος») με ἕνα γέρο σύζυγο και άλλα σχετικὰ. (Βλ. σ. 9 και άλλα σημεία τής Εἰσαγωγής.)

Και τὰ δύο σκέλη τοῦ συλλογισμοῦ που κατασκευάζει ὁ μελετητής δέν άντέχουν στὸν έλεγχο. Τὸ θέμα τοῦ παράταιρου γάμου με προξενιὸ εἶναι άνύπαρκτο στὴν πρώτη κωμωδία και έντελῶς δευτερεῦον, σχεδὸν άνύπαρκτο, στὴν Πανούργο χήρα. Ἐδῶ άφορᾶ τήν άδελφή τής Ροζάουρα, τήν Ἐλεονώρα, που θέλει νά τήν παντρευτεῖ ἕνας γερο-Πανταλόνε. Χωρίς μεγάλο κόπο και χωρίς φασαρία, πάλι ή Ροζάουρα θά δείξει τὸ χαρακτήρα της, θά ματαιώσει τὸν άταίριαστο γάμο και θά δώσει στὴν άδελφή της ἕναν άπό τοὺς δικούς της ύποψήφιους μνηστήρες που εκείνη εἶχε άπορρίψει.

Και άπό τήν άλλη πλευρὰ μπορεί, με τὰ σημερινὰ κριτήρια, ή μεγάλη διαφορά ήλικίας άνάμεσα στὴ Μητιῶ και τὸν Γεώργιο Σακελλάριο νά μᾶς παρασύρει και νά χαρακτηρίσουμε τὸ ζευγάρι άταίριαστο, αλλά για εκείνη τήν έποχή αὐτὸς ἦταν περίπου ὁ κανόνας. Ὑποθέτω πὼς πολλές συμπατριώτισσες τής κόρης τοῦ λόγιου Ιερέα Χαρίσιου Μεγδάνη θά ζήλευαν τήν τύχη τής Μητιῶς, που παντρεύτηκε ἕναν ἤδη άναγνωρισμένο εκείνα τὰ χρόνια σπουδαῖο γιατρὸ (σὲ λίγο θά ἔμπαινε και στὴν αὐλή τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ) και άνθρωπο τῶν γραμμάτων. Ἐναν μορφωμένο και προσοδευτικὸν άνθρωπο, που δέν ἔκλεισε τὴ γυναίκα του στὸ σπίτι, αλλά τήν άνέδειξε σὲ ισότιμη με τὸν ἴδιο προσωπικότητα: θά τήν κάνει συγγραφέα και πρακτική γιατρὸ (ἴσως ή πρώτη ἑλληνίδα γιατρός!). Ἡ Μητιῶ, ὅπως λένε οἱ μαρτυρίες, συνοδεύει τὸν άντρα της στίς περιοδεῖες του στὴν Ἡπειρο, Κεντρικὴ Μακεδονία, Θεσσαλία, βλέπει μαζί του τοὺς άσθενεῖς, ειδικότερα ἐξετάζει τίς γυναῖκες (κυρίως τίς Τουρκάλες) και βοηθᾶ στὴ διάγνωση. Ἀπέσπασε, 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 ὠριμότητα 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 Ἐλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου βάζει ἀκόμα πιὸ δύσκολα προβλήματα ἀξιολόγησης, γιὰτὶ, ἂς 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 διαφορὲς) ὁ γιὸς της Ἐλισαβέτιος Μαρτινέγκος.⁷ Στὸν κατάλογο μὲ τίτλο («Ἔργα τῆς Ἐλισάβετ Μαρτινέγκου»), ποὺ τυπώθηκε ὡς προσθήκη στὴν ἔκδοση 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 στὶς σελίδες τῆς αὐτοβιογραφίας: ἑλληνικά, ἢ τραγωδία *Πολυκρίτης*, ἢ κωμωδία *Ὁ φιλόργυρος* —τὸ μόνον 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 μῆτηρ μου*. Αὐτοβιογραφία τῆς κυρίας Ἐλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου. Καινούρια ἔκδοση πραγματοποιήθηκε τὸ 1956 ὁ Κ. Πορφύρης, ποὺ συνέβαλε ἀποφασιστικά στὴν ἀναθέρμανση τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὸ ἔργο τῆς Μαρτινέγκου.

θηκε— καθώς και η Έσθέρ, πιθανώς θρησκευτικό δράμα. Η Ελισάβετ μᾶς βεβαιώνει στη βιογραφία της πώς ἔγραψε και Ιταλικά ἕνα δράμα με τίτλο *Camillo* και ἕνα μᾶλλον ἱστορικό δράμα ἢ τραγωδία με τὸν τίτλο *Numa*. Αὐτὰ τὰ τρία ἑλληνικά και τὰ δύο ἰταλόγλωσσα κείμενα ποὺ πέρασαν σὲ ἄλλα χέρια προφανῶς, και δὲν τὰ ἤξερε ὁ Ἐλισαβέτιος, ἀνεβάζουν τὴ θεατρικὴ παραγωγή 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 Ἴω. Ζαμπέλιος, ὁ Παναγιώτης Σοῦτσος και ὁ Ἀλέξανδρος Ραγκαβῆς.

Ἐξίσου ἐντυπωσιακὴ με τὴν ποσότητα εἶναι και ἡ ποικιλία τῶν δραματικῶν εἰδῶν στὰ ὁποῖα δοκιμάζει τις δυνάμεις της ἡ Ἐλισάβετ: ἡ τραγωδία (Θῆβαι ἐλευθερωμένοι κ.ἄ.), τὸ δράμα (Ἡ τιμωρημένη ἀπάτη κ.ἄ.), ἡ κωμωδία (Ὁ καλὸς πατήρ, Ἡ μητριά), πιθανότατα τὸ θρησκευτικὸ δράμα Ἐσθέρ, ἐνῶ στὰ ἰταλόγλωσσα, ἐπικρατέστερα εἶδη εἶναι ἡ τραγωδία και τὸ δράμα.

Οἱ τίτλοι, τὰ θέματα και ὅσα διευκρινιστικά στοιχεῖα μᾶς παρέχει ἡ Αὐτοβιογραφία πείθουν πὼς ἡ ἑλληνίδα συγγραφέας συμπλέει με τὴν μετριοπαθὴ τᾶση τοῦ ἰταλικῶν διαφωτιστικῶν κλασικισμοῦ τῆς προ-Αλφιέρι ἐποχῆς, γιὰ τὸ εἶδος τῆς τραγωδίας, και πολὺ πιὸ ἀνετα κινεῖται στὶς παρυφές τῆς σοβαρῆς κωμωδίας ἢ τοῦ οἰκογενειακοῦ δράματος, ποὺ καλλιέργηθηκε στὴν Ἰταλία λίγο πρὶν ἢ παράλληλα με 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* και γιὰ τὴν *Τέχνη* τῆς τραγωδίας ποὺ θεμελίωσαν τὴν πρακτικὴ τοῦ ἰταλικῶν κλασικισμοῦ, ἔτσι ὅπως διαμορφώθηκε στὶς ἀρχές τοῦ 18ου αἰώνα. Ὁ Gravina ὑπῆρξε δάσκαλος τοῦ Μεταστάσιου και πολλῶν ἄλλων ἰταλῶν συγγραφέων, τὰ αἰσθητικά του δοκίμια τὰ ἐκτιμοῦσε ὁ Βολταῖρος και ἕνα βιβλίο του σώθηκε στὴ βιβλιοθήκη τοῦ Ἴω. Ζαμπέλιου. Ἀπὸ τις ἰταλόγλωσσες τραγωδίες τῆς Μαρτινέγκου, ὁ πιὸ σημαδιακὸς τίτλος εἶναι τὸ ἔργο *Bruto primo*, με ἥρωα τὸν θρυλικὸ Λεύκιο Ἰούνιο Βροῦτο (6ος αἰ. π.Χ.), ποὺ ἀπέτρεψε τὴν παλινόρθωση τῆς μοναρχίας στὴν πατρίδα του. Γιὰ τὸ ἴδιο πρόσωπο και τὸ ἴδιο θέμα (τὸ χρέος πρὸς τὴν πολιτεία ὑπερισχύει τοῦ πατρικοῦ αἰσθήματος) ἔγραψαν τραγωδίες ὁ Βολταῖρος (*Brutus*, 1730), ὁ Antonio Conti (Ἰούνιος Βροῦτος, 1743) και ὁ Ἀλφιέρι (*Bruto primo*, 1786-1787). Ἡ

μετάφραση τῆς τραγωδίας τοῦ Βολταίρου παίχτηκε ἀπὸ τὸν ἑλληνικὸ θίασο τοῦ Βουκουρεστίου τὸ 1819, λίγο καιρὸ πρὶν ἀφοσιωθεῖ στοῦ 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 βασίλισσα Θεανὼ βάζει τὸ χρέος πρὸς τὴ δικαιοσύνη πρὸ ψηλὰ ἀπὸ τὸ μητρικὸ αἶσθημα, ἐπιβάλλει στὸν γιὸ της τὴν τιμωρία ποὺ ἄξιζε γιὰ τὸ βαρὺ παράπτωμά του.⁸

“Ὅσο γιὰ τὶς κωμωδίες, οἱ πολὺ συνηθισμένοι τίτλοι, ὅπως *Ὁ καλὸς πατήρ*, *Ἡ μητρὶὰ κ.ἄ.*, δὲν μᾶς βοηθοῦν νὰ κάνουμε ταυτίσεις, ὅμως εἶναι φανερὸ πὼς σ’ αὐτὴ τὴν κατηγορία ὑπερέχει ἡ κωμωδία *χαρακτῆρων*, φορτισμένη μὲ διδακτικὴ πρόθεση· τάση χαρακτηριστικὴ γιὰ τοὺς ἰταλοὺς κωμωδιογράφους, ποὺ στὸ τέλος τοῦ 17ου-ἀρχὲς 18ου, ἀλλὰ καὶ ἀργότερα, δοκίμασαν νὰ ἀπεγκλωβιστοῦν ἀπὸ τὴν ἰσοπεδωτικὴ κυριαρχία τῆς κομμῆντια ντέλ ἄρτε. Ἡ ἐπίδραση τοῦ Μολιέρου σ’ αὐτοὺς τοὺς συγγραφεῖς, ὅπως καὶ στὸν Γκολντόνι, ἦταν πολὺ ἔντονη.

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 δημιουργὸς, μὲ εὐρύτατο φάσμα ἐνδιαφερόντων. Ἦθελε νὰ παρέμβει, νὰ μιλήσει, νὰ ἐπικοινωνήσει, νὰ καταθέσει 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. Ἄφοῦ δὲν μποροῦσε νὰ γκρεμίσει τὰ τεῖχη ποὺ τὴν κρατοῦσαν ἀπομονωμένη ἀπὸ τὴ ζωὴ, ἀνοίγε μὲ τὰ γραφτὰ της τουλάχιστον ἓνα παράθυρο στὸν κόσμο. Δεκάδες φορὲς ἐπαναλαμβάνει πὼς ἤθελε καὶ περίμενε τὰ ἔργα της νὰ τυπωθοῦν. Αὐτὴ εἶναι ἡ μία συνιστώσα, ἡ ὑποκειμενικὴ, ἃς ποῦμε. Ὑπάρχει ὅμως καὶ ὁ ἄλλος παράγων, ὁ ἀντικειμενικὸς, 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 Ἄννας Ταμπάκη «Οἱ δραματουργικὲς ἀντιλήψεις στοῦ ἔργου τῆς Ἑλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου», *Παράβασις* 5 (2004), 363-375.

δηλαδή το έπτανησιακό κλίμα, για το οποίο έγινε λόγος παραπάνω. 'Η 'Ελισάβετ ζει πολύ έντονα την εποχή της, περισσότερο έντονα απ' ό,τι φαίνεται σε μια πρώτη ματιά. Αυτό εξηγείται γιατί όπως είδαμε και δασκάλους απέσπασε (ανάμεσά τους και ο φωτισμένος λόγιος Ιερωμένος Θεοδόσιος Δημάδης) και βιβλία από την Ιταλία όσα ήθελε τής εξασφάλιζαν και άλλα τόσα είχε βρει στη βιβλιοθήκη του πατέρα της και τα διάβαζε με ακόρεστη βουλιμία. 'Όσο και Βοκκάκιο διάβασε, όπως μās εξομολογείται, έφριξε με τις τολμηρές ιστορίες που αφηγούνται στο *Δεκαήμερο*, αλλά έμεινε μαγεμένη από το ύφος, δέν κρύβει το θαυμασμό της για τον Ιταλό άναγεννησιακό ούμανιστή συγγραφέα. Βαθιά θρησκευόμενο άτομο, από δικούς της δρόμους συμμετέχει στην άμφισβήτηση του Παλαιού Καθεστώτος, άνταμώνει με τον Διαφωτισμό: (‘Εγώ μισώ, βδελύττομαι, όνειδίζω όλα τά βαρβαρικά, τά τυραννικά πράγματα, μήτε φοβομαι έκείνους όπου τ' άγαπούν και διαφεντεύουν).¹⁰

‘Ο φιλάργυρος τής ζακυνθινής συγγραφέως εκφράζει άκριβώς αυτό το ιδεολογικό κλίμα, αυτή την όψη, τή «στιγμή» τής παρέμβασής της στα φαινόμενα τής εποχής και τής κοινωνίας στην όποία ζει. 'Από μια άποψη, ύπολογίζοντας όρισμένα καθοριστικά χαρακτηριστικά της, ή κωμωδία τής Μαρτινέγκου βρίσκεται στη μέση του δρόμου ανάμεσα στον Φιλάργυρο του Κωνστ. Οικονόμου και τον Βασιλικό του 'Αντ. Μάτση. Και από το περιεχόμενό του, τά θέματα που τίγει, και ως είδος γραφής τοποθετείται ανάμεσα στην κωμωδία και το οίκογενειακό-κοινωνικό δράμα.

