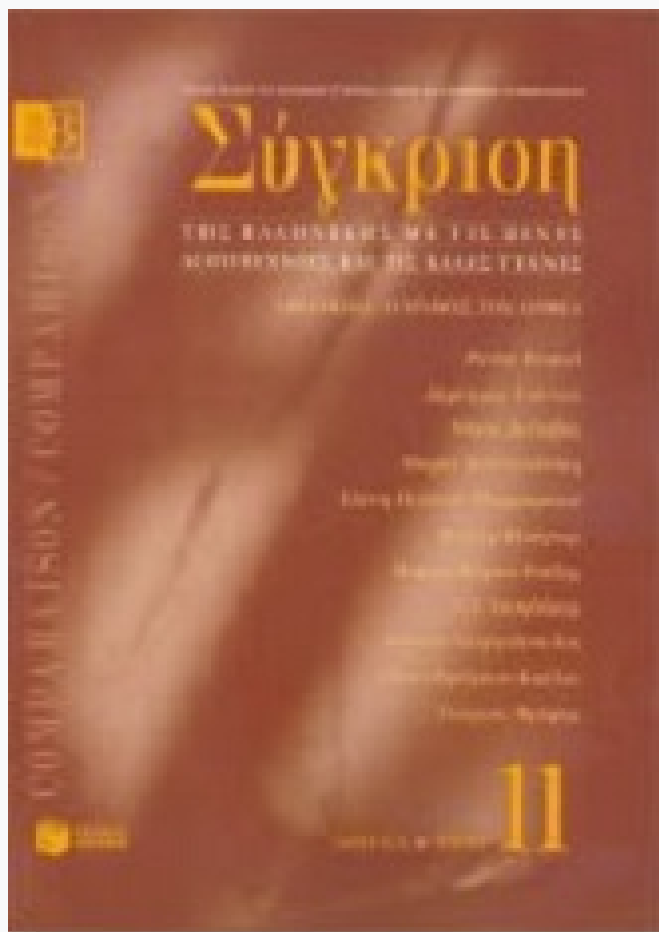


## Σύγκριση

Τόμ. 11 (2000)



**Ο Ορφέας στη νεοελληνική δραματουργία:  
Γεώργιος Σακελλάριος - Άγγελος Σικελιανός  
Γιώργος Σκούρτης**

*Walter Puchner*

doi: [10.12681/comparison.10768](https://doi.org/10.12681/comparison.10768)

Copyright © 2016, Walter Puchner



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

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Puchner, W. (2017). Ο Ορφέας στη νεοελληνική δραματουργία: Γεώργιος Σακελλάριος - Άγγελος Σικελιανός Γιώργος Σκούρτης. *Σύγκριση*, 11, 46–68. <https://doi.org/10.12681/comparison.10768>

# Ο Ορφέας στη νεοελληνική δραματουργία

Γεώργιος Σακελλάριος - Άγγελος Σικελιανός -  
Γιώργος Σκούρτης

Ανάμεσα στα αρχαιόθεμα και αρχαιόμυθα έργα<sup>1</sup> της νεοελληνικής δραματουργίας από το 17ο αιώνα ως σήμερα το θέμα της κατάβασης του Ορφέα στον Άδη, για να ελευθερώσει τη γυναίκα του Ευρυδίκη, η μυστηριακή δύναμή του να μαγέψει την κτίση όλη με τη μουσική του, καθώς και ο βίαιος θάνατός του από Θρακιώτισσες Μαινάδες που τον κατασπάραξαν<sup>2</sup>, δε συγκαταλέγεται στα θέματα που εμφανίζονται συχνά ανάμεσα στις σκηνικές διασκευές, όπως αυτό έγινε στην Ευρώπη<sup>3</sup>. Καταβάσεις στον Κάτω Κόσμο υπάρχουν ως λογοτεχνικό μοτίβο από την αρχαιότητα, συνεχίζουν ως θεολογικές και σατιρικές Καταβάσεις καθ' όλη τη διάρκεια του Βυζαντίου και του δυτικού Μεσαίωνα, αλλά συνεχίζουν και στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία να απασχολούν τη φαντασία των λογοτεχνών<sup>4</sup>, καθώς και τον κόσμο του λαϊκού πολιτισμού με τα τραγούδια του Λαζάρου, καθώς και με θρησκευτικά κείμενα όπως «Η Αποκάλυψη της Υπεραγίας Θεοτόκου», αλλά και με παραμύθια και λαϊκές διηγήσεις<sup>5</sup>.

Στη νεοελληνική δραματουργία κυριαρχούν στις δραματοποιήσεις μυθολογικών θεμάτων της αρχαίας Ελλάδας ο Τρωϊκός κύκλος και ο κύκλος των Ατρείδων, ο Θηβαϊκός κύκλος και ο Αργοναυτικός, ήρωες σαν τον Προμηθέα, τον Ηρακλή και το Θησέα, ο Δίας και οι θεοί, ενώ ο Ορφέας εμφανίζεται ανάμεσα στους υπόλοιπους μύθους, που παρουσιάζουν σποραδική μόνο δραματοποίηση<sup>6</sup>. Είναι ενδιαφέρον ότι το στοιχείο της χρήσης του αρχαίου ελληνικού μύθου αποτελεί σταθερή τακτική της δραματογραφίας ακόμα και των τελευταίων δεκαετιών, μάλιστα με μια τάση αύξησης και εντατικοποίησης. Παρατηρείται και μια αριθμητική αύξηση των τακτικών και στρατηγικών παραλληλισμού ή εκσυγχρονισμού του αρχαίου μυθολογικού υλικού. Το νεοελληνικό δράμα είναι, στη συγκριτική διάσταση προς τον υπόλοιπο κόσμο, σίγουρα εκείνο που χρησιμοποιεί με τον πιο εντατικό τρόπο τους αρχαίους μύθους. Αυτό δε φαίνεται να σχετίζεται τόσο με την ουμανιστική μόρφωση, αλλά με τη συστηματική καλλιέργεια του αρχαίου δράματος

από τα ελληνικά φεστιβάλ και τη σχεδόν δεσπόζουσα θέση της αρχαίας μυθολογίας στην ελληνική ποίηση του 20ού αιώνα.

Η δραματική πρόσληψη του θέματος του Ορφέα στη νεότερη Ελλάδα αφορά διαφορετικές χρονικές στιγμές: το 1796, το 1932 και το 1973, όπως και διαφορετικές εκδοχές του μύθου: τη μετάφραση/διασκευή του Γεώργιου Σακελλάριου *Ορφεύς και Ευρυδίκη*, λιμπρέτου της γνωστής μεταρρυθμιστικής όπερας του Christoph Willibald Gluck το 1796 στη Βιέννη, το πρώτο δραματικό έργο του Άγγελου Σικελιανού *Ο διθύραμβος του ρόδου* (Αθήνα 1932) και τη μονόπρακτη σάτιρα *Η δίκη του Ορφέα και της Ευρυδίκης* του Γιώργου Σκούρτη (Αθήνα 1980, τρίτη έκδοση), που φανερώνουν και τρεις διαφορετικές δυνατότητες χρησιμοποίησης του μύθου για διαφορετικούς σκοπούς.

Η μετάφραση του πολύκροτου λιμπρέτου από τον Κοζανίτη ιατροφιλόσοφο και ποιητή Γεώργιο Σακελλάριο (1767-1836) εντάσσεται στις βιεννέζικες εμπειρίες του νεαρού φοιτητή, που σπούδασε ιατρική από το 1786 ως το 1798 στη μητρόπολη των Βαλκανίων<sup>7</sup>. Κατά το φίλο του συγγραφέα και μεταφραστή πολλών συγγραμμάτων, Γεώργιο Ζαβίρα<sup>8</sup>, στο εγκυκλοπαιδικό σύγγραμμα *Νέα Ελλάς ή Ελληνικόν θέατρον*, που συγγράφηκε το 1801, ο Σακελλάριος είναι συγγραφέας και ανέκδοτων σήμερα συγγραμμάτων<sup>9</sup>, μεταξύ άλλων της τραγωδίας του Σαίξπηρ, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, πιθανώς στη διαφωτιστική εκδοχή του Christian Felix Weiße με αίσιο τέλος, που παιζόταν στο Burgtheater ως το 1772<sup>10</sup>. Κατά τη νεότερη έρευνα πολλά από τα στιχουργικά παραδείγματα, που παραθέτει ο Κοζανίτης λόγιος και ιερέας Χαρίσιος Μεγδάνης (1768-1823)<sup>11</sup> στην ποιητική του, η οποία δημοσιεύτηκε το 1818 στη Βιέννη με τον τίτλο *Καλλιόπη παλινοστούσα ή περί ποιητικής μεθόδου*<sup>12</sup>, προέρχονται από τα ανέκδοτα χειρόγραφα του Σακελλάριου<sup>13</sup> (τα αποσπάσματα αυτά είναι: «έκ τινος Μελοδράματος του Ορφέως ληφθέντες», «έκ τινος Μελοδράματος», «ατελείς πολιτικοί στίχοι», «έκ τινος ανεκδότου Τραγωδίας Έρωσ αγωνοθέτης», «Παράδειγμα εκ της ανεκδότου Θυσίας του Αβραάμ», και «εκ της Ορφέως Τραγωδίας»)<sup>14</sup>. Η πιθανότητα αυτή ενισχύεται με την πληροφορία, ότι μετά το θάνατο της πρώτης γυναίκας του το 1800 ο Σακελλάριος παντρεύεται την κόρη του Μεγδάνη, τη Μητιώ, που είναι και μεταφράστρια του Goldoni<sup>15</sup>. Στην εισαγωγή των έργων *Η πατρική αγάπη* ή *Η ευγνώμων δούλη* και *Η πανούργος χήρα*, που εκδόθηκαν το 1818 στη Βιέννη<sup>16</sup>, ο πατέρας της φανερώνεται ως αρκετά προοδευτικός ιερέας, αφού λέει: «δεν σε ονειδίζω ότι μετέφρασες κωμωδίαν, μάλιστα ηθικωτάτην, διότι δεν είμαι από τους προληπτικούς, όσοι απολύτως κατακρίνουν τας κωμωδίας ως ηθοφθόρους»<sup>17</sup>. Ο Σακελλάριος χωρίς άλλο συμμετέχει ενεργά στο πνευματικό περιβάλλον της οικογένειας, γιατί μόλις το 1817 είχε εκδώσει τη συλλογή *Ποιήματα* (Βιέννη 1817), η οποία δείχνει επιδράσεις από τις

Νύχτες του Young· η σήμερα σχεδόν άγνωστη μορφή του Σακελλάριου έχει περάσει στις ελληνικές λογοτεχνίες κυρίως για τη συλλογή του αυτή<sup>18</sup>, ενώ στην εποχή του ήταν αρκετά γνωστός: ο Κωνσταντίνος Οικονόμου τον αναφέρει ανάμεσα στα πρώτα ονόματα της αναγεννημένης Ελλάδας<sup>19</sup>. Τα εκδεδομένα και ανέκδοτα έργα του, όσα αναφέρει ο Ζαβίρας, είναι κυρίως θεατρικά: *Ρωμαίος και Ιουλία*, 1789 (καταλογάδην, ανέκδοτο), *Ορφεύς και Ευρυδίκη* μελόδραμα (εκ της γαλλικής, 1796), *Τηλέμαχος και Καλυψώ* μελόδραμα (καταλογάδην εκ της γερμανικής, 1796), *Ρομπέρτ και Φλορίαδε*, τραγωδία καταλογάδην διηρημένη εις δράματα (ανέκδοτη), *Κόδρος* (καταλογάδην, από τα γερμανικά 1786 ανέκδοτη)<sup>20</sup>. Ο εντοπισμός των προτύπων αυτών δεν έχει βρει σε όλες τις περιπτώσεις ικανοποιητική λύση<sup>21</sup>, αποδεικνύει όμως το Σακελλάριο άγρυπνο παρατηρητή των θεατρικών πραγμάτων της Βιέννης κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα.

Αντιβολή των αποσπασμάτων στο βιβλίο του Μεγδάνη με το αρχικό χορικό που δημοσιεύεται στη βιβλιογραφία των Λαδά/Χατζηδήμου<sup>22</sup> από την έκδοση που αναφέρει ο Ζαβίρας, «Ορφεύς και Ευρυδίκη μελόδραμα· εκ της γαλλικής διά στίχων»<sup>23</sup> αποδεικνύει την ουσιαστική τους ταύτιση, αν και στο Μεγδάνη είναι ο Ορφέας που εκφωνεί τους στίχους, στο λιμπρέτο ο χορός, και το μέτρο κάπως παραλλάσσει<sup>24</sup>. Το πιθανότερο είναι ότι ο Μεγδάνης διέθετε χειρόγραφο του Σακελλάριου από δοκιμαστικές μεταφράσεις και πρώτες γραφές του έργου, πριν από την οριστική έκδοση, τις οποίες χρησιμοποιεί για την τεκμηρίωση των στιχουργικών του αναλύσεων ή και τις παραλλάσσει ο ίδιος<sup>25</sup>.

