

Σύγκριση

Τόμ. 15 (2003)



Πολιτισμική διάδραση και θεατρική δημιουργία στη Ζάκυνθο το ΙΗ' αιώνα

Θόδωρος Γραμματάς

doi: [10.12681/comparison.10102](https://doi.org/10.12681/comparison.10102)

Copyright © 2016, Θόδωρος Γραμματάς



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Γραμματάς Θ. (2017). Πολιτισμική διάδραση και θεατρική δημιουργία στη Ζάκυνθο το ΙΗ' αιώνα. *Σύγκριση*, 15, 55-69. <https://doi.org/10.12681/comparison.10102>

Πολιτισμική διάδραση και θεατρική δημιουργία στη Ζάκυνθο το ΙΗ' αιώνα

i. Μεθοδολογικοί άξονες

Μια σύγχρονη θεωρία του πολιτισμού, κάτω από το βάρος εννοιολογημάτων και αξιακών κριτηρίων όπως «πολυπολιτισμικότητα» και «παγκοσμιοποίηση», «ταυτότητα» και «ετερότητα», «κέντρο» και «περιφέρεια», τείνει να υπερβεί τη στατική αποδοχή ενός και μοναδικού πολιτισμικού κέντρου με αποκλειστικότητα στην πολιτιστική έκφραση, από το οποίο απορρέει και διαδοχικά εξακτινώνεται προς την περιφέρεια, υπό μορφήν επιδράσεων, η οποιαδήποτε καλλιτεχνική δημιουργία. Αντ' αυτού επισημαίνεται και αναγνωρίζεται η αυτονομία και η ιδιαιτερότητα του επιμέρους παραδείγματος, γεγονός που αποκαθιστά την ισοτιμία της «περιφέρειας» με το όποιο «κέντρο», αναδείχνοντας τη μέχρι τώρα αγνοημένη ή περιθωριοποιημένη αξία και σημασία της.

Η στηριζόμενη σε τέτοιες μεθοδολογικές αρχές έρευνα κατορθώνει να επισημάνει με περισσότερη ευστοχία το ζητούμενο: τη σχέση δηλαδή που υφίσταται όχι μονοδρομικά, αλλά κάποτε και αμφίδρομα, ανάμεσα στην πολιτιστική δημιουργία δύο ή περισσότερων λαών ή κοινωνιών που βρίσκονται σε δυναμική σχέση εξάρτησης, του τύπου «κέντρο» - «περιφέρεια», άρα να προβεί σε μια πιο αντικειμενική αξιολόγηση και ένταξή τους στο πλαίσιο των σύνθετων διαπολιτισμικών ανταλλαγών που ξεπερνούν τις παγιωμένες μορφές μιας απλουστευτικής αντιμετώπισης του πολιτισμού και διευρύνουν τα όριά τους προς μια πολυπολιτισμική καθολικότητα (Pavis 1990: 195-228).

Οι διαπιστώσεις αυτές επιτείνονται όταν αναφερόμαστε στο θέατρο, σε μια καλλιτεχνική μορφή έκφρασης η οποία προϋποθέτει την ισότιμη ανάλυση των τριών βασικών παραμέτρων οι οποίες το ορίζουν: το συγγραφέα με το δραματικό κείμενο, την παράσταση με τους επιμέρους συντελεστές της και το κοινό με τις προσδοχίες του.

Ξεκινώντας από τη διάσταση του κειμενικά εγγεγραμμένου λόγου του συγγραφέα, μια τέτοια προσέγγιση οφείλει να επεκταθεί στην ανάλυση των παραγόντων που συναπαρτίζουν τη θεατρική παράσταση, ως ανασύνθεση και σκηνική εικονοποίηση του κειμένου και να ολοκληρωθεί

με την προβολή του στο κοινωνικό «γίγνεσθαι» μιας εποχής και τις ιστορικές, κοινωνικές, αισθητικές και πολιτισμικές προσλαμβάνουσες των θεατών, στους οποίους, ως θέαμα, απευθύνεται (De Marinis 1978: 66-140). Αυτό ακριβώς συνιστά την ιδιαιτερότητα του είδους «θέατρο», το οποίο ως φαινόμενο τοποθετείται στη διασταύρωση των πολιτισμών (Pavis 1990: 7-26) και ως επικοινωνιακός κώδικας στο μεταίχμιο μεταξύ του παραδοσιακού προφορικού και του γραπτού λόγου (Marino 1988: 133-267). Στις συνθήκες δηλαδή κάτω από τις οποίες επιτελείται ο διαπολιτισμικός διάλογος και μέσα στις οποίες το ξένο πρότυπο εμφανίζεται, αφομοιώνεται και ενσωματώνεται στον κορμό της τοπικής ή εθνικής ιστορίας, προστίθεται αθροιστικά ή διαφοροποιητικά στην προϋπάρχουσα παράδοση και επενεργεί καταλυτικά στην ανάπτυξη μιας πρωτότυπης δραματικής παραγωγής, η οποία μόνο σε συνάρτηση προς αυτό μπορεί να κατανοηθεί.

Στα προηγούμενα επιστημολογικά δεδομένα, πρέπει, τέλος, να συνηυπολογισθούν και οι σύγχρονες αντιλήψεις για τη διαδραστικότητα και την ανατροφοδότηση των επικοινωνιακών συστημάτων (Crawford 2000). Οφείλουμε δηλαδή να λάβουμε υπόψη μας τη συχνότητα, το εύρος και τη σημασία με την οποία δύο συστήματα (όπως αυτά του έντεχνου και του λαϊκού θεάτρου, της αυτόχθονης και της ξενόφερτης θεατρικής έκφρασης) επικοινωνούν και αλληλοδιαμορφώνονται (Laurel 1993), σε τρόπο ώστε δύο πρωτογενή μηνύματα που ανταλλάσσονται μεταξύ ατόμων ή κοινωνιών να συμβάλουν στη δημιουργία ενός τρίτου, που συνιστά μια νέα πραγματικότητα, προερχόμενη από το «διάλογο» των δύο προηγούμενων.

Η προσληπτικότητα αυτή του ενός από το άλλο, εξαρτώμενη από παράγοντες όπως η μεταβλητότητα της επικοινωνίας, ο βαθμός χειραγώγησης και ελέγχου του μηνύματος, η απορροφητικότητα των προκλήσεων και η σκοπιμότητα υποδοχής του μηνύματος, συνιστούν τους μηχανισμούς ανατροφοδότησης του διπολικού επικοινωνιακού συστήματος, αφού ο «πομπός» και ο «δέκτης», αν και υπάρχουν σταθερά, εναλλάσσονται διαδοχικά στο ρόλο που διαδραματίζουν και ο ένας μετατρέπεται στον άλλο και αντίστροφα (Stromer-Galley 2000).