Νά έχουμε υπόψη μας πώς το 1823 ή 1824, που γράφει την κωμωδία, ή 'Ελισάβετ έχει άρχίσει νά μαθαίνει και διαβάζει γαλλικά· δέν άποκλείεται νά γνώρισε το μολιερικό πρωτότυπο, αλλά από όρισμένες ένδείξεις είναι σχεδόν βέβαιο ότι είχε υπόψη της και τή διασκευή του Οικονόμου. 'Εντοπίζονται δύο μοτίβα, που δέν υπάρχουν στον Μολιέρο, αλλά είναι προσθήκες του Οικονόμου και τά θέματα αυτά ύπογραμμίζονται και στο κείμενο τής Μαρτινέγκου.¹¹ 'Η πρώτη «σύμπτωση» ταυτόσημων μοτίβων ανάμεσα στα δύο κείμενα παρατηρείται ήδη από την α' σκηνή τής 1ης πράξης του 'Εξη-

10. 'Από χειρόγραφο τής 'Ελισάβετ, που δημοσίευσε ό Ντίνος Κονόμος στα 'Επτανησιακά Φύλλα 10, 1947. Παραθέτω από την έκδ. τής *Αύτοβιογραφίας* 1983 (έπιμ. Κ. Πορφύρη), σ. 113.

11. Τά κοινά σημεία ανάμεσα στον 'Εξηναβελώνη και την έπτανησιακή κωμωδία έντόπισε ή Τώνια Μαυράκη στην έργασία της «'Ο Φιλάργυρος τής 'Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου», *Μαντατοφόρος* 39-40 (1995), 61-76.

νταβελώνη και στο ίδιο σημείο στην αρχή του Φιλάργγου της Μαρτινέγκου. Στόν μονόλογο τῆς κόρης τοῦ Ἐξηνταβελώνη, πού εἶναι προσθήκη τοῦ ἑλληνα διασκευαστῆ, ἡ Ζωήτσα (Elise κατὰ Μολιέρον) ἀνησυχεῖ γιὰ τὸν 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 γιὰ τὸν ἄντρα της: «Αὐτός, φοβούμενος τὴν ἐξοδείαν, ἀφῆκε χωρὶς μιὰν καλὴν ἀνατροφήν τὸν μοναχὸν υἱὸν ὅπου ἔχω [...] ἡ φιλαργυρία τοῦ ἀντρός μου γλήγορα θέλει τὸν κρεμνήσει εἰς ἀσωτία». Ἐδῶ σταματᾷ ἡ ὁμοιότητα 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 φιλάργγου-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 τῆς ἡ Ἐλισάβετ στοῦ δικό της κείμενο ἀναπτύσσει τὸ θέμα τῆς ἀσωτίας ὡς συνέπεια τῆς φιλαργυρίας. Ὁ γιὸς τοῦ Σέλημου, τοῦ ζακυνθινοῦ φιλάργγου, θὰ πάρει ὄντως «κακὲς στρατές», θὰ βαδίσει τὴν ὁδὸ τῆς ἀπωλείας ὡς τὴν τελικὴ τῆς κατάληξη, κάτι πού θὰ ὀδηγήσει σὲ διαφορετικὴ λύση καὶ θὰ δώσει διαφορετικὸ τόνο στοῦ ἔργο τῆς Μαρτινέγκου.

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

12. Πληρέστερα στοιχεῖα γιὰ τίς ἀλλαγές πού ἔκανε ὁ Οἰκονόμος, διασκευάζοντας τὸ μοιερικὸ πρότυπο, περιέχονται στὴν εἰσαγωγικὴ μελέτη τοῦ Κωστή Σκαλιώρα, στὴν ἔκδοσή τοῦ Φιλάργγου τοῦ Οἰκονόμου, ἐκδ. «Ἐρμῆς», Ἀθήνα 1970.

Στην ζακυνθινή κωμωδία, ή αντίστοιχη, ή «όμολογη» σκηνή όπου ο φιλάργυρος εμφανίζεται ως στυγνός εκμεταλλευτής στο πλαίσιο του οικονομικού συστήματος εκείνης τής εποχής, έχει μεγαλύτερο εκτόπισμα, ισχυρότερη ένταση, θά μπορούσαμε να πούμε πώς δίνει τή γεύση μιᾶς ταξικῆς σύγκρουσης. Ἐπιτρέπεται νά τὸ θεωρήσουμε ὡς καίριο σημεῖο γιὰ τὸν ὀρισμὸ τῆς ιδεολογικῆς ταυτότητάς τῆς κωμωδίας.

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

Ὁ Σέλημος ἀναγκάζεται νά παραδεχθεῖ τὸ χρέος του, ζητᾶ μόνο μιὰ μικρὴ πίστωση χρόνου γιὰ νά ἐξοφλήσει. «Ὅταν ὁ χωρικὸς φεύγει, ὁ φιλάργυρος βυθίζεται σὲ μαῦρες σκέψεις καὶ νοσταλγεῖ τὸ παλαιὸ καθεστῶς: «ᾠ καιροὶ ἀπερασμένοι καὶ ποὺ εἶσασθε! ᾠ καιροί, διὰ ἐμένα χρυσοῦ, εὐτυχησμένοι καὶ ποὺ ὑπήγατε! Ἄχ, καημένε πρεβεδοῦρε, καημένε πρεβεδοῦρε, πρεβεδοῦρε!... Τότε ἡ δύναμις εἶχεν εἰς τὴν Ζάκυνθον τὸν πρῶτον τόπον. Τώρα τὸν ἔχουν οἱ νόμοι, ἀλλοίμονον! Τώρα τὸ δίκαιον δίνεται εἰς ἐκεῖνον, ὄπου τοῦ τυχαίνει. Ἄχ, τώρα εἰς τὸν πλούσιον, εἰς τὸν εὐγενῆ δὲν γίνεται καμμία χάρις!» Ἔτσι λοιπὸν ἡ ζακυνθινὴ συγγραφέας βάζει τὸν φιλάργυρο τῆς νά νοσταλγεῖ τὸ καθεστῶς τῆς Ἐνετοκρατίας, τότε ποὺ οἱ εὐγενεῖς καὶ οἱ πλούσιοι ἦταν ἀσύδοτοι καὶ καμιά ἀρχή, οὔτε ἡ δικαιοσύνη τολμοῦσε νά 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 νά 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 εἶπαμε καὶ ὅσα θὰ προσθέσω παρακάτω θὰ γίνῃ σαφὲς πὼς Ὁ φιλάργυρος τῆς ζακυνθινῆς συγγραφέας δὲν εἶναι οὔτε μετάφραση, οὔτε παράφραση τῶν ἀντίστοιχων ὁμώνυμων κωμωδιῶν τοῦ Μολιέρου καὶ τοῦ Οἰκονόμου. Εἶναι αὐτόνομο,

έντελῶς πρωτότυπο ἔργο, πού ἔχει ἕνα 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, πὼς στὴν ἰταλικὴ φιλολογία, τὴ λογοτεχνικὴ-θεατρικὴ περιοχὴ ἀπὸ τὴν ὁποία ἡ Ἐλισάβετ ἀντλεῖ ἔμπνευση καὶ διδάσκειται, τὸ ὄνομα καὶ τὸ ἔργο τοῦ Μολιέρου εἶναι πάντα ἐπίκαιρα, ἰδιαιτέρως οἱ μεγάλες κωμωδίες χαρακτήρων, πού λειτουργοῦσαν καὶ ὡς σταθερὸ δραματουργικὸ πρότυπο. Τὶς δύο πρῶτες δεκαετίες τοῦ 18ου αἰῶνα στὴν ἰταλικὴ κωμωδιογραφία ξεχωρίζουν τὰ ἔργα τοῦ Girolamo Gigli, πού 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 ἕνα μόνο τίτλο, τὴν κωμωδία *Ὁ ἀληθὴς φίλος* (*Il vero amico*, 1750) πού εἶχε ἐπιτυχία καὶ διάδοση στὴν Εὐρώπη καὶ στὴν Ἑλλάδα. Μετάφρασή της περιέχεται στὸν χειρόγραφο κώδικα τῆς Βιβλιοθήκης τῶν Βρυξελλῶν, ἐνῶ, προφανῶς σὲ ἄλλη ἀπόδοση, κυκλοφόρησε καὶ στὰ Ἑπτάνησα, παίχτηκε τὸ 1831 στὰ Κύθηρα. Μεταφρασμένη ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Καρατζά, ἡ κωμωδία θὰ τυπωθεῖ στὸ Ναύπλιο τὸ 1834. Στὴν κωμωδία ἐπικρατοῦν οἱ αἰσθηματικοὶ τόνοι: δύο φίλοι ἀγαποῦν τὴν ἴδια κοπέλα, ἐν τέλει ὁ ἕνας (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, πού κυριαρχεῖ περίπου στὸ 1/3 τοῦ κειμένου. Ὁ τύπος αὐτός, ὁ Ὀττάβιο, θυμίζει πολὺ ἔντονα τὸν μολιερικὸ τσιγκούνη, μὲ τὶς μιζέριες του καὶ τὶς 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, πού

13. Αὐτὸ τὸ θέμα τοῦ ἔργου «ἀρνείστηκε» 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 Ὀττάβιο κρύβει τὸ θησαυρὸ του καὶ μὲ τὴν πρώτη εὐκαιρία θὰ ἀρπάξει ὅσα φλουριά χωράει ἓνα τσουβάλι καὶ θὰ γίνει ἀφαντος. Μόλις ἀνακαλύψει τὴν κλοπὴ ὁ γερο-τσιφούτης πεθαίνει ἀπόπληκτος.

Ἐναφέρθηκα 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 οἰκειός.¹⁴ Μολαταῦτα, 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 προσήλωσή της στὴν ἀντιτυραννικὴ ἰδεολογία καὶ τὸ ἀνθρωπιστικὸ μήνυμα.

Τὸ κείμενο τῆς Μαρτινέγκου ἔχει ἐλάχιστα κωμικὰ στοιχεῖα ποὺ ἐντοπίζονται κυρίως σὲ κάποιες ἀψιμαχίες ἀνάμεσα στοὺς ὑπηρετές. Ὁ ἴδιος ὁ Σέλημος σὲ καμιά στιγμή τοῦ ἔργου δὲν γίνεται διασκεδαστικός, ὅπως ὁ Ἄρπαγκόν, ὁ Ἐξηναταβελώνης ἢ ὁ Ὀττάβιο, εἶναι μᾶλλον θλιβερός καὶ ἀποκρουστικός. Στὸ ἑπτανησιακὸ 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 Ἄρπαγκόν μὲ τὸν Valère (ἢ Δημητράκη) καὶ τοῦ Κλεάνθη μὲ τὴν Mariane. Γιὰ νὰ ξεμπλέξει αὐτὸ τὸ μπερδεμα, ὁ γάλλος κωμωδιογράφος χρειάστηκε νὰ καταφύγει στὸ παμπάλαιο τέχνασμα τῆς ἀναγνώρισης τῶν χαμένων παιδιῶν, ποὺ δίνει αἴσιο τέλος στὸ ἔργο του: ὅλοι εἶναι εὐτυχεῖς καὶ ὁ Ἄρπαγκόν πανευτυχῆς ποὺ ξαναβρῆκε τὴν κασέλα μὲ τὰ λεφτά του.

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

14. Χρήσιμο εἶναι νὰ θυμόμαστε πὼς τύποι τσιγκούνηδων, φιλάργυροι ἢ τοκογλύφοι, ἐμφανίζονται ἐδῶ κι ἐκεῖ σὲ ἰταλικὲς κωμωδίες ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 16ου αἰώνα. Νωρίτερα ἀκόμα τέτοιες φιγοῦρες ἀπαντοῦν στὶς 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*.

μένους δὲν δίνει οὔτε μιὰ δεκάρα γιὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ παιδιοῦ του, ποὺ δὲν ἔχει ν' ἀλλάξει πουκάμισο. 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 («ἐστρέφεψαν»), δὲν γεννᾶνε πιὰ αὐγά.

Ὁ φιλάργυρος σπρώχνει τὸ παιδί του στὴν κλεισιά. 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 φυλακὴ. 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 (ἰταλοῦ 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, ὀλοκληρώνει τὴν εἰκόνα τῆς καταστροφῆς καὶ τῆς τιμωρίας τοῦ φιλάργυρου πατέρα, ἀποφασίζει νὰ καταφύγει σὲ μοναστήρι ἀπὸ ὅπου ζητᾶ 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 θεατῆ/ἀναγνώστη. Ἡ («ἔξοδος») τῆς Μέλουσας, τῆς συζύγου, εἶναι λυτρωτικὴ, ἀλλὰ τὴν ἴδια στιγμὴ ἡ μητέρα γνωρίζει πὼς ὁ γιὸς της βαδίζει πρὸς τὴν καταστροφή. Τὸ θέμα τῆς ἀσωτίας ὑπογραμμίζεται καὶ σὲ ἄλλα σημεῖα τοῦ ἔργου.¹⁵ Ἡ συγγραφέας συμμερίζεται τὴν παλιὰ κατηχητικὴ ἀντίληψη πὼς φιλαργυρία καὶ ἀσωτία εἶναι δύο ἐκδοχὲς τῆς ψυχοφθορίας ἐπιρροῆς τοῦ χρήματος. Ἄς 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 συμμετέχει ἓνας κακὸς δαίμων, ἓνας πειρασμὸς (φίλος ἢ φίλη), ποὺ παρασύρει τοὺς ἥρωες στὴν ἀσωτία, ὅπως ὁ ἰταλὸς 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 τώρα διεκδικεῖ μιὰ ξεχωριστὴ θέση στὴ νεοελληνικὴ δραμα-

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

τική λογοτεχνία, στην εξέλικτική της πορεία. Και τὸ γεγονός πὼς αὐτὴ ἢ ἀποκατάσταση, ἢ ἀναγνώριση τῆς ἀξίας τοῦ ἔργου γίνεται καθυστερημένα εἶναι ἕνας 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 Ἐλισάβετ δεινοπάθησε περισσότερο ἀπὸ τὰ ἄλλα δύο. Οἱ παράμετροι ποὺ χρησιμοποιήθηκαν ὡς ἐνωτικὸ στοιχεῖο γιὰ τὰ συνεκτιδόμενα κείμενα, γιὰ τὴ συγκριτικὴ ἀξιολόγηση καὶ συνεκτίμησή τους, δηλαδή ἡ γυναικεία συνείδηση καὶ ἡ αὐτοβιογραφικότητα, ἐδῶ μετατρέπονται σὲ παρωπίδες ποὺ ὀδηγοῦν σὲ παρανόηση, σὲ συρρίκνωση, σὲ διαστρέβλωση τοῦ νοήματος τῆς κωμωδίας. Κυρίως ἡ «αὐτοβιογραφικότητα» ποὺ γίνεται ἡ ἔμμομη ἰδέα, ἕνα λάιτ μοτίβ ποὺ διαπερνᾷ ὅλη τὴν παρουσίαση τοῦ ζακυνθινοῦ δράματος.