Στην περίπτωση αυτή το πρότυπο εντοπίζεται με σαφήνεια: πρόκειται για το λιμπρέτο της όπερας που αποτέλεσε σταθμό στην ιστορία του μελοδράματος του 18ου αιώνα *Orphée et Euridice* του περίφημου μεταρρυθμιστή της όπερας Christoph Willibald Gluck (1714-1787)<sup>26</sup>, που παραστάθηκε αρχικά στα ιταλικά ως δίπρακτη «azione teatrale» με λιμπρέτο του Ranieri de' Calzabigi (τον αντίπαλο του Μεταστάσιου στη Βιέννη) στις 5 Οκτωβρίου 1762 στο Burgtheater, και σε τρίπρακτη γαλλική διασκευή με σημαντικές αλλαγές και λιμπρέτο από τον Pierre Louis Moline στις 2 Αυγούστου 1774 στην Academie Royale de Musique του Παρισιού<sup>27</sup>. Σ' αυτή την εκδοχή η όπερα είχε τεράστια επιτυχία, ενώ η ιταλική γραφή έμεινε κάπως στη σκιά<sup>28</sup>. Συμφυρμός των δύο εκδοχών παίζεται στις 31 Δεκεμβρίου 1781 στο Burgtheater της Βιέννης, κι αυτό καθιερώνεται ως την αναμόρφωση του Hector Berlioz το 1859. Την ίδια χρονιά παίζεται στο Kärntnerthortheater η γαλλική διασκευή (που θα παιχθεί στο Παρίσι από το 1774 ως το 1848 σχεδόν 300 φορές)<sup>29</sup>. Η δημοτικότητα και η πανευρωπαϊκή αίγλη της όπερας αυτής<sup>30</sup> οδήγησε αργότερα και σε δημιουργία και παράσταση λαϊκών παρωδιών στα θέατρα της Βιέννης<sup>31</sup>.

Τώρα διαφαίνονται και τα συγκείμενα της μετάφρασης του Σακελλάριου: ερχόμενος το 1786 στη Βιέννη, ζει ακόμα στον απόηχο του παράλληλων παραστάσεων του 1781 στα επισημότερα θέατρα της πόλης και προχωρεί σε μια συνειδητή επιλογή: προτιμάει τη γαλλική μετάφραση, που πλησιάζει περισσότερο προς την κλασικίζουσα τραγωδία, παρά την ιταλική *azione scenica*, που η πρωτοτυπία της έγκειται κυρίως στη μουσική<sup>32</sup>. Είναι επίσης ενδιαφέρον πως ο Σακελλάριος τολμάει να μεταφράσει ένα λιμπρετίστα (έστω και στη γαλλική εκδοχή) από το «αντιμεταστασιακό μέτωπο», τον Ranieri de' Calzabigi (1714-1795), που πρεσβεύει την επιστροφή στην αρχαία τραγωδία, καθώς και την ιδέα πως η μουσική και οι τραγουδιστές οφείλουν να υπηρετούν την υπόθεση, ότι *arie* και *recitativa* πρέπει να ταιριάζουν στο χαρακτήρα των σκηνικών προσώπων κτλ.<sup>33</sup> Όταν ο Καζανόβας επισκέπτεται το 1767 τη Βιέννη, θα αναφέρει τον Calzabigi και το Μεταστάσιο ως εχθρούς<sup>34</sup>.

Η μετάφραση αυτή δεν πρέπει να είναι άσχετη με τη δημοσίευση των Ολυμπίων του Ρήγα<sup>35</sup>, λιμπρέτου του Μεταστάσιου, που είχε από καιρό στο συρτάρι του<sup>36</sup>, ένα χρόνο μετά τη δημοσίευση του λιμπρέτου του Σακελλάριου το 1796 και στο ίδιο τυπογραφείο των Μαρκίδων Πουλίου, την ίδια χρονιά, που δημοσιεύει ο Αντώνιος Κορωνιός, σύντροφος του Ρήγα, τη *Γαλάτεια*, «δράμα ποιμενικόν του κυρίου φλωριανού μεταφρασθέν εκ της γαλλικής εις την ημετέραν απλήν διάλεκτον»<sup>37</sup> (που τελικά δεν είναι δράμα, αλλά βουκολική αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο με τραγουδάκια στο συρμό των μισμαγιών). Έτσι, από περιθωριακή μορφή ο Σακελλάριος αναδεικνύεται σε ουσιαστικό πνευματικό παράγοντα των Ελλήνων της Βιέννης την εποχή του Ρήγα και νωρίτερα, που καταβάλλει μια συνειδητή και αρκετά επίμονη προσπάθεια να μεταφυτεύσει το ευρωπαϊκό θέατρο στην ελληνική γλώσσα· ο Ζαβίρας απαριθμεί συνολικά πέντε θεατρικές μεταφράσεις<sup>38</sup>. Τελικά είναι και ο Σακελλάριος που βρίσκεται πίσω από τη μόνη μαρτυρούμενη θεατρική παράσταση στον ελλαδικό χώρο πριν από το '21, στα 1803 στα Αμπελάκια, όπου ανεβάζουν τη «Μισανθρωπία και Μετανοία» του Kotzebue, ο οποίος, όπως αναφέρει ο Γερμανός ταξιδιώτης Bartholdy, «όπως και παντού αλλού, κάνει με το έργο του αυτό να εκρέουν κρουνοί δακρύων και επικρίσεων»<sup>39</sup>.

Αλλά και ειδικά η μετάφραση του *Ορφέα και της Ευρυδίκης* του Gluck άφησε και άλλα ίχνη στο έργο του Σακελλάριου. Στη συλλογή *Ποιήματα* (1817), που έχει περάσει στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας για τις επιδράσεις των Νυχτών του Young<sup>40</sup>, υπάρχει επιστολή-απάντηση του Σακελλάριου στο Μιχαήλ Περδικάρη για το θάνατο της γυναίκας του, με ημερομηνία 4 Δεκεμβρίου 1800, εν Τζαριτζάνη: «Την ευτυχίαν χαίρετε, ω φίλε Μιχαήλε, / και συ παππά Χαρίσιε, αγα-

πητέ μου φίλε»<sup>41</sup>. ακριβώς την κόρη του Χαρίσιου Μεγδάνη, τη Μητιώ, θα παντρευτεί σε δεύτερο γάμο. Αλλά την πρώτη του γυναίκα τη θυμάται στον Ιάλεμον δεύτερον, που είναι αφιερωμένος στο θάνατό της, και όπου δηλώνει πως τη γνωρίζει από παιδί και δίνει όλο το ιστορικό του δεσμού τους<sup>42</sup>, ενώ με τη θρηνητική αυτή διάθεση του έρχεται στο νου η περίπτωση του Ορφέα, και αναπτύσσει, ακριβώς στο ίδιο μετρικό σχήμα, όπως το πρώτο θρηνητικό χορικό της αρχής της πρώτης πράξης, τον τραγικό παραλληλισμό<sup>43</sup>: «Ένας άνθρωπος εστάθη / όμοιός μου εις τα πάθη, / και ήύρε χάριν θεϊκήν. // Ο Ορφεύς με την γλυκείαν / των χορδών την αρμονίαν / και φωνήν την θελκτικήν. // Έλαβε των ουρανίων / άδειαν 'ς των Ηλυσίων / τας σκηνάς να καταβή, // την φιλτάτην του ν' αρπάξη, / και χωρίς να την κυττάξη, / εις την γην να αναβή. // Ηύρε την αγαπητήν του, / όμως από την ορμήν του // και αγάπην την πολλήν, // Ως την ήκουσε κοντά του, / να φωνάζη τ' όνομά του, / ξέχασε την εντολήν. // Μόλις μιαν ματιάν την ρίπτει / και η Ευρυδίκη πίπτει / πάλιν άπνους εις την γην...»<sup>44</sup>. Όπως είναι γνωστό, στην όπερα του Gluck ο Έρωσ τελικά τον λυπάται και του χαρίζει τη γυναίκα του για δεύτερη φορά.

Το δεύτερο έργο της μικρής αυτής συγκριτικής μελέτης δε συσχετίζεται με την κατάβαση του Ορφέα στον Άδη αλλά με τις μυστηριακές τελετουργίες του ορφισμού, τα σύμβολά του και το μυστηριώδη θάνατο του Ορφέα. Τα αρχαιόμυθα έργα του Άγγελου Σικελιανού (1884-1951) αποτελούν ένα σημαντικό μέρος του συνόλου των έργων του<sup>45</sup>, η αρχαία ελληνική τραγωδία συσχετίζεται άμεσα και με τη φόρμα των δραμάτων του, καθώς και με τη Δελφική Ιδέα και τις Δελφικές Γιορτές 1927 και 1930<sup>46</sup>. Στη μεγάλη αρχαιογνωσία του Σικελιανού η γνώση της λατρείας του Ορφέα και των αρχαιοελληνικών μυστηρίων παίζει ξεχωριστό ρόλο<sup>47</sup>. η «μυθική μέθοδος» δε σταματάει στην αναπαραγωγή του θεματογραφικού πλαισίου του αρχαίου μύθου, αλλά προχωρεί σε νεομυθολογικές συνθέσεις με αφορμή ορισμένα μυθολογικά μοτίβα<sup>48</sup>. Αρχαιόθεμα και αρχαιόμυθα δράματά του είναι το *fragmentum* της «Αριάδνης» (1930), *Ο διθύραμβος του ρόδου* (1932), *Σίβυλλα* (έτοιμο το 1928, κυκλοφόρησε το 1944), *Ο Δαίδαλος στην Κρήτη* (1942/43), *Ασκληπιός* (έκδοση το 1954, γράφεται από το 1917)<sup>49</sup>.

Ο τελευταίος ορφικός *Διθύραμβος* ή *Ο Διθύραμβος του Ρόδου* είναι χρονολογικά το πρώτο ολοκληρωμένο έργο του Σικελιανού (1932) και συνδέεται άμεσα με τις Δελφικές Γιορτές: γράφτηκε μέσα σε μια εβδομάδα για τα στρατεύματα στα σύνορα της Θράκης και της Μακεδονίας και αποτελεί μια προσπάθεια συνέχισης του πνεύματος των Δελφικών Εορτών<sup>50</sup>. Αποτελείται από 748 ελεύθερους ενδεκασύλλαβους ιαμβικούς στίχους και συνίσταται από μακρόσυρτο διάλογο του Ορφέα ως εξάρχοντος με δύο κορυφαίους του χορού· περισσότερο από δράμα είναι

διθύραμβος προς τη νύχτα πριν από τον αποχωρισμό του αρχηγού από τους μύστες του — μαζί αναπολούν το ξεκίνημα των μυστηρίων τους. Ο Ορφέας θα ανεβεί στην κορυφή του Παγγαίου να προσφέρει στον Απόλλωνα το Ρόδο, ενώ γνωρίζει ότι οι Μαινάδες θα τον κατασπαράξουν στις βουνοπλαγιές. Το χριστολογικό βάθος της μορφής του Ορφέα, έκδηλο και στην ελληνική πατρολογία, φανερώνει τη συνεύρεση αυτή ως Μυστικό Δείπνο. Μετά την έκδοση του έργου μεταφράστηκε αμέσως στα γαλλικά και σημειώνεται η σχολιασμένη έκδοση του Τάκη Δημόπουλου (1934), ενώ το 1939 μεταφράζεται και στα αγγλικά<sup>51</sup>. Λόγω της διεθνούς απήχησης των Δελφικών Γιορτών η κριτική αμέσως ασχολείται με το πρώτο θεατρικό έργο του Σικελιανού: Κ. Παράσχος το 1932, Louis Roussel το 1933, αφιέρωμα του περιοδικού *Ιόνιος Ανθολογία* το 1933 για το έργο, κριτική του Φ. Λεμπέσγκ το 1935, του Παλαμά την ίδια χρονιά, του Παπανούτσου αργότερα, του Philip Sherrard κι άλλων<sup>52</sup>. Ιδιαίτερη μνεία αξίζει η κριτική του Παλαμά, που φανερώνει ακόμα και στο προχωρημένο γήρας του τη μοναδική του διεισδυτικότητα· στο άρθρο του συνδέει το ποίημα με τις Δελφικές Γιορτές και αναφέρει και την ανάλυση του Δημόπουλου<sup>53</sup>.