Οι γενικές αυτές επισημάνσεις αποτελούν το θεωρητικό υπόβαθρο της προσέγγισης την οποία θα επιχειρήσουμε πάνω στην παρουσία και τη διάδραση του λαϊκού και του έντεχνου θεάτρου στη Ζάκυνθο, της αυτόχθονης πολιτιστικής παράδοσης και της ξενόφερτης (κρητικής-βενετσιάνικης) δημιουργίας, κατά το ΙΗ' αιώνα. Η συγκεκριμένη επιλογή του θέματος γίνεται γιατί το νησί αυτό των Ιονίων συνιστά μια ιδιαίτερα περίπτωση, αφού διαθέτει όλα τα αντιπροσωπευτικά γνωρίσματα μιας πρώιμης πολυπολιτισμικής κοινωνίας, η οποία (με τη σειρά της)

αποτελεί προϋπόθεση για την εφαρμογή του προτεινόμενου μοντέλου ανάλυσης. Κατά συνέπεια, η ορθότητα και πειστικότητα των συμπερασμάτων μας μπορεί να θεωρηθούν ως πρόκριμα για την ανάπτυξη ενός πιλοτικού τρόπου ερμηνείας της θεατρικής ιστορίας στο σύνολό της.

ii. Το παράδειγμα της Ζακύνθου

Το γεγονός της διαδραστικής σχέσης μεταξύ λαϊκού και έντεχνου, που παρουσιάστηκε στη γενικευμένη θεωρητική του διάσταση, βρίσκει την κατεξοχήν έκφρασή του στη Ζάκυνθο το ΙΗ' αιώνα και συγκεκριμένα στην ιδιάζουσα μορφή λαϊκού θεάτρου που αναπτύσσεται στο νησί, γνωστού ως *ομιλίες*.

Με καταβολές που χάνονται στις προθεατρικές μορφές του λαϊκού μιμοδράματος και αφετηρία τα έθιμα και τις εκδηλώσεις του βενετσιάνικου καρναβαλιού (*μομάρια*), οι ομιλίες συγκροτούνται ως ιδιάζουσα μορφή του ζακυνθινού λαϊκού θεάτρου, όταν οι λόγιες επιδράσεις του κρητικού θεάτρου έρχονται σε επαφή με αυτές της προϋπάρχουσας πραγματικότητας, στο γόνιμο έδαφος του νησιού (Κονόμος 1953: 47-48, Πορφύρης 1964: 24-27). Γι' αυτό και ο λόγιος χαρακτήρας του τίτλου *ομιλίες* αντί *μιλήματα*, γι' αυτό και το δραματικό και όχι κωμικό περιεχόμενο των έργων, που καθιστούν το συγκεκριμένο είδος αντιπροσωπευτικό της αντίστροφης πορείας του θεάτρου, από το έντεχνο προς το λαϊκό. Διατηρώντας όλα τα γνωρίσματα των αποκριάτικων εθίμων της χαράς και του ξεφαντώματος, όλες τις ιδιαιτερότητες του λαϊκού θεάτρου ως προς την ανυπαρξία επώνυμου συγγραφέα και την προφορικότητα της δημιουργίας, την έξαρση του αυτοσχεδιασμού και τη σκηνική κωδικοποίηση της υποκριτικής, τη συμμετοχικότητα των θεατών και την ομοιογένεια των προσληπτικών τους παραμέτρων, οι *ομιλίες* αντλούν από το έντεχνο (Κρητικό) θέατρο τη θεματική και τη γλώσσα, τους δραματικούς ρόλους και τη δράση, τη συγκινησιακή φόρτιση και τον επικολυρικό χαρακτήρα, τα οποία ενσωματώνουν και μετατρέπουν πλήρως σε λαϊκά στοιχεία, αντίστοιχα με τις προσδοκίες του κοινού στο οποίο απευθύνονται (Κονόμος 1946: 41-44, 45-50).

Αντιπροσωπευτική είναι η περίπτωση της *Ερωφίλης*, ενώ εξίσου ενδεικτικές εκείνες του *Ερωτόκριτου* και της *Θυσίας του Αβραάμ*, για να αναφέρουμε μερικά μόνο από τα έντεχνα έργα του κρητικού θεάτρου που μετατρέπονται σε *ομιλίες* στη Ζάκυνθο και παίζονται ως αυτοσχέδια υπαίθρια θεάματα με ιδιαίτερη επιτυχία, ενσωματωνόμενα και αφομοιούμενα πλήρως από τη λαϊκή δραματουργική παραγωγή, αλλά και την αντίστοιχη θεατρική πράξη, σε βαθμό που δικαιολογημένα θεωρούνται δικά της δημιουργήματα (Πούχνερ 1983: 173-235). Ένας επιπλέον λόγος που τεκμηριώνει αυτή τη διάδραση του έντεχνου με το λαϊκό θέ-

ατρο στη Ζάκυνθο ανάγεται στις θεωρίες που κατά καιρούς έχουν διατυπωθεί για την καταγωγή του είδους.

Η επικρατέστερη άποψη για την προέλευσή τους είναι αυτή που υποστηρίζει ότι εμφανίζονται το ΙΗ' αι. ως προϊόντα επενέργειας του βενετσιάνικου καρναβαλιού και των έργων του κρητικού θεάτρου, με κάποιες επιφυλάξεις άλλων που τις θεωρούν προγενέστερες και μοναδική εξαίρεση την άποψη που ανάγει (τουλάχιστον μια κατηγορία απ' αυτές) σε αρχαϊκά δρώμενα (Μερακλής 1981: 34-38).

Μια θεματική και υφολογική προσέγγιση στο σύνολό τους μπορεί να μας παρουσιάσει τη στρωματογραφία τους που εμφανίζεται σε τρεις διαδοχικά επάλληλες φάσεις. Ο αρχικός απώτερος προς εμάς πυρήνας τους μπορεί να θεωρηθεί ότι ανάγεται σε ευετηρικά δρώμενα τα οποία αποτελούν απλούστατα αρχαϊκά μονοκύτταρα παιχνίδια. Οι αποσπασματικές πληροφορίες για την κατηγορία αυτή, μη στηριζόμενες σε υπαρκτά κείμενα, μόνο έμμεσες μπορεί να είναι και κατά συνέπεια κρίσεις και συμπεράσματα για ομιλίες, όπως η *Γαϊδουροκαβάλα* και ενδεχομένως *Ο γάμος του Κοντογιαννάκη μετά της Αγγελικής Μπόζη*, μόνο με επιφυλάξεις μπορούν να διατυπωθούν.

Τα έργα της ενότητας αυτής αντιπροσωπεύουν το γνήσιο λαϊκό θέατρο που διατηρεί ακόμα την πρωτόγονη λειτουργικότητά του βρισκόμενο πιο κοντά στο δρώμενο της ιερουργίας και λιγότερο στο ψυχαγωγικό μαζικό θέαμα του καρναβαλιού. Ταυτόχρονα όμως έχοντας αποβάλει τον αρχέγονο μιμητικό χαρακτήρα έχουν μεταβληθεί σε στοιχεία γκροτέσκο σάτιρας, διακωμώδησης και κοινωνικής κριτικής. Από την ίδια την προέλευση και τη φύση τους οι ομιλίες είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένες με την ημερολογιακή διάσταση του χρόνου επικεντρωνόμενες κυρίως στο γιορτασμό της αποκριάς ως κατάλοιπο του εξαιρετικού χρόνου του πρωτόγονου που αντιστοιχεί με τη γιορτή και τη μεταμφίεση η οποία αδυνατεί να υπάρξει έξω απ' αυτή (Μερακλής 1981: 34-38).