Νὰ σημειώσω ἀμέσως πὼς θεωρῶ αὐτονόητο ὅτι κάθε συγγραφέας ποὺ στρέφεται στὸ εἶδος τῆς ἠθογραφίας, τῆς κωμωδίας ἢ τοῦ οἰκογενειακοῦ δράματος, ὅπωςδήποτε ἀντλεῖ ἀπὸ τὶς ἐντυπώσεις, τὶς ἐμπειρίες, τὶς ἀναμνήσεις ποὺ ἔχει συκρατήσῃ 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 Ἴψεν, 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 ἐξηγήσῃ κανεὶς τὰ συμπεράσματα, ποὺ σὲ ποικίλες παραλλαγὰς διατυπώνονται διάσπαρτα στὴ μελέτη. Παραθέτω ἐπιλεκτικὰ:

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

Παρακάτω στὴν ἴδια σελίδα:

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

Στή σ. 84 (συνέχεια υποσημείωσης που αρχίζει στή σ. 83) διαβάζουμε: «Οί στόχοι τῆς συγγραφῆς τῆς “κωμωδίας” τῆς Ἐλισάβετ ἦταν τελείως προσωπικοὶ καὶ τὸ ἀπρόσμενο τέλος [...] εἶναι μιὰ προσωπικὴ “ἐκδίκηση” γι’ αὐτὰ που ὑφίσταται στὸ οἰκογενειακὸ τῆς περιβάλλον».

Παρακάτω, στή σ. 93, διαβάζουμε καὶ δὲν πιστεύουμε στὰ μάτια μας πὼς ὁ Λέκας, ὁ γιὸς τοῦ τσιγκούνη που δραπετεύσε στὴν Ἰταλία μετὸν κλεμμένο θησαυρό, «εἶναι ὁ δικός της ἀδελφός», δηλαδή τῆς Ἐλισάβετ, «που 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 σημασία» (σ. 94). Ὑποστηρίζεται παράλληλα πὼς ἡ γυναίκα τοῦ φιλάργγου, ἡ Μέλουσα, ἐνσαρκώνει τὴν Ἐλισάβετ· ἡ συγγραφέας «τὰ δικὰ της βιώματα ἀπὸ τὸ οἰκογενειακὸ περιβάλλον» («τὰ δραματοποιεῖ καὶ λυτρώνεται») ἀπὸ αὐτά. Πάλι ἀκοῦμε, στή σ. 128, πὼς ἡ ταπεινωμένη ἀπὸ τὸ σύζυγό της, στερημένη καὶ ἐξευτελισμένη μητέρα εἶναι «προσωπεῖο καὶ φερέφωνο τῆς ἴδιας τῆς Ἐλισάβετ», ὅλα τὰ σχετικὰ περιστατικὰ εἶναι ἔκφραση («τῶν δικῶν της οἰκογενειακῶν προβλημάτων»).

Στὴν ἀρχὴ τῆς Γ' πράξης, ὅταν ὁ Λέκας ἀπὸ τὴ φυλακὴ ἀπειλεῖ πὼς θὰ αὐτοκτονήσει, 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 ἀυθαίρετα συσχετίζει: ἡ συγγραφέας ἐδῶ κάνει μιὰ «κρυπτικὴ νύξη», ὑπαινίσσεται πὼς ὁ δικός της πατέρας Φραγκίσκος Μουτζᾶς εἶχε εὐθύνη γιὰ τὸ θάνατο τοῦ μικροῦ ἀδελφοῦ Μαρίνου, που πέθανε τὸ 1822 καὶ βύθισε ὅλη τὴν οἰκογένεια στὸ πένθος.

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

16. Πρωτοτυπώθηκε στὰ Ἐπτανησιακὰ Φύλλα 10, Νοέμβριος 1947, μαζί με ἄλλα γραπτὰ τῆς συγγραφέως, που διέσωσε ὁ Ντ. Κονόμος. Ἀναδημοσιεύθηκε πολλές φορές, μεταξύ ἄλλων καὶ στὴν ἔκδοση τῆς *Αὐτοβιογραφίας* με 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 κατάσταση 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 Ἐλισάβετ ἐξομολογεῖται ὅτι παρηγορεῖται μὲ τὴ σκέψη («πὼς ὅλο τὸ πᾶν ἀπὸ τὸν προνοητικὸν νοῦν τοῦ ὑπερτάτου ὄντος καθοδηγεῖται»). Νὰ προσθέσω πὼς κἀθε ὑποψία ἀπόδοσης εὐθυνῶν στὸν πατέρα, ὅσο καὶ ἡ ἔννοια τῆς («ἐκδίκησης») εἶναι ἐντελῶς ἀσυμβίβαστες μὲ τὴν ποτισμένη ἀπὸ τὴ χριστιανικὴ ἠθικὴ ἀγνὴ πίστη καὶ νοστοροπία 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 Ἐλισάβετ 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 κατάθλιψη (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 λέγη λόγια ἕξω τῆς τάξεως»).¹⁷ Λίγες σελίδες παραπάνω, μὲ τὴν πρώτη μνεῖα γιὰ τὴν («ἄρρωστία») τοῦ πατέρα, ἡ Ἐλισάβετ γίνετα πιὸ ἤπια καὶ ἐπεικῆς, δὲν τὸν κατηγορεῖ πὼς ἐγκατέλειψε μόνες τίς γυναῖκες καὶ γράφει αὐτὰ τὰ πολὺ σημαντικὰ: «Ὁχι, αὐτὸς δὲν ἦτο κακὸς ἄνθρωπος, αὐτὸς ἀγαποῦσε τὰ τέκνα του ἀλλὰ οἱ φροντίδες ὅπου εἶχε πάντοτε εἰς τὴν δουλεύουσιν τῆς πατρίδος καὶ ἡ μελαγχολία ποὺ πάντα τὸν ἐσυντρόφευε, τὸν ἔκαμνε (καθὼς τώρα στοχάζομαι) νὰ μὴν αἰσθάνεται ἐκεῖνην 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 μιλᾷετα μὲτὰ χριστιανικὴ ψυχὴ, χωρὶς ἔχνος πικρίας ἢ μνησικακίας.

Οἱ αὐτοβιογραφικὲς ἀνιχνεύσεις καὶ συσχετίσεις εἶναι χρήσιμες στὸ

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

18. *Αὐτοβιογραφία*, ὁ.π., σ. 86.

βαθμὸ πού συμβάλλουν στὴν καλύτερη κατανόηση ἐνὸς κειμένου, πού μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ φωτίσουμε πληρέστερα τὰ πρόσωπα καὶ τὸ νόημα ἐνὸς λογοτεχνικοῦ ἔργου. Καὶ πρέπει νὰ ἀναρωτηθοῦμε: ποιά «σκοτεινά» σημεῖα τῆς κωμωδίας μπορεῖ νὰ μᾶς 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, πού κατὰγεται ἀπὸ πλοῦσια ἀριστοκρατικὴ οἰκογένεια, ἔχει κάνει σπουδὲς στὴν Ἰταλία (καὶ ὁ ἴδιος σπουδάζει τὸ γιό του στὸ ἐξωτερικόν), πού διορίζεται ἀπὸ τοὺς Ἄγγλους ἑπαρχὸς Ζακύνθου (καὶ στὸ τέλος τῆς θητείας του, τὸ 1822, θὰ παρασημοφορηθεῖ ἀπὸ τὸν βασιλιὰ τῆς Ἀγγλίας), πού εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ διατηρεῖ σχέσεις μὲ τὸν κόσμον καὶ νὰ κάνει κοινωνικὴ ζωὴ ἀνάλογη μὲ τὴ θέση πού κατεῖχε; Ἡ Ἐλισάβετ ψέγει τὸν πατέρα της, διότι εἶχε «τὴν παλαιὰν βάρβαρον γνώμην», συμεριζόταν τὸ «βαρβαρικὸ ἦθος» τῆς πατρίδος του, πού ἤθελε τὴ γυναίκα 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 ἐξάιρεση: καὶ δασκάλους πῆρε γιὰ τὴν κόρη του, καὶ ὁ ἴδιος τὴν ἔμαθε νὰ διαβάζει 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 πού ἐφάρμοζε στὸ «συγγραφικὸ τῆς ἐργαστήριον». Στὴν παράγραφο ὅπου μᾶς ἀφηγεῖται πῶς ἄρχισε νὰ μελετᾷ τοὺς κανόνες τῆς τραγωδίας, λέει καὶ τὰ ἐξῆς: «...καὶ παρομοίως δὲν ἔλειπα ἀπὸ τὸ νὰ διαβάζω τραγωδίαις καὶ δράματα, ὄχι διὰ νὰ κλέπτω τίποτε, 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, συνεισῶς, πρῶτ' ἀπ' ὅλα οἱ ἀναγνώστες, καὶ ἡ ἀγωνία τῆς εἶναι νὰ μπορέσει νὰ μεταδώσει τίς δικὰς τῆς ἀνησυχίες, νὰ συγκινήσει

19. *Αὐτοβιογραφία*, ὁ.π., σ. 72.

τὸν ἀναγνώστη μὲ τὰ πάθη ποὺ ἀπασχολοῦν τὴν ἴδια. Ἦθελε 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 βάρους τῶν ἀνθρώπων (δοῦλοι, χωριάτες) ποὺ συναλλάσσονται μαζί του.

Μιὰ-δύο πολὺ σύντομες παρατηρήσεις ἀκόμα, πρὶν κλείσουμε τὸ θέμα τῆς «κωμωδίας». Ἡ 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 μόνον ὄπλο ποὺ τῆς ἀπέμεινε, ὁ μόνος τρόπος, δίκαιος τρόπος, νὰ τὸν τιμωρήσει. Ἡ, 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» προσωπικές. Ἡ Ἐλισάβετ δὲν θέλει νὰ ζήσει μιὰ ζωὴ κλεισμένη στοὺς τέσσερις τοίχους, ἀλλὰ ἀποστρέφεται καὶ τὴν «ὕπανδρεία», 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 ἀγωγὴ, ἐξιδανικεύει 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 «ἐγγλισμὸ» της στοὺς τέσσερις τοίχους, ἡ νεαρὴ γυναίκα ἐβρισκε τὸν τρόπο νὰ «ἀκούει» τοὺς συντοπίτες της, τοὺς συγγενεῖς ποὺ ἔμπαιναν στὸ σπίτι, τοὺς ὑπέρητες, 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 ἰδιωματισμούς. 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 ἰσοπεδωτικὸ τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀντιμετώπισαν οἱ ἐκδότες τὰ πολὺ διαφορετικὰ, καὶ ἀπὸ γλωσσικὴ ἀποψη, ἔργα ποὺ ἀνέλαβαν νὰ ἐκδώσουν.

Αὐτὸ βέβαια εἶναι τὸ λιγότερο. Ἡ συγκόλληση ἀνόμοιων καὶ ἄνιστης 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 ἀδηλῆς προέλευσης

Ἀκόμα μεγαλύτερη ἀμυχανία καὶ περισσότερες ἀπορίες προκαλεῖ ἡ ἐκδοσιὴ ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν ἐνὸς τόμου μὲ τὸν τίτλο *Μυθολογικὲς καὶ φιλοσοφικὲς σάτιρες* στὸ ἐλληνικὸ προεπαναστατικὸ θέατρο. Τὸ βιβλίον παρουσιάζεται μὲ τὴν ἐκδοτικὴ φροντίδα, εἰσαγωγὴ καὶ σχόλια τοῦ Βάλτερ Ποῦγχερ καὶ περιλαμβάνει δύο κείμενα ἀδηλῆς πατρότητας καὶ ἀκαθόριστου λογοτεχνικοῦ εἶδους: Οἱ τίτλοι εἶναι *Κωμωδία τοῦ μήλου τῆς ἔριδος*, γιὰ τὸ πρῶτο, καὶ *Ἐπάνοδος ἦτοι Τὸ φανάρι τοῦ Διογένους*, γιὰ τὸ δεῦτερο.²⁰ Καὶ τὰ δύο κείμενα εἶναι γνωστὰ, 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 ἄφησαν περιθώριο γιὰ νὰ

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

στραφεῖ ἢ ἔρευνα στὰ οὐσιαστικότερα θέματα ποὺ ἀφοροῦν τὴ λογοτεχνικὴ ὕψη, 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 ποιὸ βαθμὸ συμβάλλει στὴν πληρέστερη καὶ ἀκριβέστερη ἀξιολόγησή τους.

Ἄς ἀρχίσουμε ἀπὸ τὸ δεύτερο κείμενο, ποὺ ἔχει τίτλο *Ἐπάνοδος ἦτοι Τὸ φανάρι τοῦ Διογένης*, ἐπειδὴ σύμφωνα μὲ ὀρισμένες 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. Ἐποῦτῃ ἡ ἐποποιία περιλαμβάνει μεγάλη ποικιλία ἑτερόκλητων προϊόντων, ἀπὸ τοὺς Νεκρικοὺς διαλόγους (1793) τοῦ Πολυζώη Κοντοῦ, τὴν *Ἠθικὴ στιχοιργία* (1794) τοῦ Ἀλέξ. Κάλφογλου καὶ ἄλλα ἔμμετρα ἢ πεζὰ ἠθοπλαστικά, ὡς τὰ λιβελογραφήματα τοῦ Ἀθανάσιου Πάριου.