Η δομή του έργου είναι στατική με υψηλή μονολογικότητα<sup>54</sup>· διαλέγονται τρία πρόσωπα: ο Ορφέας και ο Α΄ και Β΄ Κορυφαίος (στο τέλος και ο χορός)· Ορφέας 1-35, Α΄ Κορ. 36-69, Ορφέας 70-97, Α΄ Κορ. 97-105, Ορφέας 106-147, Β΄ Κορ. 147-149, Ορφέας 149-150, Β΄ Κορ. 150-190, Ορφέας 191, Α΄ Κορ. 192-270, Ορφέας 271-442, Β΄ Κορ. 442-524, Ορφέας 524-714, Χορός 715-748. Οι 14 ρήσεις αριθμούν σε μέσον όρο πάνω από 50 στίχους, γνήσιος διάλογος υπάρχει μόνο σ' ένα σημείο. Κυριαρχούν σχεδόν απόλυτα οι αφηγηματικές δομές, πραγματικές αντιθέσεις δεν υπάρχουν<sup>55</sup>. Μάλλον έχει δίκιο ο Παλαμάς να θεωρεί το έργο ως ποίημα, καν ως διαλογικό ποίημα. Ωστόσο η απαγγελία του, στις 24 Απριλίου 1933 στην Αθήνα (τελικά δεν παίχθηκε στη Θράκη), πλησίαζε τη μυσταγωγία<sup>56</sup>, διαφεύδοντας για άλλη μια φορά την αβαθή κρίση των θεατρικών κριτικών, πως η ποίηση δε «στέκει» στη σκηνή<sup>57</sup>· σε μερικά σημεία του έργου ο κόσμος χειροκρότησε αυθόρμητα. Η παράσταση ήταν πραγματική συνέχεια των Δελφικών Γιορτών· και εδώ τη σκηνοθεσία είχε αναλάβει η Εύα Σικελιανού, καθώς και τη διδασκαλία του χορού και την ύφανση των ενδυμασιών για τους ηθοποιούς<sup>58</sup>. Η κινησιολογία του χορού εμμείτο τις παραστάσεις των αρχαίων αγγείων κατά το πρότυπο της Isadora Duncan<sup>59</sup>. Το έργο ανεβάστηκε επίσης το καλοκαίρι του 1993 από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος σε σκηνοθεσία Ε. Τριανταφυλλάκη-Πήττα<sup>60</sup>.

Όπως έχει σημειωθεί σωστά, αυτός ο αποκρυφικός αποχαιρετιστήριος διάλογος του Ορφέα με τους μύστες του μπορεί να ερμηνευτεί μό-

νο στα πλαίσια των Δελφικών συγγραμμάτων του ποιητή, «Της Ελευσίνιας Διαθήκης» (1935)<sup>61</sup> και της Εισαγωγής στο ίδιο το έργο, που ωστόσο δε φανερώνει τις δομές βάθους, αλλά στέκεται στην αναφορά των συμβόλων<sup>62</sup>. Κατ' αυτήν τρία είναι υποστατικά σύμβολα του Ορφισμού: το Στάχυ, το Κλήμα και το Ρόδο — το τελευταίο, το εκατόφυλλο Ρόδο-Λόγος, ενώνει τα δύο πρώτα· τα τρία αυτά σύμβολα αποτελούν τους τρεις αναβαθμούς για την ανάβαση προς την κορυφή: «το Στάχυ εικονίζει τη βαθύτατη ομοιότητα των ανθρώπων απέναντι στο θάνατο και τις βασικές ανάγκες της ζωής. Το Κλήμα χαρίζει την έκσταση και την έξαρση του οργίου της Τέχνης και το Ρόδο την απόλυτη ενότητα»<sup>63</sup>.

Το ίδιο το κείμενο βέβαια τοποθετεί την κατάσταση του τελευταίου αποχαιρετισμού, της παράδοσης της μυστικιστικής κληρονομιάς στους ορφανούς Μύστες και της αναχώρησης του αρχηγού για τη θυσία, σ' ένα σχεδόν χριστιανικό περιβάλλον, με αρχέτυπο το Μυστικό Δείπνο. Το Στάχυ (Άρτος) παραπέμπει στο σώμα του Χριστού, η άμπελος (κλήμα) στο Διόνυσο· στο μαρτύριο του Ορφέα (το Ρόδο, ο Λόγος) ενώνονται τα Πάθη του Χριστού με τα Πάθη του Διονύσου, οι αρχαιοελληνικές και χριστιανικές παραδόσεις της νεότερης Ελλάδας (στ. 439 το Ρόδο δίνεται στην Ελλάδα). Οι αναφορές στο Μυστικό Δείπνο, ακόμα και στον Εσταυρωμένο, είναι επανειλημμένες («από την πληγή μου / να πιείτε ν' αλαφρώσει» στ. 543/4, το Ρόδο είναι ματωμένο· «Κι, ω αγαπημένοι, αν θα δειπνήσω απόψε / σ' ομοφαγία κρυφά μαζί Σας το άγιο / φωμί και το κρασί» στ. 662-4)<sup>64</sup>. Οι Μύστες δέχονται την αποστολή της διάδοσης της νέας θρησκείας, όπως οι Απόστολοι· να δώσουν το Ρόδο στους λαούς, το σύμβολο της ενότητας, «ψυχή και σώμα, αίμα και πνέμα, εχθρότη / κι αγάπη, λαούς με λαούς, τόπους μ' άλλους τόπους, τ' άστρα / με τ' άστρα, ζωή με θάνατο, τους αιώνες / με τους αιώνες» (στ. 370-373, 417-420, 678-681). Οι επικλήσεις γίνονται σε Νύχτα και Ήλιο, σε Διόνυσο και Απόλλωνα. Ο Ορφέας, ο Νόμος του Μέτρου και της Λύρας, ενώνει τις αρχαίες και χριστιανικές παραδόσεις, στις οποίες στηρίζεται η νεότερη Ελλάδα· το εκατόφυλλο Ρόδο είναι ο ιστορικός Λόγος που ενώνει το χριστιανικό Άρτο και το διονυσιακό Οίνο, η κληρονομιά που δίνει ο Διόνυσος/Χριστός στις βουνοπλαγιές του Παγγαίου στους οπαδούς του, για να τη μεταδώσουν στην Ελλάδα και σε όλους τους Λαούς. Το ορφικό ρόδο είναι μέρος της Δελφικής κληρονομιάς του Σικελιανού.

Τελείως διαφορετικό είναι το κλίμα, στο οποίο μας οδηγεί το τρίτο νεοελληνικό έργο για τον Ορφέα, το μονόπρακτο πεζό έργο *Η δίκη του Ορφέα και της Ευρυδίκης* του Γιώργου Σκούρτη<sup>65</sup>, που αντλεί την έμπνευσή του πάλι από την αποτυχημένη απόπειρα του Ορφέα να απελευθερώσει την Ευρυδίκη από τα δεσμά του Άδη. Το έργο γράφτηκε το 1973 και εκδόθηκε το 1980<sup>66</sup>. Φανεροί είναι οι επίκαιροι πολιτικοί

συμβολισμοί της Επταετίας: οι θεοί του Κάτω Κόσμου σκηνοθετούν μια δίκη-παρωδία, όπου καταδικάζεται ο Ορφέας ως εισβολέας και η Ευρυδίκη για την αναταραχή που προκάλεσε στον Άδη, με την προσπάθειά της να κρατήσουν ζωντανή τη μνήμη τους οι νεκροί<sup>67</sup>. Το έργο είναι πολυπρόσωπο: δίπλα στους κατηγορουμένους υπάρχει ο Μίνως ως δικαστής, ο Αιακός στην υπεράσπιση, ως μάρτυρες και βοηθοί της δίκης παρίστανται ο Χάρος, ο Θάνατος, ο Κέρβερος, ο Ερμής, ο Ραδάμανθυς, υπάρχουν Σωματοφύλακες, ο χορός των νεκρών, καθώς και αλληγορικές προσωποποιήσεις όπως Διχόνοια, Λήθη, Θεατής, Θλίψη, Ύπνος, Πόλεμος, Πείνα και Φόβος. Το έργο, παρά τη ζοφερή ατμόσφαιρα της στημένης δίκης (υπάρχουν μόνο μάρτυρες κατηγορίας), έχει αρκετές εύθυμες στιγμές, που φέρνουν στο νου ακόμα και τον Ορφέα στον Κάτω Κόσμο του Jacques Offenbach. Σ' όλη τη διάρκεια της δράσης υπάρχουν κωμικά περιστατικά. Στη μέση του έργου, στη διακοπή της δίκης, υπάρχουν κάτι σαν ιντερμέδια, εύθυμα happenings από τους θεατές της δίκης, που τα διευθύνει ένας κομπέρ-θεατής, με φινάλε το στριπτίζ της Θλίψης και την αναπαράσταση διάφορων τρόπων θανάτου από τους θεατές, στον τύπο της παντομίμας και της επιθεώρησης<sup>68</sup>. Είναι ενδιαφέρον πως ο συγγραφέας όχι μόνο σέβεται τη γενική πορεία του μύθου, αλλά ανταποκρίνεται στις διηγήσεις των μαρτύρων κτλ. και σε μυθολογικές λεπτομέρειες. Έτσι η γοητεία του έργου πηγάζει από την αναγνώριση των μυθολογικών αναφορών από τη μια και από τη μυθολογική αναπαράσταση μιας πολιτικής δίκης-παρωδίας, όπως συνηθίζοταν επί Επταετίας, από την άλλη. Αξιοπρόσεκτη είναι η ηχητική επένδυση του έργου, καθώς και τα πάμπολλα παντομιμικά στοιχεία, που αναγράφονται σε εκτενείς σκηνικές οδηγίες.

Με τη μυθολογική παρωδία του Σκούρτη με ζοφερό πολιτικό φόντο φτάσαμε στο τέλος των αναζητήσεών μας για το θέμα του Ορφέα στη νεοελληνική δραματουργία· ενώ στο λιμπρέτο της όπερας του Gluck ο Έρως θριαμβεύει τελικά πάνω στο Θάνατο, η Μουσική πάνω στη Σιωπή του Άδη, οι μοντέρνες παραλλαγές ακολουθούν πιστά το τραγικό φινάλε, που βρίσκεται πιο κοντά στο απαισιόδοξο πνεύμα της εποχής μας. Όπως σημειώνουν ο Πλάτων και ο Ισοκράτης<sup>69</sup>, ο ελληνικός μύθος αρχικά είχε αίσιο τέλος, ώσπου στα ελληνιστικά χρόνια να αλλάξει το τέλος της Κατάβασης, υπογραμμίζοντας την πίστη των αρχαίων Ελλήνων στο οριστικό του θανάτου, το ανεπιστρεπτί της μετάβασης στον Άδη<sup>70</sup>. Δεν είναι τυχαίο ότι η ήπια και συμπαθητική μορφή του Ορφέα, που ημερώνει τα χτήνη και συγκινεί τις πέτρες με τη Λύρα του, στα πρωτοχριστιανικά χρόνια εκλαμβάνόταν ως προεικόνιση του Χριστού· η θετική εκδοχή του ελληνικού μύθου με το αίσιο τέλος ήταν πολύ κοντά πλέον στην Κάθοδο του Χριστού στον Άδη και την απελευθέρωση του Αδάμ και της Εύας (και της ανθρωπότητας όλης) και στο

πασχαλινό μήνυμα της Ανάστασης. Ο Χριστός ανοίγει τις πύλες του Άδη με τη θεϊκή δύναμη της Άνω Βασιλείας, ο Ορφέας με τη θεϊκή δύναμη των Μουσών, την Αρμονία. Ακόμα και στην παρωδία του Σκούρτη ο Ορφέας έχει κάτι από τον αναμενόμενο ελευθερωτή, που φέρνει το Φως στο Σκότος, τη Ζωή στον Κάτω Κόσμο, κάποια μεσσιανική λειτουργία, αν και εντάσσεται σε μια συγκεκριμένη πολιτική διάσταση και μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, λίγο πριν από την πτώση των Συνταγματαρχών.

## Σημειώσεις

<sup>1</sup> Ο διαχωρισμός είναι του Δ. Ν. Μαρωνίτη («Η αρχαιογνωσία του Σεφέρη: Ζητήματα μεθόδου», *Διαλέξεις*, Αθήνα 1992, σελ. 66). Τα «αρχαιόμυθα» έργα αντλούν τις υποθέσεις τους από την αρχαία ελληνική μυθολογία, ενώ τα «αρχαιόθεμα» από το ιστορικό παρελθόν. Το πλαίσιο αυτής της μικρής μελέτης, στο δεύτερο και στο τρίτο μέρος, δίνει η διδακτορική διατριβή της Ευσεβίας Χασάπη-Χριστουδούλου, *Η αρχαιοελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, Αθήνα 1997.

<sup>2</sup> Οι διάφοροι μυθολογικοί κύκλοι για τον Ορφέα δε φαίνεται να συνδέονται αρχικά. Ο αοιδός, ποιητής και μουσικός από τη Θράκη θεωρείται γιος του Οιάγρου και της Μούσας Καλλιόπης (κατ' άλλη εκδοχή και γιος του Απόλλωνα). Συμμετείχε ως αρχικελευστής στην Αργοναυτική Εκστρατεία, όπου φαίνεται πως είχε το λειτούργημα του ιερέα. Η μουσική του έχει τη δύναμη να μαγεύει τη φύση όλη, να εξημερώνει τα θηρία, να κινεί πέτρες. Το αποδεικνύει και η κατάβασή του στον Άδη: η γυναίκα του Ευρυδίκη (μια νύμφη), για να ξεφύγει από τον Αρισταίο που ήθελε να τη βιάσει, πάτησε ένα φίδι, δαγκώθηκε και πέθανε· ο Ορφέας ξεκινά να τη φέ-

ρει πίσω από τον Άδη και με τη δύναμη της μουσικής του το καταφέρνει. Την τελευταία στιγμή όμως γυρίζει πίσω να δει αν τον ακολουθεί πράγματι, κι έτσι τη χάνει για πάντα. Οι παραδόσεις για το θάνατό του είναι συγκεχυμένες: Θρακιώτισσες Μαινάδες τον κατασπαράζουν από μίσος (μετά το θάνατο της γυναίκας του δείχνει μισογυνική συμπεριφορά και συναναστρέφεται μόνο με άνδρες) ή κεραυνός του Δία τον σκοτώνει ή τον εκδικείται η Αφροδίτη· το κεφάλι και η λύρα του μεταφέρθηκαν από τα κύματα στη Λέσβο. Λέγεται πως ήταν αρχηγός μυστικιστικού θρησκευτικού κινήματος (ορφισμός) με μυστήρια, στα οποία γίνονταν δεκτοί μόνο οι άντρες· ο ορφισμός άσκησε σημαντική επίδραση και στον πρώιμο χριστιανισμό (βλ. Pierre Grimal, *Λεξικό της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας*, Θεσσαλονίκη 1991, σελ. 515-518 με όλες τις πηγές).