Η δεύτερη εγγύτερη προς εμάς ανάπτυξη των ομιλιών μπορεί να τοποθετηθεί στην περίοδο κατά την οποία τα έργα του κρητικού θεάτρου γίνονται γνωστά στα Εφτάνησα (ενώ υπάρχει και μια τρίτη μεταγενέστερη, η οποία όμως δεν εμπίπτει στα χρονολογικά όρια της μελέτης μας). Οι ομιλίες της περιόδου αυτής σχηματίζονται κάτω από την επίδραση της θεατρικής κληρονομιάς της Κρήτης και των αποκριάτικων γιορταστικών εθίμων (*tomaria*) που στη Βενετία είχαν ήδη κάνει την εμφάνισή τους από το τέλος του ΙΕ' αι. (Γραμματάς 1987: 60-72).

Αν για τα έργα της προηγούμενης κατηγορίας τα μεθοδολογικά και επιστημολογικά προβλήματα είναι βάσιμα (αφού η απουσία γραπτών κειμένων μας υποχρεώνει μόνο υποθετικά να κάνουμε λόγο γι' αυτά),

εκείνα της κατηγορίας που μας απασχολεί είναι λιγότερα αλλ' εξίσου σημαντικά, αναφερόμενα στον τρόπο και τις προϋποθέσεις πρόσληψης και μετατροπής των λόγιων έργων της Κρητικής δραματουργίας σε λαϊκά στα Εφτάνησα. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν ο *Ερωτόκριτος*, η *Ερωφίλη*, η *Θυσία του Αβραάμ* και *Τα πάθη του Απολλωνίου* που αποτελούν διασκευές των γνωστών κρητικών προτύπων, ενώ υπάρχουν και άλλα που στηρίζονται σε μοτίβα και θέματα από την προγενέστερη λόγια ή λογοτεχνική παράδοση, αλλά εμφανίζονται για πρώτη φορά στα Εφτάνησα με τη μορφή του λαϊκού θεάτρου, όπως τα *Μυρτίλος*, *Κρίνος* και *Ανθία* κ.ά. (Puchner 1976: 232-242).

Όπως λοιπόν διαπιστώνεται οι ζακυνθινές ομιλίες τόσο ιστορικά/χρονολογικά, όσο αισθητικά/ιδεολογικά και θεατρικά/λειτουργικά μπορούν να ενταχθούν στις προαναφερμένες κατηγορίες χωρίς η παρουσία της μιας να αποκλείει ή να αναιρεί την προηγούμενη. Επιχειρώντας μια τελική αποτίμησή τους μπορούμε να πούμε ότι ανήκουν στο λαϊκό θέατρο κατά ένα ιδιαίτερο τρόπο που φυσικά, μακριά από το να τις ανάγει σε άλλο είδος, δεν περιέχει αυτοδίκαια όλα τα στοιχεία που θα επέτρεπαν την κατάταξή τους στην παραδοσιακή κατηγορία που αντιπροσωπεύουν. Η διαφοροποίησή τους από τον αρχικό πυρήνα της λαϊκής θεατρικής δημιουργίας εντοπίζεται στην περίοδο όπου τα υπαίθρια θεάματα της Βενετίας μεταφυτεύονται στη Ζάκυνθο. Η απομάκρυνση αυτή από τις φυσικές ρίζες (δρώμενα) και την πρωταρχική λειτουργικότητά τους μετέτρεψε την υποθετική λαϊκή ονομασία του ζακυνθινού λαϊκού θεάτρου από *μίλημα* σε *ομιλία* προσδίδοντας στον πρωτογενή χαρακτήρα του ένα λόγιο περιεχόμενο άνωθεν επιβεβλημένο. Γιατί αν και τα έργα του κρητικού θεάτρου στη διασκευασμένη τους μορφή είχαν κατά πολύ ξεφύγει από τον αρχικό χαρακτήρα τους και είχαν αποκτήσει ένα λαϊκό περιεχόμενο ανταποκρινόμενο στις ανάγκες και τις προσδοκίες του συγκεκριμένου κοινού στο οποίο απευθυνόταν, πολύ απείχαν από το να ανταποκρίνονται στις πραγματικές ανάγκες και τις υπαρκτές απαιτήσεις του λαού στη συγκεκριμένη εποχή. Όσο λοιπόν κι αν οι ομιλίες του κρητικού κύκλου θεωρηθούν ότι ανταποκρίνονται στις παραμυθιακές μορφές με τα αρχετυπικά μοτίβα των λόγιων έργων της Κρήτης που ψυχαγωγούν ένα ευρύ κοινό, η χρησιμότητα και λειτουργικότητά τους διαφέρει ουσιαστικά απ' οποιαδήποτε άλλη έκφραση λαϊκού θεάτρου στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο, γεγονός που δικαιολογεί τον εύστοχο χαρακτηρισμό τους ως *μορφή λαϊκού θεάτρου* (Πολυμέρου-Καμηλάκη 1998).

Εκτός όμως από την προηγούμενη περίπτωση επίδρασης του έντεχνου θεάτρου στο λαϊκό και διαμόρφωση μιας δραματικής παραγωγής που δεν μπορεί να νοηθεί έξω και πέρα από τα πλαίσια εκείνου, στη

Ζάκυνθο το ΙΗ' αιώνα παρατηρείται και η ακριβώς αντίθετη πορεία, η εμφάνιση δηλαδή μιας λόγιας θεατρικής δημιουργίας, η οποία προκύπτει από την προγενέστερα διαμορφωμένη (με τον τρόπο που αναπτύχθηκε) παράδοση. Ως χρονολογικά πρώτο δείγμα μιας τέτοιας επίδρασης του λαϊκού στο έντεχνο μπορεί να θεωρηθεί η *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* του ζακυνθινού συγγραφέα Σαβόγια Ρούσμελη, γραμμένη το 1745. Ο μύθος είναι υποτυπώδης: η περιδιάβαση τεσσάρων ψευτογιατρών από τα Γιάννενα (Κώστας, Γιάννος, Δήμος, Στάμος) στη Ζάκυνθο, τα επιμέρους ιατρικά περιστατικά που συναντούν και η οικειοποίηση των χρημάτων – που είχαν μαζέψει – από κάποιον πονηρό κεφαλονίτη, τον Βιττόρο.

Το έργο είναι χωρισμένο σε σκηνές και πράξεις (πέντε) που ξεχωρίζουν με τη μεσολάβηση τεσσάρων ιντερμεδίων από τα οποία δε σώζεται κανένα. Η δράση είναι σχεδόν ομοιόμορφα κατανομημένη στις επιμέρους σκηνές και δε συνίσταται παρά σε αυτοτελή σχεδόν κωμικά επεισόδια, κατά τα οποία οι ψευτογιατροί εξετάζουν αρρώστους και τους συστήνουν φάρμακα και θεραπεία αντί γι' αδρή χρηματική αμοιβή. Η πλοκή είναι ασυνεχής αφού ολοκληρώνεται σχεδόν σε κάθε σκηνή που αυτονομείται από τις υπόλοιπες και μόνο σε λίγες περιπτώσεις επεκτείνεται και σε κάποια από τις επόμενες. Ο χώρος παραμένει σταθερά ο ίδιος από την αρχή μέχρι το τέλος και η σκηνογραφία θα πρέπει να παρουσιάζει το κλασικό τρίστρατο στο οποίο αναπτύσσεται η υπόθεση. Εδώ όμως οι πρωταγωνιστές, οι ψευτογιατροί, δε μένουν στατικά στη σκηνή αλλά πάνε κι έρχονται, αφού υποτίθεται ότι τριγυρίζουν στους δρόμους της πόλης αναζητώντας «πελάτες».

