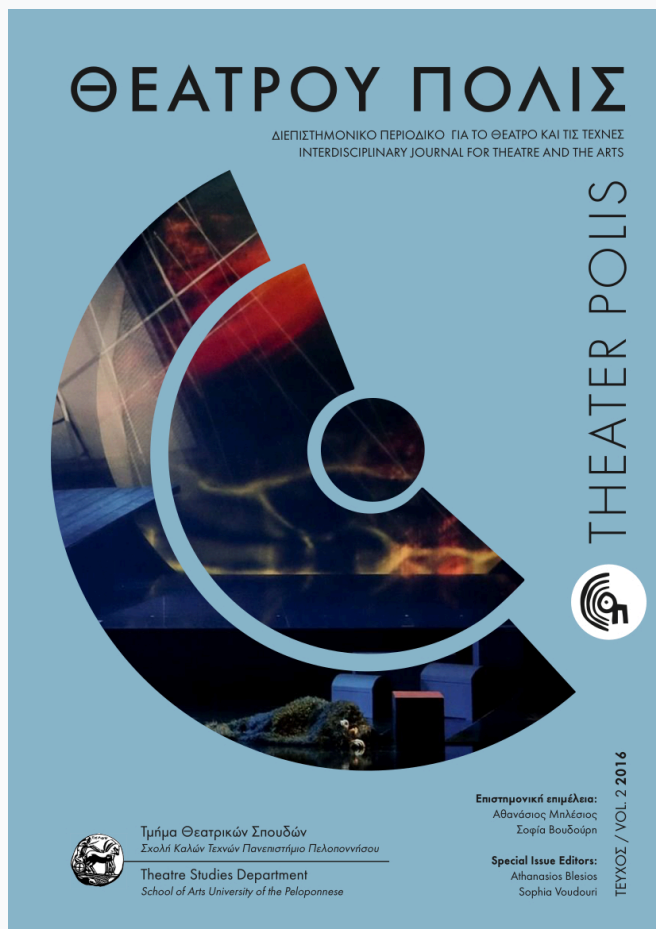


Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος 2ο (2016)



Ονόματα που μιλούν

Βάλτερ Πούχνερ

Βιβλιογραφική αναφορά:

Πούχνερ Β. (2023). Ονόματα που μιλούν : Η δηλωτική χρήση της ονοματολογίας στη νεοελληνική δραματουργία . *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 10-18. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatropolis/article/view/34539>

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Πανεπιστήμιο Αθηνών

“Ονόματα που ομιλούν”.**Η δηλωτική χρήση της ονοματολογίας στη νεοελληνική δραματουργία ¹**

Τα “Ονόματα που ομιλούν”, δηλαδή η “δηλωτική” ονομασία, - όπου το όνομα περιέχει και άλλα σημασιολογικά επίπεδα πέρα από την απλή επωνυμία και ατομική ταυτότητα, όσον αφορά τον χαρακτήρα του σκηνικού προσώπου, την κοινωνική του θέση, την δραστηριότητά του ή την εμφάνισή του, - είναι στοιχείο της δραματουργικής τακτικής της πρόσθετης πληροφόρησης μέσω των ονομάτων των σκηνικών προσώπων. Το μικρό αυτό μελέτημα σκοπό έχει απλώς να αναδείξει το θέμα-ασχολείται ενδεικτικά και δειγματοληπτικά με ορισμένες περιπτώσεις δραματικών έργων, για να σκιαγραφήσει με αδρές γραμμές την ιστορική εξέλιξη της χρήσης της στρατηγικής αυτής, μια εξέλιξη που δείχνει σημαντικές διακυμάνσεις από εποχή σε εποχή αλλά και από δραματικό είδος σε δραματικό είδος. Ξεκινά από το Κρητικό θέατρο και φτάνει ως τους δραματικούς συγγραφείς της μεταπολεμικής περιόδου.

Λέξεις κλειδιά: δηλωτικά ονόματα, δραματουργική λειτουργία, πρόσθετη πληροφόρηση

Το “ονόματα που ομιλούν” και τα “ονόματα που λένε πολλά” αποτελούν, στη δηλωτική τους λειτουργικότητα και σημασία, έναν ξεχωριστό κλάδο της γλωσσολογίας, όσον αφορά τη μορφολογία της ονοματοθεσίας και της ετυμολογίας και προέλευσης των επωνύμων, αλλά και της δραματουργικής ανάλυσης, όταν τίθεται το θέμα, πώς και για ποιον λόγο συγκεκριμένα σκηνικά πρόσωπα εμφανίζονται στα δραματικά έργα με τη βούληση του δραματογράφου με συγκεκριμένα ονόματα και επίθετα. Πρόκειται για ένα θέμα ευρύτερο: φιλολογικό, θεατρολογικό αλλά και γλωσσολογικό και ερμηνευτικό, το οποίο, στην σφαιρική του αντιμετώπιση, εξετάζοντας ένα ολόκληρο λογοτεχνικό είδος στην ιστορική του πορεία στα πλαίσια μια εθνικής λογοτεχνίας, δεν έχει επιχειρηθεί έως τώρα, και γενικότερα πρέπει να θεωρηθεί ένα αρκετά παρθένο ερευνητικό πεδίο, το οποίο αποδεικνύεται όμως, ήδη με την πρώτη του προσέγγιση, και αρκετά γοητευτικό. Εν πρώτοις μπορεί να παρατηρήσει κανείς μεθοδολογικά, πως η “δηλωτική” ονομασία, δηλαδή η ονομασία που περιέχει και άλλα

¹ Πρόκειται για μελέτημα, το οποίο έχει δημοσιευτεί, σε λίγο πιο περιορισμένη έκταση και με κάπως διαφορετική μορφή και αλλαγμένο τίτλο στο περιοδικό *Phasis. Greek and Roman Studies* 12 (Tbilisi 2009), σσ. 233-244, το οποίο ξαναδημοσιεύεται εδώ εξαιτίας της περιορισμένης εμβέλειας του εν λόγω περιοδικού, το οποίο καλύπτει κυρίως μελέτες των κλασικών σπουδών και της Βυζαντινολογίας και το οποίο απευθύνεται άλλωστε σ' ένα διαφορετικό αναγνωστικό κοινό.