Για το θέμα του Ορφέα στις Τέχνες και τη Λογοτεχνία βλ. H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 8η έκδ., Wien 1988, σελ. 372-380 (πλαστική, μωσαϊκά, μικρογραφίες, πίνακες, δραματικά έργα, ποίηση, μυθιστόρημα, συμφωνίες,

- καντάτες, όπερες, μπαλέτα, κινηματογραφικές ταινίες κτλ.). Βιβλιογραφία σε επιλογή: A. Boulanger, *Orphée*, Paris 1925· W.K.C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, London 1935· M.P. Nilsson, «Early Orphism», *Harvard Theological Review* 1935, σελ. 181-230· O. Kern, *Orpheus*, Berlin 1920· A. Krüger, *Quaestiones Orphicae*, Diss. Halle 1934· E. Norden, «Orpheus und Eurydike», *Sitzungsber. Preuß. Akad. Wiss., phil. hist. Kl.* 1934, σελ. 626-683· K. Kerényi, *Pythagoras und Orpheus*, Amsterdam 1940· I.M. Lintfort, *The Art of Orpheus*, Berkeley 1941· W. Wili, «Die orphischen Mysterien und der griechische Geist», *Eranos-Jahrbuch* 11 (1944), σελ. 61-105· R. Böhme, *Das Alter des Kitharoden*, Berlin 1953· Theologian D.P. Walker, «Orpheus the and the Renaissance Platonists», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 16 (1953), σελ. 100-120· L. Moulinier, *Orphée et l'Orphisme à l'époque classique*, Paris 1955· R.F. Paget, *In the Footsteps of Orpheus. The Story of the Finding and Identification of the Lost Entrance to Hades, the Oracle of the Dead, the River Styx, and the Infernal Regions of the Greeks*, New York 1968· R. Böhme, *Der Sänger der Vorzeit. Drei Kapitel zur Orpheus-Frage*, Bern-München 1980· M.L. West, *The Orphic Poems*, Oxford 1983 κτλ.
- <sup>3</sup> Για την εξέλιξη του θέματος στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία βλ. Hunger, ό.π. και E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, 3η έκδ. Stuttgart 1970, σελ. 562-568 (με ειδική βιβλιογραφία). Ιδιαίτερη απήχηση είχε το θέμα στην πρώιμη όπερα, από την «Euridice» των O. Rinuccini και G. Peri (1600) και τον «Orfeo» του Monteverdi (1607) ως τον «Orphée et Euridice» του Christoph Willibald Gluck σε λιμπρέτο του Ranieri de' Calzabigi (1762) και τις παρωδίες με αποκορύφωμα του «Orphée aux enfers» (1858) του Jacques Offenbach.
- <sup>4</sup> Βλ. Στ. Λαμπάκης, *Οι Καταβάσεις στον Κάτω Κόσμο στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία*, Αθήνα 1982 (με βιβλιογραφία).
- <sup>5</sup> Βλ. W. Puchner, «Das griechische Lazaruslied. Vom religiösen Erzähl-lied zur gesungenen Gabenbitte», στον τόμο: *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996, σελ. 125-168 (με όλη τη σχετική βιβλιογραφία). Του ίδιου, «Antike und christliche Unterweltsfahrten», στον τόμο: *Akkomodationsfragen. Einzelbeispiele zum paganen Hintergrund von Elementen der frühkirchlichen und mittelalterlichen Sakraltradition und Volksfrömmigkeit*, München 1997, σελ. 47 εξ.
- <sup>6</sup> Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου, «Η τυπολογία και η ιδεολογική διαχείριση της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας στο νεοελληνικό δράμα», στον τόμο: *Η αρχαία ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, ό.π., σελ. 899-924. Εδώ αναφέρονται εκτός από το Σικελιανό και το Σκούρτη και μερικά σύγχρονα ακόμα έργα: «Στο έργο Ορφέας / Η αποδοχή του ονόματος» (1979) του Κοσμά Κορωναίου, ο Ορφέας είναι ένας ψυχασθενής, έγκλειστος στο κελί ενός ψυχιατρείου, εξαιτίας του κλονισμού που προκάλεσε στην ψυχική του ισορροπία ο θάνατος της γυναίκας του Ευρυδίκης. Ο Ορφέας αναζητά τη γυναίκα του στα μέρη όπου συχνάζαν και στα πρόσωπα άλλων γυναικών. Στο ποιητικό έργο Ευρυδίκη (1987) του Πόττη Κατράκη η ηρωίδα νεκρανασταίνεται. Τέλος, στο *Σκέπασε μάνα, σκέπασε ή Ορ-*

φέας και Ευρυδίκη (1991) του Μάνου Βενιέρη, η Ευρυδίκη εξορίζεται εξαιτίας της αντιστασιακής της δράσης στη Μακρόνησο, που είναι ο Κάτω Κόσμος των αρχαίων. Ο άντρας της, ο Ορφέας, μουσικός που έχει υπηρετήσει στον Εθνικό Στρατό, την επισκέπτεται για να την ελευθερώσει. Δεν το καθορθώνει όμως, γιατί η Ευρυδίκη υπό την πίεση φρικτών βασανιστηριών αποκηρύσσει τις ιδέες της και, όπως συμφώνησε, ανήκει στον Άδη» (ό.π., σελ. 923 εξ.).

<sup>7</sup> Ίσως με διακοπές, όπως προκύπτει από τα βιογραφικά στοιχεία του Ζαβίρα (βλ. στη συνέχεια). Βλ. Β. Πούχνερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές του ελληνικού θεάτρου του 18ου και 19ου αιώνα», στον τόμο: *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σελ. 141-344, ιδίως σελ. 219 εξ.

<sup>8</sup> Για το Ζαβίρα βλ. Κ.Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 4η έκδ., Αθήνα 1968, σελ. 158 εξ., Ε. Horvath στη σειρά *Ουγγροελληνικά Μελέται*, αρ. 3, Budapest 1937 και την εισαγωγή του Τάσου Γριτσόπουλου στην έκδοση του 1972 του πολύτιμου συγγράμματος *Νέα Ελλάς ή Ελληνικόν θέατρον*, Αθήνα 1871 (1972).

<sup>9</sup> Βλ. Ζαβίρας, ό.π., σελ. 243.

<sup>10</sup> Β. Πούχνερ, «Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματα και στο ελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σελ. 234 εξ. (με περισσότερη βιβλιογραφία).

<sup>11</sup> Μιχ. Α. Καλινδέρης, *Χαρίσιος Α. Μεγδάνης 1768-1823*, Εν Αθήναις 1971 (με περισσότερη βιβλιογραφία).

<sup>12</sup> *Καλλιόπη Παλινοστούσα ή περί ποιητικής μεθόδου*. Πραγματεία φιλο-

λογηθείσα τε και εκπονηθείσα επιμελώς, και ευτάκτως, παρά του εν Ιερεύσι ελαχίστου Χαρισίου Δημητρίου Μεγδάνου του εκ Κοζάνης. Προς Χρήσιν και Ωφέλειαν των Φιλομούσων Νέων του Γένους, των την Ποιητικήν μετερχομένων. Και νυν πρώτον Τύποις εκδοθείσα Δαπάνη του Εντιμολογιωτάτου και Φιλογενεστάτου κυρίου Δημητρίου Ιωάννου Τακιατζή. Εν Βιέννη της Αυστρίας, εκ της Τυπογραφίας του Ιωάννου Σνείρερ, 1819. σελ. 336. Για την πρόσληψη του έργου βλ. Α. Χατζοπούλου, «Έργα ρητορικής και ποιητικής (18ος-19ος αι.)», *Μαντατοφόρος* 35-36 (1992), σελ. 59-147, ιδίως σελ. 105 εξ. Είχε χαρακτηριστεί ως «Βιβλίον άμουσον, ασυνάρτητον, άτεχνον και άχαρι» (Κ. Α. Γουναρόπουλος, *Πανδώρα* 22, τεύχ. 527 (1.3.1873), σελ. 535-536), που ωστόσο είχε σημαντική διάδοση (δύο φορές αναφέρει και ο Παλαμάς το έργο αυτό, *Άπαντα*, τόμ. ΣΤ' 52 και ΙΣΤ' 326). Στα μέσα του 20ού αιώνα υπήρχαν στη Δημοτική Βιβλιοθήκη της Κοζάνης ακόμα 117 δέματα αυτού του βιβλίου (Νικ.Π. Δελιαλής, *Κατάλογος εντύπων Δημοτικής βιβλιοθήκης Κοζάνης* (1494-1832), Θεσσαλονίκη 1948, τόμ. Α', σελ. 217 αρ. 834).

<sup>13</sup> Η παρατήρηση είναι της Α. Φραντζή, «Καλλιόπη Παλινοστούσα ή Περί ποιητικής Μεθόδου του Χαρίσιου Μεγδάνη (1819)», *Παλίμψη* στον 6-7 (1988), σελ. 185-199. Η μελετήτρια υποπτεύεται ότι τα αποσπάσματα αυτά ίσως να αναφέρονται στη χαμένη μετάφραση του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας (ό.π., σελ. 195), υπόθεση που ωστόσο δεν επαληθεύεται (Πούχνερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί», ό.π., σελ. 220). Ο Γιώργος Σαββίδης προέβα-

λε και άλλη θεωρία, πως οι 12 στίχοι του Ισαάκ, που βρίσκονται ανάμεσα στα στιχουργικά παραδείγματα, προέρχονται από άγνωστη φαναριώτικη διασκευή της κρητικής Θυσίας του Αβραάμ (Γ. Π. Σαββίδης, «Παλαιό κρασί σε νέα μπουκάλια 1. Λανθάνουσα Φαναριώτικη διασκευή της Θυσίας του Αβραάμ», *Μαντατοφόρος* 32 (1990), σελ. 68 εξ.), αλλά οι στίχοι αυτοί μπορεί να προέρχονται χωρίς άλλο από το χώρο των μισμαγιών ή από την κατηχητική θρησκευτική ποίηση του 18ου αιώνα (Πούχνερ, ό.π., σελ. 219).

<sup>14</sup> Τα κείμενα τώρα και στον Πούχνερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί», ό.π., σελ. 226-229. «Μια απλή ανάγνωση των κειμένων πείθει πως το παράδειγμα ΣΤ' είναι μια αναπτυγμένη παραλλαγή της άριας του Ορφέα στο Α'. Και το χορικό Β' θα ταίριαζε θεματολογικά με το μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης, αλλά και με κάθε άλλο λιμπρέτο που έχει βασικό θέμα τα ερωτικά πάθη και τις ερωτικές περιπλοκές. Τα Γ' και Δ' προέρχονται από άγνωστη τραγωδία Έρωτος αγωνοθέτης με ηρωίδα την Εύχαρι. Το Δ' αποτελεί απόσπασμα από ανέκδοτο ποίημα ή δράμα για τη Θυσία του Αβραάμ» (Πούχνερ, ό.π., σελ. 229 εξ.).

<sup>15</sup> Β. Πούχνερ, «Η πρόσληψη του Carlo Goldoni στην Ελλάδα», στον τόμο: *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σελ. 345-358, ιδίως σελ. 351 εξ.

<sup>16</sup> Γ. Λαδογάννη, *Οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου* (έντυπες εκδόσεις 1637-1879), Αθήνα 1996, αρ. 234

<sup>17</sup> Αναφέρεται στο βιβλίο της Α. Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις* (18ος-19ος αι.). Μια συγκριτική προσέγγιση, Αθήνα 1993, σελ. 27.

<sup>18</sup> Εκτός από όσα γράφει ο Κ. Θ. Δημαράς (*Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Αθήνα 1982, ευρετήριο) υπάρχει μόνο μια στοιχειώδης βιογραφία του Π. Λιούφη, *Ιστορία της Κοζάνης*, Αθήνα 1924, σελ. 292 εξ. Αναγραφή των έργων του (κατά Ζαβίρα, ό.π., σελ. 242 εξ.) υπάρχει στο Σπ. Λάμπρο, *Νέος Ελληνομνήμων* Ι' (1913), σελ. 353 καθώς και στη βιβλιογραφική εργασία του Α. Graf, *Κατάλογος της εν Βουδαπέστη Βιβλιοθήκης Γεωργίου Ζαβίρα*, Βουδαπέστη 1935, σελ. 15.