Ἡ *Ἐπάνοδος* κατὰ κάποιο τρόπο προεκτείνει τοὺς Νεκρικοὺς διαλόγους τοῦ Πολυζώη, μεταφέρει τὴ δράση ἀπὸ τὸν Κάτω στὸν Ἐπάνω Κόσμο. Ὁ Διογένης παίρνει ἄδεια καὶ ἀνεβαίνει ἀπὸ τὸν Ἄδη στὴ Γῆ γιὰ νὰ διαπιστώσει τὴν ἠθικὴ παρακμὴ τῆς κοινωνίας, «γιὰ νὰ εὕρῃ τῆς κακίας τῆς παρούσης τὴν πηγὴν». Πρὶν φτάσει στὸν προορισμὸ 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 ξέρεῖ 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 αἰσχροῦς. Ὁ Ἑρμῆς, ποὺ εἶχε πάρει τὸ λόγο νωρίτερα, λέει πῶς γιὰ ὅλα φταῖνε οἱ γυναῖκες, τοὺς ἄντρες τους «τοὺς χορεύουν σὰν ἀρκουδαίς». Πάλι ὁ φιλόσοφος συνοψίζει πῶς δύο εἶναι οἱ ρίζες τοῦ κακοῦ: ἡ «ἑωσφορικὴ λύμη τῆς ὑπερφηφάνειας» 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 ὄρθιο, 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 τῆ 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 ἐπιχείρημα πὼς ἰσότης δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει μεταξὺ 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,
ἀτιμάζεις τοῦ ἀνθρώπου ὄνομα τὸ φοβερόν.»

Ἡ ἐπόμενη, ἡ ἕκτη σκηνή, εἶναι ἓνας μόνολογος τοῦ Διογένη ποὺ συνεχίζει τὸν ἐξάψαλμο ἐναντίον Βολταίρου, καὶ μοιάζει περισσότερο μὲ ὑβρεολόγιο παρὰ μὲ σάτιρα.

Τὸ ἴδιο σχῆμα ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὴ συνέχεια τοῦ ἔργου, στὶς διαδοχικὲς συναντήσεις τοῦ φιλόσοφου μὲ πρόσωπα ὅπως ἡ Σωσάννα, ποὺ ἐνσαρκώνει τὴν (ἀλύμην τῆς ὑπερηφανείας), τὴν ὑπεροψία· ὁ φιλόσοφος ἐλέγχει τὴν φιλάρεσκη ἀριστοκρατίσση (μὲ κάποια δόση λαϊκισμοῦ) ἀπὸ τὶς θέσεις τοῦ Ἐκκλησιαστῆ: Νὰ μὴν ξεχνᾶμε, λέει, πὼς ὅλα, καὶ τὰ κάλλη καὶ τὰ πλούτη, εἶναι «ματαιότης ματαιότητων». Καὶ ὅταν χωρίζουν, πάλι ὁ Διογένης κλείνει τὸ ἐπεισόδιο μὲ ἓνα ὑβρεολόγιο μισογυνικῶς:

«Γύναιον, κατηραμένον, ὑπερήφανον, σκληρόν,
ἔχιδνα, ἀσπίς, θηρίον, ἰβόλον πονηρόν.
Τί θαρρεῖς, ὅτι τὸ κάλλος αἰωνίως θεὸν ἄνθῃ;
Αὔριον, ἀφρονεστάτη, τάφος θέλει σὲ δεχθῆ.»

Πάλι ἀκολουθεῖ ἓνας ἐκτενὴς μόνολογος, ὅπου ὁ Διογένης ξαναπιάνει

και συνεχίζει τον εξάψαλμο έναντιόν Βολταίρου. Λέει πώς «ταξιδεύει» πολλούς μῆνες και «άνθρωπον» δὲν βρῆκε. Τώρα φαίνεται πώς ἔφτασε στην Ἰσπανία. Ἡ συνάντησή του ἐδῶ με ἕναν φιλόργυρο και ὁ διάλογος μαζί του ἐξελίσσονται σχεδὸν πανομοιότυπα με τὰ προηγούμενα ἐπεισόδια. Ὁ Διογένης ὀλοκληρώνει τὸ κατηγορητήριό του και ἀποχαιρετᾷ τὸν «εἰδωλολάτρη», πὸν προσκυνᾷ μόνον τὸ χρῆμα, με τὰ ἐξῆς λόγια:

«Πήγαινε με τοὺς διαβόλους εἰς τὰ βάραθρα τῆς γῆς
σύσωμος μ' ὅλα σου τᾶσπρα, ὡσπερ χοῖρος νὰ πνιγῆς.»

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

«᾽Ω κακία τῶν ἀνθρώπων και κοινὴ διαφθορά!
Ἄδιόρθωτον τὸ πρᾶγμα, προφανῆς ἢ συμφορά.»

Ὁ συγγραφέας δὲν ξέρει με τί τρόπο νὰ βάλει ἕνα τέλος στὸ ἔργο, ὁ φιλόσοφος θέλει νὰ φύγει, ἀλλὰ μένει, λέει, γιὰ νὰ δεῖ τὴν Ἀκαδημία. Ἐμεῖς, οἱ ἀναγνῶστες, δὲν θὰ δοῦμε τίποτα γιὰτὶ ἐδῶ τὸ βιβλίον γράφει ΤΕΛΟΣ. Στὸ τελευταῖο μέρος τοῦ ἔργου ὁ συγγραφέας ἔχει ξεγάσει ἐντελῶς τὸν Βολταῖρο: τώρα σατιρίζονται οἱ γυναῖκες πὸν θέλουν πολλοὺς ἐραστές, στηλιτεύονται ποικίλες καταχρήσεις ἢ ἐκτροπές, ὅπως π.χ. ἡ χαρτοπαίξια, ἀκόμα και ἡ σάτιρα τῶν γιατρῶν δὲν τοῦ ξέφυγε. Σταθερὴ ἐπωδὸς σὲ ὅλα αὐτὰ εἶναι οἱ ρήσεις τοῦ Ἐκκλησιαστῆ, ἡ ματαιότηθα τῶν ἐγκοσμίων και τὸ κοινὸ τέλος τῶν θνητῶν.

Τὰ λογοτεχνικὰ διαπιστευτήρια γιὰ τὸ ἀκατάστατο και ἀκανόνιστο αὐτὸ κείμενο τὰ ἔδωσε ὁ Μανουήλ Γεδεὼν ἤδη ἀπὸ τὸ 1888. Ὁ Γεδεὼν χαρακτηρίζει τὸ ἔργο «χαριέστατο δρᾶμα» πὸν ἔδινε στοὺς ὁμογενεῖς («εἰκόνα τινὰ τῆς ἐν Γαλλίᾳ, Ἀγγλίᾳ και Ἰσπανίᾳ ἐκλύσεως τῶν ἡθῶν και τῶν ἐπιπολαζουσῶν πολιτικοκοινωνικῶν θεωριῶν»). Παρακάτω συμπληρώνει πὸς τὸ «μικρὸν τοῦτο δρᾶμα» εἶχε ἐκδοθεῖ τρεῖς φορές ὡς τὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1840, και «ἦν ἀνάγνωσμα τοῖς πατρᾷσιν ἡμῶν προσφιλές». Ἀποτελεῖ και αὐτὸ ἕνα δεῖγμα «τῆς μερίμνης τοῦ κλήρου και 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 ποῦ τοῦ ἐπιβάλλει τὸ θέμα τῆς μελέτης του «Εἵκοσιν ἐτῶν ἔθνικὴ ἱστορία κατόπιν θυέλλης (1791-1811)». Θύελλα εἶναι ἡ διάδοση τῶν νέων ἰδεῶν, ἡ ἀναταραχὴ ποῦ προκάλεσε ἡ Γαλλικὴ ἐπανάσταση καὶ ἐδῶ σὲ περιοπτὴ θέση ἀναδειχεται ὁ Βολταῖρος. Ἔτσι καὶ γιὰ *Τὸ φανάρι τοῦ Διογένους*, ὁ Γεδεὼν ὑπογραμμίζει πῶς τὸ «στιχούργημα» «σατιρίζει τὸν Βολταῖρον» καὶ παραθέτει ἓνα ἐκτενὲς ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν ἀντιβολταιρικὴ σκηνὴ τοῦ ἔργου ποῦ ἀκούσαμε παραπάνω.²¹

Ἔτσι, μὲ τὶς εὐλογίες τοῦ Μανουὴλ Γεδεῶν, τὸ ἔμμετρο θεατρόμορφο κείμενο βρῆκε τὴ θέση του στὸ κεφάλαιο ποῦ τιτλοφορεῖται «ἀντιβολταιρικὲς σάτιρες», ἂν καί, ὅπως εἶδαμε, ὁ γάλλος φιλόσοφος καὶ ἡ ἀναίρεση τῆς διδασκαλίας του καλύπτουν πολὺ λιγότερο ἀπὸ τὸ 1/5 τοῦ κειμένου. Τὴν ἐκτίμησή αὐτὴ υἱοθέτησε καὶ ὁ Κ.Θ. Δημαρᾶς καὶ ἔτσι, μὲ αὐτὴ τὴν «ἀντιβολταιρικὴ» ἐτικέτα, κληρονομήσαμε τὸ ἔργο ὅλοι οἱ νεότεροι. Ἐπίσης ὁ Γεδεῶν ἀναγνώρισε ὡς συγγραφέα τῆς σάτιρας τὸν Ἀγάπιο ἢ Ἀγαπητό, ἀρχιμανδρίτη ἀπὸ τὴν Κῶ, ποῦ 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 γίνουιν 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 Γεδεῶν 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 ἔθνικὴ ἱστορία», δημοσιεύτηκε στὸ π. *Θεολογία* 5 (1927), 185 ἐπ.. Καὶ τὰ δύο μελετήματα μὲ τὰ σχετικὰ σχόλια περιέχονται στὴν ἐκδοση Μανουὴλ Γεδεῶν, *Ἡ πνευματικὴ κίνησις τοῦ Γένους*, ἐπιμ. Ἀλκης Ἀγγέλου καὶ Φίλιππος Ἡλιοῦ, ἐκδ. Ἐρμῆς, 1976· βλ. στίς σ. 115-124 γιὰ τὸ πρῶτο, καὶ στίς σ. 57-95 γιὰ τὸ δεύτερο.

22. Στὸν Μανουὴλ Γεδεῶν στηρίζεται ἐν μέρει ἡ μελέτη τοῦ Κ.Θ. Δημαρᾶ γιὰ τὸν Ἀγάπιο ποῦ 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. Δημαρᾶς, *Ἱστορικὰ Φροντίσματα Α' Ὁ Διαφωτισμὸς καὶ τὸ κορύφωμά του*. Ἐκδ. ἐπιμέλεια Πόπη Πολέμη, «Πορεία», 1992. Ὁ Ἀγάπιος ὡς Ἀγιοταφίτης μοναχὸς ὑπῆρέτησε στὰ νεανικά του χρόνια στὰ Ἱεροσόλυμα, τὸ προσωνοῦμο Χαπίτης ἢ Χαμπίμης (ὀρθότερα) εἶναι μετάφραση στὰ ἀραβικὰ τοῦ ὀνόματός του.

έμμετρης σάτιρας, την έκδοση του 1816, ή οποία δὲν ἀναφέρει ὄνομα συγγραφέα.²³ Ὁ Ἀγάπιος ἦταν τότε ἐν ζωῇ, ἀλλὰ οὔτε ὁ ἴδιος διεκδίκησε τὴν πατρότητα, οὔτε κανεὶς ἄλλος ἀπὸ τοὺς μαθητὲς ἢ τοὺς φίλους του, οὔτε τότε, οὔτε ἀργότερα ἤρθε νὰ καταθέσει κάποιον τεκμήριον πνευματικῆς ιδιοκτησίας. Ἀνώδυμη εἶναι καὶ ἡ ἐπόμενη έκδοση τοῦ θεατρομορφου κειμένου στὴν Ἐρμούπολη τὸ 1839. Τώρα εἶναι σίγουρο πὼς τὴν πληροφορία γιὰ τὴν πατρότητα τῆς σάτιρας ὁ Γεδεὼν τὴν ἀντλεῖ ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὴν έκδοση τοῦ 1846, τὴ μόνη ὅπου ὁ Ἀγάπιος ἀναφέρεται ὡς συγγραφέας. Ὁ ὑπεύθυνος ἐκείνης τῆς έκδοσης σήμερα δὲν θεωρεῖται σοβαρὸ πρόσωπο, οὔτε ἐμπνέει ἐμπιστοσύνη σὲ κανέναν ἀπὸ τοὺς μελετητές.²⁴

Θὰ ἀκολουθήσουμε, συνεπῶς, καὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση τὴ συμβουλή τοῦ Κ.Θ. Δημαρᾶ: Στὰ ζητήματα αὐτά, ὅταν ἡ ταυτότητα τοῦ συγγραφέα παραμένει ἀνεξακρίβωτη, περισσότερο πρέπει νὰ μᾶς ἐνδιαφέρει («τὸ κλίμα ὅπου ἐγεννήθηκε ἓνα ἔργο»).²⁵ Καὶ αὐτὸ σημαίνει, νομίζω, πὼς πρέπει νὰ δοῦμε καὶ τὸ κλίμα ποὺ εὐλόγησε τὴν πρόσληψη καὶ τὴ διάδοση τοῦ ἔργου στὴν ἑλληνικὴ κοινωνία ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Κατὰ τὴν ἄποψη τοῦ Γεδεὼν καὶ κατὰ τὴν ἐκτίμηση τοῦ Κ.Θ. Δημαρᾶ (καὶ οἱ δύο στηρίζονται σὲ ἐσωτερικὰ κριτήρια) ἡ ἔμμετρη σάτιρα πρέπει νὰ γράφτηκε στὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1790 ἢ στὶς ἀρχὲς τῆς ἐπόμενης δεκαετίας. Τότε ἡ «ἀποστασία» ἦταν σὲ ἐξέλιξη, τὸ φάντασμα τοῦ Βολταίρου ἔδειχνε ἀκόμα ἀπειλητικὸ, ὁ κίνδυνος τῶν νέων ἰδεῶν ἦταν ὑπαρκτός. Οἱ ἐκδόσεις, ὅμως, μετὰ τὸ 1816 ἢ μετὰ τὸ 1839 βεβαιώνουν πὼς τὸ βιβλίον παρέμενε ἐπίκαιρον ἀρκετὲς δεκαετίες μετὰ τὸ τέλος τῆς «ἀποστασίας» καὶ παρέμενε ἀνάγνωσμα τοῖς πατρῶσιν ἡμῶν προσφιλές), δεῖγμα τώρα τοῦ ἐνδιαφέροντος ποὺ εἶχαν οἱ πατέρες γιὰ τὴν καλὴ ἀνατροφή τῶν τέκνων τους. Γιὰ τοὺς ἀναγνώστες αὐτῆς τῆς γενιᾶς, ὁ Βολταῖρος ἦταν μιὰ καλὴ ἀφορμὴ ποὺ ἔδινε τὴ δυνατότητα στὸν ἀρχαῖο φιλόσοφο νὰ ἀναλάβει χρέη ἱεροκλήρυκα καὶ νὰ καταγγέλλει τὴ διαφθορὰ καὶ τὴν ἀκολασία, νὰ διδάσκει τὴν περιφρόνηση στὰ ἐγκόσμια, σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα τῆς χριστιανικῆς ἀσκητικῆς.