Σε επίπεδο θεατρικής αρχιτεκτονικής, η *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* διατηρεί αρκετά από τα γνωρίσματα της κρητικής κωμωδίας, ενώ απομακρύνεται αισθητά από άλλα. Εξακολουθεί δηλαδή να διαθέτει πρόλογο, να χωρίζεται σε πράξεις και σκηνές, να έχει ιντερμέδια, άσχετα αν δε σώζονται. Ο σκηνικός χώρος διαγράφεται όμοια όπως και στα έργα του κρητικού θεάτρου. Η εναλλαγή στη δράση, η τεχνική στην παρουσίαση, στην είσοδο κι έξοδο προσώπων από τη σκηνή είναι ίδια. Η δομή του έργου όμως είναι διαφορετική. Ενώ δηλαδή στην κρητική κωμωδία διαπιστώνεται ένα πλέγμα σχέσεων που λειτουργεί και στηρίζεται ταυτόχρονα σ' ένα διπλό άξονα κάθετης κι οριζόντιας σαφώς διαχωρισμένης δράσης των ηρώων, στην *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* υπάρχει ένα ευθύγραμμο σπονδυλωτό σχήμα αποσπασματικής ανάπτυξης του έργου σε σχεδόν αυτοτελείς σκηνές. Απουσιάζει ο συμβατικός χαρακτήρας του μύθου και η «παρεξήγηση» ως βάση για την πλοκή, αφού το θέμα της αναφέρεται σ' ένα κοινωνικό φαινόμενο της εποχής, το οποίο επικρίνει και διακωμωδεί.

Διαπιστώνεται επομένως μια ουσιαστική αλλαγή στην εφτανησιακή κωμωδία, σε σχέση με τα κρητικά έργα του είδους, οφειλόμενη σ' ένα βαθμό στην επίδραση του λαϊκού θεάτρου είτε με τη γηγενή μορφή των ομιλιών, είτε με την έμμεση επενέργεια της *commedia dell' arte*, που καθορίζουν το ύφος και το ήθος της.

Ένα άλλο, ακόμα πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του φαινομένου που μας απασχολεί είναι ο Χάσης του Δημ. Γουζέλη, ένα από τα πιο γνωστά κείμενα της εφτανησιακής κωμωδίας. Οι απόψεις που κατά καιρό έχουν εκφραστεί συγκλίνουν στο να θεωρούν το έργο «σατιρική επιθεώρηση», «άθροισμα ομιλιών» και «πολύπρακτη ομιλία» με «σκιώδη δομή», «υποτυπώδη μύθο» και «σπονδυλωτή διάρθρωση» με «άλλαμα στην πλοκή» (Γραμματάς 1987γ: 60). Η αρχική υπόθεση που τίθεται προς απόδειξη είναι η ακόλουθη: Ο Χάσης, προϊόν επώνυμου δημιουργού, ανήκει στο έντεχνο εφτανησιακό θέατρο, μένοντας ταυτόχρονα στενά δεμένος με το λαϊκό, σε τρόπο που αποτελεί δείγμα αλληλεπίδρασης λαϊκού-έντεχνου θεάτρου και μετάβασης από το ένα στο άλλο.

Το έργο γράφτηκε στην οριστική του μορφή από το Δημήτριο Γουζέλη στη Ζάκυνθο το 1795, όπου και παραστάθηκε κατ' επανάληψη ως ομιλία. Σύμφωνα με τα όσα αναφέρει ο ίδιος ο συγγραφέας στον πρόλογο της έκδοσης του 1861 «ο σκοπός δεν είναι άλλο, πάρεξ διά ξεφάντωσιν των φίλων». Ο μύθος του, εντελώς σχηματικός, όπως τα πρόσωπα και η δράση άλλωστε, αναπτύσσεται σε τέσσερις πράξεις γύρω από τον κεντρικό ήρωα, το Θοδωρή Καταπόδη (επονομαζόμενο Χάση), την ψυχολογία, προσωπικότητα και συμπεριφορά του οποίου καταγράφει. Στηριγμένο σε υπαρκτά και συγκεκριμένα για την εποχή και την κοινωνία στην οποία ζούσε ο Γουζέλης πρόσωπα, έχει ένα άμεσα επικαιρικό χαρακτήρα που εντοπίζεται δεσμευτικά σε χώρο και χρόνο, τη ζακυνθινή κοινωνία του τέλους του ΙΗ' αιώνα.

Οι ήρωες που εμφανίζονται απέχουν πολύ από το να αποτελούν θεατρικούς τύπους ή χαρακτήρες. Τα γνωρίσματά τους, εντελώς εξατομικευμένα, αδυνατούν ν' αναχθούν σε γενικότερες τυπολογικές κατηγορίες θεατρικών ρόλων, αν και υπάρχουν επιμέρους στοιχεία που συνδέονται με γνωστά πρόσωπα του ιταλικού λαϊκού θεάτρου. Ενδεικτικά διαπιστώνεται ότι ο πρωταγωνιστής Θοδωρής Καταπόδης (παπουτσής το επάγγελμα) διαθέτει αναμφισβήτητα κάποια από τα γνωρίσματα του καυχησιάρη ψευτοπαλληκαρά της *commedia dell' arte* (Καπιτάνο), που, τηρουμένων των αναλογιών, εμφανίζεται όμοια και αντιπροσωπευτικά τόσο στην προγενέστερη παράδοση της λόγιας εφτανησιακής κωμωδίας (στην *Ιφιγένεια* του Πέτρου Κατσαΐτη), όσο και στο συγκεκριμένο έργο του Δ. Γουζέλη.

Η δομή του έργου είναι σπονδυλωτή κινούμενη σε αυτόνομα δραματικά επεισόδια ανεξάρτητα μεταξύ τους, που βρίσκονται σε παράταξη, σε τρόπο που μπορούν ν' αντικατασταθούν αμοιβαία χωρίς να διαφοροποιηθεί ή ν' ανατραπεί η κύρια υπόθεσή του. Γιατί, τελικά, ο θεατρικός μύθος είναι σχεδόν ανύπαρκτος, ή καλύτερα λειτουργεί ως σκηνάριο της *commedia dell' arte* με βάση κάποια γνωστά και από την παράδοση κληρονομημένα κωμικά μοτίβα που ο Γουζέλης έρχεται να συνθέσει σε μια χαλαρή ενότητα.

Σ' αυτό ο συγγραφέας βοηθείται από την παράδοση του λαϊκού θεάτρου (και ιδιαίτερα των *ομιλιών*) από τις οποίες παίρνει την ελαστική δομή, την αμεσότητα στη μίμηση/αναπαράσταση της πραγματικότητας και τη λειτουργικότητα στη συνείδηση συγκεκριμένων θεατών με τη διακωμώδηση τύπων από την καθημερινότητα, απευθυνόμενος σ' ένα λαϊκό κοινό κι εντασσόμενος απόλυτα μέσα στα πλαίσια του καρναβαλιστικού αστεϊσμού και της γκροτέσκο σάτιρας. Ενώ όμως ο Ρούσμελης με τους χαμένους Μοραΐτες και ιδιαίτερα την Κωμωδία των Ψευτογιατρών στοχεύει στην κριτική της ζακυνθινής κοινωνίας και φυσικά μέσ' απ' αυτό στην καλυτέρευσή της (Γραμματάς 1987β: 42-59), ενώ ο Κατσαΐτης εκφράζει τις πρωτοποριακές ιδεολογικές απόψεις του, ο Γουζέλης εμφανίζεται διαφορετικά στο έργο του.