<sup>19</sup> Κ.Θ. Δημαράς, *Ελληνικός Ρωμαντισμός* ό.π., σελ. 50 (Κ. Οικονόμου, *Γραμματικά* 1817, σελ. κθ').

<sup>20</sup> Ακολουθούν ακόμα η *Αρχαιολογία συνοπτική* 1796 με λεπτομερειακή περιγραφή των Ολυμπιακών αγώνων και των θεατρικών αγώνων της αρχαιότητας και ο πρώτος τόμ. της *Περιγήσεως του νέου Αναχάρσιδος* 1797 (Ζαβίρας, ό.π., σελ. 242 εξ.). Εκτός από αυτά τα λογοτεχνικά πονήματα φαίνεται πως έχει καταγράψει και τις εντυπώσεις του ως γιατρού σε βιεννέζικο νοσοκομείο εκείνη την εποχή, το 1798 (Γ. Καράς, *Οι θετικές-φυσικές επιστήμες στον ελληνικό 18ο αιώνα*, Αθήνα 1977, σελ. 80).

<sup>21</sup> Λεπτομερειακά Πούχνερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί», ό.π., σελ. 233 εξ. και G. Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750-1944*, Amsterdam 1983, σελ. 52 εξ., 111, 116, 536 και pass.

<sup>22</sup> Γ. Λαδάς/Α. Χατζηδήμος, *Ελληνική βιβλιογραφία των ετών 1796-1799*, Αθήνα 1973, σελ. 35 εξ., αρ. 30.

<sup>23</sup> Ζαβίρας, ό.π., σελ. 243, έκδοση Βιέννη 1796.

<sup>24</sup> Συστηματική σύγκριση Πούχνερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί», ό.π., σελ. 238 εξ.

- <sup>25</sup> Πούχνερ, ό.π., σελ. 241.
- <sup>26</sup> Έχει συνθέσει συνολικά 107 όπερες από τις οποίες σώζονται 47 (για βιβλιογραφία βλ. Πούχνερ, ό.π., σελ. 241 εξ.).
- <sup>27</sup> Βιβλιογραφία για τις δύο εκδοχές Πούχνερ, ό.π., σελ. 242 εξ.
- <sup>28</sup> Μόλις στον 20ό αιώνα προτιμάται από την τρίπρακτη γαλλική εκδοχή. Ο Hector Berlioz το 1859 προσπάθησε να συγκεράσει και τις δύο εκδοχές.
- <sup>29</sup> G. Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Wien/Köln/Graz 1971, σελ. 248 εξ., 483.
- <sup>30</sup> Λεπτομερειακά στοιχεία στον Πούχνερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί», ό.π., σελ. 246 εξ.
- <sup>31</sup> Η πιο γνωστή είναι «Orpheus und Euridice oder So geht es im Olymp zu» του Meisl 1813 (βλ. O. Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien 1952, σελ. 645 εξ.).
- <sup>32</sup> A.B.Marx, *Gluck und die Oper*, 2 τόμ., Leipzig 1862, τόμ. Α', σελ. 303.
- <sup>33</sup> Κατά την παραμονή του στο Παρίσι 1750-60 ο Calzabigi γράφει έναν πρόλογο σε έκδοση των έργων του Μεταστάσιου το 1755 («Disertazione su le poesie drammatiche del sig. Abate Pietro Metastasio»), όπου με λεπτή ειρωνεία κριτικάρει τους στερεότυπους χαρακτήρες και τις στερεότυπες σκηνικές καταστάσεις των έργων του Μεταστάσιου (βλ. A. Csampai/D.Holland, *Claudio Monteverdi Orfei, Christoph Willibald Gluck Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentar*, Reinbek 1988, σελ. 175 εξ.).
- <sup>34</sup> G. Casanova, *Geschichte meines Lebens*, Berlin 1895, 10η έκδοση, σελ. 251.
- <sup>35</sup> Ο Σακελλάριος δημοσιεύει το 1796 την «Αρχαιολογίαν συνοπτικήν των Ελλήνων», όπου πραγματεύεται εκτενώς το θέμα των Ολυμπιακών αγώνων (σελ. 158 εξ.).
- <sup>36</sup> Βλ. Β. Πούχνερ, «Ρήγας και το Θέατρο», στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σελ. 109 εξ.
- <sup>37</sup> Ζαβίρας, ό.π., σελ. 198, Λαδάς/Χατζηδήμος, ό.π., αρ. 9.
- <sup>38</sup> Για τη βασιμότητα των πληροφοριών του Ζαβίρα βλ. Πούχνερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί», ό.π., σελ. 249 εξ.
- <sup>39</sup> «Την άλλη μέρα, έκανα τη γνωριμία με το γιατρό του τόπου, τον Γεώργιον Σακελλάριον, άνθρωπο φωτισμένο, που έχει σπουδάσει στη Βιέννη και είχε μεταφράσει στα σύγχρονα ελληνικά αρκετούς τόμους απ' τα Ταξίδια του νέου Ανάχαρση. Μας έδειξε διάφορα αρχαία νομίσματα... Δεν θα μπορούσα να πω ως ποιο σημείο είχα συγκινηθεί απ' την ανησυχία των νεαρών μας Ελλήνων. Έχουνε στήσει στην πόλη τους, με μερικούς άλλους φίλους, ένα θεατράκι φιλικό, όπου ανέβασαν, όπως παντού στον πολιτισμένο κόσμο, το Μισαθρωπία και μετάνοια, του Kotzebue, ο οποίος, όπως και παντού αλλού κάνει με το έργο του αυτό να εκρέουν κρουνοί δακρύων και επικρίσεων» (J. L. S. Bartholdy, *Ταξιδιωτικές εντυπώσεις από την Ελλάδα 1803-1904*, μτφρ. Φ. Κονδύλης, Αθήνα 1993, σελ. 67-68).
- <sup>40</sup> Βλ. κυρίως Κ. Θ. Δημαράς, «Επαφές της νεώτερης ελληνικής λογοτεχνίας με την αγγλική (1780-1821)», *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, ό.π., σελ. 21-42, ιδίως σελ. 31 εξ. και «Οι νύχτες του Γιουνγκ στην Ελλάδα του 1817», στον ίδιο τόμο, σελ. 43-60.
- <sup>41</sup> Ποιήματα, ό.π., σελ. 125.
- <sup>42</sup> Ποιήματα, ό.π., σελ. 19 εξ.

<sup>43</sup> Πούχνερ, «Μεθοδολογικά προβλήματα», ό.π., σελ. 250 εξ.

<sup>44</sup> Ποιημάτια, ό.π., σελ. 23.

<sup>45</sup> Για την εργογραφία και κριτικογραφία του Σικελιανού βλ. τις εξής βιβλιογραφίες: Γ. Κ. Κατσίμπαλης, *Βιβλιογραφία Α. Σικελιανού*, Αθήνα 1946· Φ. Γιοφύλλης, «Συμπλήρωση στη βιβλιογραφία Α. Σικελιανού», *Ο Βιβλιόφιλος* 5 (1951), σελ. 6· Γ. Κ. Κατσίμπαλης, «Συμπλήρωμα Βιβλιογραφίας Α. Σικελιανού», *Νέα Εστία* 52 (1952), σελ. 218-244· Γ. Π. Σαββίδης, «Βιβλιογραφία στο Σικελιανό (1909-1945)», *Ηώς* 103-107 (1967), σελ. 305-336· Μ.Καρπόζηλου, *Αφιερώματα περιοδικών. Συμβολή στην καταγραφή τους (1880-1980)*, Αθήνα 1982, σελ. 56· Δ. Δασκαλόπουλος, «Βιβλιογραφικά Έτους Σικελιανού», *Διαβάζω* 46 (Σεπτ.-Οκτ.1981)· του ίδιου, *Βιβλιογραφικά Σικελιανού (1980-1982)*, Αθήνα 1983· Ι. Μ. Χατζηφώτης, «Εργογραφία - Βιβλιογραφία Άγγελου Σικελιανού 1953-1983», *Σικελιανός 1884-1951*, Αθήνα, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών 1981· Θ. Ξύδης, «Δημήτρη Δασκαλόπουλου: "Βιβλιογραφικά Σικελιανού (1980-1982)"», *Νέα Εστία* 113 (1983), σελ. 549-550.

<sup>46</sup> Η αρχαία τραγωδία προβληματίζει επανειλημμένως το Σικελιανό σε δοκίμιά του. Βλ. σε επιλογή: «Τα προσωπεία στην τραγωδία του Προμηθέα Δεσμώτη» (1962) (*Πεζός Λόγος Β' Δελφικά (1921-1951)*, Αθήνα 1980, σελ. 47 εξ.), «Η Δελφική προσπάθεια. Διευκρινίσεις και προεκτάσεις» (1927-1932) (ό.π., σελ. 112-116)· «Το πρόβλημα της Μουσικής και του Χορού στο Αρχαίο Δράμα: δύο άρθρα» (1931) (ό.π., σελ. 309-321), «Για τη διδασκαλία της αρχαίας τραγωδίας»

(1931) (*Πεζός Λόγος Γ' (1928-1938)*, Αθήνα 1981, σελ. 126-130), «Η διδασκαλία της Εκάβης» (1943) (*Πεζός Λόγος Δ' (1940-1944)*, Αθήνα 1983, σελ. 91-96). Επίσης Εύα Σικελιανού, «Η Τραγωδία κατά Σικελιανόν», *Θέατρο* 11 (Σεπτ.-Οκτ. 1963), σελ. 67-68.

<sup>47</sup> Το θέμα της αρχαιογνωσίας του Σικελιανού έχει διερευνηθεί ικανοποιητικά μόνο για το *Λυρικό Βίο*. Βλ. Α. Κ. Φυλακτός, *Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό Βίο. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού*. Διδακτορική διατριβή, Λευκωσία 1982 (σελ. 182 αναφορά στις τραγωδίες του Ευριπίδη). Βλ. και του ίδιου του Σικελιανού «Στοχασμοί γύρω στην ιδέα της Αναγέννησης της τραγωδίας» [αποσπάσματα από τον ασυμπλήρωτο πρόλογο στη *Θυμέλη*]. (*Θυμέλη Α', Πρόλογος*, Αθήνα 1971, σελ. 9-23). Η πρόσληψη και μελέτη αρχαίων μυστηρίων συσχετίζεται και με σύγχρονα κινήματα, όπως το «ανθρωποσοφιστές» κτλ. (βλ. για τη βιβλιοθήκη του Α. Σικελιανού Α. Παπαδάκη, «Τα Ευρεθέντα της Βιβλιοθήκης των Δελφών του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού», *Επετηρίδα Εταιρείας Λευκαδικών Μελετών Η'*, 1995, σελ. 333-406). Στον ορφισμό και στα αρχαιοελληνικά μυστήρια αναφέρονται και μια σειρά από δοκίμια· σε επιλογή: «Τ' αετώματα της Ολυμπίας» (1928) (*Πεζός Λόγος Α'*, σελ. 163-178), «Προανάκρουσμα» (1921), «Πρώτες Δελφικές Εορτές (1926-1927)», «Η Δελφική Προσπάθεια: Διευκρινίσεις και προεκτάσεις» (1930-1936) (*Πεζός Λόγος Β'*, σελ. 13-21, 23-54, 55-222, 223-242 και 243-429 αντίστοιχα), και «Η Ελευσίνια Διαθήκη» (1935) (*Πεζός Λόγος Γ'*, σελ. 45-93).

Για την αρχαιογνωσία του Σικελιανού βλ. επίσης: Κ. Θ. Δημαράς, «Ο Σικελιανός είναι μέσα στην ελληνική παράδοση», *Νέα Εστία* 52 (Χριστόμ. 1951), σελ. 31-36· Θ. Ξύδης, «Ο Σικελιανός και ο αρχαίος μύθος», ό.π., σελ. 37-47· Τ. Δόξας, «Ο Σικελιανός και η Ολυμπία», ό.π., σελ. 199 εξ· Μ. Αυγέρης, *Α. Σικελιανός*, Αθήνα 1952, σελ. 106-116· Ν. Λούβαρις, «Ο Σικελιανός και η θρησκεία», *Νέα Εστία* 54 (1953), σελ. 954-963· Τ. Δημόπουλος, «Το πνεύμα της Ολυμπίας και ο Δελφισμός του Σικελιανού», *Νέα Εστία* 84 (1968), σελ. 924-932· Ph. Sherrard, «Άγγελος Σικελιανός», (μτφρ. Σ. Σκοπετεά), *Δοκίμια για το νέο ελληνισμό*, Αθήνα 1971, σελ. 196-293· Ε.Π. Παπανούτσος, «Σικελιανός», Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός, Αθήνα 1977, σελ. 233-280· Ρ. Φράγκου-Κικίλια, «Τρία σονέτα του Σικελιανού και ο Πλούταρχος», – Κότινος στον Άγγελο Σικελιανό. Τριάντα χρόνια από το θάνατό του, *Τετράδια Ευθύνης* 11, Αθήνα 1980, σελ. 147-160· Τ. Δημόπουλος, Σικελιανός ο Ορφικός, Αθήνα 1981 (ιδίως σελ. 99-105)· Ε. Λαδιά, «Ο Άγγελος Σικελιανός και η Αρχαία Ελλάδα», *Ποιητές και αρχαία Ελλάδα* (Σικελιανός - Σεφέρης - Παπαδίτσας), Αθήνα 1983, σελ. 11-63· Π. Πρεβελάκης, Σικελιανός, Αθήνα 1984, σελ. 86 εξ· D. Ricks, «Σικελιανός», *Η σκιά του Ομήρου*, μτφρ. Α. Παρίση, Αθήνα 1993, σελ. 86-119· Ε. Κήλυ, «Σικελιανός: η μεγαλόπρεπη φωνή» και «Ο Σικελιανός και η ελληνική μυθολογία», *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, μτφρ. Σ. Τσακνιάς, Αθήνα 1987, σελ. 63-77 και 79-91 κτλ.