23. Βλ. Φ. Ἡλιοῦ, «Νέες προσθήκες στὴν Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία 1800-1863», *Τετράδια Ἐργασίας* 10, Αθήνα 1988.

24. Εἶναι ὁ Γεώργιος Παπακωνσταντίνου Μουσικός· οἱ ἰσχυρισμοὶ του ἀμφισβητήθηκαν ἀπὸ τὸν Κ.Θ. Δημαρᾶ στὴ μελέτη ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω καὶ ἀπὸ τὸν Λ. Βρανούση στὴ μελέτη του «Βηλαρικὰ σημειώματα», *Ὁ Ἐραμιστής* 2 (1968), 7 ἐπ. Στὴν Εἰσαγωγή τοῦ βιβλίου ποὺ κρίνουμε ὁ Β. Πούγχερ συνοψίζει ὅλες τὶς πληροφορίες.

25. Βλ. Κ.Θ. Δημαρᾶς, *Ἱστορικὰ φρονίσματα. Α' Ὁ Διαφωτισμὸς καὶ τὸ κορύφωμά του*, ὅ.π., σ. 112.

Ύστερα 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 ἦτοι Τὸ φανάρι τοῦ Διογένους ἔμμετρο σατιρικὸ κείμενο, χωρισμένο σὲ δύο πράξεις καὶ 15 σκηνές, μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ ὡς θεατρόμορφο ἢ ὡς ἔργο μὲ θεατρικὴ μορφή, στὴν πραγματικότητα ὅμως πρόκειται γιὰ σύνθεμα ποὺ μόνον ἡ ἐξωτερικὴ του δομὴ θυμίζει θεατρικὸ ἔργο. Στὴν οὐσία δὲν ἔχει καμιά 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 καΐκι ποὺ θὰ τὸν μεταφέρει στὴ γῆ, ἀλλὰ πρὶν μᾶς ἀνακοινώσει τὸν σκοπὸ τοῦ ταξιδιοῦ του, λέει πὼς θέλει νὰ πάρει ἓναν ὑπνάκο. 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 δρομολόγιο τῆς περιήγησής ὀρίζεται ἀπὸ τὴν αὐθαιρεσίαν 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 καμιά σκηνικὴ ἔνδειξη, οὔτε εἶναι σαφὲς πότε ἐπιβιβάζονται στὸ πλοῖο τὰ πρόσωπα καὶ πόσον καιρὸ ταξιδεύουν, τρεῖς μῆνες, ὀκτώ 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 πραγματικότητα οὔτε ἡ διαλογικὴ μορφή τηρεῖται αὐστηρά, στὸ κείμενο παρακολουθοῦμε διασταύρωση μονολόγων, μὲ ἓνα μόνιμα ἐπαναλαμβανόμενον 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, να πούμε πώς το έργο αυτό δεν παίχτηκε ποτέ, ούτε μπορούσε να παιχτεί στις συνθήκες της προεπαναστατικής ελληνικής σκηνής, άσχετο καθώς είναι με την διδακτική ήρωική, αντιτυραννική θεματολογία, με την ιδεολογία και τη θεατρική πρακτική του ελληνικού Διαφωτισμού, που εξακολουθοῦσε να έχει έντονη παρουσία και τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια.

Ἡ κωμωδία τοῦ μήλου τῆς ἔριδος

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

Τὸ σπουδαιότερο εἶναι πὼς ἡ *Κωμωδία τοῦ μήλου τῆς ἔριδος* πραγματεύεται μὲν ἓνα πολὺ γνωστὸ θέμα (στὴν παγκόσμια λογοτεχνία ἐμφανίζεται καὶ με τὸν τίτλο *Ἡ κρίσις τοῦ Πάριδος*), ἀλλὰ τὸ παρουσιάζει με τρόπο ἐντελῶς πρωτότυπο ἢ, ὀρθότερα, γιὰ τὰ ἑλληνικὰ 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 ὀμορφότερη, με κριτὴ τὸν γιὸ τοῦ Πρίαμου θὰ καταλήξει στὴ γνωστὴ λύση: ὁ Πάρις θὰ ἀπονεύει τὸ «μήλο» στὴν Ἀφροδίτη, ἢ ὁποῖα ἀνταποδίδοντας τοῦ ὑπόσχεται νὰ τοῦ χαρίσει τὴν ὠραιότερη γυναίκα πού μπορούσε θνητὸς νὰ ὀνειρευτεῖ.

Ἡ διαφορὰ εἶναι πὼς τὸ κείμενο αὐτὸ συνδυάζει τὸ ἐρωτικὸ μοτίβο με στοιχεῖα εἰδυλλιακὰ καὶ ἀναχρεοντικά, πού θυμίζουν τὰ φαναριώτικα στιχουργήματα, τὰ λυρικά τοῦ Χριστόπουλου ἐν μέρει καὶ τοῦ Βηλαρά, τὸ

26. Τὸ φαινόμενο τῆς ἀνόνητης, κατὰ κανόνα, φαναριώτικης ποιητικῆς παραγωγῆς ἐξετάζει ἡ Ἄντεια Φραντζῆ στὴν ἐργασία της *Μισμαχία, Ἀνθολόγιο φαναριώτικης ποίησης, κατὰ τὴν ἐκδόση Ζήση Δαούτη (1818)*, Ἔσθια [1993].

ὕφος ὅμως πού ἐπικρατεῖ εἶναι πιό ἐλαφρό, διασκεδαστικό, παιχνιδιάρικο, 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 πλευρὰ τοῦ θεατρόμορφου ἔργου προδίδει καί τήν προέλευσή του: πηγῆ ἔμπνευσης δέν εἶναι ὁ Λουκιανός καί ἡ σχολή Κάλφογλου-Πάριου, ἀλλά ἡ ἐλευθεριάζουσα δυτικοευρωπαϊκή (εἰδικά ἡ γαλλική) ποιητική παραγωγή τοῦ 18ου αἰώνα. Εἶναι μεγάλη παράλειψη τὸ γεγονός ὅτι τὰ σχόλια τῆς ἐκδόσης ἀγνοοῦν παντελῶς αὐτή τήν πλευρὰ τοῦ ζητήματος, δηλαδή τίς πηγές καί τὰ πιθανὰ πρότυπα.²⁷

Τὸ θεατρόμορφο κείμενο πού ἐξετάζουμε χωρίζεται σέ τρεῖς ἄνισες πράξεις. Μιά μόνο ἐνδειξη μᾶς πληροφορεῖ πῶς «ἡ σκηνή ὑποτίθεται εἰς τὸ ὄρος τῆς Ἰδης» δέν ὑπάρχει ἄλλη σκηνογραφική ὁδηγία ἢ ὑπόδειξη γιὰ μετακίνηση τῶν προσώπων στό χῶρο. Αὐτὰ τὰ πρόσωπα πού συμμετέχουν στή δράση εἶναι ἔξι, ὁ Πάρις, οἱ τρεῖς θεές, ὁ Ἑρμῆς καί ὁ γιός τῆς Ἀφροδίτης, ὁ Ἑρως. Ἡ πολὺ σύντομη Α' πράξη (138 στίχοι) ἀποτελεῖ τήν «πρόταση» τοῦ ἔργου· ἐνῶ ὁ Πάρις ἀπολαμβάνει τὴ μαγεία τοῦ ὄρεινου τοπίου:

«Τὸ ὑψηλὸν μουρμουρητὸν τοῦ φλοίσβου τῶν ρυάκων
ἢ θεά ἢ ἐκστατική τῶν ἐρπυστῶν αὐλάκων.
Τὰ ἄνθη τὰ ἀμάραντα, τὰ ρόδα καί τὰ ἴα,
σέ καταστήθουν καθ' αὐτὸ ἡλύσια πεδία.»

Ἐρχεται ὁ Ἑρμῆς νὰ ταράξει τήν ἡρεμία του. Τὸν πληροφορεῖ γιὰ τήν «ἀλληλομαχία» πού ξέσπασε ἀνάμεσα στίς τρεῖς θεές τοῦ Ὀλύμπου καί γιὰ τήν ἀπόφαση τοῦ Δία νὰ ἀναλάβει ὁ Πάρις νὰ κρίνει καί νὰ λύσει τήν μετὰξὺ τους διαφορὰ. Ἀπὸ τήν περιγραφή τοῦ Ἑρμῆ δέν λείπουν οἱ εἰρωνικὲς αἰχμές γιὰ τίς συμπεριφορές τῶν θεῶν τοῦ Ὀλύμπου, ἐνῶ ἡ προσποιητὴ ἀφέλεια τοῦ Πάρη καί οἱ ἀπορίες του (ἀναρωτιέται, π.χ., πῶς

27. Στὴν «Εἰσαγωγή» τῆς ἐκδόσης πού κρίνουμε ἐδῶ, ἀπὸ ὅλα τὰ ὑπόθεμα 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 βιβλίο του αὐτὸ εἶναι μέρος εὐρύτερης σύνθεσης μετὰ τὸν τίτλο *Νέα Ἰλιάς*. Ἐπρόκειτο γιὰ ἔργο-διδασκατικὸ βοήθημα γιὰ δασκάλους καί μαθητές, κάτι σὰν ἐγχειρίδιο ἀρχαίας μυθολογίας.

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

Ἡ ἐκτενέστερη Β' πράξι (490 στίχοι) ἀποτελεῖ τὸν κορμὸ τοῦ ἔργου και ἐδῶ βρίσκεται τὸ ψαχνὸ τῆς ὑπόθεσης. Ὁ Πάρις, πρὶν ἀποφασίσει, θέ-λει νὰ ἐξετάσει τὴν καθεμιὰ ἀπὸ τις θεὲς χωριστὰ για νὰ σταθμίσει τὰ προ-σόντα τους, τὰ σημεῖα ὑπεροχῆς ποὺ θὰ βαρύνουν στὴν πλάστιγγα. Θὰ πα-ρακολουθήσουμε τρία ἐπεισόδια, περίπου συμμετρικά, τις ἰσάριθμες «συνε-ντεύξεις» τοῦ Πάρη με τὴν Ἥρα πρῶτα, τὴν Ἀθηναῖα ὕστερα, και τελευταία τὴν Ἀφροδίτη· στὴ συνάντηση αὐτὴ συμμετέχει με δραστηκὲς παρεμβάσεις και ὁ μικρὸς Ἔρως. Κεντρικὸ μοτίβο ἢ ἔξαρση τῆς γυναικειᾶς ὁμορφιάς, τοῦ κάλλους με τὴν πιὸ ἔντονη αἰσθησιακὴ του διάσταση, ὁ ἀπροκάλυπτος ἐρωτισμός.

Ὁ Πάρις με ὑπερβάλλοντα ζῆλο ἐκθειάζει τὰ κάλλη και τὰ προσόντα τῆς καθεμιᾶς, οἱ θεὲς δὲν ἐνοχλοῦνται διόλου ἀπὸ τις ὑπερβολές του, τὸ ἀντίθετο μάλιστα, ὑπερθεματίζουν, τὸν πιέζουν, ἢ καθεμιὰ για λογαριασμό της, νὰ δώσει («ἐδῶ και τώρα») σ' ἐκείνην τὸ μῆλο και δὲν διστάζουν νὰ δε-λεάσουν τὸν διαιτητὴ με μιὰν ὑπόσχεση: ἢ Ἥρα τοῦ ὑπόσχεται ἐξουσία, θρόνο βασιλικό, ἢ Ἀθηναῖα σοφία και ἀνδρεία και ἢ Ἀφροδίτη τὸν μεγάλο ἔρωτα. Παρακολουθοῦμε ἓνα ἐρωτικὸ παιχνίδι γοητείας και κατάκτησης, ὅπου τὰ ἐπαναλαμβανόμενα ἐγκώμια, και οἱ ἐκδηλώσεις θαυμασμοῦ, θὰ γί-νονταν ἴσως βαρετὰ ἂν ὁ συγγραφέας δὲν κατέφευγε στὴ μεγάλη ἔκπληξη, στὴν ἐπίδειξη τοῦ γυμνοῦ γυναικειοῦ σώματος, κάτι ποὺ εἶναι πολὺ σπάνιο στὴ θεατρικὴ πρακτικὴ και για 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 τις χαρακτηριστικὲς ὁμοιοκαταληξίες) και μετὰ τῆς ζητᾷ νὰ συνεχίσει («παρακάτω»). Ἡ Ἥρα ἀπορεῖ ἀλλὰ δὲν διαμαρτύρεται. Λέει στὸν Πάρη:

«Τί ζητεῖς, θεὲ νὰ με ξεγυμνώσης;

Τὸ δέχομαι ἂν ἐδῶ τὸ μῆλον με τὸ δώσης».