σημασιολογικά επίπεδα πέρα από την απλή επωνυμία και ατομική ταυτότητα, όσον αφορά τον χαρακτήρα του σκηνικού προσώπου, την κοινωνική του θέση, την δραστηριότητά του ή την εμφάνισή του, περιορίζεται από τέσσερεις διαφορετικές “χρήσεις” της δραματουργικής ονοματοθεσίας των θεατρικών ρόλων: α) από την ιστορική, θρησκευτική ή μυθολογική υπόθεση του έργου, οπότε το δραματικό πρόσωπο ταυτίζεται με μια συγκεκριμένη ιστορική, θρησκευτική ή μυθολογική προσωπικότητα και φέρει το όνομά της, επομένως δεν υπάρχουν περιθώρια δημιουργικής απόκλισης από τα δεδομένα, β) από τη συμβατική χρήση ονομάτων, κυρίως στα ρεαλιστικά, κοινωνικά αλλά και ηθογραφικά δραματικά έργα του 20^{ου} αιώνα, όπου στο όνομα των σκηνικών χαρακτήρων καθρεφτίζεται απλώς η καθημερινότητα της ελληνικής ονοματολογίας σε πόλεις και χωριά και τα συγκεκριμένα ονόματα εν πολλοίς είναι ανταλλάξιμα με άλλα, γ) από την αλληγορική προσωποποίηση στα ιστορικά πολιτικά δράματα (Ειρήνη, Πόλεμος, Πατρίς, Αγγλία, Γαλλία, το Σύνταγμα κτλ.), αλλά και στους προλόγους του κρητοεπτανησιακού θεάτρου (Χάρος, Μελλούμενο, Έρωσ, Τύχη κτλ.) και δ) από την ανωνυμία, όπου αναφέρονται στα σκηνικά πρόσωπα μόνο κατηγορίες ανθρώπων (πατέρας, μάνα, χωροφύλακας, άντρας, γυναίκα, Α΄, Β΄, νέος, κτλ.), μέθοδος της αποπροσωποποίησης που κυριαρχεί στο λεγόμενο παράλογο θέατρο και τις ποικίλες απολήξεις του στην νεοελληνική δραματογραφία του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα.

Το μελέτημα αυτό σκοπό έχει απλώς να αναδείξει το θέμα, όχι να το εξαντλήσει, ούτε καν να παρουσιάσει τα αποτελέσματα μιας συστηματικής αναδίφησης· ασχολείται ενδεικτικά και δειγματοληπτικά με ορισμένες περιπτώσεις, για να σκιαγραφήσει με αδρές γραμμές την ιστορική εξέλιξη της δραματουργικής τακτικής της πρόσθετης πληροφόρησης μέσω των ονομάτων των σκηνικών προσώπων, μια εξέλιξη που δείχνει σημαντικές διακυμάνσεις από εποχή σε εποχή αλλά και από δραματικό είδος σε δραματικό είδος. Μια ενδελεχέστερη πραγμάτευση του θέματος θα πρέπει να καταπιαστεί λεπτομερέστερα με μεθοδολογικές αποχρώσεις προβληματισμών και περιπτώσεων, όπου δεν είναι τόσο ξεκάθαρα, αν και με ποιον τρόπο ένα όνομα είναι δηλωτικό ή όχι, όπου υπάρχουν ερμηνευτικά περιθώρια προς τη μια ή την άλλη κατεύθυνση, όπου κυριαρχούν απλώς ηχοποιητικές ποιότητες που δεν εκπέμπουν μια συγκεκριμένη σημασία αλλά υποβάλλουν μιαν ορισμένη σημασιολογική ατμόσφαιρα, ή όπου τα ονόματα παραπέμπουν σε ορισμένες κατηγορίες ανθρώπων: η αρχαιομανία των αστών του 19^{ου} αιώνα στην ονοματοθεσία, οι αγροτικές ονομασίες στο κωμειδύλλιο, το δραματικό ειδύλλιο, την ηθογραφία κτλ., ή τα συμβατικά καθημερινά ονόματα στα κοινωνικά ρεαλιστικά έργα του 20^{ου} αιώνα. Ακόμη, θα έπρεπε να εξεταστούν, στο βαθμό που κάτι τέτοιο είναι εφικτό, και τα κίνητρα των δραματικών συγγραφέων στη συγκεκριμένη εποχή, έστω στη μερική επιλεκτική εφαρμογή της, σε ποιο βαθμό ακολουθούν μια υπαρκτή δραματουργική τακτική στη χρήση της μεθόδου αυτής και απλώς την αναπαράγουν, ή σε ποιο βαθμό πρωτοτυπούν, διαφοροποιούνται ή παίζουν ειρωνικά με το θεσμό αυτό.

Σε μια διαχρονική προσέγγιση της νεοελληνικής δραματουργίας από ιστορική άποψη² παρατηρεί κανείς εν πρώτοις, πως η χρήση “δηλωτικών” ονομάτων που δίνουν πρόσθετες

² Βλ. Β. Πούχγερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, τόμ. Α΄, *Από την Κρητική Αναγέννηση ως την Επανάσταση του 1821*, Αθήνα ΜΙΕΤ 2006, τόμ. Β΄, βιβλίο 1-2: *Από την Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Αθήνα ΜΕΤ 2006, Κ. Γεωργακάκη / Β. Πούχγερ, *Οδηγός νεοελληνικής δραματολογίας*, Αθήνα 2009