<sup>48</sup> Στρέφεται με θυμό ενάντια στη «μουσειακή» χρήση του Μύθου

(Πεζός Λόγος Β' σελ. 216) και πρεσβεύει μια δημιουργική χρησιμοποίηση της μυθολογίας (σε άρθρο του «Εισαγωγή στο καλλιτεχνικό έργο του κυρίου Conrad Westpfahl και το ποιητικό της κυρίας Inge Westpfahl», *Πεζός Λόγος Γ'*, σελ. 133-141)· τη χρησιμοποίηση της μυθολογίας ως ρητορικού σχήματος ή μεταφορικού στολισματος απορρίπτει ως «πλήγμα φριχτό σ' ολόκληρη την ιστορία του ανθρωπίνου πνεύματος» (ό.π., σελ. 139, Χασάπη-Χριστοδούλου, ό.π., σελ. 576).

<sup>49</sup> Για το θέατρο του Σικελιανού βλ. σε επιλογή: Σ. Καραντινός, «Ο Σικελιανός και η σύγχρονη τραγωδία», *Ελεύθερα Γράμματα*, περ. Β' (15.10.1947), σελ. 186 εξ· Μ. Αυγέρης, *Άγγελος Σικελιανός*, Αθήνα 1952, σελ. 51-56 (Ελληνες λογοτέχνες, Αθήνα 1982, σελ. 133-220)· Π. Χάρης, «Οι τραγωδίες του Σικελιανού», *Νέα Εστία* 52 (Χριστόμ. 1952), σελ. 214-217· Τ. Μπάρλας, «Άγγελος Σικελιανός», *Νέα Εστία* 69 (1961), σελ. 709 εξ· Σ. Καραντινός, *Σαράντα χρόνια θέατρο III*, Αθήνα 1971, σελ. 82-87· Θ. Ξύδης, «Η "Σίβυλλα" και οι άλλες τραγωδίες του Σικελιανού», *Νέα Εστία* 78 (1965), σελ. 1244-1246· του ίδιου, *Άγγελος Σικελιανός*, Αθήνα 1973, σελ. 156-187· Μ. Λυγίζος, *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, τόμ. Α', Αθήνα 1980, σελ. 289-294· Π. Χάρης, «Οι τραγωδίες του Άγγελου Σικελιανού», *Νέα Εστία* 109 (1981, σελ. 678-682 και 127 (1990), σελ. 234-239· *Σικελιανός. Η συνάντηση των Δελφών. Τριάντα χρόνια από το θάνατό του*, Αθήνα 1982, σελ. 56-84· Α. Bacopoulou-Halls, *Modern Greek Theater: Roots and blossoms*, Αθήνα 1982, σελ. 96-99 κτλ. Για την ανάλυση των υπόλοι-

πων αρχαιομύθων τραγωδιών του Σικελιανού βλ. Χασάπη-Χριστοδούλου, ό.π., σελ. 577 εξ., 584 εξ., 586 εξ., 592 εξ.

<sup>50</sup> Σημειώνει η Εύα Σικελιανού σχετικά: «Ο Έλληνας στρατηγός που διεύθυνε τα στρατεύματα των συνόρων Θράκης και Μακεδονίας μάς κάλεσε να οργανώσουμε μια γιορτή για το στρατό. Γι' αυτούς ο Σικελιανός έγραψε το δράμα. Μπορούσε να ονομαστεί ο "Τελευταίος Ορφικός Δείπνος". Ο Ορφέας προβλέπει το θάνατό του και μαζί με τους μαθητές του αναθυμάται περιστατικά της κοινής ζωής τους» (Ε. Σικελιανού, «Ο ποιητής Άγγελος Σικελιανός», *Νέα Εστία* 38, 1945, σελ. 1076). Βλ. επίσης Γ. Πράτσιας, «Ο Σικελιανός πάντα ζωντανός», *Νέα Εστία* 54 (1953), σελ. 967.

<sup>51</sup> Η γαλλική μετάφραση είναι ανώνυμη: *Angelos Sikelianos. Le Dernier Dithyrambe Orphique ou Le Dithyrambe de la Rose*, Editions «Pyrros» S.A., Athènes 1933 (Κατσιμπαλής, Βιβλιογραφία, αρ. 48). Τάκης Δημόπουλος, *Ο Διθύραμβος του Ρόδου του Σικελιανού. Κείμενο - Σημειώματα - Επιλεγόμενα*, Έκδοση «Κύκλου», Αθήνα 1934 (Κατσιμπαλής, ό.π., αρ. 22). ο ίδιος αργότερα επιχειρεί και πληρέστερη προσέγγιση (Τ. Δημόπουλος, *Σικελιανός ο Ορφικός*, Αθήνα 1981, σελ. 40-52). Η αγγλική μετάφραση είναι του Ted Shawn, *The Dithyramb of the Rose. By Angelo Sikelianos*. [1939] (Κατσιμπαλής, ό.π., αρ. 49· αποσπάσματα αγγλικής μετάφρασης του France C. Waldman στο περιοδικό *Athene* 4, 1943, σελ. 31-35 στο Σικάγο - Κατσιμπαλής, ό.π., αρ. 371). Το έργο συμπεριλαμβάνεται στον τόμο *Θυμέλη*, Αθήνα 1950, σελ. 7-37 και στη σχολιασμένη έκδοση του Γ. Σαββί-

δη *Θυμέλη Α'* (Άπαντα VIII), Αθήνα 1971, σελ. 25-58.

<sup>52</sup> Π.[αράσχος Κ.], «Άγγελου Σικελιανού: "Ο Τελευταίος Ορφικός Διθύραμβος ή Ο Διθύραμβος του Ρόδου"», *Νέα Εστία* 12 (1932), σελ. 1276 εξ.· L. Roussel, «Le dernier Dithyrambe Orphique ou Le Dithyrambe de la Rose», *Libre* (Apr.-Mai 1933), σελ. 1009· *Ιόνιος Ανθολογία*, 7 (Μάρτ. 1933), σελ. 37-39 (απόψεις των Κ. Τσάτσου, Κ. Παλαμά, Ι. Γρυπάρη, S. Baud-Bovy, Δ. Ν. Παπά, Α. Χόρβαρτ, Τ. Δημόπουλου και Ε. Clément), σσ. 44-46 παρουσίαση του έργου από τον Τ. Άγρα· Φ. Λεμπέσγκ, «Ο "Διθύραμβος του Ρόδου" του Άγγελου Σικελιανού και η Δελφική Ιδέα», *Τα Νέα Γράμματα* 1 (1935), σελ. 114-117· Κ. Παλαμάς, «Απόκριση σε κάποια ερωτήματα» (1935), *Άπαντα*, τόμ. 14, σελ. 351· Ε. Π. Παπανούτσος, «Το πνευματικό κλίμα της σικελιανικής ποίησης», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 2 (1946-47), σελ. 170 εξ. (Παλαμάς, *Καβάφης, Σικελιανός*, Αθήνα 1977, σελ. 268 εξ.)· Ph. Sherrard, *Δοκίμια για το νέο ελληνισμό*, Αθήνα 1971, σελ. 267-270, 272 εξ., 279 εξ. Βλ. επίσης Μ. Αυγέρης, *Άγγελος Σικελιανός*, Αθήνα 1952, σελ. 57-61· Θ. Ξύδης, *Άγγελος Σικελιανός*, ό.π., σελ. 157-160· Μ. Δ. Κλάρας, «Ο δραματικός Σικελιανός», *Δοκίμια*, Αθήνα 1967 σελ. 139 εξ.· Τ. Αδάμος, *Η λογοτεχνική κληρονομιά μας*, βιβλίο Β', Αθήνα 1980, σελ. 53-75 κτλ.

<sup>53</sup> «Στα 1934 [=1932] φάνηκε "Ο διθύραμβος του Ρόδου", ποίημα του Άγγελου Σικελιανού, που για κείνους που θεωρούν και που πιστεύουν την ποίηση μυστική και σιβυλική εικονογραφία κάνει το ποίημα τούτο χάρισμα ασύγκριτο, μπροστά

στην άλλη ποικιλώνυμη εσοδεία των στιχουργημάτων του χρόνου τούτου και ικανή να πλουτίσει την ποίησή μας μοναδικά και αξιοζήλευτα. Το ποίημα του Σικελιανού συνεχίζει με το μύθο και με την ποίηση την πρωτοβουλία και την ενέργεια που έλαβε ο ποιητής του στην πράξη για την εξέλιξη και την πραγματοποίηση της δελφικής ιδέας. Το ποίημα τούτο που η συμβολική του γλώσσα και παράσταση παρ' όλη την παιανική του διθυραμβική και δραματογραφική λαμπρότητα που του δίνει ο στίχος και η γλώσσα απελπίζει όσους είναι προσοικειωμένοι με την αφέλεια και με τη λαϊκότητα του Λόγου και σ' αυτή τη λεπτεπίλεπτη και την αριστοκρατική ονομαζόμενη τέχνη. Ευτυχώς τα πεζά σημειώματα του ποιητή και τα σοφά κριτικά *Επιλεγόμενα* του κ. Τάκη Δημοπούλου βοηθούν και οπωσδήποτε διαφωτίζουν την ερμηνεία στον αναγνώστη που ενδιαφέρεται» (*Άπαντα*, τόμ. 14, σελ. 351). Ο Παλαμάς αντιμετωπίζει το έργο τελείως ως ποίημα. Σε επιστολή του προς το Σικελιανό (αποσπάσματα στην *Ιόνιο Ανθολογία*, Μάρτ. 1933, σελ. 38 και *Νέα Εστία* 52, Χριστ. 1952, σελ. 136) συγκρίνει το έργο με το ποίημα «Δελφικός Λόγος» (1927). «Ο “Διθύραμβος του Ρόδου” με φέρνει ξανά στο ίδιο θάμβος, όμως με σημαντική διαφορά. Ο μύθος του σα να μας έρχεται από τα βάθη των αιώνων, όπου κρυβόταν θαμμένος, ξεσκεπαστός από σε, ξεκαθαρισμένος. Το σύμβολο με κάποιαν αγαλματένια πλαστικότητα. Χυμένη στη μεθυστική του μεγαλοπρέπεια μια νηφάλια απλότητας νεοφώτιστη, θα την έλεγα. Το χορευτή Διθύραμβο μια συμμετρία τον κρατά. Και μ' ένα σα γαληνό

χαμόγελο μας προσφέρει το εκατόφυλλο Ρόδο για το “κορφοβούνι” “δίχως οργή αλαφρός, γαλήνιος, μόνος”... Ο στίχος σου, μυσταγωγός, θαυματουργεί» (Κ. Παλαμά, *Αλληλογραφία. Εισαγωγή - φιλολογική επιμέλεια - σημειώσεις Κ. Γ. Κασίνη*, τόμ. Γ' (1929-1941), Αθήνα 1981, σελ. 134, αρ. 470). Για άλλες αναφορές στο έργο βλ. Β. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, σελ. 694 εξ., σημ. 1307.

<sup>54</sup> Για την έννοια της «μονολογικότητας» και «διαλογικότητας» στην ανάλυση δραματικών έργων βλ. Β. Πούχνερ, «Μονόλογος και διάλογος στην κλασικίζουσα δραματοουργία του 17ου και 18ου αιώνα. Πορίσματα ποσοτικών προσεγγίσεων στη δραματολογική ανάλυση», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σελ. 211-260, ιδίως σελ. 213 εξ.