Είναι βέβαια ο επώνυμος δημιουργός που παρουσιάζεται –σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής– άμεσα στην αρχή κι έμμεσα στη συνέχεια, αυτοϋπονομευόμενος και σατιρίζοντας τον εαυτό του στο τέλος, τον οποίο συμπεριλαμβάνει ανάμεσα στους άλλους. Γράφοντας όμως το έργο του σε νεαρή ηλικία (μόλις 21 χρονών) δε στοχεύει σε κάποια ηθική εξύψωση της κοινωνίας του, αλλά απλά και μόνο στην παρουσίαση μιας πραγματικότητας που, αν και ρεαλιστική, αποδίδεται γκροτέσκο με αποκλειστικό στόχο τη δημιουργία γέλιου. Η εμφάνιση όμως της ζακυνθινής ζωής με τους τύπους-καρικατούρες μάς υποχρεώνει να θεωρήσουμε ότι το έργο βρίσκεται πιο κοντά στο λαϊκό απ' ό,τι το έντεχνο, αντίστοιχα με άλλα έργα του επτανησιακού δραματολογίου που ακολουθούν (η άτιτλη σατιρική *ομιλία* του Δημητρίου Λουκίσα και η *Κακάβα* του Νικολάου Καρατζά). Έχει δηλαδή παρατακτική δόμηση και σχηματική δράση που επιτρέπει τον αυτοσχεδιασμό κατά την παράσταση μένοντας πιστό ως προς την τυποποίηση των προσώπων που παρουσιάζονται. Αναφέρεται σε γνωστά και υπαρκτά πρότυπα τα οποία μεταπλάθει στηριζόμενο πάνω σ' ένα χαρακτηριστικό υπόβαθρο τύπων δεδομένων από την παράδοση της κωμωδίας (έντεχνης και λαϊκής), την οποία ο Γουζέλης εμπλουτίζει και τροποποιεί. Κατ' αυτό τον τρόπο, ο ομώνυμος ήρωας (Χάσης) δεν είναι τόσο ο αντιπροσωπευτικός τύπος του ζακυνθινού, όπως ήδη έχει παρατηρηθεί, αλλά μια σύνθεση από κω-

μικά γνωρίσματα που η νεότερη Κωμωδία αντλεί από τον Miles gloriosus του Πλαύτου μέχρι τον Καπιτάνο της commedia dell' arte.

Αν επιχειρήσουμε να αξιολογήσουμε τον Χάση με κριτήρια έντεχνης θεατρικής δημιουργίας, εύλογα θα οδηγηθούμε σε πλήρως απορριπτικό συμπέρασμα. «Θα ήταν ανώφελο να ζητήσουμε πράξεις αρχιτεκτονικά σιαγμένες, σκηνές έντεχνα δουλεμένες, την κανονική εξέλιξη κωμικού επεισοδίου, θεατρικά κόλπα, χτυπητές θέσεις, κάθε τι που αποτελούν γενικώς τα τεχνοτροπικά στοιχεία ενός θεατρικού έργου» (Βάλας 1929: 52-54). Υπάρχουν ελαττώματα, όπως έλλειψη πλοκής, πολυλογία, επαναλήψεις, έλλειψη συνοχής μεταξύ των σκηνών, ατελής στιχουργία.

Οι παρατηρήσεις αυτές ευσταθούν όλες στο σύνολό τους. Όμως ο Χάσης δεν είναι έργο που ανήκει στο έντεχνο θέατρο. Είναι μια υβριδική σύνθεση, η οποία έχει τις ρίζες της στη λαϊκή δημιουργία και ιδιαίτερα στην τοπική ζακυνθινή παράδοση του λαϊκού θεάτρου, από το οποίο αντλεί την τεχνική και τη μορφολογία του, για να υπερβεί την παράδοση και με τη σειρά του να γίνει ένας καθοριστικός σταθμός στη διαδικασία διάδρασης του λαϊκού και του έντεχνου θεάτρου.

Δεν είναι λοιπόν τόσο η νεανική ηλικία του συγγραφέα ούτε η απειρία του, που ευθύνονται αποκλειστικά γι' αυτές τις υφολογικές αδυναμίες, οι οποίες εκλαμβάνονται ως τέτοιες, επειδή το έργο κρίνεται «εκ των άνω», δηλαδή ως προϊόν έντεχνου λόγου. Αν όμως ακολουθήσουμε την αντίστροφη πορεία, αν δηλαδή ξεκινήσουμε από το άλλο άκρο, το λαϊκό θέατρο, τότε θα μπορούσαμε να δούμε διαφορετικά τα δεδομένα και να αξιολογήσουμε ως θετικό αυτό που μόλις πριν κρίναμε ως αρνητικό. Με τη σημασία αυτή, μπορούμε να υποστηρίξουμε (με το σύνολο σχεδόν των μέχρι τώρα μελετητών του) ότι το έργο «είναι σειρά σκηνών άτακτος και ασύνδετος» (Ξενόπουλος 1971: 355-358), με «δομή τελείως σκιάδη, μύθο ούτε καν υποτυπώδη» (Ευαγγελάτος 1964: 62), που «δεν γράφτηκε με αξίωση θεατρικού έργου αλλά σα λαϊκή ομιλία» (Ρώμας 1964) και «είναι η φυσική απόληξη μιας μακριάς πορείας του ζακυνθινού λαϊκού θεάτρου. Είναι απλούστατα μια Ομιλία με υποτυπώδη σκηνική οικονομία, με ανυπαρξία ενότητας ή καλύτερα με ρευστότητα τόπου και χρόνου, με ολόκληρες σκηνές που αποτελούν τη λαϊκή θεατρική δημιουργία» (Πορφύρης 1964: 26).

Παράλληλα μ' αυτά τα γνωρίσματα του λαϊκού θεάτρου το έργο διαθέτει και αρκετά από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το έντεχνο είδος στο οποίο ισότιμα μετέχει. Υπάρχει δηλαδή ο ατομικός επώνυμος δημιουργός που διαθέτει παιδεία κι έχει γνωρίσει τα προϊόντα του σύγχρονου με την εποχή του θεάτρου, αφού όπως είναι γνωστό ο Γουζέλης υπήρξε συγγενής από μητέρα και μαθητής του Αντωνίου Μαρτελάου. Γνωρίζει και συνεχίζει μια παράδοση του έντεχνου θεάτρου με την προ-

λογική και επιλογική του εμφάνιση. Χρησιμοποιεί λόγιο ύφος όταν στο τέλος κάθε σκηνής σχεδόν αλλάζει το μέτρο και από ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο γράφει σε νόθο ιαμβικό δεκασύλλαβο με εναλλαγές στο ημιστίχιο. Το μέτρο είναι αυτό της κρητικής κωμωδίας και των δημοτικών τραγουδιών, με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, ενώ κάποτε υπό μορφήν επιμυθίου συναντώνται ολιγοσύλλαβοι ιαμβικοί ή τροχαϊκοί στίχοι (πεντασύλλαβοι ή ενδεκασύλλαβοι). Η γλώσσα του είναι «το “ραφινάτο” ζακυνθινό ιδίωμα με αμέτρητες ιταλοβενετσιάνικες, εξελληνισμένες ή αναφομοιώτες λέξεις της καθημερινής ομιλίας, διανθισμένες με κάποιους τύπους της λόγιας ελληνικής και με ελάχιστους τουρκικής ή αλβανικής προέλευσης» (Συνοδινός 1997: 53). Χρησιμοποιεί ακόμα λέξεις αρχαϊζουσας από τη Γραφή και αναπτύσσει το κωμικό στοιχείο που στηρίζεται στην καθαρά γλωσσική παράδοση, έτσι όπως αυτή εμφανίζεται στη βενετική *Commedia dialetale* με τη συχνή παρεμβολή ιταλικών λέξεων και φράσεων.