πληροφορίες για σκηνικά πρόσωπα καλύπτει ένα μακρό χρονικό φάσμα από τον 17^ο ως τον 19^ο αιώνα, ενώ κατά τον 20^ο αιώνα ατονεί αυτή η παρακειμενική στρατηγική της πρόσθετης εξωδιαλογικής πληροφόρησης στο δευτερεύον δραματικό κείμενο των *ascriptiones*³. Ειδικά στα δραματικά έργα του κρητικού θεάτρου οι δηλωτικές ονομασίες εμφανίζονται ήδη στους τίτλους, “Ερωφίλη”, “Βασιλεύς ο Ροδολίνος”, “Πανώρια”, “Φορτουνάτος” κτλ., αλλά χαρακτηριστικά δεν περιορίζονται μόνο σ’ αυτούς: στην κορυφαία τραγωδία του Χορτάτση υπάρχει και ο Πανάρετος, ο φίλος του Καρπόφορος, μόνο που καρποφόρος δεν είναι, γιατί μετά την δεύτερη σκηνή της πρώτης πράξης εξαφανίζεται από το έργο⁴, και στην περίπτωση του πατέρα της Ερωφίλης, του βασιλιά Φιλόγονου, η δηλωτική σημασία του ονόματος αντιστρέφεται ειρωνικά, γιατί μόνο τρυφερός και στοργικός δεν θα είναι, αντίθετα θα είναι ο αίτιος του θανάτου της άτυχης κόρης του και του άντρα της⁵. Στην ομάδα αυτών των δραματικών έργων παρατηρείται και το φαινόμενο, πως δηλωτικά και συμβατικά ονόματα αναμιγνύονται: στην “Πανώρια” μόνο η πρωταγωνίστρια (και ίσως και η φίλη της Αθούσα) έχει σημαίνον όνομα, ενώ οι βοσκοί, Γύπαρης και Αλέξης φέρουν συμβατικά ονόματα⁶.

Την παράδοση του κρητικού θεάτρου, οι πρόλογοι να εκστομούνται από αλληγορικές προσωποποιήσεις (Χάρος, Μελλούμενο, Έρως, Τύχη κτλ.) συναντούμε πάλι στο αιγαιοπελαγίτικο θρησκευτικό θέατρο⁷, όπου π.χ. στον “Ηρώδη ή τη Σφαγή των Νηπίων”, τους προλόγους των πράξεων κάνουν τέσσερεις δαίμονες, ο Δαίμων, η Οργή, η Φιλοτιμία (με την έννοια της υπερβολικής φιλοδοξίας) και η Ζουλία (ζήλεια), και οι τέσσερεις στρατιώτες του Ηρώδη, που σφάζουν επί σκηνής δύο παιδιά, σχετίζονται στα ονόματά τους όλοι με το χρώμα μαύρο: Κάρβο, Μέλας, Αίθων και Άνθραξ⁸. Δηλωτικά ονόματα βρίσκονται όμως στο άλλο έργο της κυκλαδικής δραματουργίας, την “Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου”, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο, όπου ο Χριστιανός επίσκοπος λέγεται Κάλλιστος, ένας

(Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Παράρτημα: Βοηθήματα [1]).

³ Για το κύριο και δευτερεύον κείμενο του δραματικού έργου βλ. R. Ingarden, “Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel”, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, σσ. 403-425, για τις *ascriptiones* (δηλαδή σκηνικές οδηγίες, τίτλους σκηνών, κατάλογο των δρώντων προσώπων, ονόματα θεατρικών ρόλων κτλ.) βλ. G. H. Dahms, *Funktionen der Ascriptionen zum Sprechtext im russischen Drama von 1747 bis 1803. Eine Typologie*, Bonn 1978, σ. 11. Για συζήτηση βλ. και W. Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τόμ. Β’, Wien/Köln/Weimar 2007, σσ. 272 εξ.

⁴ Για την ασυνήθιστη αυτή, για την κλασικίζουσα δραματουργία, ασυνέπεια βλ. Β. Πούχγερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 235-237 και *pass.*

⁵ Για το θέμα της ειρωνείας στον Χορτάτση βλ. και Β. Πούχγερ, “Η ειρωνεία στον Χορτάτση”, *Cretan Studies* 1 (1988), σσ. 229-237.

⁶ Η συσχέτιση του Γύπαρη με τον γύπα, τον αετό στα γαμήλια τραγούδια ως γαμπρό, περιορίζεται το πολύ σε ένα ειρωνικό παιχνίδι του δραματουργού, γιατί η μεμψίμοιρη συμπεριφορά του κλαγουριάρη ερωτευμένου δεν ταιριάζει καθόλου στην εικονολογία του αρπακτικού πουλιού, αφού στο τέλος επιχειρεί να αυτοκτονήσει.

⁷ Για συνοπτική εποπτεία βλ. W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Wien 1999 (Österreichische Akademie der Wissenschaft, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 277).

⁸ Βλ. το κείμενο στην έκδοση *Ηρώδης ή Η Σφαγή των Νηπίων. Χριστουγεννιάτικο θρησκευτικό δράμα αγνώστου ποιητή σε πεζό λόγο από το χώρο των Κυκλάδων την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο Βάλτερ Πούχγερ, Αθήνα 1998 (Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Παράρτημα: κείμενα 1).

κρυπτοχριστιανός Αγαπητός, ενώ ο κατάσκοπος ανάμεσα στους αυλικούς του αυτοκράτορα Μαξιμιανού Βάρρος· στα κωμικά “δילוΐδια” (ιντερμέδια) ο καυχησιάρης *μπράβος* λέγεται Πολέμαρχος⁹. Χαρακτηριστικά στη χιώτικη δραματουργία, συγκεκριμένα στο δραματικό απόσπασμα για το μαρτύριο του Αγίου Ισιδώρου, τα δαιμόνια έχουν τα ονόματα Άλαστης, Βέλιας, Πυραυστής και Γράστης¹⁰, ενώ αντίθετα στο “Δαβίδ” τα διαβολάκια δεν έχουν ειδικά ονόματα αλλά σημειώνονται με Α΄, Β΄, Γ΄ και Δ΄· εκεί εμφανίζονται όμως η Μετόνοια και η Δικαιοσύνη¹¹. Τέτοιες αλληγορικές φιγούρες εμφανίζονται και στον κρητοεπτανησιακό “Ζήνωνα” ο οποίος σχετίζεται επίσης με την ιησουιτική δραματουργία¹².

