

Ο ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΑΛΚΑΙΟΣ ΚΑΙ Η ΛΑΪΚΟΤΡΟΠΗ ΠΑΤΡΙΩΤΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ, Α΄

Με τη μορφή του Θεόδωρου Αλκαίου (Μεϊμάρη ή Μεϊμάρογλου, Μυτιλήνη περ. 1780 - Άργος 1833) η σύζευξη της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 με το θέατρο φτάνει στο αποκορύφωμά της. Είχε προηγηθεί η άποψη του ελληνικού Διαφωτισμού πως το θέατρο αποτελεί το άριστο σχολείο του ηθών και του ανθρωπισμού¹, ενώ στα χρόνια της προετοιμασίας του Αγώνα εδραιώθηκε η άποψη πως είναι το άριστο σχολείο του Έθνους, των πατριωτικών αξιών και της αγάπης για την ελευθερία², και μορφές όπως ο Γεώργιος Λασσάνης συγκεντρώνουν τις λειτουργίες του δραματογράφου, του ερασιτέχνη ηθοποιού και του αγωνιστή: ο Λασσάνης μετά τη φονική ήττα του Ιερού Λόχου στο Δραγατσάνι (6 Ιουνίου 1821) πέρασε τα χρόνια της Επανάστασης στις αυστριακές φυλακές, στο πλάι του Αλέξανδρου Υψηλάντη³. Στην καταστροφική αυτή μάχη, που σήμανε την έναρξη του ξεσηκωμού ενάντια στην οθωμανική αυτοκρατορία, συμμετείχαν και ερασιτέχνες ηθοποιοί της σκηνής της Αυθεντικής Σχολής του Βουκουρεστίου: ο Σπυρίδων Δρακούλης, που σκοτώθηκε⁴, και

* Το Β΄ Μέρος του άρθρου θα δημοσιευθεί στο τεύχος 53.1 (Ιούνιος 2003).

1. Το 1817 ο Κωνσταντίνος Ασώπιος σημειώνει στον *Ερμήν τον Λόγιον* πως το θέατρο «σκοπόν έχει των ηθών την διόρθωσιν και την εκπαίδευσιν των λαών: είναι το κοινόν σχολείον των ανθρώπων, το οποίον αναπληρώνει των άλλων σχολείων την έλλειψιν» (*Ερμής ο Λόγιος* [1817], 361). Και περίπου σύγχρονα ο Κωνσταντίνος Οικονόμος εξ Οικονόμων αποφαίνεται στα *Γραμματικά* του πως το θέατρο είναι «το δημόσιον σχολείον της ημερότητος και της φιλανθρωπίας» (*Γραμματικά*, Βιέννη 1818, τ. Α΄, σ. κβ΄).

2. Βλ. τις ανταποκρίσεις από τις θεατρικές παραστάσεις στο Βουκουρέστι, το Ιάσι και την Οδησό (Μ. Βάλσας, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, Εισαγωγή - μτφρ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Αθήνα 1994, σσ. 265-282· Νικ. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ. Α΄-Β΄, Αθήνα 1938-1939, τ. Α΄, σσ. 179-254).

3. Βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματογράφος του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2001, σσ. 220-289 (με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία).

4. Ενώ ο Γ. Αβραμιώτης (1793-1825) από την ερασιτεχνική σκηνή της Οδησού αγωνίζεται στην Πελοπόννησο και πεθαίνει στο Ναύπλιο από τύφο (Δ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 67· Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Οι Έλληνες ηθοποιοί: 1800-1917», στον τόμο: *80 Χρόνια Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών 1917-1997*, Αθήνα 1999, σσ. 33-80, ιδίως σσ. 34 κ.ε.· Γ. Σιδέρης, *Το 1821 και το θέατρο*, ήτοι *Πώς γεννήθηκε η νέα ελληνική σκηνή [1741-1822]*, Αθήνα 1971, σσ. 31 κ.ε., κ.α.).