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

Ἥρα
«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.
᾿Ω Ζεῦ, Θεέ μου! σύζυγος τῆς Ἥρας ἀφ' οὔ 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, πασιφαῆς σελήνη,
σελήνη ὅπου πῶποτε ποτέ δὲν καταδύνει·
Πανσέληνον τὸ στήθος σου μὲ δύο δορυφόρους,
ὑπερτερεῖ τῶν ὀφθαλμῶν τοῦ ἀδυνάτου ἕρους.»

᾿Οστόσο, παρακάτω οἱ ὑπερβολές καὶ ἡ μονοτονία τῶν θαυμαστικῶν διακόπτονται ἀπὸ μιὰ παρατήρηση ἢ παράκληση τοῦ Πάρι. 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 τῆ θεᾶ νὰ «συγκεράσῃ» τὸ αὐστηρὸ ὕφος τῆς «σοφίας» μὲ λίγη εὐθυμία, ἀπαίτηση ὅμως ποὺ ἡ Ἀθηνᾶ ἀρνεῖται νὰ ἰκανοποιήσῃ. Τὸ «σοβαρόν» εἶναι ἀναπόσπαστο προσὸν τῆς σοφίας καὶ ἡ θεᾶ δὲν θέλει νὰ «εὐτελιστεῖ». Ἡ διάσταση ἀπόψεων διατυπώνεται μὲ τρόπο ἀπολύτως κατηγορηματικό. Καὶ στὸν ἀναγνώστη δὲν μένει ἀμφιβολία πῶς ὁ στιχοργὸς ἐδῶ διατυπώνει τὸ δικό του αἰσθητικὸ «πιστεύω». Θέλει τὴ σοφία, δηλαδὴ καὶ τὴν τέχνη, ὅχι βλοσυρὴ καὶ αὐστηρῶς διδασκτικὴ, ἀλλὰ τὴν προτιμᾷ ἀνάμικτη μὲ «εὐθυμία», πιὸ χαρούμενη, διασκεδαστικὴ καὶ παιχνιδιάρικα, ὅπως ἀκριβῶς θέλει νὰ εἶναι τὸ στιχοῦργημα ποὺ μᾶς προσφέρει νὰ ἀπολαύσουμε.

Ἵποδειγματικὴ, 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 φανερὸ ἰδίωμα ἡ λέξη τέρας σημαίνει καλλονή, κάτι ἀνυπέβλητο σὲ ὁμορφία.

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 ἕνα 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 Ἀφροδίτη στὴν ἴδια διαδικασία, τὴν ὑποχρεώνει νὰ ἀποκαλύψει τὰ κάλλη της, μὲ τὴ διαφορὰ πῶς στὴν περίπτωσή αὐτὴ ἡ παρέμβαση τοῦ μικροῦ θεοῦ εἶναι καθοριστικὴ. Ὁ Ἔρωσ παρεμβαίνει καὶ δίνει ἐντολές στὴ μητέρα του καὶ ὑποδείξεις στὸν Πάρι τὴν Πάρις πρὸς νὰ προσέξει:

Ἔρωσ

Ἰδοὺ ἰδὲ τὸ στῆθος της.

Πάρις

Λευκότερον καὶ κρίνου,

Λευκότερον καὶ ὕδατος γλυκοῦ καὶ κρυσταλλίνου.

Ἄχ!!!

Ἔρωσ

Οἱ μαστοί;

Πάρις

Εἶν' θαυμαστοί, ἐξάισιοι, εἶν' τέρας·

τὰς ἔπλασεν ὁ πλαστοουργὸς ὡς δύο χρυσὰς σφαίρας.

Ἔρωσ

Αἰ ρόγαις της;

Πάρις

Εἶν' ὡς πυρσοὶ ὅπου ἐβγάζουν φλόγες,

εἶν' λίθοι ἀδαμάντινοι αὐταὶ αἰ δύο ρόγαις.»

Καὶ παρακάτω ὁ Ἔρωσ συνεχίζει δίνοντας μάλιστα ὁδηγίες στὴ μητέρα του, πότε νὰ σηκώσῃ καὶ πότε νὰ κατεβάσῃ τὰ ροῦχα της. Μεταξὺ ἀστείου καὶ σοβαροῦ καὶ πάντα μὲ τὸ παιγνιδῶδες ὕφος ποὺ κυριαρχεῖ στὸ ἔργο, ἀσχετῶς καθήκοντα ὁδηγοῦ σκηνῆς, ὑποβολέα ἢ σκηνοθέτη, ἀφοῦ αὐτὸς κατευθύνει τοὺς προβολεῖς νὰ φωτίσουν ὅ,τι πρέπει. Παρ' ὅλα αὐτὰ, ἀκόμα καὶ σήμερα 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' πράξι 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 ὀφθαλμοὶ μου καλλονὴν ποτὲ δὲν εἶδον τόσην,
τὰ πάντα ὑπερέχουσιν τὴν ἀποκαθιστῶσιν.
Ἡ Ἥρα σκῆπτρον μ' ἔδινεν, ἡ Ἀθηναῖα σοφίαν,
πλὴν λέξις 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 ἀπονομή, μεσολαβοῦν κάποιες τριβὲς ἀνάμεσα στὶς ὑποψήφιες καὶ οἱ παρεμβάσεις τοῦ Πάρη, ὁ ὁποῖος μὲ τὶς φιλοφρονήσεις του θέλει νὰ χρυσώσει τὸ χάπι. Λέει, μεταξύ ἄλλων, πῶς:

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

Παρ' ὅλα αὐτά, ὀργισμένες ἀπὸ τὴν ἐπιλογή τοῦ Πάρη, ἡ Ἥρα καὶ ἡ Ἀθηναῖα 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 γυναίκα μιὰν «Ἀχαϊκὴν 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 «ἐριδα» γιὰ τὸ μῆλο ὡς ἀφορμὴ τοῦ Τρωικοῦ πολέμου. Μιὰ στιγμὴ ὁ Ἔρωσ ἀναφέρει τὸ ὄνομα («Ἐλένη ἡ ὠραία»), ποὺ βρίσκειται στὴν Ἀχαΐα καὶ σὲ ἄλλο σημεῖο ἡ Ἥρα γιὰ νὰ δελιάσει 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 παραγωγή 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 και ἀνάλαφρη, και ταυτόχρονα ἔργο ἀμιγῶς ἐρωτικό, ἀποκλειστικά ἀφιερωμένο στοῦ γυναικεῖο κάλλος και τὸν ἔρωτα, χωρὶς ἔχνος διδακτισμοῦ γιὰ τίς συνέπειες τοῦ ἐρωτικοῦ πάθους, χωρὶς καμιά ἀναφορὰ σὲ πολέμους και καταστροφές. Ἐννοεῖται πῶς αὐτὸς ὁ τρόπος προσέγγισης και ἀξιοποίησης τοῦ μύθου εἶναι, ὅπως εἴπαμε, πρωτόγνωρος γιὰ τὴν ἑλληνική λογοτεχνική περιοχή. Ἐχει ὅμως πολλές ρίζες σὲ διάφορες φάσεις τῆς εὐρωπαϊκῆς καλλιτεχνικῆς πρακτικῆς ποὺ ἀξίζει νὰ τίς ἀνιχνεύσουν οἱ ἐκδότες. Διατύπωσα και παραπάνω τὴν ἀπορία μου γιὰ τὴν ἀπουσία ἀκόμα και ἐνὸς ἔστω πρόχειρου προβληματισμοῦ γιὰ τὴ σχέση τοῦ ἑλληνικοῦ ἔργου μὲ τὰ ξένα πρότυπα. Ἡ ἔλλειψη αὐτὴ δὲν ὀφείλεται φυσικά σὲ ἄγνοια, ἀλλὰ σὲ βιασύνη κατὰ τὸν σχεδιασμὸ και 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 και ἠθικὸ τῆς μήνυμα ἀπὸ τὴ μιά, και 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 αἰώνα.

Δὲν ἔχω τὴν πρόθεση νὰ καλύψω αὐτὸ τὸ κενὸ και νὰ καταγράψω ἐδῶ τίς διαδοχικὲς 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 ἑλληνικὴ ἐκδοχὴ μὲ τίτλο *Κωμωδία τοῦ μήλου τῆς ἔριδος* τοῦ 1826 και πῶς νομιμοποιεῖται ἡ παρουσία τῆς στὸν τόμο τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, τὸν ἀφιερωμένο στοῦ ἑλληνικὸ προεπαναστατικὸ θεᾶτρο.

Θεωρῶ σκόπιμο νὰ θυμίσω πῶς ἡ ἐπεξεργασία τοῦ μύθου γιὰ τὸ μῆλο τῆς ἔριδος και τὴν ἐκλογὴ τοῦ Πάρη ἔχει ἀναγεννησιακὲς ρίζες. Τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ θέμα αὐτό, στοὺς Νέους χρόνους, ὅπως και γιὰ ἄλλα παρεμφερῆ μοτίβα προερχόμενα ἀπὸ ἀρχαῖες πηγές, ἀναθερμάνθηκε χάρις στοὺς οὐμανιστὲς πεζογράφους και ποιητὲς ὅπως ὁ Βοκκάκιος, τὸν 14ο αἰώνα, 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 και Irène Mamczarz, Παρίσι 1983, σ. 176 κ.έ.

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 πρὶν γνωστὸς μὲ ἄλλες κωμωδίες ποὺ θὰ γράψει ἀργότερα.

Φαίνεται ὅμως πῶς ὁ μῦθος ἀξιοποιήθηκε και γιὰ νὰ στηθοῦν μικρὰ θεατρικὰ σκέτς ἢ ἐμβόλιμα ἐπεισόδια, ὅπως τὰ λεγόμενα ἰντερμέδια. Διαθέτουμε ἕνα λαμπρὸ παράδειγμα ἀπὸ τὴν κληρονομία τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου, ποὺ δὲν ἐπιτρέπεται νὰ τὸ ἀγνοήσουμε. Εἶναι τὰ ἰντερμέδια τοῦ Φορτουνάτου, τέσσερα μικρὰ ἐμβόλιμα σκηρικὰ ἐπεισόδια, ποὺ συνοδεῦουν τὴν πεντάπρακτὴ κωμωδία τοῦ Μάρκου Ἀντώνιου Φόσκολου, ἔργο τοῦ 1655. Γιὰ καλὴ μας τύχη τὰ ἰντερμέδια εἶναι δημοσιευμένα και στὴν ἔκδοση Ξανθουδίδη (1922) και στὴν πρὶν 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 και σὲ πολλὰ ἄλλα κείμενα τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου (σὲ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Χορτάτση και στὸν *Στάθη*) και στὸν Φορτουνάτο τοῦ Φόσκολου, τὰ σύντομα ἐμβόλιμα «δρῶμενα» εἶναι προορισμένα νὰ παίζονται ἀνάμεσα στὶς πράξεις, στὰ «διαλείμματα», τοῦ πεντάπρακτου ἔργου, μὲ στόχο νὰ κάνουν ζωηρότερη και διασκεδαστικότερη τὴν παράσταση, προσφέροντας θέαμα πλούσιο σὲ ποικιλία. Στὴν περίπτωση τοῦ Φορτουνάτου τὰ τέσσερα μικρὰ σκέτς ἀνήκουν στὸ εἶδος τῶν ἰντερμεδίων ποὺ εἶναι μὲν αὐτοτελῆ, συνδέονται ὅμως μεταξύ τους μὲ ἕναν κοινὸ ἄξονα, ἕνα κοινὸ θέμα, εἶναι τέσσερις στιγμὲς στὴν ἐξέλιξη μιᾶς ἱστορίας. Τὸ νῆμα ποὺ συνδέει τὰ τέσσερα ἐμβόλιμα εἶναι ἡ ἱστορία τοῦ Τρωικοῦ πολέμου: ὁ θεατῆς ἢ ὁ ἀναγνώστης παρακολουθεῖ, στὴ χυμώδη κρητικὴ διάλεκτο, τέσσερα ἐπεισόδια ποὺ συμπυκνώνουν καιρίες στιγμὲς τῆς μεγάλης περιπέτειας, ἀπὸ τὰ αἶτια 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» στὶς σ. 108-138. Μὲ τὶς πηγὲς τῶν ἰντερμεδίων, 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. 1o. I prologhi e gli intermezzi», στὰ *Κρητικὰ Χρονικά* 24 (1972). Βλ. ἐπίσης Ἀλέξης Σολομός, *Τὸ Κρητικὸ θέατρο. Ἀπὸ τὴ φιλολογογία στὴ σκηνή*, ἐκδ. Πλειάς, 1973. (Γιὰ τὰ ἰντερμέδια σ. 147-182.) Ἐπίσης στὴν ἔκδοση *Λογοτεχνία και 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 ἐκλογή τοῦ Πάρη στὸ 2ο) ὡς τὴν πολιορκία καὶ τὴν καταστροφή 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 θεατρόμορφου στιχουργήματος. Τὰ ἰντερμέδια ἔχουν δράση, ἀπαιτοῦν τρεῖς ἀλλαγὲς σκηνικοῦ ("Ὀλυμπος, Ἴδη τῆς Φρυγίας, τὰ τείχη 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 τους 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 πολυστιχὸ 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 ἐκλογή τοῦ Πάρη. Οἱ ὁμοιότητες ὅμως αὐτὲς ἀφοροῦν τὰ δύο πρῶτα ἰντερμέδια τῆς κρητικῆς κωμωδίας, ἐνῶ γιὰ τὰ δύο τελευταῖα πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε ἄλλοῦ τὴν πηγὴ ἔμπνευσης. Καὶ ἐδῶ πολὺ σωστὰ διατυπώνει τὶς ἐπιφυλάξεις του ὁ Alfred Vincent. Ἡ διασπορὰ αὐτοῦ τοῦ μύθου μὲ ποικίλες παραλλαγὲς 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 Βιργίλιου: 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 γιὰ τὸ *canto* II εἶναι ἀποκλειστικὰ ἀφιερωμένο στὴν ἐκλογή 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 πού δὲν πῆρε τὸ μῆλο, ἡ Ἥρα καταριέται τὸν Πάρη καὶ τοῦ λέει πὼς τὸ βασιλείου του θὰ καταστραφεῖ. Τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ μᾶς εἶναι πὼς ὁ Marino ὑπῆρξε, κατὰ πάσα πιθανότητα, ὁ πρῶτος πού ἐπεξεργάστηκε μὲ τόσες λεπτομέρειες τὸν διαγωνισμό τῶν καλλιστείων πού διευθύνει ὁ Πάρις. Ἄς 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. Ζητᾶ λοιπὸν ἀπὸ τίς θεές νὰ βγάλουν τὰ ρούχα 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 ζητᾶ 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 Ἥρα 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 πού ὑπάρχει στὴν Ἑλλάδα. Ἡ θεὰ τοῦ ἔρωτα, βλέποντας τὸν Πάρη νὰ τρομάζει ἀπὸ τίς ἀπειλές τῆς Ἥρας κυρίως, καὶ τῆς Ἀθηνᾶς, τοῦ ὑπόσχεται προστασία ἀπὸ κάθε ἐπιβουλή. Ὅπως ἀκριβῶς γίνεται καὶ στὸ ἐλληνικὸ κείμενο πού ἐξετάζουμε ἐδῶ.