Αυτή η στρατηγική πρόσθετης πληροφόρησης με αλληγορικές προσωποποιήσεις υποχωρεί στην εποχή και τη δραματουργία του Διαφωτισμού. Ήδη στο κωμικό μέρος της “Ιφιγένειας” (1720) του Πέτρου Κατσαΐτη τα ονόματα είναι συμβατικά και μάλιστα γαλλικής προέλευσης¹³, τον πρόλογο της “Κωμωδίας των Ψευτογιατρών” (1745) του Σαβόγια Ρούσμελη κάνει ακόμα η Πτωχεία, μετά όμως εξαφανίζεται αυτή η τεχνική, ώσπου να ξαναεμφανιστεί προς τα τέλη του 19^{ου} αιώνα στις πολιτικές δραματικές αλληγορίες και την επιθεώρηση. Ωστόσο και τα δηλωτικά ονόματα σπανίζουν: ο τελευταίος *μπράβος* της ελληνικής κωμωδίας, ο Θεόδωρος Καταπόδης στον “Χάση” (1795) του Δημ. Γουζέλη είναι υποδηματοποιός, συνοδεύεται όμως από συμβατικά ονόματα. Και στον “Φιλάργυρο” της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (1823/24) συναντούμε μόνο έναν υπηρέτη με το όνομα Πρόθυμος¹⁴.

Στο μετεπαναστατικό δράμα θα είναι κυρίως η κωμωδία και η πολιτική σάτιρα που θα κάνουν χρήση των ονομάτων “που ομιλούν”, ενώ στην τραγωδία και στο πατριωτικό δράμα κυριαρχούν συχνά τα αρχαιοπρεπή ονόματα, ακόμα και σε έργα που δραματοποιούν επεισόδια και ήρωες του ’21¹⁵, όπως π. χ. στον “Νικήρατο” του Ευανθίας Καΐρη, το πρώτο πατριωτικό

⁹ Β. το κείμενο στην έκδοση *Η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ιντερμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1823 στη Ναξία*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης (†), Βάλτερ Πούχγερ, Ηράκλειο 1999.

¹⁰ Β. Πούχγερ, “Προσχέδιο θρησκευτικού δράματος αγνώστου Χίου ποιητή για τον Άγιο Ισίδωρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο”, *Θησαυρίσματα* 28 (1998), σσ. 357-431.

¹¹ Για το κείμενο βλ. Αγνώστου Χίου Ποιητή: “*Δαβίδ*”. *Ανέκδοτο διαλογικό στιχούργημα*. Ανεύρεση – κριτική έκδοση: Θωμά Ι. Παπαδοπούλου, Αθήνα 1979.

¹² Για τη συσχέτισή του βλ. Β. Πούχγερ, “Ο Ζήνων και το πρότυπό του”, *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 215-297 και για τη συσχέτιση με το αγαιοπελαγίτικο θρησκευτικό θέατρο του ίδιου, “Παραλειπόμενα στο Ζήνωνα”, *Θησαυρίσματα* 32 (2002), σσ. 167-217.

¹³ Για το θέμα της μετάδοσης των μοιερικών αυτών ονομάτων βλ. Β. Πούχγερ, “Η θεατρική παράδοση στα Επτάνησα: αθησαύριστα στοιχεία”, στο μελέτημα: “Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα”, *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 141-344, ιδίως σσ. 277 εξ., και του ίδιου, “Μολιέρος και Κατσαΐτης. Ιχνηλάσιες σε μια θαμπή συσχέτιση”, *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 143-171.

¹⁴ Βλ. τώρα το κείμενο σε νέα έκδοση: *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους. Μητιώ Σακελλαρίου: “Η ευγνώμων δούλη”, “Η πανούργος χήρα” (1818), Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου: “Φιλάργυρος” (1923/24), Ευανθία Καΐρη: “Νικήρατος” (1826)*, φιλολογική επιμέλεια Β. Πούχγερ, Αθήνα, Ίδρυμα Ουράνη 2003 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 4), σσ. 560-685.

¹⁵ Για το είδος, που διαφέρει από την κλασικίζουσα δραματουργία βλ. διεξοδικά Β. Πούχγερ, “Η επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματουργία”, *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 145-238.

δράμα (1826) αυτού του είδους, όπου τον ιστορικό ήρωα Καμάλη συνοδεύουν και η κόρη του Κλεονίκη (persona της ίδιας της Ευανθίας) και ο μικρός Χαριγένης, για να προστεθεί στην τραγωδία της Εξόδου και ένα αισθηματικό οικογενειακό δράμα¹⁶. Την αρχή κάνει η πολιτική σάτιρα του “Ασώτου” (1830) του Αλέξανδρου Σούτσου, όπου δεν εμφανίζονται μόνο ο Τετραπέραστος και ο Σατανόπουλος, αλλά ο πραγματικά δαιμονικός γιατρός Ιπεκακούνας (κατά το ομώνυμο εμετικό της εποχής ινδιάνικης προέλευσης), ο οποίος δημιουργεί μια ολόκληρη στρατιά μολιερικών γιατρών στην κωμωδία του 19^{ου} αιώνα¹⁷. Η πολιτική σάτιρα νομιμοποιεί και διαδίδει την τεχνική αυτή: π.χ. στον “Τυχοδιώκτη” του Μ. Χουρμούζη (1835), όπου ο Βαυαρός βαρώνος Heideck αποκαλείται έτσι, υπάρχει και ένας Βαρονίδης, “φίλος και συντοπίτης του Τυχοδιώκτη”, ένας προστάτης του Ποζαπιάνος και άλλος συντοπίτης Κονιδόψειρας¹⁸. Το λεξιλόγιο μετατοπίζεται στη συνέχεια από τη φαυλοκρατία και στο χρηματιστήριο και τους μηχανισμούς του: στην κωμωδία “Χαβιαρόχανον” του Οδ. Δημητράκου (1864 στην Κωνσταντινούπολη), ανάμεσα στα πολλά πρόσωπα του “χρηματιστηριακού” δράματος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας εμφανίζονται ο Κερδοθήρας, ο Πτωχόπλουτος, ο Εκπεσμούλης, ο Υψωμένης, ο Αργυρόφιλος κτλ.¹⁹. Στην κωμωδία “Ο Καρπάθιος ή Ο κατά φαντασίαν ερωμένος” (1862) του Σωτ. Κουρτέση, η αστική οικογένεια, όπου διαδραματίζεται το λαϊκό ερωτικό δράμα, αποτελείται από τον Αλκιβιάδη Ευθύφωνα και την αδελφή του Ασπασία, ενώ ο ερωτευμένος Καρπάθιος χτίστης λέγεται Μηνακός, η γριά Αθηναία Κασσού, ο μεθυσμένος Ακαρνάν υπηρέτης Λαλαπανόρης και ο Επτανήσιος αστυνομικός Νιόνιος²⁰, παραπέμποντας πλέον στο μετέπειτα θέατρο σκιών. Στους διαλεκτικούς σκηνικούς χαρακτήρες η συσχέτιση της ονομασίας με την εντοπιότητα δεν είναι πάντα σταθερή. Πάντως στην πολιτική κωμωδία της εποχής η τεχνική είναι του συρμού: Στην “Κοινωνία των Αθηνών” του Σ. Καρύδη (1867) γίνεται και ειρωνική χρήση της τεχνικής και αντιστρέφονται τα δηλωτικά συμφραζόμενα: ο Χρυσοχέρης σπατάλησε στα χαρτιά την περιουσία του πατέρα του, ο Καλύβας είναι ιδιοκτήτης του αστικού σπιτιού, ενώ πιο συμβατικά ο Καλαπόδης είναι τσαγκάρης, ο Βελόνης ράφτης και η Πηρούνης ξενοδόχος²¹. Ο καυχησιάρης και απατεώνας “Φιάκας” στην ομώνυμη κωμωδία του Μισιτζή (1872), από τουρκ. fiyaka, λέγεται Χαρίλαος Πλουτίδης ή και Χαράλαμπος Πεταλούδης²².