ο Κωνσταντίνος Κυριακός-Αριστίας, που τραυματίστηκε, κατόρθωσε να δραπετεύσει σε αυστριακά εδάφη και συνέχισε τη θεατρική του δράση στην Κέρκυρα⁵. Ο Λασσάνης έδρασε στην Οδησό, την κατεξοχήν πόλη της Φιλικής Εταιρείας, όπου στα πρώτα χρόνια της Επανάστασης θα καταφύγει και η οικογένεια του νεαρού Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, ο οποίος δε θα προλάβει να συμμετάσχει στον Αγώνα γιατί, όταν γυρίζει από τη στρατιωτική σχολή του Μονάχου το 1828, εκπαιδευμένος αξιωματικός του πυροβολικού με βουαρική στολή για να προσφέρει τις υπηρεσίες του στην Ελλάδα, ο Αγώνας είχε πλέον λήξει. Στις αποσκευές του έφερε ήδη το πρώτο του δράμα (*Φροσύνη*)⁶. Αντίθετα, ο Μ. Χουρμούζης, ο κατοπινός σατιρικός κωμωδιογράφος, συμμετέχει ενεργά στον Αγώνα σε διάφορα μέρη και παραμένει στο τέλος στην Κρήτη, για να συνέλθει από τραύματά του⁷. Ένα από τα πρώτα έγγραφα προς την προσωρινή κυβέρνηση το 1823 αναφέρεται στη μετατροπή ενός τζαμιού σε θέατρο, σχολείο του πατριωτισμού⁸.

Αυτή η εξαιρετικά υψηλή εκτίμηση της θεατρικής παράστασης όχι

5. Για τη βιογραφία του, βλ. Β. Πούχνερ, «Τρεις Έλληνες θεατράνθρωποι στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα», στον τόμο: *Βαλκανική θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες*, Αθήνα 1994, σσ. 214-253, ιδίως σσ. 222-231, 244-252 (με όλη την ελληνική και ρουμανική βιβλιογραφία).

6. Θα τυπωθεί αργότερα σε αρχαιοπρεπέστερη γλωσσική μορφή (βλ. Β. Πούχνερ, «Μια σημαντική πηγή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου του 19ου αιώνα. Τα Απομνημονεύματα του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894/95, 1930)», στον τόμο: *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 81-151, ιδίως σσ. 104 κ.ε.: για τις ερασιτεχνικές θεατρικές παραστάσεις στην Οδησό βλ. σσ. 99 κ.ε.

7. Τ. Λιγνάδης, *Ο Χουρμούζης. Ιστορία - θέατρο*, Αθήνα 1986, σσ. 27-37.

8. Το έγγραφο αυτό είναι από τις πιο συγκλονιστικές μαρτυρίες για την αξιολόγηση του θεάτρου στα χρόνια της Επανάστασης. Στέλνεται από το Νικήτα Σταματελόπουλο από το Ναύπλιο στις 25 Φεβρουαρίου 1823 στον υπουργό Εσωτερικών: «Εξοχώτατε υπουργέ των Εσωτερικών, / Επειδή και εις την ανθρωπότητα το πρώτον αγαθόν πράγμα είναι η παιδεία, καθώς προς τούτους εις την ιδίαν ιερώτατον και η υπεράσπισις των πτωχών ασθενών, μάλιστα δε των στρατιωτών, ζητώ διά του παρόντος μου μέσον του Υπουργείου τούτου παρά της Υπερτάτης Διοικήσεως, ίνα δοθώσιν εις την εξουσίαν μου πρώτον το τζαμί του Αγάπασσα μεθ' όλα του τα περιεχόμενα εργαστήρια, ίνα χρησιμεύση διά θέατρον, δεύτερον δε την μεγάλην οικίαν ευρισκομένην εις το πλάτωμα απέναντι του τζαμιού, ίνα χρησιμεύση διά σχολείον μεθ' όλα του τα περιεχόμενα εργαστήρια, και τρίτον ένα οσπίτιον μεγάλον κατά τα Πέντε Αδέλφια, ίνα χρησιμεύση διά νοσοκομείον, διά τα οποία αφ' ου μου δοθή η άδεια, αφίνω επίτροπον διά να τα τελειώση, παρακαλώντας την Υπερτάτην διά να ήθελεν διορίση ένα επιστάτην της, ίνα μετά του ειδικού μου λαμβάνωσι τα εισοδήματα, και κάμνωσι τα έξοδα, και χρονικώς δίδωσι λογαριασμόν.. / Όθεν και να έχω την απόκρισιν, προσκυνώ και μένω / εκ Ναυπλίου η 25 Φεβρουαρίου 1823 / Νικήτας Σταματελόπουλος» (Γ. Γριτσόπουλος, «Το '21 και το θέατρο: πρώτες προσπάθειες», *Νέα Εστία* 1 [Απρ. 1949]-Σιδέρης, *Το 1821 και το θέατρο*, ό.π., σ. 40). Το τζαμί του Ναυπλίου δεν έγινε τελικά θέατρο, γιατί το «θέατρο του πολέμου» συνεχίστηκε για πολλά ακόμα χρόνια.