Οι ήρωές του έχουν κάποια σχέση έστω από τα γνωρίσματα του ευρωπαϊκού δραματολογίου έτσι όπως αυτό είχε διαμορφωθεί μέσα στο έντεχνο αλλά και λαϊκό θέατρο στην άλλη πλευρά της Αδριατικής, ενώ το ίδιο το κείμενό του βρίσκεται σε έντυπη μορφή παρ' όλη την καθυστέρηση της εκτύπωσής του (1851) και τις επιμέρους προσθήκες και διαφοροποιήσεις που δέχτηκε.

Αλλά οι διαδικασίες αμφίδρομης επίδρασης και διαδραστικής σχέσης των ειδών δεν περιορίζονται μόνο σ' αυτό το σημείο. Γιατί ο Χάσης, με όλα αυτά τα επαμφοτερίζοντα υφολογικά, ειδολογικά και θεατρολογικά χαρακτηριστικά που επισημάνθηκαν, όχι μόνο αποτελεί κομβικό σημείο για την ερμηνεία των σχέσεων «κέντρου»/«περιφέρειας», έντεχνου/λαϊκού και αντίστροφα, αλλά, με τη σειρά του, αποτελεί πρότυπο για άλλα έργα παρόμοιας δραματοουργίας που ακολουθούν. Γι' αυτά, όχι μόνο δυνητικά και υποθετικά, μπορούμε να διατυπώσουμε κάποιες απόψεις για «επίδραση», όπως ενδεχομένως για την περίπτωση του καπετάν Κουβιέλλο από την *Ιφιγένεια* του Π. Κατσαίτη (Γραμματάς 1987α: 27-41), αλλά μάλλον με βεβαιότητα μπορούμε να ισχυριστούμε την άποψη για «μίμηση» του Χάση ως πρωτοτύπου.

Η γνώμη μας αυτή τεκμηριώνεται εξαιτίας της μικρής χρονικής απόστασης που χωρίζει τα έργα και της ενότητας του χώρου (Ζάκυνθος) στον οποίο όλα παρήχθησαν. Συγκεκριμένα μπορούμε να κάνουμε λόγο για την έμμετρη «κωμωδία» του Διονυσίου Λουκίσα που γράφτηκε στο διάστημα 1798-1800 με πρωταγωνιστικό ήρωα τον Λουρέντζο Ανδρειόλα από τη Λιθακιά, ο οποίος βαδίζοντας στα βήματα του Χάση (ακριβέστερα σε μια από τις όψεις της προσωπικότητάς του, αυτή του φευτοπαλληκαρά που εμφανίζεται στο μονόλογο του Θωδωρή Καταπό-

δη, Γ' πράξη-γ' σκηνή) καυχιέται για τις ανδραγαθίες και τα κατορθώματά του, χωρίς παρ' όλα αυτά να φτάνει στο μέγεθος και την αξία εκείνου (Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου 1958: 89-101). Το δεύτερο είναι η *Κακάβα* του επίσης ζακυνθινού Νικολάου Καρατζά, έργο που γράφτηκε το 1834 και εμφανώς επαναλαμβάνει με τρόπο λιγότερο κομψό και έντεχνο στοιχεία του *Χάση* και της δράσης που υπάρχει σ' αυτόν.

iii. Ερμηνεία του φαινομένου

Όπως εύλογα συνάγεται από την ανάλυση που προηγήθηκε, το ιδιαίτερο κωμικό στοιχείο της εφτανησιακής κωμωδίας, με τον τρόπο που αυτή αναπτύσσεται κατεξοχήν στη Ζάκυνθο, δεν οφείλεται σε φυλετικά ή άλλα άνθρωπο/γεωγραφικά αίτια όπως έχει ήδη άτολμα υποστηριχθεί στο παρελθόν, αλλά σε συγκεκριμένα ιστορικο/κοινωνικά και καθαρά θεατρικά δεδομένα. Τα πρώτα ανάγονται σε σχέσεις και καταστάσεις που αναφέρονται στην εφτανησιακή κοινωνία του ΙΗ' αι. στο σύνολό της. Τα δεύτερα συνάπτονται με τις μορφές που το λαϊκό θέατρο έλαβε στο συγκεκριμένο νησί (ομιλίες) καθώς και την ιταλική *commedia dell'arte*, η επίδραση της οποίας στη δομή, το περιεχόμενο και το χαρακτήρα της εφτανησιακής κωμωδίας έχει ήδη επισημανθεί.

Με ανόμοιες προσλαμβάνουσες και ετερογενείς προσδοκίες, με διαφορετικά κοινωνικά δεδομένα και αισθητικά κριτήρια, δεν είναι συμπτωματικό, ούτε αναιτιολόγητο το γεγονός της διαφοροποίησης που υφίσταται ανάμεσα στην κρητική και εφτανησιακή δραματουργία από τη μια και τα πραγματικά ή δυνητικά ευρωπαϊκά τους πρότυπα από την άλλη. Η χρονική απόσταση που παρεμβάλλεται ανάμεσά τους δεν υπάρχει ως απλός δείκτης με ιστορική και μόνο σημασία, αλλά λειτουργεί ως ορόσημο που σημασιοδοτεί και μερικά ερμηνεύει το κοινωνικό γίγνεσθαι μέσα από την πολλαπλή λειτουργία του θεάτρου. Κατά συνέπεια, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι οι διαδοχικές μεταλλάξεις που υφίσταται η εφτανησιακή κοινωνία του ΙΗ' αι., ομοιότροπα σχεδόν συντελούμενες μέσα στα πλαίσια της βενετικής κυριαρχίας στην Ανατολή, διαθλώνται με αρκετή πιστότητα στην αντίστοιχη δραματουργία.