Στις κωμικές ονομασίες απεικονίζονται και δύο άλλες τάσεις, που σχετίζονται με τις γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου και καυτηριάζουν υπαρκτές τάσεις της εποχής: η

¹⁶ Για το θέμα βλ. Β. Πούχγερ, *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της Επανάστασης. Μητώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καΐρη. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδακτικό και επαναστατικό δράμα*, Αθήνα 2001, σσ. 169-274.

¹⁷ Βλ. Ε.-Α. Δελβερούδη, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος. Η πολιτική και το θέατρο*, Αθήνα 1997, σσ. 27-43 και Β. Πούχγερ, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο. Μια δραματολογική αναδρομή*, Αθήνα 2004 σσ. 95 εξ.

¹⁸ Για τους διάλεκτικούς τύπους του έργου βλ. Β. Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα.. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα “Κορακιστικά” ως το Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001, σσ. 240 εξ. Εκεί και άλλη βιβλιογραφία για τον έργο.

¹⁹ Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, ό. π., σσ. 401 εξ.

²⁰ Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, ό. π., σσ. 312-360.

²¹ Θ. Χατζηπανταζής, *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότοπά της στο 19^ο αιώνα*, Ηράκλειο 2004, σσ. 99 εξ.

²² Α. Ταμπάκη (επιμ., εισ.), *Ο Φιάκας και Ο δουξ της βλακειάς*, Αθήνα/Γιάννινα 1992, Γ. Πεφάνης, “Οι γλωσσικές λειτουργίες στον Φιάκα του Δ. Σμιτζή”, *Τοπία της Δραματικής Γραφής*, Αθήνα 2003, σσ. 141-150.

αρχαιομανία και ο εκγαλλισμός των ονομάτων. Στην τελευταία κωμωδία του Μ. Χουρμούζη, τον “Οψίπλουτο” (1878), ο Λουκάς και η Μαριέτα Πετεινάρη αλλάζουν το όνομά τους σε Λουκά και Αριέτα Αλεκτορίδη, και η κόρη τους Ζωή γίνεται Ζολή²³. Στον “Γενικό Γραμματέα” (1893) του Ηλία Καπετανάκη ο γαλλομανής “μοντέρνος” Ζωρζ λέγει τη Θεώνη ματμαζέλ Τεώ και την Μαγδαληνή Μαντλέν²⁴. Για το θέμα αυτό θα μπορούσαν να προσκομιστούν και πάμπολλα άλλα παραδείγματα, αλλά κάτι τέτοιο δεν βρίσκεται στο επίκεντρο των αναζητήσεών μας: η αρχαιομανία στην ονοματοθεσία σχετίζεται με το επίσημο κρατικό δόγμα της συνέχειας, και η γαλλομανία με την αναγνωστική κατανάλωση γαλλικών ρομάντζων της εποχής, που γίνεται θέμα σε κάμποσες κωμωδίες και σάτιρες, που καυτηριάζουν τον πιθηκισμό του άκρατου και άκριτου “ανήκομεν εις την δύσιν”²⁵.

Η χρήση των δηλωτικών σατιρικών ονομάτων παραμένει μια σταθερή ακόμη και μετά τη στροφή του αιώνα (1900) και οδηγεί κατευθείαν και στις κωμικές φιγούρες του θεάτρου σκιών (Καραγκιόζης – Μαυρομάτης)²⁶. Η παρέα του Σταύρακα π. χ. είχε και άλλους τύπους που τελικά δεν επικράτησαν, τον “Σανναλέμε” και τον “Κεκέ”, σατιρίζοντας ορισμένες γλωσσικές τους ιδιοτροπίες που διάνθιζαν στερεότυπα κάθε φράση τους²⁷. Ωστόσο το μεγάλο πεδίο εφαρμογής της τεχνικής ήταν η επιθεώρηση: σε μια από τις πρώτες, “Αι υπαίθριαι Αθήναι” (1894), υπάρχουν ο Κοκκάλας, ο Πιπερίτσας, ο Σαγανάς, ο Πιτσικόκος κτλ., προϊδεάζοντας πλέον για τον Καρκαλέτσο και τον Καρούπα στους “Απάχηδες των Αθηνών” (1921)²⁸. Στη “Βυζαντινή επιθεώρησιν” “Εξω φρενών” στην Κωνσταντινούπολη το 1908 τα κεντρικά πρόσωπα που συνδέουν τα νούμερα είναι ο Αναγούλογλους και ο Παρασαχλόπουλος, ενώ στην επιθεώρηση “Κινηματογράφος 1908” οι δύο Κινέζοι Τεν-τζε-ρέν και Κα-πα-κέν²⁹. Αυτή η παράδοση της δηλωτικής ή σατιρικής ονομασίας στο ελαφρό κωμικό και μουσικό είδος του θεάτρου κρατάει ακόμα για δεκαετίες μέσα στον 20^ο αιώνα. Π. χ. ο Παντελής Χορν εμφανίζει στην κωμωδία του “Φάνης και Φανή” 1926 τον κεντρικό ήρωα ως Φάνης Λαχανοζούμης³⁰.