<sup>55</sup> Λεπτομερειακή ανάπτυξη του περιεχομένου του έργου βρίσκουμε στη διατριβή της Χασάπη-Χριστοδούλου: «Ο Ορφείας αποχαιρετά τους μαθητές του, ονομάζοντάς τους Ορφανούς, “για να 'ναι στη μοναξιά που θα 'ρτει αντρειωμένοι”, και τους εξομολογείται σχετικά με τη μυστική κληρονομιά που πρόκειται να τους αφήσει. Ο Α' Κορυφαίος, αφού δηλώσει την υπακοή όλων τους, τον ρωτά για την απόφασή του να τους εγκαταλείψει. Ο Ορφείας τον επιπλήττει, γιατί δειλιάζει στο χωρισμό... Στη συνέχεια τους λέει ότι τους διάλεξε ανάμεσα σε ένα αμέτρητο πλήθος ανθρώπων, γιατί “μες στο ρέμα / των άλλων, εμφαντάζαν σαν οι βράχοι” (στ. 127-128). Ο Β' Κορυφαίος κατόπιν διηγείται πώς τον συνάντησαν να κοιμάται μέσα στη σπηλιά του, σφίγγοντας στο στήθος του ένα εκατό-

φυλλο μεγάλο ρόδο. Ο Α΄ Κορυφαίος συνεχίζει τη διήγηση: ο ίδιος τον κέντησε με το δόρυ, ο γλυκός όμως πόνος πήγε τον Ορφέα πιο κοντά στην ψυχή του. Όταν ξύπνησε και τους κάλεσε κοντά του, ύψωσε το Ρόδο στον Ήλιο και Του ζήτησε να του δώσει το Άγιο Μυστήριο για να το φανερώσει στους επισκέπτες του. / Ο Ορφέας τον διακόπτει για να τους ανακοινώσει ότι ο ίδιος για τελευταία φορά θα ξυπνήσει μέσα τους την τέλεια Μνήμη. Αφού απευθυνθεί στον Ήλιο, προσεύχεται στη Μάνα-Νύχτα, από την οποία κατάγεται, να του δώσει τη δύναμη να βάλει στις ψυχές των μαθητών του το Μυστήριο του Ρόδου, “φέρνοντάς τους, / σκαλί-σκαλί απ’ τη βάση του ως την άγια / κορφή”... (στ. 313-315). Το πρώτο σκαλί το χτίζει η Δήμητρα, είναι το Στάχυ το Μυστικό της Ελευσίνας, απέναντι στο οποίο όλοι είναι ίσοι. Το δεύτερο είναι το Κλήμα και παραστάτης του ο Διόνυσος, που κερνά την Άγια Μέθη από το χέρι των Μουσών, μέχρι που όλα σμίγουν “ψυχή και σώμα, αίμα και πνέμα, εχθρότη / και αγάπη, λαούς με λαούς, τόπους με τόπους, / με τη ζωή το θάνατο, τους αιώνες / με τους αιώνες...” (στ. 370-373) ως το τρίτο σκαλί, το εκατόφυλλο Ρόδο, όταν πια οι πιστοί μπαίνουν “στον κύκλο όπου κ’ η πίστη περισσεύει” (στ. 377). Στη συνέχεια τους θυμίζει ότι ένας τους ζήτησε να δώσουν το Ρόδο στους λαούς... και ότι κάποιος άλλος πρότεινε να φυτέψουν το Ρόδο στην Ελλάδα. Από τότε ορμήσανε όλοι μαζί σε κοινούς αγώνες, ακολουθούμενοι από πλήθη, που έσπαζαν τα δεσμά της τυραννίας, και βασιλιάδες, στους οποίους ο Ορφέας έδειχνε τα αστέρια σαν κόσμους

για να κατακτήσουν. Ο Λόγος του Δασκάλου διαδόθηκε σε όλη την Ελλάδα, μέχρι που φτάσανε στους Δελφούς. Εκεί κάλεσαν σε ενότητα πρώτα τα σκορπισμένα μέλη της Ελλάδας και κατόπιν τα σκορπισμένα μέλη όλου του κόσμου, όμως “όχι για πλούτη, όχι για μάταιη δόξα / δική μας, μα για λίγη μόνο δάφνη, / δική Σου δόξα Απόλλωνα, για λίγο / μονάχα αγρίλι, τη δική Σου δόξα, / Μητέρα Γη...” (στ. 509-513). / Στο τέλος ο Ορφέας τούς πληροφορεί για το λόγο της αποχώρησής του και τους παραδίδει το νόμο, τον οποίο επίσης είχε παραδώσει μαζί με το Μέτρο, το Ρυθμό και το Ρόδο στους Ιερείς των Δελφών... Τους εξολομολεύεται ότι πρέπει να πάει στην κορυφή του Παγγαίου, γιατί κανένας δε θα πάει μετά απ’ αυτόν, μολονότι γνωρίζει ότι οι Μαινάδες θα του πάρουν το Ρόδο να το ξεφυλλίσουν, σκορπίζοντας τα φύλλα του, ενώ τον ίδιο θα τον χρησιμοποιήσουν σφάγιο στο όργιό τους. / Θέλει να τους αφήσει το Ρόδο ως “πηγή της τέλειας Μνήμης και του Πόνου / και του Σκοπού” (στ. 688-669). Τους διατάζει να σηκωθούν και να δώσουν τα χέρια για να στεριώσουν πάλι “τη μαγική ασύντριπτη αλυσίδα” (στ. 694). Ο ίδιος θα τους παίζει τη Λύρα, καθώς εκείνοι θα χτυπούν τις ασπίδες χορεύοντας τον πυρρίχιο και θα τραγουδούν στη Νύχτα τον Όρκο: “το Ρόδο, ω Νύχτα, τούτο το ορφικό, / της πιο κρυφής φροντίδας μας το θρέμμα, / τ’ ορκιζόμαστε, πάνω από ναούς, / να το ποτίσουμε όλοι μας το γαίμα, / για να το δώσουμε αύριο στους λαούς” (στ. 737-741)» (ό.π., σελ. 580 εξ.).

<sup>56</sup> Για την παράσταση σημειώνει ο ίδιος ο ποιητής: «Σ’ αυτήν οι ρόλοι

των δύο Κορυφαίων δεν απαγγέθηκαν σύμφωνα με το κείμενο, αλλά μοιράστηκαν ανάμεσα σε όλα τα μέλη του Χορού. Μ' αυτό τον τρόπο το ποίημα, που έχει καθαρά θρησκευτικοκοινωνική ουσία, μας έδωσε την αφορμή να τονίσουμε τα πρώτα Λόγια του Χορού, ειπωμένα από τον Ορφέα: "Μια είν' η ψυχή και μια η καρδιά· ας μιλήσει" (Θυμέλη, ό.π., σελ. 197). Ο Σικελιανός φρόντισε και για τη διαμόρφωση του χώρου: «Θα χτιστεί στο κοίλωμα του λόφου μια στρογγυλή ορχήστρα διαμέτρου 15-20 μέτρων» (Πεζός Λόγος Β', ό.π., σελ. 402 εξ.). Την παράσταση είδε ο Γ. Πράτσιας (σε επιστολή του αναφέρει την αδιαφορία εκείνων στους οποίους απευθύνθηκε ο Σικελιανός για την παράσταση του έργου, βλ. Γ. Πράτσιας, «Ο Σικελιανός πάντα ζωντανός», *Νέα Εστία* 54, 1953, σελ. 967) και ο Θ. Ξύδης. Ο τελευταίος μάς περιγράφει τις εντυπώσεις του: «Όμως τώρα που αναπολούμε την παράσταση εκείνη, θυμόμαστε κάποια έντονα σημάδια της, που από τη μνήμη δεν μπορούν ποτέ να εξαλειφθούν: τη συναρπαστική είσοδο των ηθοποιών από τον απέναντι λόφο, τη συγκλονιστική επίκληση στον Ήλιο, που εκείνη την ημέρα έμεινε στη μνήμη μας περισσότερο αττικός, την ωραιότητα του αθηναϊκού τοπίου, τη συνταραχτική συνομιλία του Ορφέα και του Α' και Β' Κορυφαίου, τη δυνατότητα των πλαστικών κινήσεων, τον γυμνασμένο και συντονισμένο χορό, μια διάθεση κι έναν παλμό που προκαλεί κάτι το ανερμήνευτο στο έργο αυτό, μια δυναμική ζωή που την έχουν μόνο αρχαίες μορφές τέχνης, όπως ο διθύραμβος, και που γι' αυτό μπορούν να πλουτίσουν με τον τρό-

πο τους και το σύγχρονο πνεύμα. Ύστερα, στην ανάμνησή μας ιδιαίτερα υπογραμμίζονται τα γνήσια χειροκροτήματα του λαού σε κάποια σημεία του "Διθυράμβου του Ρόδου", χωρίς κανέναν να τα προκαλέσει..." (Ξύδης, *Άγγελος Σικελιανός*, ό.π., σελ. 159).

<sup>57</sup> Οι ανόητες αυτές αποφάνσεις από ημιμορφωμένους και αυτόκλητους θεατρικούς «κριτικούς» αρχίζουν ήδη με την πρόσληψη της «Τρισεύγενης» (βλ. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο* ό.π., σελ. 405-578). Ο Παλαμάς χαρακτηριστικά υπερασπίζεται και τις Δελφικές Γιορτές το 1927 και την εκφώνηση του «Δελφικού Λόγου», που κάποιος κριτικός τον βρήκε σκοτεινό και ακατάληπτο. Η επιτυχία, υπενθυμίζει ο Παλαμάς, δεν είναι μόνο η συσσώρευση του κόσμου, αλλά βρίσκεται «στο ιδανικό που έξαφνα το βρίσκει, το εμπνέει, το απλώνει, και αγάλια αγάλια το δημιουργεί και μόνη στη σκέψη που φώτισε το πνεύμα ενός τέτοιου ποιητή· γιατί και τα ιδανικά δεν υπάρχουν, συχνότατα, αλλά γίνονται» (Απαντα, τόμ. 14, σελ. 215 εξ., ιδίως σελ. 216). Και η αποστροφή της αναφοράς τελείωνει χαρακτηριστικά «παλαμικά»: «Και το κυριώτατο: Δεν θα μπορέσουν να καταλάβουν ποτέ του είδους αυτού οι κριτικοί πως η επιτυχία του Δελφικού προσκυνήματος είναι, ακριβώς, οι πεντακόσιοι στίχοι του "Δελφικού Λόγου", του ποιήματος που, σύγκαιρα, μας έδωσε στα 1927 ο Σικελιανός. Όλη αυτή η ιστορία είταν για να γραφή ένα ποίημα που βαρύνει περισσότερο από το υποβλητικό θέαμα του "Προμηθέως"» (σελ. 216). Ωστόσο ο τύπος της εποχής προέβαλε δεόντως την παράσταση (Κατσιμπαλής,

ό.π., αρ. 959, 966, 970-76, 979-94, 996-1019, 1022-23, 1025, 1033, 1097) κι έδωσε ακόμα και οδηγίες στο κοινό (αρ. 992, 996).

<sup>58</sup> Βλ. Πεζός Λόγος Β', ό.π., σελ. 402 εξ.

<sup>59</sup> Διαφωτιστική είναι η κριτική του Α. Θρύλου, που ως εκπρόσωπος του αστικού δράματος είδε με επιφύλαξη την απαγγελία του ποιήματος· ωστόσο παραδέχεται: «η Κα Σικελιανού παρουσίασε ένα σπάνιο, ένα εξαίσιο θέαμα. Το έργο διατήρησε φυσικά όλα του τα ελαττώματα: την αοριστία του και το κουραστικό του μάκρος· αν όμως ο βερμπάλισμός είχε συντομευθεί και η όλη παράσταση είχε διαρκέσει αντί μιάμιση ώρα τρία τέταρτα της ώρας, θα είχε μεταδοθεί πολύ έντονα ένας ενθουσιασμός και μια συγκίνηση. Η Κα Σικελιανού τόνισε τη λυρική διάθεση του ποιήματος... κατόρθωσε να εκφράσει με μελετημένες, αντιγραμμένες από αρχαία αγγεία, πολύ πλαστικές και αισθητικές στάσεις και κινήσεις, και με ρυθμικούς ωραίους χορούς, την έξαρση για το ρόδο-ιδανικό. Ένας χορός νέων, υπέροχα ντυμένος με κοστούμια που είχε υφάνει η ίδια η Κα Σικελιανού, και τέλεια γυμνασμένος και συντονισμένος... πειθάρχησε στη σύλληψη και στη θέληση της Κας Σικελιανού και έδωσε στους θεατάς μια χαρά των ματιών και μιαν ανάταση. Μερικές προπάντων εικόνες, όπως π.χ. η άφιξη των ηθοποιών από τον απέναντι λόφο, η επίκληση στον ήλιο, κι όλες όσες συνοδεύονταν από μιαν ομαδική συναρπαστική απαγγελία, επιβλήθηκαν και γοήτεψαν σαν μια εξαϋλωση» (Α. Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Α', Αθήνα 1977, σελ. 455-460). Υπήρχαν και κριτικές που απέρρι-

ψαν τελείως το εγχείρημα ως «την πιο γελοία αρχαιολατρεία, την πιο γελοία παρεξήγηση της αρχαιότητας, τον ανοητότερο καθαρευουσιανισμό» (Δασκαλάκης, *Κύκλος Β'*, τεύχ. 3, 1933, σελ. 131 εξ.)

<sup>60</sup> Χασάπη-Χριστοδούλου, ό.π., σελ. 583.

<sup>61</sup> Χασάπη-Χριστοδούλου, ό.π., σελ. 583 εξ.

<sup>62</sup> *Θυμέλη*, τόμ. Α', σελ. 27 εξ.

<sup>63</sup> Χασάπη-Χριστοδούλου, ό.π., σελ. 583 εξ.