Όπως στα δύο αυτά είδη το κωμικό είναι ευθύ, απροκάλυπτο, άμεσο, λιγότερο περίτεχνο, με απλουστευμένη ή ανύπαρκτη πλοκή, εξαιτίας των κοινών ιταλικών προτύπων, με τυποποίηση στη δομή και τους ήρωες, έτσι και στο έντεχνο θέατρο της Εφτανήσου η κωμωδία λειτουργεί αποκαλυπτικά μάλλον ή συγκαλυπτικά. Η σάτιρά της είναι άμεση και δυναμική με συγκεκριμένη ιδεολογική φόρτιση που, μακριά από το να θεωρηθεί ότι εξυπηρετεί οποιαδήποτε σκοπιμότητα, αποδίδει πιστά το κλίμα της εποχής και γίνεται έμμεση πηγή γνώσης για την ιστορική πραγματικότητα της κοινωνίας που τη δημιούργησε. Ο χαρακτήρας της

κοινωνίας των Ιονίων νησιών εξακολουθεί βέβαια να παραμένει αριστοκρατικός, το ίδιο αυστηρά ιεραρχημένος όπως στην Κρήτη. Το θέατρο όμως, αποτελώντας από τη φύση του πεδίο έκφρασης των πιο προχωρημένων ιδεολογικών, αισθητικών και κοινωνικών αναζητήσεων μιας εποχής, χαρακτηρίζεται από την επίδραση λαϊκότερων στοιχείων που συνδέονται τόσο με συγκεκριμένες μορφές εισαγόμενου από την Ιταλία θεάματος της *commedia dell'arte*, όσο και με τη δημιουργία μιας έντονης αυτόχθονης λαϊκής παραγωγής, τις ομιλίες (Πορφύρης 1964: 24-27).

Μέσα στις ιδιαίτερες κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες που είχαν δημιουργηθεί στη Ζάκυνθο, ύστερα από την καθιέρωση των βενετσιάνικων εθίμων του καρναβαλιού και το τέλος της γκιόστρας (κονταρομαχίας), ως καταλοίπου μιας παλιότερης μεσαιωνικής κουλτούρας, μεταφέρονται και ενσωματώνονται γόνιμα στην «περιφέρεια» τα έθιμα της «μητρόπολης» (Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου 1958, Μινώτου 1977: 44-57). Κατ' αυτό τον τρόπο, συνδεδεμένο με την αυστηρά ταξική δομή της κοινωνίας, αναπτύσσεται το καρναβαλιστικό λαϊκό γέλιο, σε μια γενική διασκέδαση και εκτόνωση του λαού, για κάθε μορφή καταπίεσης (Κονόμος 1953: 47-48, Πορφύρης 1964: 24-27). Σ' αυτό το νέο πολιτισμικό παράγωγο, έρχεται με τη σειρά της να προστεθεί η δημιουργική επαφή με τα έντεχνα έργα του κρητικού θεάτρου, τα οποία αφομοιωμένα και μορφολογικά μετασχηματισμένα, σύμφωνα με τους μηχανισμούς και τις αρχές που επισημάνθηκαν, αποτελούν τη δεύτερη φάση διάδρασης μεταξύ του έντεχνου και του λαϊκού. Κατ' αυτό τον τρόπο, για μια ακόμα φορά, καταδείχνεται περίτρανα η διαλεκτική πορεία του πολιτισμού, μέσα από την αφομοίωση των αντιθέσεων και την ανασύνθεση των αντινομιών. Η *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* του Σαβόγια Ρούσμελη αποτελεί το πρώτο ενδεικτικό παράδειγμα της μετεξελιγμένης παρουσίας του λαϊκού μέσα στο έντεχνο θέατρο, ενώ ο *Χάσης* του Γουζέλη (έργο με το οποίο ασχοληθήκαμε διεξοδικά), η ατιτλοφόρητη ομιλία του Δ. Λουκίσα και η *Κακάβα* του Ν. Καρατζά αντιπροσωπεύουν τα έργα αναφοράς για το προτεινόμενο ερμηνευτικό σχήμα.

Διαπιστώνεται επομένως ότι στη Ζάκυνθο τον ΙΗ' αιώνα, στην αυστηρή ταξική αλλά έντονα πολυπολιτισμική κοινωνία που είχε διαμορφωθεί, στο ενδιαμέσο δύο πολιτιστικών παραδόσεων (ιταλικό-κρητικό θέατρο), βρίσκει πρόσφορο έδαφος να αναπτυχθεί ο διαπολιτισμικός διάλογος. Τα πρωτογενή μηνύματα που εκπορεύονται από τα δύο «κέντρα» (Βενετία-Κρήτη) προς την «περιφέρεια» (Ζάκυνθος) απορροφώνται δημιουργικά, ανασυντίθενται και προκαλούν αλυσιδωτά ένα τρίτο, αυτόνομο πολιτισμικό σύστημα. Αυτό με τη σειρά του ανατροφοδοτούμενο μετατρέπεται σε νέο «κέντρο», εξακτινώνοντας προς μια νέα, διαφορετική αυτή τη φορά «περιφέρεια» (την κυρίως Ελλάδα και το νεο-

ελληνικό θέατρο που ήταν ανύπαρκτο την εποχή αυτή) τις δικές του επιδράσεις. Σ' αυτό το επικοινωνιακό μοντέλο των ευρύτερα δυτικών επιδράσεων στο νεοελληνικό θέατρο, η Ζάκυνθος αποτελεί ένα κομβικό σημείο, ενώ ο Χάσης του Γουζέλη συνιστά το πρότυπο που νομιμοποιεί το προτεινόμενο σχήμα αντιμετώπισης των επιδράσεων του λαϊκού προς το έντεχνο και αντίστροφα και δι' αυτών στοιχειοθετεί μια νέα δυναμική στην ερμηνεία των συγκριτολογικών φαινομένων.

Βιβλιογραφία

- Βάλας Μ., «Το Ιόνιο Θέατρο. "Χάσης"», *Ιόνιος Ανθολογία* 3 (1929), 15-17, 51-54, 66-68
- Βασταρούχας Γ., «Αποκριές στην παλιά Άρτα», *Σκουφάς* 4 (1975), 182-187
- Boklound-Λαγοπούλου Κ., «Το μελόδραμα και ο λαϊκός πολιτισμός της Ευρώπης πριν το 1830» στο: Σ. Πατσαλίδης-Αν. Νικολοπούλου, [επιμ] *Μελόδραμα. Ειδολογικοί και Ιδεολογικοί Μετασχηματισμοί*, Θεσ/κη, University Studio Press, 2001, 33-62
- Γραμματάς Θ., «*Η Κωμωδία των Ψευτογιατρών του Σαβόγια Ρούσμελη*» στο *Νεοελληνικό Θέατρο. Ιστορία-Δραματοουργία*, Αθήνα, Κουλτούρα, 1987:42-59
- «Ο Χάσης του Δημητρίου Γουζέλη και το λαϊκό εφτανησιακό θέατρο» στο *Νεοελληνικό Θέατρο. Ιστορία-Δραματοουργία*, Αθήνα, Κουλτούρα, 1987: 60-72
- *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τόμ. Α'-Β', Αθήνα, Εξάντας, 2002
- Δουλγεράκης Εμ., «*Δημοτικά παραλλαγιά της "Ερωφίλης" και της "Βοσκοπούλας"*», *Κρητικά Χρονικά* 10 (1956), 241-272
- Ευαγγελάτος Σπ., «Το εφτανησιακό θέατρο σήμερα, ο Χάσης και ο Θυέστης», *Θέατρο* 13 (1964), 61-62
- Ζώρας Γ., ««Πανάρατος», νέα διασκευή της "Ερωφίλης"», *Παρνασσός* 17 (1975), 437-445
- Κακούρη Κ., «*Λαϊκά δρώμενα ευετηρίας*», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 27 (1952), 216-228
- «*Αυτοσχεδιασμός και θέατρο. Η πορεία του λαϊκού μιμοδράματος*», *Θέατρο* 23 (1965), 35-41
- *Προϊστορία του Θεάτρου*, Αθήνα, εκδ. Υ. Π. Ε., 1975
- Κιουρτσάκης Γιαν., *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος, 1983
- *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Αθήνα, Κέδρος, 1985
- Κονόμος Ντ., «Το λαϊκό θέατρο στη Ζάκυνθο», *Εφτανησιακά Φύλλα* 3 (1946), 41-44, 4 (1946), 45-50
- Κώνστας Κ.Σ., «*Κρητικές απηχήσεις στη Δυτική Ρούμελη*», *Νέα Εστία* 80 (1966), 1529-1549
- Λάσκαρης Ν., *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τόμ. Α', Αθήνα, εκδ. Βασιλείου, 1938, 294-317
- Λουκάτος Δ., *Εισαγωγή στην ελληνική λαογραφία*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1977