²³ Β. Πούχγερ, “Οι όψιμες κωμωδίες του Μ. Χουρμούζη”, *Σταθμίσεις και Ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σσ. 189-205.

²⁴ Νέα έκδοση Πλ. Μαυρομούστακος, Αθήνα/Γιάννινα 1992, σσ. 37-156, Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα, ό. π.*, σσ. 145-157.

²⁵ Βλ. την εισαγωγή του Κ. Γ. Κασίνη στον τόμο: Μ. Χουρμούζης, *Παρωδική μικρογραφία μυθιστορημάτων*, Αθήνα 1999.

²⁶ Β. Πούχγερ, “Η μαγεία των σκιών. Μικρό εγχειρίδιο του Καραγκιόζη”, *Γραφές και σημειώματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2005, σσ. 99-116.

²⁷ Για τη βιβλιογραφία του είδους βλ. Β. Πούχγερ, “Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα”, *Λαογραφία* 31 (1976-78), σσ. 294-320 (αρ. 1-313), του ίδιου, “Συμπλήρωμα στην αναλυτική βιβλιογραφία του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα”, *αυτόθι* 32 (1979-81), σσ. 370-378 (αρ. 314-435), και του ίδιου, “Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του ελληνικού θεάτρου σκιών (1977-2007) με συμπληρώσεις για τα προηγούμενα έτη”, *Παράβασις* 9 (2009), σσ. 425-497 (αρ. 436-1198).

²⁸ Το κείμενο τώρα στην Λ. Μαράκα, *Ελληνική θεατρική επιθεώρηση 1894-1926*, τόμ. Α', Αθήνα 2000, σσ. 77-215. Για τους “Απάχηδες των Αθηνών” βλ. Μ. Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, 2 τόμ., Αθήνα 2009, *pass.*

²⁹ Τα κείμενα στην Μαράκα, *Ελληνική θεατρική επιθεώρηση, ό. π.*, σσ. 267-381 και Θ. Χατζηπανταζής / Λ. Μαράκα, *Η αθηναϊκή επιθεώρηση*, τόμ. Α/2, Αθήνα 1977, σσ. 171-245.

³⁰ Ε. Βαφειάδη (εισαγωγικά σημειώματα – επιμέλεια), Παντελή Χορν, *Τα θεατρικά*, τόμ. Δ', Αθήνα 1996, σσ. 191-254.

Στα δραματικά είδη του ηθογραφισμού, στο κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο, αργότερα και στη σοβαρή κωμωδία σε αγροτικό περιβάλλον³¹ και στα έργα του ηθογραφισμού τα ονόματα του σκηνικού πληθυσμού παραπέμπουν απλώς σε μια κοινωνική τάξη, την αγροτιά, όχι τόσο σε ατομικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα ή κοινωνικές και επαγγελματικές δραστηριότητες. Αυτό ισχύει για την “Γκόλφω”, την “Εσμέ”, την Κρουστάλλω και τον Λιάκο, τη Στάθαινα και τη Γιάνναινα από τον “Αγαπητικό της Βοσκοπούλας” (1891) και μια ολόκληρη πολυάριθμη σειρά τέτοιων δραματικών έργων του εσωτερικού εξωτισμού και της αστικής νοσταλγίας για τη ζωή στην ύπαιθρο και το λαϊκό πολιτισμό³². Χαρακτηριστικά τέτοια ηθογραφικά στοιχεία, ως προς τα ονόματα, βρίσκονται και στη σοβαρή δραματογραφία της εποχής, όπως π. χ. η Σταυρόπλενα στους “Κούρδους” (1896) του Γιάννη Καμπύση³³ ή την Κερά Καλή στον “Γυιό του ίσκιου”, το πρωτόλειο του Σπύρου Μελά (1906), που ανήκει στον συμβολισμό³⁴, όπου η μάνα του ψαρά πρωταγωνιστή με τις υπερφυσικές ικανότητες συνέλαβε τον Βάγγο σε μια θυελλώδη νύχτα από ίσκιο. Η Κερά Καλή είναι ένα αγαπητό όνομα σ’ αυτήν την κατηγορία δραματικών έργων· αρχικά δηλώνει μια νεράιδα, ή τη βασίλισσα των νεραϊδών, και στο μοιρολόγι της Παναγίας εμφανίζεται σε τελικό επεισόδιο ως “κακή”, την οποία καταριέται η Παναγία³⁵. Ακόμα και στην “Τρισεύγενη” του Παλαμά (1903) βρίσκεται ανάμεσα στις γυναίκες γειτόνισσες των θαλασσοχωριτών, αν και το όνομα της πρωταγωνίστριας ξεφεύγει χαρακτηριστικά από το επιφανειακά ηθογραφικό πλαίσιο του έργου³⁶.