μόνο ως μέσου τερπνής ψυχαγωγίας⁹ αλλά και ως οργάνου πατριωτικής εμφύχωσης, που βασίζεται στην αντίληψη του Διαφωτισμού πως η σκηνή πρέπει να διδάσκει και να είναι «ωφέλιμη» για ένα συγκεκριμένο σκοπό¹⁰, αλλά πουθενά αλλού στην Ευρώπη δεν είχε πάρει τόσο έντονα πολιτικές και εθναπελευθερωτικές διαστάσεις, φανερώνεται ήδη από τη λειτουργικότητα των προεπαναστατικών ερασιτεχνικών σκηνών στο Βουκουρέστι, το Ιάσι και την Οδησό, όπου κάθε παράσταση με τις τραγωδίες τυραννοκτονίας και αρχαίας θεματολογίας μετατρεπόταν σε φρενιτιώδεις εκδηλώσεις πατριωτικού παραληρήματος με υπερβολικές και εκτός ελέγχου αντιδράσεις του κοινού¹¹. Αυτό συνέβαινε, αργότερα βέβαια, και σε άλλες χώρες των τουρκοκρατούμενων και αυstroκρατούμενων Βαλκανίων· ώστε μπορεί να μιλάει κανείς για μια ολόκληρη τυπολογία πατριωτικών παραστάσεων σε κάθε εθνική γλώσσα¹², που πράγματι παρακολουθούνται, στις χώρες της Αψβουργικής Μοναρχίας, με καχυποψία από την αστυνομία, η οποία απέστειλε μακροσκελείς αναφορές στη Βιέννη για τα εκάστοτε τοπικά γεγονότα¹³.

9. Σε σχέση μ' αυτή τη λειτουργικότητα αναφέρεται ότι κατά τη ρωσοτουρκική πολιορκία της Κέρκυρας (1798/99) το θέατρο έπαιζε δίχως διακοπή για τα γαλλικά στρατεύματα (για τις πηγές βλ. Β. Πούχνερ, «Η θεατρική παράδοση στα Επτάνησα», κεφ. 8 του μελετήματος: «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές του νεοελληνικού θεάτρου στο 18ο και 19ο αιώνα», στον τόμο: *Δραματοουργικές αναζητήσεις*. Πέντε μελετήματα, Αθήνα 1995, σσ. 277-283, ιδίως σσ. 281 κ.ε., και με εντοπισμό νέων πηγών στο μελέτημα του ίδιου, «Θέατρο και πολιορκία», περ. *Ακτή Λευκωσίας* (υπό έκδοση).

10. Για τη μεταφορά των σχετικών αντιλήψεων του Διαφωτισμού στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο βλ. Β. Πούχνερ, «Δραματοουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», *Ελληνικά* 50 (2000) 231-304 (και στον τόμο: *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 69-106, 188-225).

11. Βάλσας, ό.π., σσ. 265-282· Λάσκαρης, *Ιστορία*, ό.π., τ. Α', σσ. 99-254· Σιδέρης, *Το 1821 και το θέατρο*, ό.π., σσ. 31-39· W. Puchner, «Hof- Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im Europäischen Südosten», *Maske und Kothurn* 21 (1975) 235-262 (και με τη ρουμανική βιβλιογραφία): Γ. Ζωίδης, «Το θέατρο της Φιλικής Εταιρίας», *Επιθεώρηση Τέχνης* 1963, σσ. 260-281 (και στον τόμο: J. Irmscher - M. Mineemi, *Über Beziehungen des Griechentums zum Ausland*, Berlin 1968, σσ. 397-436), καθώς και τα άρθρα του Δ. Β. Οικονομίδη, «Ιστορία του εν Βουκουρεστίω ελληνικού θεάτρου», *Ελληνική Δημιουργία* 3 (1949) 893-898, 984-989, 4 (1949) 148-159 (και στο *Αρχαίον του Θρακικού Γλωσσικού και Λαογραφικού Θησαυρού* 17 [1952] 147 κ.ε.) και «Ο Κωνστ. Κυριακός Αριστίας μέχρι της αφίξεώς του εις Αθήνας», *Ελληνική Δημιουργία* 4 (1950) 43 κ.ε., καθώς και «Το εν Βουκουρεστίω Ελληνικό θέατρον και οι μαθηταί του Κωνσταντινοπολίτου Κωνσταντίνου Κυριακού Αριστίας», *Αρχαίον του Θρακικού Γλωσσικού και Λαογραφικού Θησαυρού* 19 (1954) 161-192· ειδικά για την Οδησό βλ. Α. Ταμπάκη, «Το ελληνικό θέατρο στην Οδησό (1814-1818). Αθησαύριστα στοιχεία», στον τόμο: *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.)*. Μια συγκριτική προσέγγιση, Αθήνα 1993, σσ. 39-50.