Ἀνάμεσα 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 πού 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 πού ἐπεξεργάστηκε θὰ βρεῖ πολλοὺς μιμητές, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ καθένας θὰ προσαρμόζει τὸ μοντέλο στὸ δικό του στόχο. Ἦδη τὰ δύο ἐλληνικὰ παραδείγματα, τοῦ Φορτουνάτου καὶ τῆς Κωμωδίας τοῦ 1826, εἶναι πολὺ διαφωτιστικὰ γιὰ τὸ θέμα αὐτό.

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

κείμενο και την αναπαράσταση του γυμνοῦ σώματος ἐπὶ σκηνῆς, ἐνώπιον ἀκροατηρίου. Αὐτὸς εἶναι ἕνας λόγος ποὺ τὰ κρητικὰ ἰντερμέδια δὲν ἐμφανίζουν τὶς διαγωνιζόμενες θεές γυμνές, ἐνῶ ἕνας 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 μῆλου τῆς ἔριδος*; Γιατί δίνει τόση προκλητικὴ ἔμφαση 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 ὀπωσδήποτε νὰ προβάλει τὸν ἐρωτισμὸ ὡς κυρίαρχο μοτίβο τῆς δικῆς του ἐκδοχῆς τοῦ μύθου καὶ πιστεῦω 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 ἑλληνικοὶ θίασοι δὲν ἔβρισκαν ἡθοποιὸ νὰ παίζει τὴν ἀδελφὴ τοῦ Σικεντέρμπεη, οὔτε τὴ γυναίκα τοῦ Μάρκου Μπότσαρη καὶ φυσικὰ γιὰ τὴν Ἀφροδίτῃ δὲν εἶχε γίνε ποτὲ λόγος.

Ἀνάμεσα στὸ 1623, ἔτος ἐκδοσης τοῦ Ἄδωνη τοῦ G.B. Marino, καὶ τὸ 1826 μεσολαβεῖ μιὰ διακοσαετία. 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 παρέμεινε ἔντονο καὶ στὸν γαλλικὸ 18ο αἰῶνα, τόσο στὴ λογοτεχνία, ὅσο καὶ στὸ θέατρο. Καὶ ἡ Γαλλία, μαζὶ μὲ τὴν Ἰταλία, γίνεται ἰσχυρὸς πόλος ἑλξης γιὰ τοὺς ἀνθρώπους τῶν γραμμάτων στὸν ἑλληνικὸ κόσμο, αὐτὴ τὴν περίοδο. Εἶναι ἡ ἐποχὴ ποῦ, ὅπως ἔγραφε ἕνας ἠθικολόγος ποιητῆς (ὁ Κάλφογλου): «Ὅθεν μὲ αὐτὰ τὰ φῶτα, μὲ φραντζέζικα χαρτιά / ἀναιδῶς οἱ νέοι βάζουν εἰς τὰ σπῖτια των φωτιά». Ἀπὸ τὰ ἔμμετρα ἀφηγηματικὰ κείμενα ποὺ κυκλοφόρησαν ξεχωρίζει τὸ ἐκτενέστατο ποίημα τοῦ Barthélemy Imbert *Le Jugement*

de Paris (1772). Τὴν ἴδια περίοδο πολὺ δημοφιλεῖς ἦταν οἱ ποικίλες προσαρμογές τοῦ μύθου σὲ θεατρικὲς διασκευές, κυρίως στὸ πλαίσιο τοῦ διασκευαστικοῦ 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 ρεφραῖν ποὺ τὰ τραγουδοῦσαν χρησιμοποιοῦντας δημοφιλεῖς μελωδίες τῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ καὶ μὲ ἐπιθεωρησιακὰ σκηνικὰ ἐφφέ, 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 τῆ δική της προσφορά γιὰ νὰ δελεάσουν τὸν Πάρη, ἢ Ἡρα μὲ χρῆματα, ἢ Ἀθηνᾶ μὲ ὑπόσχεση γιὰ δόξα καὶ κατορθώματα, ἢ Ἀφροδίτη μὲ τὸν ἔρωτα. Παρὰ τίς ἀπλοποιήσεις καὶ τίς τροποποιήσεις πρὸς τὸ ἐλαφρὸ κωμικὸ, 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 Ἀφροδίτη κλείνει τὸ ἔργο καθησυχάζοντας τὸν Πάρη μὲ τὴν ὑπόσχεση τῆς προστασίας της.

Καὶ ἐνῶ αὐτὰ συμβαίνουν στὸν χώρο τοῦ λαϊκοῦ θεάματος, στὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ φάσματος βρίσκεται σὲ πλήρη ἀνθιση τὸ φαινόμενο ποὺ ὀνομάζεται «θεατρομανία» τοῦ 18ου αἰώνα, οἱ παραστάσεις ποὺ ὀργανώνονται σὲ ἀριστοκρατικὰ σαλόνια, ἀρχοντικά, μέγαρα καὶ πύργους, μὲ ἐρασιτέχνες κυρίως, ἀλλὰ ἐνίοτε καὶ μὲ τὴ συμμετοχὴ ἐπαγγελματιῶν ἠθοποιῶν. Ἐπαιζαν ἢ τραγουδοῦσαν ὀτιδήποτε, ἄλλοτε μιμούμενοι τὰ ἐπίσημα θέατρα, ἄλλοτε — τίς περισσότερες φορές — καταφεύγοντας στὴν παρωδία ἢ σὲ αὐτοσχέδια μικρὰ διασκευαστικὰ ἔργα. Μιὰ ξεχωριστὴ κατηγορία, στὸ πλαίσιο αὐτῆς τῆς δραστηριότητος, ἦταν τὰ θεάματα ποὺ παρουσιάζονταν σὲ στενοὺς κύκλους μὲ ἄσημο 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 πρὶ δημοφιλῆ ὅμως δημοσιεύονται καὶ οἱ συγγραφεῖς υπογράφουν μὲ τὰ ἄρχικά 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 (Ἐλοΐζα καὶ Ἀβελάρδος, Ἡρα καὶ Γανυμήδης κ.ἄ.) δὲν μποροῦσε νὰ ἀπουσιάζει ὁ Πάρις μὲ τὶς τρεῖς θεές, σὲ μιὰ παραλλαγή ποῦ σήμερα χωρὶς κανένα δισταγμὸ θὰ τὴ χαρακτηρίζαμε πορνογραφία.³²

Νομίζω πὸς αὐτὴ ἡ περιπέτεια τοῦ (μῆλου τῆς ἔριδος) στοὺς νεότερους χρόνους, ποῦ παρακολουθήσαμε ἀπὸ τὴ λογοτεχνία καὶ τὸ θέατρο τῆς Ἀναγέννησης ὡς τὸ τέλος τοῦ 18ου αἰώνα, τὰ στοιχεῖα ποῦ παραθέσαμε, ἔστω σὲ πολὺ συνοπτικὴ μορφή, θὰ ἔπεισαν τοὺς ἀναγνώστες πὸς 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 πὸς εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ ἐντοπιστεῖ κάποια συγκεκριμένη πηγὴ ἢ πρότυπο γιὰ τὸ ἑλληνικὸ θεατρόμορφο στιχοῦργημα. 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 παρουσίασης, πολὺ σαφῆς καὶ πολὺ ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ καθαρὴ ἐπιλογή 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: ἀπαγωγή τῆς Ἑλένης, Τρωικὸς πόλεμος, καταστροφή τῆς Τροίας. Ἀκολουθεῖ τὸ δρόμο ποῦ ἀνοίξε ὁ ἀρκαδισμὸς καὶ ὁ ἀνακρεοντισμὸς μὲ τὰ λυρικά τοῦ Ἀθ. Χριστόπουλου καὶ ἄλλα. Στὴν τροχιά αὐτῆ, 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 ἐκεῖνη τῇ στιγμή. Καί νά θυμηθοῦμε πῶς τίς δύο προεπαναστατικές δεκαετίες οἱ Ἀχαιοὶ ἥρωες τοῦ ὁμηρικοῦ ἔπους, δηλαδή ὁ Τρωικός πόλεμος, ἔχουν ἐνσωματωθεῖ στόν 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 στήν ἄτυχη κόρη τοῦ Πρίαμου, ὁ Ἀχιλλέας προβάλλει ὡς πρότυπο ἀρετῆς καί ἠθικῆς. Ἀφιερωμένες σέ ἥρωες τοῦ Τρωικοῦ κύκλου εἶναι οἱ πρῶτες ἀρχαῖες τραγωδίες ποὺ μεταφέρονται στήν ἀπλοελληνικὴ διάλεκτο, ὁ Αἶας τυπωμένος στή Βιέννη τὸ 1817 καί ὁ *Φιλοκτήτης* ποὺ παραστάθηκε στήν Ὁδησσὸ τὸ 1818. Σ' αὐτὴν τὴν τραγωδίᾳ τοῦ Σοφοκλῆ, ὁ Ἡρακλῆς, ὁ ἀπὸ μηχανῆς θεὸς ποὺ δίνει τέλος στήν τραγωδίᾳ, ἀπευθύνεται στόν Φιλοκτῆτη καί τὸν προστάζει νά πάει στήν Τροία νά κάνει τὸ καθῆκον του, στήν οὐσία ἀπευθυνόταν καί στοὺς θεατές, στοὺς Γραικοὺς τῆς Ὁδησσοῦ νά κάνουν καί αὐτοὶ τὸ πατριωτικὸ τους καθῆκον. Γιὰ νά συμπληρώσουμε τὴν εἰκόνα νά προσθέσουμε πῶς καί στίς θεατρικὲς ἐκδόσεις καί στίς παραστάσεις κυριαρχοῦν τὰ ἡρωικά, διδακτικὰ τῆς πολιτικῆς ἀρετῆς, ἀντιτυραννικὰ ἔργα ὅπως *Θεμιστοκλῆς*, *Λεωνίδα* ἐν *Θερμοπύλαις*, *Θάνατος τοῦ Δημοσθένους*, *Ἀρμόδιος καί Ἀριστογείτων*, *Τιμολέων* καθὼς καί οἱ τραγωδίες τοῦ Βολταίρου καί τοῦ Ἀλφιέρι, ποὺ εἶναι οἱ μεγάλοι δάσκαλοι αὐτῆς τῆς σχολῆς.

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

Ἁγία Τριάδα, «τῆς ἐν Πατρὶ καὶ Υἱῶ 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 ἕνα σεβάσιμο πρόσωπο, στὸν ἀρχιμανδρίτη Ἀγάπιο Χαρίπτη, καὶ μὲ δύο προσθῆκες, ἕναν πρόλογο μὲ τὴν ὑπόθεση τοῦ ἔργου καὶ ἕναν 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 ἀναφῆν βουλγαρικὸν ζήτημα». Ὅλες αὐτὲς οἱ ἀθαίρετες παρερμηνεῖες καὶ οἱ ἀπόπειρες μεταμφίεσης τοῦ κειμένου ἐπιβεβαιώνουν ἔμμεσα πὼς τὸ στιχοῦργημα, στὴν αὐθεντικὴ του μορφὴ ὡς ἀμιγῆς 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 σειρά 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 εἰδικὰ.

Θὰ μπορούσαν ὅμως νὰ ἐξεταστοῦν ὄχι ὡς θεατρικὰ ἀλλὰ ὡς λογοτεχνικὰ κείμενα, ἀδέσποτα, ἀδηλῆς προέλευσης καὶ μέτριας λογοτεχνικῆς ἀξίας, ποὺ ἀντιπροσωπεύουν τὶς δύο ἀκραῖες πιδὲ ἀντίθετες καὶ ἀσυμβίβαστες μεταξὺ τους τάσεις τῆς πνευματικῆς ζωῆς: τὴν ἄκρως συντηρητικὴ παραδοσιακὴ τάση ὁ Διογένης, ποὺ διδάσκει κρατώντας τὸ βιβλίον τοῦ Ἐκκλησιαστῆ 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 Πάρης τὰ ἐγκωμιάζει ὡς ὑπέρτατο ἀγαθό: «τοῦ κόσμου τὰ βασιλεία» χωρὶς γυναικεῖο κάλλος καὶ χωρὶς ἔρωτα δὲν ἀξίζουν τίποτε.