Στο σοβαρό και στρατευμένο δράμα της “Θεάτρου των ιδεών” (1895-1922) η τεχνική υφίσταται ουσιαστικές μεταβολές, τροποποιείται ή και συρρικνώνεται. Ενώ στο απόσπασμα του έργου “Ο άνθρωπός μας” (1910) του Παντελή Χορν, όπου σώζεται μόνο μέρος της πρώτης πράξης, υπάρχει μια Σουρλολούδαινα που παραπέμπει ακόμα στην ηθογραφική χρήση³⁷, στις “Αλυσίδες” του Δ. Ταγκόπουλου (1908), κοινωνικά στρατευμένο έργο, η Αστρούλα είναι το πρότυπο της νέας χειραφετημένης γυναίκας που αναλαμβάνει ενεργό κοινωνικό ρόλο³⁸. Σημαιολογικό παιχνίδι με το όνομα στον τίτλο γίνεται στο πρόσφατα ανακαλυπτόμενο έργο

³¹ Προτιμώ τον όρο από την *comédie* (κομεντί), που οδηγεί σε παραζηγήσεις (Πούχγερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματολογίας, ό. π.*, τόμ. Β’, σσ. 533 εξ.). Βλ. εκτενέστερα του ίδιου, “Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο”, *Ανεπίδοτα και αναπάντητα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2015, σσ. 97-161, ιδίως σσ. 158 εξ.

³² Β. Πούχγερ, “Το Φιντανάκι και η κληρονομιά της ηθογραφίας”, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 317-331, Μ. Βάλσας, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, Εισαγωγή-μετάφραση-σημειώσεις Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Αθήνα 1994, σσ. 436-440, Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τόμ. Α’, Αθήνα 1981, σσ. 140-151.

³³ Θ. Γραμματас, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Γιάννενα 1984.

³⁴ Β. Πούχγερ, “Ο νεαρός Σπύρος Μελάς δραματογράφος ή τα κριτήρια της ‘σκηνικής επιτυχίας’ του ‘Θεάτρου των ιδεών’. Μια επανεξέταση”, *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σσ. 265-380, ιδίως σσ. 283-315.

³⁵ Β. Bouvier, *La Mirologue de la Vierge. Chansons et poèmes sur la Passion du Christ. I. Chanson populaire de Vendredi Saint*, Genève 1976 και Ν. Γ. Πολίτης, *Παραδόσεις*, Αθήνα 1904, τόμ. Α’, σσ. 102 εξ., τόμ. Β’, σσ. 786 εξ. Βλ. επίσης Γ. Δημητροκάλλης, “Συμπληρωματικά για την Αγία Καλή”, *Λαογραφία* 40 (2004-2006), σσ. 441 εξ.

³⁶ Για ανάλυση βλ. Β. Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, σσ. 175-403.

³⁷ Ε. Βαφειάδη (εισαγωγή – επιμέλεια), Παντελή Χορν, *Τα θεατρικά*, τόμ. Α’, Αθήνα 1993, σσ. 506 εξ.

³⁸ Α. Γλυτζουρή, “Ο Δ. Π. Ταγκόπουλος και το πρόβλημα του ρεαλισμού στη νεοελληνική δραματολογία των αρχών του αιώνα”, *Τα Ιστορικά* 18 (2001), σσ. 335-370, Γρ. Ξενοπούλου, “Το Θέατρο των Ιδεών και ο Δ. Π. Ταγκόπουλος”, Δ. Π. Ταγκόπουλος, *Το καινούργιο σπίτι*, Αθήνα 1922, σσ. 9-36.

του Ξενόπουλου “Ο μακαρίτης Μαύσωλος” (1896/97)³⁹, αλλά και στον “Γουανάκο” του Γιάννη Ψυχάρη (1901)⁴⁰. Μια ταυτότητα με υπαρκτό πρόσωπο κρύβεται στην περίπτωση της Λαλώς από το “Ξημερώνει” του νεαρού Καζαντζάκη (1906), που παραπέμπει στην Γαλάτεια, την μετέπειτα γυναίκα του, η οποία χρησιμοποιεί εκείνη την εποχή το ψευδώνυμο Lalo de Castro (μετά το 1909 Πετρούλα Ψηλορείτη, ενώ εκείνος Πέτρος Ψηλορείτης)⁴¹. Ένα ιδιαίτερο λογοπαίγνιο κάνει και ο Παντελής Χορν στην κωμωδία “Ο Σέντζας” (1926) με το ιταλικό senza (χωρίς, δίχως), υποδεικνύοντας την ανικανότητα για αναπαραγωγή του κεντρικού ήρωα⁴².

Στη μεταπολεμική δραματουργία το παιχνίδι με τα σημαίνοντα ονόματα σταματάει τελείως ή παίρνει άλλους δρόμους: π.χ. η Ορτανσία στην επιστημονική σατιρική ουτοπία “Ο Γορίλλας και η Ορτανσία” του Ιάκ. Καμπανέλλη δεν είναι γυναίκα αλλά πυρηνικό πρόγραμμα, που παραπέμπει εικονολογικά στο μανιτάρι της ατομικής βόμβας⁴³, στο μονόπρακτο “Η γυναίκα και ο Λάθος” ο αρχιφύλακας που θα συλλάβει τον γιο της γριάς όντως βρίσκεται κατά την αντίληψη του συγγραφέα στη “λάθος” πλευρά, έχει λάθος, κάνει εσφαλμένες εκτιμήσεις κτλ.· υπάρχει δηλαδή μια πολυσημία του ονόματος και του τίτλου, χαρακτηριστική για πολλά έργα του Καμπανέλλη⁴⁴. Με μια τέτοια πολυσημία παίζει και ο Βασίλης Ζιώγας στα “Πασχαλινά παιχνίδια” (1966), τα οποία όντως αναφέρονται στην πασχαλινή περίοδο και στον οβελία, αλλά και στους γονείς του Ορέστη, στον Πασχάλη και την Πασχαλιά, ακόμα και στον ήρωα του κουκλοθεάτρου του Φασούλη, που ο Κονιτσιώτης ονόμασε Πασχάλης⁴⁵. Τέτοια περιπαικτική διάθεση συναντούμε και στο “Μπουκάλι” (1977) του ίδιου συγγραφέα, όπου τα κεντρικά πρόσωπα του πρώτου μέρους, σε μια κατάσταση βασανιστικής αναμονής σαν στο “Περιμένοντας τον Γκοντό” είναι οι Πολωνοί “φιλέλληνες” που συμμετέχουν στους αγώνες του ’21, συγκεκριμένα στο Μεσολόγγι, Γιαν και Γιάνκι, έχοντας ο καθένας τους ιδιοτελή κίνητρα⁴⁶. Το αποκορύφωμα, βέβαια, αυτού του παιχνιδιού με τα ονόματα, ήδη στους τίτλους, είναι το

³⁹ Το κείμενο στην Κ. Πετράκου, “Ένα (σχεδόν) άγνωστο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου”, *Παράβασις* 1 (1995), σσ. 193-226, 2 (1998), σσ. 103-142, για ανάλυση βλ. Β. Πούχγερ, “Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγορίου Ξενόπουλου ήτοι Η (σχεδόν) αποτυχημένη θεατρική σταδιοδρομία του Νέστορα της ελληνικής δραματογραφίας στη στροφή του αιώνα”, *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, Αθήνα 2002, σσ. 173-264, ιδίως σσ. 224-241.