12. Β. Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα*. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Μια συγκριτική μελέτη, Αθήνα 1993.

13. Οι «εκθέσεις συμβάντων» (Vorfällenberichte) φυλάσσονται σήμερα στο Haus-, Hof-

Αυτό το κλίμα του πατριωτικού ενθουσιασμού το συναντούμε και στην Ερμούπολη στα χρόνια της Επανάστασης. Εδώ η Ευανθία Καϊρη συγγράφει το 1826 τον *Νικήρατο*, με βάση τις εμπειρίες της τραγικής Εξόδου του Μεσολογγίου, που τον απόηχό της φέρνουν οι πρόσφυγες που συρρέουν στο λιμάνι από όλες τις γωνιές της επαναστατημένης Ελλάδας¹⁴. Ο καθολικός πληθυσμός της πόλης αρχικά τήρησε ουδέτερη στάση στο ξέσπασμα του '21 κι εξασφάλισε, κατ' αυτόν τον τρόπο, την ανοχή των Τούρκων. Αυτή η ελευθερία, πάλι, έγινε η αιτία η ασήμαντη ως τότε πόλη να γίνει μέσα σε χρόνο ρεκόρ το πιο σημαντικό λιμάνι του Αρχιπελάγους, και στο ουδέτερο έδαφός της να συγκεντρωθούν πρόσφυγες από παντού: πρώτα έρχονται οι Χιώτες μετά τη σφαγή του 1822 και ιδρύουν ισχυρούς εμπορικούς οίκους με διεθνείς διασυνδέσεις: είναι τόσο ισχυροί, που μπορούν να παρακάμψουν την τοπική δημογεροντία και να σχηματίσουν μιαν ειδική κοινωνική τάξη¹⁵. Το κοινό του το έβρισκε ο Αλκαίος, για τις λαϊκότερες πατριωτικές του παραστάσεις το 1828/29, στους πρόσφυγες, που αντιδρούσαν προφανώς με τον ίδιο ενθουσιασμό όπως οι συμπατριώτες τους προεπαναστατικά στο Βουκουρέστι, το Ιάσι και την Οδησό. Σταδιακά μόνο θα ενταχθεί η Ερμούπολη στο διοικητικό μηχανισμό του Ελεύθερου Βασιλείου, αλλά το σύντομο εραστεχνικό θέατρο του Θεόδωρου Αλκαίου θα έχει θέσει τα θεμέλια για τη δημιουργία ενός ζωντανού θεατρικού κινήματος. Στη συνέχεια, ο ίδιος δεν σταματά τις δραστηριότητές του έως την ίδρυση του θεάτρου «Απόλλων» και την επιβολή του ιταλικού μελοδράματος¹⁶. Η Ερμούπολη δεν παύει να είναι, ακόμα και κατά την οθωνική εποχή, κάτι σαν κρυφή πρωτεύουσα του θεάτρου και μια κομψή νεοκλασική πόλη, σαφώς πιο όμορφη και πιο συγχροτημένη από την Αθήνα¹⁷.

und Staatsarchiv της Βιέννης και αποτελούν πολύτιμες πηγές για τη θεατρική ιστορία των βαλκανικών χωρών υπό αυστριακή κυριαρχία (για μια υστερότερη περίοδο βλ. M. Dietrich, *Die Wiener Polizeiakten von 1854 bis 1867 als Quelle für die Theatergeschichte des Österreichischen Kaiserstaates*, Wien 1967).

14. Βλ. Β. Πούχνερ, *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της Επανάστασης: Μητώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καϊρη. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδακτικό και επαναστατικό δράμα*, Αθήνα 2001, σσ. 158-274, όπου και οι σχετικές πηγές.