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

λάβω κάμποσες φορές. Βιαστικά, λοιπόν, άρχισαν να αναζητούν κοινά στοιχεία στα δύο κείμενα, χαρακτηριστικά γνωρίσματα συγγένειας, συνδυαστικούς κρίκους και άλλα παρόμοια. Έτσι βιαστικά και πρόχειρα, στην πρώτη παράγραφο τῆς «Εἰσαγωγῆς» (σ. 11) καταγράφονται ὡς ὁμοιότητες ὁ «κοινὸς μισογυνισμὸς» τῶν δύο κειμένων, τὸ ὅτι και τὰ δύο ἀνήκουν στὸ εἶδος τῆς σάτιρας, ὅτι «κατὰ τὴν παλαιότερη ἔρευνα» ἔχουν κοινὸ συγγραφέα και ἐπίσης τὸ γεγονός ὅτι και τὰ δύο γράφτηκαν στὶς ἀρχές τοῦ αἰώνα. Ὅλα τὰ ἐπιχειρήματα εἶναι ἰσχνὰ και με τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο ἀκυρώνονται στὴ συνέχεια. Γιὰ τὸν χρόνο 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 και παραχαράκτης: ἐπανεκδίδοντας τὸ 1861 *Τὸ μῆλον τῆς ἔριδος* ἀλλοίωσε ἐντελῶς τὸ νόημα τοῦ κειμένου, σὲ μιὰ προσπάθεια νὰ τὸ ἐκμεταλλευθεῖ γιὰ «ἐθνικοὺς» σκοποὺς! Και ἐπιπλέον εἶχε τὸ θράσος νὰ καλύψει ὅλη αὐτὴ τὴν παραπλανητικὴ ἐπιχείρηση με τὸ κύρος ἑνὸς σεβάσμιου ἱερωμένου ὅπως ὁ Ἀγάπιος Χαπίπης, ὁ ὁποῖος βέβαια δὲν ζοῦσε τότε γιὰ νὰ τὸν διαψεύσει.

Ἀκόμα περισσότερες ἀντιρρήσεις προκαλεῖ ὁ χαρακτηρισμὸς «μισογυνικὰ» γιὰ τὰ δύο ἔμμετρα κείμενα. Σὲ καμιὰ περίπτωση ἓνα στιχοῦργημα ὅπου ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος ἐξάιρεται τὸ γυναικεῖο κάλλος, τὸ γυναικεῖο σῶμα, ἢ καταλυτικὴ δύναμη τῆς γυναικείας γοητείας και τοῦ ἔρωτα, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ χαρακτηριστεῖ μισογυνικό. Οἱ ἀδυναμίες, οἱ ἀντιπαλότητες, οἱ ἐγωισμοί, τὰ καπρίτσια και οἱ ἰδιοτροπίες ποὺ χαρακτηρίζουν τὶς τρεῖς θεές-ἡρωίδες εἶναι κουσούρια γνωστὰ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ὀμήρου και μ' αὐτὴ τὴν ἐξανθρωπισμένη ὑπόσταση, αὐτὲς και ἄλλες θεές ἐμφανίζονται παντοῦ στὴν παγκόσμια λογοτεχνία. Γι' αὐτὸ και ὁ ὄρισμὸς «μυθολογικὴ σάτιρα» εἶναι ἀνακριβῆς και ὅπωςδήποτε ἀδόκιμος. Ὅσο γιὰ τὴν *Ἐπάνοδο* τοῦ Διογένη, μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴν ὀρίσει ὅπως θέλει, ἔργο και μισογυνικό και μισανθρωπικό, λίγο διασκεδαστικό και πολὺ ἀσυνάρτητο, ἀλλὰ βέβαια φιλοσοφικὴ σάτιρα δὲν εἶναι.

Ὅπως εἶπα και παραπάνω, ὅλες αὐτὲς οἱ ὑποθέσεις ποὺ στηρίζουν τὸ σκεπτικὸ τῆς κοινῆς ἐκδόσης ἀποδυναμώνονται και ἀκυρώνονται στὴν ἴδια τὴν «Εἰσαγωγὴ», εἰδικὰ ἡ ὑπόθεση γιὰ τὴν κοινὴ πατρότητα τῶν δύο κειμένων, ἢ ὁποία, ὅπως ἦταν φυσικό (και ὄρατὸ ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ),

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

“Όμως οι 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 άπολύτως σχέση με τό έλληνικό προεπαναστατικό θέατρο, θα ξεχωρίσουμε όμως την ένδιαφέρουσα 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 ανάμεσα 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 ευρωπαϊκό χώρο. “Άλλο τόσο έπιβεβλημένη είναι και η 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. “Ο 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 τον άποφύγει.

Και αυτό ήταν μοιραίο νά συμβεί με τον σατιρικό, ως πούμε δραματοποιημένο, διάλογο Έπάνοδος ή Το Φανάρι του Διογένους, που είναι τόσο έντονα, φανατικά προσηλωμένος στις παραδοσιακές συντηρητικές άντιλήψεις. Πώς είναι δυνατόν νά βρεθούν 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 τῆς παιδείας ὑπῆρξε τὸ κεντρικὸ αἶτημα, ἡ σημαία τοῦ ἑλληνικοῦ 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 πού κάνει ὁ Διογένης στὸ σατιρικὸ κείμενο γιὰ τὴν ἀνατροφή τῶν παιδιῶν, ἤδη 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 βρῖσκεται 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 μελετητῆς ὑποστηρίζει πῶς «αὐτὲς οἱ ἀπόψεις ἀπηχοῦν τὶς παιδαγωγικὲς θεωρίες τοῦ Διαφωτισμοῦ» (σ. 77). Μοῦ φαίνεται πῶς στὸ σημεῖο αὐτὸ γίνεται παρεξήγηση, πού 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 ἀυστηρότητα τοῦ δασκάλου ἀρρωστᾷ τὸ παιδί, ὁ πατέρας προστάζει «μὴν τὸ δείρης 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, πού ἐπαναλαμβάνονται σὲ ὅλο τὸ κείμενο. Ἀλλὰ στὸ σημεῖο πού μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι δύσκολο νὰ παραδεχτεῖ κανεὶς πῶς οἱ κοινοτοπίες πού ἀραδιάζει ὁ κυνικὸς φιλόσοφος-ἥρωας τῆς σάτιρας ἔχουν κάποια ἔστω μακρινὴ ἀντιστοιχία μὲ τὸ πρόγραμμα τοῦ Διαφωτισμοῦ στὸ κεφάλαιο τῆς παιδείας, πρόγραμμα πού 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, πού ἡ «Εἰσαγωγή» ἐκτιμᾷ ὡς «ἄνοιγμα στὸν Διαφωτισμό», εἶναι ἡ παρουσία τοῦ γιατροῦ Λουβέρδου στὶς τελευταῖες σκηνὲς τῆς κωμωδίας, σκηνὲς πού εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ ἀκατάστατες τοῦ, οὔτως 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-τρεις φράσεις στις συζητήσεις των γυναικών, μια από τις όποιες, η 'Ανέζα, χωρίς λόγο τὸν βάζει στόχο καὶ στὸ πρόσωπό του σατιρίζει ὅλους τοὺς γιατρούς, σύμφωνα με τὴν παραδοσιακὴ συνταγή, τὴ γνωστὴ ἀπὸ καταβολῆς τοῦ κωμικοῦ εἴδους. Ὁ γιατρός σιωπᾷ, προτιμᾷ νὰ μὴν ἀπαντήσῃ. Εἶναι ὀλοφάνερη ἡ ἀδεξιότητα τοῦ συγγραφέα, ὁ ὁποῖος δὲν ξέρεي 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 ἰατρικὴ ἐπιστήμη! (σ. 90) Αὐτὸ εἶναι τὸ δευτέρου σημεῖο, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀναφορὰ στὴν ἀνατροφή τῶν παιδιῶν, ὅπου οἱ ἀπόψεις τοῦ σατιρικοῦ («συμπίπτουν») μετὰ τὴν θέσει τοῦ Διαφωτισμοῦ. Ἡ σύγχυση ὀλοκληρώνεται μετὰ τὴν τελευταία σκηνὴ τῆς σάτιρας, ὅπου πάλι, ὅπως εἶπαμε παραπάνω, ἡ ἀδεξιότητα τοῦ συγγραφέα κρατᾷ τὸν Διογένη μετέωρο, ὁ ἥρωας οὔτε φεύγει οὔτε μένει, λέει πῶς θέλει νὰ δεῖ τὴν Ἀκαδημία, νὰ μιλήσῃ μετὰ τοὺς φιλοσόφους καὶ πάνω σ' αὐτὴ τὴν κουβέντα κλείνει ἡ ἀυλαία μετὰ τὴ λέξη «τέλος». Δὲν ξέρουμε γιὰ ποιά Ἀκαδημία πρόκειται ἀλλὰ ὅπωςδήποτε ἡ ἀναφορὰ εἶναι εἰρωνικὴ. Στὴν «Εἰσαγωγή» ὅλες αὐτὲς οἱ ἀσυναρτησιεὶ παραβλέπονται καὶ παραγράφονται ἐνῶ ἀνακαλύπτεται ἄλλο ἓνα ἀποδεικτικὸ συγγένειας μετὰ τὸν Διαφωτισμὸ: ἡ περιέργεια. Ἡ ἔννοια αὐτὴ ὄντως βρίσκεται σὲ περίοπτη θέση στὴ σκέψη τοῦ 18ου αἰώνα, γιὰ τὴν περιέργεια εἶναι κίνητρο γιὰ ἀνανέωση τῆς γνώσης, κίνητρο γιὰ τὴν πρόοδο τῆς ἐπιστήμης, γιὰ τὴν ἀνακάλυψη, τὴν κατὰκτηση νέων κόσμων καὶ νέων γνώσεων. Εἶναι φανερὸ 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 μετὰ τίποτε.

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

ἀκραιά ἀντίθεση ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα. Ἡ μία συνίσταται στὴν προσπάθεια νὰ ἀμβλυνηθεῖ ὁ προκλητικὸς ἐρωτισμὸς τῆς *Κωμωδίας* καὶ ἡ ἄλλη στὴν ἀναζήτηση ἀνύπαρκτων στοιχείων τῆς διαφωτιστικῆς 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 ἕννοιες τελείως διαφορετικές. Αἰσθηματολογία εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια ρεύματα στὴ λογοτεχνικὴ παραγωγή τοῦ 18ου αἰ., ἀπόλυτα ἑναρμονισμένο μὲ τὶς ἠθικὲς καὶ ἰδεολογικὲς κατευθύνσεις τοῦ Διαφωτισμοῦ καὶ μὲ σημαντικὰ ἐπιτεύγματα στὴ λυρική ποίηση καὶ στὴν πεζογραφία (τὸ ἀγγλικὸ μυθιστόρημα τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰ., τὴν *Ύουλία* τοῦ Ρουσσώ, τὸν *Βέρθερο* τοῦ Γκαϊτε). Στὴν ἐλληνικὴ παραγωγή χαρακτηριστικὰ δείγματα εἶναι τὸ *Σχολεῖον* τῶν ντελικάτων ἐραστῶν τοῦ Ρήγα, τὸ *Ἔρωτος ἀποτελέσματα*, ἡ *Βοσκοπούλα* τῶν Ἀλπεων καί, ἀπὸ τὰ θεατρικά, ἡ χειρόγραφη μετάφραση ἐνὸς μονόπρακτου ἐλαφροῦ ἔργου τοῦ Μεταστάσιου μὲ τὸν τίτλο *Ὁ ἔρωσ ἀίχμαλωτος*, ὅπου συμμετέχει καὶ μία ἄλλη θεὰ τοῦ Ὀλύμπου, ἡ Ἄρτεμις.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 πιὸ κοντὰ μὲ τὴν τάση τοῦ λιμπερτινισμοῦ. Ὅπως καὶ νὰ ἴναι, 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 κείμενο 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-Ζακ Ρουσσώ. 'Ο Πάρις χωρίς αμφιβολία είναι καλό παιδί, αλλά μόλις μπει στο παιχνίδι κοιτάζει αποκλειστικά τὸ συμφέρον του, ζυγίζει προσεκτικά τὴν προσφορά τῆς 'Ηρας, τῆς 'Αθηνᾶς καὶ τῆς 'Αφροδίτης πρὶν πάρει τὴν τελικὴ ἀπόφαση. Καὶ παράλληλα, μετὶ τις κολακείες, τις ὑποσχέσεις ποὺ μοιράζει στὶς θεές, μετὶ τις τσαχυνιές, τοὺς ἀκκισμούς καὶ τὰ τσαλίμια, δείχνει ἄνθρωπο ποὺ δὲν ἔζησε στὰ βουνά, μᾶλλον στὰ παρισινὰ σαλόνια ξημεροβραδιαζόταν. 'Οπως εἶδαμε, καὶ ἡ συμπεριφορὰ τοῦ Πάρη καὶ οἱ ἀντιζηλίες, οἱ συγκρούσεις, ὅλα τὰ καμώματα ποὺ χαρακτηρίζουν τὴν συμπεριφορὰ τῶν τριῶν θεῶν-ἡρωίδων τοῦ στιχουργήματος εἶναι σὲ γενικὲς γραμμὲς σύμφωνα μετὴν παράδοση, μετὴ μακραίωνη διαδρομὴ τοῦ μύθου στὴν εὐρωπαϊκὴ καλλιτεχνικὴ ἱστορία. 'Αν εἶναι κάτι ποὺ ξεχωρίζει στὴν ἐπιλογή 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 τις παραλείψεις, τις βεβαιωμένες ἐκτιμήσεις ποὺ ὀδήγησαν σὲ διαστρέβλωση τοῦ νοήματος τῶν ἔργων, φταίει ἐν μέρει καὶ ἡ βιασύνη. 'Η 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*. 'Επίσης τόπος δράσεως τοῦ *Μήλου* τῆς *ἔριδος* εἶναι ἡ 'Ιδη 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 Πολυζώης Κοντὸς καὶ ὄχι Κόντος (σ. 26 καὶ 67), τὸ ὄνομα τοῦ 'Ηλιοῦ θέλει βαρεία καὶ ὄχι περισπωμένη ὅπως γράφεται παντοῦ στὸ κείμενο.

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