⁴⁰ Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα, ό. π.*, σσ. 157-180, του ίδιου, “Ο πρόλογος ‘Για το Ρωμαίικο θέατρο’ (1900) του Ψυχάρη, ένα ιδιότυπο μανιφέστο του ‘Θεάτρου των ιδεών’”, *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Αθήνα 1995, σσ. 15-76.

⁴¹ Για το προσωπικό βάθος του έργου αυτού βλ. Β. Πούχγερ, “Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη”, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 318-434, ιδίως σσ. 325-339.

⁴² Π. Χορν, *Τα Θεατρικά, ό. π.*, τόμ. Γ’, σσ. 307-448. Βλ. επίσης Ε. Βαφειάδη, “Ο Σέντζας του Παντελή Χορν”, *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 1990, σσ. 57-65 και Α. Μπλέσιος, “Ο Σέντζας του Παντελή Χορν: μια ευρηματική και πρωτοποριακή κωμωδία του 20^{ου} αιώνα”, *Παράβασις* 7 (2006), σσ. 103-114.

⁴³ Ι. Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμ. Δ’, Αθήνα 1989, σσ. 159-234, για ανάλυση βλ. Β. Πούχγερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα 2010, σσ. 226-237.

⁴⁴ Το κείμενο στον Καμπανέλλη, *Θέατρο*, τόμ. Γ’, Αθήνα 1981, σσ. 39-64, για ανάλυση βλ. Πούχγερ, *Τοπία ψυχής, ό. π.*, σσ. 539-553, για την ιδιαίτερη φροντίδα και λειτουργία των τίτλων στο καμπανελικό έργο αυτό, σσ. 860-871.

⁴⁵ Έκδοση Β. Ζιώγας, *Πασχαλινά παιχνίδια*, Αθήνα 1971. Βλ. Β. Πούχγερ, *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα. Πανθεισμός και φυσιολατρία ως τελεολογικές θεμελιώσεις μιας μυστικιστικής κοσμοθεωρίας. Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Αθήνα 2004, σσ. 124-148.

⁴⁶ *Αυτόθι*, σσ. 208-219. Εκδόθηκε μόλις το 1983 (Β. Ζιώγας, *Το μπουκάλι. Πολιορκία και Έξοδος*, Αθήνα 1983).

όψιμο “Μποζό” του ίδιου συγγραφέα (1998), όπου δε θα μάθουμε ως το τέλος του έργου, τι ακριβώς είναι το μυστηριώδες ζώψιο (προφανώς για κάτι τέτοιο πρόκειται), ένα αίνιγμα που μένει ανοιχτό και αντιστέκεται σε όλες τις ερμηνευτικές προσπάθειες⁴⁷, προφανώς κατά τη βούληση του ίδιου του συγγραφέα. Παραπλανητικός είναι και ο τίτλος ενός έργου του Παύλου Μάτεσι, “Ο περιποιητής φυτών” (1989), που δεν πρόκειται για κηπουρό αλλά για νοσηλεύτη σε γεροκομείο και τα “φυτά” είναι η ένοικοί του⁴⁸.

Αυτές είναι πλέον περιπαικτικές και ανατρεπτικές απολήξεις μιας σύμβασης, που έχει αξιοσέβαστη ηλικία και παράδοση στη νεοελληνική δραματουργία. Θα είχε ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς τις εξελίξεις και σε άλλα λογοτεχνικά είδη και σε άλλες εθνικές λογοτεχνίες, για να προετοιμαστεί το έδαφος για μια ενδελεχέστερη πραγμάτευση του ενδιαφέροντος θέματος, τόσο σε ειδολογική όσο και σε διαγλωσσική διάσταση. Υποψιάζομαι πως θα ανακαλυφθούν και άλλες λειτουργικότητες και χρήσεις που δεν φάνηκαν στο σύντομο αυτό μελέτημα, όπως και άλλοι μηχανισμοί και επιλογές που οδηγούν σε μη χρησιμοποίηση της τεχνικής αυτής. Ασφαλώς σε άλλα λογοτεχνικά είδη, στην ποίηση και την πεζογραφία, η αισθητική και ενδοκειμενική υπόσταση του δηλωτικού ονόματος είναι διαφορετική, γιατί δεν ανήκει αναγκαστικά στα πρόσθετα πληροφοριακά και χαρακτηριστικά στοιχεία όπως στο δράμα, όπου κινούνται ουσιαστικά έξω από το κύριο ομιλούμενο κείμενο, το διάλογο, αν και μπορεί, στις προσφωνήσεις π. χ., να είναι και μέρος του. Στην περίπτωση τέτοιων συμβάσεων παρακολουθούμε σχεδόν πάντα είτε την τήρησή τους, την πιστή ή τροποποιημένη εφαρμογή τους, είτε και την υπέρβασή τους, τα παιχνίδια μαζί το καθιερωμένο, την ειρωνική ή σατιρική χρήση κτλ.

⁴⁷ Για διάφορες πιθανές ερμηνευτικές εκδοχές βλ. Πούχγερ, *Ποίηση και μύθος, ό. π.*, σσ. 338-383· το έργο εκδόθηκε μόλις το 2002 (Β. Ζιώγας, *Το μποζό*, Αθήνα 2002).

⁴⁸ Έκδοση 1989. Για ανάλυση βλ. Β. Πούχγερ, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στο θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι. Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Αθήνα 2003, σσ. 105-140.