15. Βλ. Α. Βακαλόπουλος, *Πρόσφυγες κατά την Επανάσταση του '21*, Θεσσαλονίκη 1939, σ. 37· Τ. Αμπελάς, *Ιστορία της νήσου Σύρου*, Ερμούπολη 1874, σ. 483. Και εν γένει: Ε. Υ. Kolodny, *Ερμούπολις - Σύρος. Γέννησις και ανάπτυξις μιας ελληνικής νησιωτικής πόλεως* [Επετηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών, 8], Αθήνα 1969· Α. Δρακάκης, *Ιστορία του οικισμού Ερμούπολεως*, τ. 1-2, Αθήνα 1977, 1983, και Ι. Τραυλός - Α. Κόκκου, *Ερμούπολη*, Αθήνα 1980.

16. Α. Δρακάκης, «Το ξεκίνημα του νεοελληνικού θεάτρου (Ερμούπολις - Σύρα 1826-1861)», *ΔΙΕΕΕ* 22 (1979) 23-81.

17. Δ. Σπάθης, «Η Ερμούπολη, θεατρική πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους (1829-

Αλλά αυτό δεν θα προλάβει να το δει ο αγωνιστής και δραματογράφος Αλκαίος, που θα σκοτωθεί άδικα και τυχαία σε μιαν αιματηρή σύρραξη με γαλλικά στρατεύματα το 1833 στο Άργος. Στη δραματογραφία του ο Αλκαίος εγκαινιάζει, μαζί με τον Νικήρατο της Ε. Καίρη, την πατριωτική δραματολογία με θέμα τους ήρωες και τα επεισόδια του 1821¹⁸ (*Η Άλωση των Ψαρών* που γράφτηκε, πρώτα ως ποίημα, αμέσως μετά τα δραματικά γεγονότα της 21 Ιουνίου 1824, στα οποία συμμετείχε ο ίδιος, και ο *Θάνατος του Μάρκου Μπότζαρη*), ενώ συνεχίζει και τη γραμμή της πατριωτικής τραγωδίας με αρχαία θεματολογία και επίκεντρο την τυραννοκτονία, όπως το είχε κάνει ο Λασσάνης με τον *Αρμόδιο και Αριστογείτονα*¹⁹, με το ιστορικό δράμα *Πιττακός ο Μυτιληναίος*, που διαδραματίζεται στην πατρίδα του κατά τα αρχαία χρόνια. Ίσως υπάρχουν και άλλα δραματικά έργα που δεν μας σώζονται. Αυτές οι τρίπρακτες τραγωδίες εκδίδονται πολύ αργότερα από τον γιο του, Ξενοφώντα Αλκαίο, και δημιουργούν έναν νέο τύπο λαϊκότητας καθαρόγλωσσης τραγωδίας, για τον οποίο είχε προϋδεάσει ο Λασσάνης με την τραγωδία του, και η οποία βρίσκεται σε κάποιαν αντίθεση με την πεντάπρακτη νεοκλασική τραγωδία «αξιώσεων», όπως την προσέφερε ο Ι. Ρ. Νερούλος με την *Πολυξένη* (1814)²⁰. Εδώ δεν πρόκειται για το σκοτεινό ανθρώπινο πάθος, τη δραματουργική μαεστρία και τον άψογα ανεβασμένο στίχο, που προσπαθούν να δώσουν την αίγλη του λόγιου πονήματος στο λογοτέχνημα και, συν τοις άλλοις, έναν εντυπωσιακό ρόλο στη σκηνή που θα ανεβάσει το έργο· τα ίδια τα ιστορικά γεγονότα είναι αυτά που προκαλούν τον ενθουσιασμό και τη μέθεξη, μόνο και μόνο με την αναφορά τους και τη ζωντανή παρουσίασή τους επί σκηνής, χωρίς να χρειάζεται ιδιαίτερη λογοτεχνική ή δραματουργική επεξεργασία, επιτή-

1839)», στον τόμο: *Για τη Μαρίνα Κοτοπούλη και το Θέατρο στην Ερμούπολη. Πρακτικά Συμπόσιου Ερμούπολη Σύρου - Αύγουστος 1994*, Αθήνα 1996, σσ. 187-202, και Α. Φενεράλη, «Το θέατρο και η πόλη (1828-1964)», ό.π., σσ. 157-182.

18. Βλ. τώρα Β. Πούχνηρ, «Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματολογία», στον τόμο: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 145-238 (με όλη τη σχετική βιβλιογραφία).