Μέγας Γ., *Ελληνικά εορταί και έθιμα της λαϊκής λατρείας*, Αθήνα, 1963

Μερακλής Μ., «Τι είναι ο Folklorismus», *Λαογραφία* 28 (1972), 27-38

— «Το πρόβλημα της προελεύσεως των ομιλιών», *Φιλολογικά* 5 (1981), 34-38

Miclachevski C., «Τα μυστικά της Commedia. Η τεχνική της παράστασης», (μετ. Τ. Δραγώνα), *Θέατρο* 22 (1965), 40-50

Μινώτου Μ., «Ομιλίες», *Θεατρικά-Τηλεοπτικά-Κινηματογραφικά*, 6-9 (1977), 44-57

Ξενόπουλος Γρ., «Ο Χάσης του Γουζέλη», *Άπαντα* 11, Αθήνα, Μπίρης, 355-358

Πεφάνης Γ., «Λαϊκοί βάρδοι και θεατρικοί συγγραφείς. Το ζήτημα δραματοποίησης των παραλογών. Τρεις περιπτώσεις: Εφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 8 (1998), 92-109

Πολυμέρου-Καμηλάκη Αικ., *Θεατρολογικά Μελετήματα για το Λαϊκό Θέατρο*, Αθήνα, Τροχαλία, 1998

Πορφύρης Κ., «Το Ζακυνθινό λαϊκό θέατρο», *Επιθεώρηση Τέχνης* 2 (1955), 145-148

Πούχνερ Β., «Παραστατικά δρώμενα, λαϊκά θεάματα και λαϊκό θέατρο στη νοτιοανατολική Ευρώπη», *Λαογραφία* 32 (1982), 304-369

— «Η "Ερωφίλη" στη δημώδη παράδοση της Κρήτης», *Αριάδνη* 1 (1983), 173-235

— *Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και τα Βαλκάνια. Συγκριτική μελέτη*, Αθήνα, Πατάκης, 1989

— «Παραλογή και Δράμα. Από το δημοτικό τραγούδι στο θεατρικό έργο», *Λαογραφία* 35 (1990), 129-145

Πρωτόπαπα-Μπουμπουλίδου Γλ., *Το θέατρον εν Ζακύνθω. Από τον ΙΖ' μέχρι του ΙΘ' αιώνας*, Αθήνα, 1958

Ρώμας Δ., «Το θέατρο στη Ζάκυνθο από άρχοντες και ποπολάρους», *Θέατρο* 14 (1964), 34-36

— «Το Επτανησιακό Θέατρο», *Νέα Εστία* 76 (1964), 97-167

Aubailly J.Cl., *Le théâtre médiéval, profane et comique*, Paris, Larousse, 1975

Auguet R., *Fêtes et spectacles populaires*, Paris, Flammarion, 1974

Bakhtine M., *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970

Baroja J.C., *Le Carnival*, Paris, Gallimard, 1979

Burke Pl., *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, Harper and Row, 1978

Crawford Ch., *Understanding interactivity*, draft 7, 2000

De Marinis M., «Lo spettacolo come testo I-II», *Versus* 21: 66-104, 22:3-31

Gourdon A.M., «Une forme de théâtre populaire. Point de vue du spectateur» *Revue d'Histoire du Théâtre* 2 (1975), 182-186

Greco Au., *L'Instituzione del teatro comico nel Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1976

Heers J., *Fêtes des Fous et Carnivals*, Paris, Fayard, 1983

Jakobson R.-Bogatyrev P., «Le folklore, forme spécifique de création» στο: R. JAKOBSON, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, 59-72

Laurel Br., *Computers as Theatre*, New York, Addison-Wersley, 1993

Mandrou R., *De la culture populaire aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Imago, 1985

Mazouer Ch., «Théâtre et carnaval en France jusqu' à la fin du xvi^e siècle» *Revue d'Histoire du Théâtre* 35:2(1983), 147-161

Marino A., *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, PUF, coll. «Ecriture», 1988

Miclachevski C., *La Commedia dell'Arte ou le théâtre des comédiens italiens des XVI^e-XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, éd. de la Pléiade, 1927

Milner G.B., "Homo Ridens. Towards a Semiotic Theory of Humor and Laughter", *Semiotica* 5 (1972), 1-30

Muraro M.T., «Le lieu des spectacles (publics ou privés) à Venise au xv^e et au xvi^e siècles» στο: *Le lieu théâtral à la Renaissance* (col) Paris, éd. du CNRS, coll. «Le chœur des Muses», 1968

— «La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: Le compagnie della calza e le momarie» στο: *Storia della Cultura Veneta* (col) III/3 Vicenza, Neri Pozza Editore, 1980, 315-341

Pavis P., *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990

Puchner W., «Kretische Renaissance und Barockdramatik in Volksaufführungen auf den Sieben Inseln», *Osterreichischen Zeitschrift für Volkskunde* 30:79 (1976), 232-242

Résumé

Theodore Grammatas: *Interactions culturelles et création théâtrale. Théâtre populaire - théâtre savant à Zante au XVIII^e siècle*

Les théories modernes de la culture, dans le cadre de notions telles que «multiculturalisme» et «globalisation», «identité» et «altérité», tendent à dépasser les idées plus ou moins statiques du passé. Les rapports entre «centres» et «périphéries» de la création artistique sont enrichies par des données comme «interaction» et «intertextualité», qui contiennent tout le phénomène de la culture contemporaine. C'est ainsi que les études comparatistes sont bien élargies et leur domaine est plus ouvert qu'auparavant.

Le but de notre étude est de présenter une approche différente aux relations existantes entre le théâtre grec moderne et le théâtre européen durant le XVIII^e siècle, fondée sur la théorie de l'«interaction» entre deux systèmes communicatifs culturels.

Nous prenons comme exemple le théâtre aux îles ioniennes et plus spécialement à Zante, où se place un mélange fructueux des influences occidentales et orientales. On s'y aperçoit clairement l'existence d'un rapport simultané des éléments autonomes, indigènes et importés par la Crète, ainsi que par l'Italie (Vénise). Cette influence exercée en même temps autant au niveau du théâtre populaire qu'au théâtre savant, nous offre -paraît-il- un exemple typique de rapports interactifs culturels, qui peut nous servir de base d'un renouvellement des études comparatistes concernant le théâtre neo-hellénique à son tout.