<sup>64</sup> Η ιδέα της ταύτισης Διονύσου και Χριστού είναι βέβαια του Νίτσε· πάντως το κλειδί για τη σωστή ερμηνεία του δικτύου συμβόλων της ποίησης του Σικελιανού, αν πρέπει να ερευνήσουμε τις πνευματικές του καταβολές και τα πνευματικά ρεύματα από τα οποία επηρεάζεται, βρίσκεται στη μελέτη της βιβλιοθήκης του στους Δελφούς (οι τόμοι ανέρχονται σήμερα σε 1.252 και δίνουν μια πανοραματική ιδέα για τις γνώσεις του Σικελιανού, βλ. Παπαδάκη, ό.π.).

<sup>65</sup> Για το δραματικό έργο του Γιώργου Σκούρτη ακόμα δεν υπάρχει σφαιρική μελέτη. Βλ. Γ. Μιχαηλίδης, *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, Αθήνα 1975, σελ. 123-130· Α. Bacopoulou-Halls, *Modern Greek theater: Roots and Blossoms*, Athens 1982, σελ. 137-141· Β. Πούχνερ, *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σελ. 355 εξ., 400, 418, 429 εξ.

<sup>66</sup> Στον τόμο: *11 μονόπρακτα*, τρίτη έκδοση, Αθήνα, Κέδρος 1980, σελ. 157-186.

<sup>67</sup> Λεπτομερειακή περιγραφή του περιεχομένου υπάρχει στην εργασία της Χασάπη-Χριστοδούλου: «Ο χορός των Νεκρών στον κάτω κόσμο αναφέρεται στη ματαιότητα των επίγειων αγαθών, καθώς περιμένει

να δικαστεί για πράξεις που, επειδή ήταν ανθρώπινες, τις θεωρεί αθώες. Αφού ο Χάρος, ο Θάνατος και ο Κέρβερος τον θέσουν υπό την επιτήρησή τους, έρχεται ο Ερμής και ανακοινώνει τη δίκη του Ορφέα και της Ευρυδίκης. Αναγγέλλει τα ονόματα των δικαστών και του συνηγόρου και δίνει εντολή στις Ερινύες για την προσαγωγή του κατηγορουμένου. Ο Ερμής βάζει τον Ορφέα να ορκιστεί και ο Μίνως του ζητά τα στοιχεία του. Στη συνέχεια του απαγγέλλεται η κατηγορία: μπήκε “λάθρα και βιαίως εις το βασίλειο του Κάτω Κόσμου, με σκοπούς συνωμοτικούς”. Ο Ορφέας αρνείται να απαντήσει στην ερώτηση που του υποβάλλει ο Ραδάμανθυς για την πατρότητά του και, στην ερώτηση του Αιακού γιατί εγκατέλειψε τη βασιλεία, απαντά ότι προτιμούσε να διασκεδάσει τους ανθρώπους· όσο για την παραβίαση των συνόρων του Κάτω Κόσμου, μολονότι ήξερε ότι τιμωρείται με θάνατο, τη διέπραξε για να πάρει την Ευρυδίκη που οι δικαστές είχαν σκοτώσει· τέλος διαμαρτύρεται για τον εννεαήμερο εγκλεισμό του στα Τάρταρα. Ο χορός σύντομα αναφέρεται στα βασανιστήρια που υποβάλλονται οι νεκροί. Στη συνέχεια, αφού μάθουν από τον Ορφέα το περιεχόμενο των σπουδών του —γνώση της ζωής και των ανθρώπων—, καλείται από το Ραδάμανθυ ο πρώτος μάρτυρας κατηγορίας, η Διχόνοια. Αυτή κατηγορεί τον Ορφέα για μαύρη μαγεία και για διασπορά καινών δαιμονίων στην περιοχή της Θράκης, όπου καλούσε τα δένδρα και τα πουλιά, ακόμα και τις πέτρες, να χτυπήσουν τον Άδη, τον Πλούτωνα και το Θάνατο. Επειδή ο Ορφέας αρνείται να απαντήσει στις

κατηγορίες, ο Μίνως τον τιμωρεί με πρόστιμο για προσβολή του δικαστηρίου. Στη συνέχεια απαντά στις ερωτήσεις των δικαστών σχετικά με την Ευρυδίκη και ισχυρίζεται ότι τη σκότωσε ο Αρισταίος, βαλτός από τον Άδη, τον εραστή της Διχόνοιας. »Καλείται η επόμενη μάρτυς, η Λίμνη Λήθη, και με κινήσεις και εμφάνιση ναρκομανούς προσπαθεί να θυμηθεί τότε ο Ορφέας τη διέσχιση, παίζοντας μουσική, και αρνήθηκε να πιει από το νερό της. Ο Ραδάμανθυς θεωρεί τον Ορφέα ένοχο για την άρνησή του και του απαγορεύει να διαμαρτυρηθεί. Ο Μίνως όμως του δίνει το λόγο και ο Ορφέας υποστηρίζει ότι δεν μπήκε στον Άδη από τη Λήθη αλλά από την Αχερουσία, και επικαλείται τη μαρτυρία του Χάρου. Ο Χάρος δεν περιέχεται στον κατάλογο των μαρτύρων, καλείται όμως εκτάκτως και αρνείται ότι ο Ορφέας μπήκε στη βάρκα του. Ο Ορφέας αποδεικνύει την ψευτιά του. Οι Σωματοφύλακες ζητούν τότε να ριχθεί ο Ορφέας στον Άδη, δημιουργείται όμως αναταραχή και ο Μίνως διατάζει τη διακοπή της δίκης. »Ακολουθεί η παρέμβαση του Θεατή που κάνει τους υπόλοιπους να δουν τα πράγματα από την εύθυμη πλευρά τους και τους παρουσιάζει τις αιτίες του θανάτου: τον Πόλεμο, την Πείνα, το Φόβο και το Χρόνο. Αφού οι τελευταίοι παρουσιάσουν ένα σύντομο παντομιμικό σκετς, οι άλλοι θεατές τούς σκεπάζουν με μανία. Ένας από τους θεατές καλεί τους υπόλοιπους να δουν την εμφάνιση του Άδη σε πανόραμα σινεμασκόπ. Παρουσιάζεται όμως η Θλίψη και τους ζητά κάτι εύθυμο. Οι θεατές παρασταίνουν διάφορους τρόπους θανάτου.

»Ο Ερμής ανακοινώνει τη συνέχιση της δίκης. Η Ερινύα προσάγει τον Ορφέα και την Ευρυδίκη, την οποία οι δικαστές απαγορεύουν στον Ορφέα να κοιτάξει, αν δε θέλει να τη χάσει. Την εξέταση της κατηγορουμένης αναλαμβάνει πρώτα ο Μίνως. Όταν στη συνέχεια κατηγορείται από το Ραδάμανθυ ως Μαινάδα και Νύμφη, που ξεσήκωσε εναντίον του Λυκούργου τους κατοίκους της πόλης των Ηδωνών, η Ευρυδίκη αρνείται την κατηγορία, επικαλούμενη την τυραννία του Λυκούργου, και υποστηρίζει το ξεθεμέλιωμα του Άδη. Στη συνέχεια, οι δικαστές λένε ότι η Ευρυδίκη εγκατέλειψε τον Ορφέα για χάρη του Αρισταίου, ενώ η Ερινύα κλείνει το στόμα της κατηγορούμενης για να μην μπορεί να διαμαρτυρηθεί.

«Αφού αιτιολογηθεί η απουσία του Απόλλωνα ως μάρτυρα υπερασπίσεως, καλείται ο Ύπνος, που υποστηρίζει ότι η Ευρυδίκη είχε με τη θέλησή της ερωτικές σχέσεις με τον Αρισταίο. Ο χορός των νεκρών, διαπιστώνοντας την αντιστροφή της τάξης, απαιτεί το ξεθεμέλιωμα του Άδη. Στη συνέχεια, ο Ύπνος καταθέτει τη μαρτυρία του για τις παράνομες ερωτικές σχέσεις της Ευρυδίκης με το φίδι, παρά τη διαμαρτυρία του Ορφέα ότι αυτός δεν μπορεί να έχει αντίληψη. Το μίσος και το ψέμα πνίγουν τη φωνή της κατηγορούμενης.

»Καλείται ο επόμενος μάρτυρας, ο Πόλεμος, που ισχυρίζεται ότι συνάντησε τον Ορφέα να περπατά πάνω στα νερά του Πυριφλεγέθοντα, παίζοντας μουσική, και στη συνέχεια διηγείται την αλήθεια για τα γεγονότα: ο κατηγορούμενος είχε προβάλει αντίσταση, αλλά τον άρπαξε ο Κέρβερος· ο ίδιος τον έδεσε και

τον παρέδωσε στο Θάνατο· ο Θάνατος τον οδήγησε στον Τάρταρο. Στο τέλος όμως εξαναγκάζουν τον Πόλεμο να παραδεχτεί ότι ο Ορφέας έφτασε στον Άδη από τη Λήθη. Ο Θάνατος αναφέρεται στην άρνηση της Ευρυδίκης να πιει από το νερό της Λήθης και στην προπάθειά της να αφυπνίσει τους νεκρούς να κρατήσουν τη μνήμη τους μέχρι να έρθει ο Ορφέας, με αποτέλεσμα να αρχίσουν οι νεκροί να ζωντανεύουν και αυτοί να τους ξαναπεθαίνουν. Ο Ορφέας λέει πως όλοι τον περίμεναν και ζητά τη μαρτυρία του Άνεμου και του Αρισταίου.

»Ο Ραδάμανθς, σύμφωνα με τα στοιχεία της ακροαματικής διαδικασίας, διαπιστώνει ότι οι κατηγορούμενοι συνωμότησαν κατά του Άδη, ιδιαίτερα ο Ορφέας, με όπλα του κύτταρα ζωής, μόρια ήλιου και το μουσικό του όργανο. Ο Αιακός εισηγείται να ακούσουν τον Ορφέα να παίζει μουσική και, μολονότι ο Ραδάμανθς το θεωρεί επικίνδυνο, ο Μίνως το επιτρέπει. Αρχίζει τότε ο Ορφέας να παίζει και να τραγουδά, χωρίς όμως να βγάζει ήχο, ενώ οι νεκροί, που τον παρακολουθούν με πάθος, σηκώνονται στο τέλος φωνάζοντας και χειρονομώντας άγρια. Οι Ερινύες βγάζουν έξω τον Ορφέα και την Ευρυδίκη και οι σωματοφύλακες διώχνουν τους νεκρούς.

»Τέλος ο Ερμής απαγγέλλει την ενοχή των κατηγορουμένων, οι οποίοι όμως, μετά τη χάρη που τους δόθηκε από τον Πλούτωνα, μπορούν να εγκαταλείψουν αμέσως τον Κάτω Κόσμο. Ο Ορφέας και η Ευρυδίκη φεύγουν από τον Άδη, με την προϋπόθεση όμως να φτάσουν στον πάνω κόσμο ζωντανοί, αν ο Ορφέας δε γυρίσει να κοιτάξει τη

γυναίκα του. Πίσω από την Ευρυδίκη ακολουθούν η Διχόνοια και ο Θάνατος. Η Διχόνοια βγάζει μια κραυγή και ο Ορφέας γυρίζει να δει, παρά την προειδοποίηση της Ευρυδίκης, που πέφτει νεκρή στην αγκαλιά του Θανάτου. Ο Ορφέας κραυγάζει σαν τρελός, ενώ ο Θάνατος παίρνει μαζί του την Ευρυδίκη» (ό.π., σελ. 822 εξ.).

<sup>68</sup> Χασάπη-Χριστοδούλου, ό.π., σελ. 823.

<sup>69</sup> Βλ. Hunger, ό.π.

<sup>70</sup> Το χαμένο σήμερα ελληνικό ποίημα, που αποτέλεσε το πρότυπο για το Βεργίλιο και τον Οβίδιο, προσπαθεί να αναστηλώσει ο C. M. Bowra, *Classical Quarterly* 46 (1952), σελ. 113 εξ. Για την αμφισημία του τέλους της Κατάβασης βλ. M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, τόμ. Α', <sup>3</sup>1967, σελ. 645.

## Abstract

Walter PUCHNER: *Orpheus in Modern Greek drama.*

Georgios Sakellarios - Angelos Sikelianos - Jorgos Skourtis

The paper gives a short comparison of three dramatic versions of the Orpheus-myth in Modern Greek drama. Among the mythological themes dramatized in Modern Greece the most frequent is Troia cycle, the Atrides, the Argonautic cycle, heroes like Prometheus, Heracles, Theseus, Zeus etc. Orpheus is quite rare. The first analysis concerns the Greek translation of «Orphée et Euridice», the second reformation opera of Christoph Willibald Gluck, concretely the French version of Pierre Louis Moline (1774 in Paris), which is edited in Greek in Vienna 1796, and highlights the context of this translation. The second is «The Dithyramb of the Rose» (written 1932, translated in French 1933 by Louis Roussel, 1939 in English), performed 1933 in Athens, as a sort of continuation of the Delphic festivals (1927 and 1930), The third is a satiric dramatic version «The process of Orpheus and Eurydice» (1973) where Orpheus is condemned by the rulers of the Underworld because he caused troubles by his invasion with music; the one-act play has to be seen in the context of the political processes at the time of the Junta regime and is very exact in reproducing mythological details.