19. Για λεπτομερειακή ανάλυση της τραγωδίας βλ. Β. Πούχνηρ, «Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματογράφος», ό.π., σσ. 241-255, και έκδοση του ανέκδοτου κειμένου στον τόμο: *Γεωργίου Λασσάνη, Τα θεατρικά* (Ελλάς, Μόσχα 1820, *Αρμόδιος και Αριστογείτων*, Οδησσός 1819, ανέκδοτο), Αθήνα 2002 (υπό έκδοση).

20. Για ανάλυση, βλ. τώρα Β. Πούχνηρ, «Η προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας από τη φαναριώτικη δραματολογία: οι αρχαιότητες και αρχαιομυθες τραγωδίες του Ιακ. Ρίζου Νερούλου (1813-1814) και η πρόσληψή του», στον τόμο: *Αναγνώσεις και ερμηνείματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002 (υπό έκδοση). Το κείμενο τώρα σε νέα έκδοση στον τόμο: *Ιακ. Ρίζου Νερούλου, Τα θεατρικά* (*Ασπασία* [1813], *Πολυξένη* [1814], *Κορακιστικά* [1813]), Αθήνα 2002.

δευση ή ακόμα και απλή ικανότητα. Έτσι και η δομή αυτών των έργων είναι σχεδόν πρωτόγονη, συνήθως μονογραμμική, με μια σειρά από πληροφορίες για γεγονότα που διαδραματίζονται εκτός σκηνής μέσω μαντατοφόρων, ενώ ετοιμάζεται σταδιακά ένα εντυπωσιακό φινάλε, που δείχνει την ηρωική πράξη της καταστροφής ή του μαρτυρίου επί σκηνής. Η αυθεντικότητα των στρατιωτικών συμβάντων, που αναφέρονται με λεπτομέρειες στις αγγελικές ρήσεις με την ακρίβεια και την πραγματική αλληλουχία ενός πολεμικού ημερολογίου, επισιιάζει τα όποια δραματουργικά σχήματα και τις όποιες λογοτεχνικές επιδιώξεις. Η δραματουργική επεξεργασία είναι συνήθως κάπως αφρόντιστη, καθώς και η γλωσσική και στιχουργική, γιατί ουσιαστικά περιττεύουν· πρόκειται για ένα είδος «καθαρεύουσας» των λαϊκών τάξεων, ακόμη πιο απλής από εκείνης του Λασσάνη, όπου από τη μια το ανεβασμένο ρητορικό ύφος ανταποκρίνεται στη σοβαρότητα της πατριωτικής υπόθεσης, από την άλλη όμως δεν προκαλεί κανένα πρόσκομμα ή πρόβλημα κατανόησης, ακόμα και για τους αμόρφωτους και αγράμματους, που αποτελούν την πλειονότητα των προσφύγων στη Σύρα. Αυτή η δραματουργική και ποιητική «ευκολία» θα είναι για δεκαετίες ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της πατριωτικής δραματογραφίας, η οποία εξαιτίας της εξασφαλισμένης εκ των προτέρων επιτυχίας της λόγω του θέματος δεν υφίσταται παρά μια πρόχειρη επεξεργασία· σ' αυτό συμβάλλει και η βραβειοθηρία των υποψήφινων δραματοργών στους ποιητικούς και θεατρικούς διαγωνισμούς στο δεύτερο μισό του 19ου αι., όπου κυρίως τα θεματολογικά και ιδεολογικά κριτήρια, όπως καταγράφονται στις προδιαγραφές των προκηρύξεων των κληροδοτημάτων, καθορίζουν και το πλαίσιο και τα κριτήρια με τα οποία θα ταξινομηθούν και θα ιεραρχηθούν τα υποβαλλόμενα θεατρικά έργα. Και αυτά είναι κυρίως θεματολογικά, όπου η εποποιία του '21 παίζει καταλυτικό ρόλο και κατέχει προνομιακή θέση²¹. Ο ενθουσιασμός των λαϊκών τάξεων για την πατριωτική θεματολογία είναι φανερός ακόμα και στις παραστάσεις του θεάτρου σκιών, όπου οι λεγόμενες ηρωικές παραστάσεις με υπαρκτούς και φανταστικούς καπετάνιους του '21 και ποικίλα επεισόδια από τον Αγώνα ήταν πάντα οι πιο δημοφιλείς, κι ας μην ήταν τόσο αστείες όπως οι καθαυτό παραστάσεις του Καραγκιόζη²².

21. Για τους ποιητικούς και δραματικούς διαγωνισμούς βλ. P. Moullas, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes 1851-1877*, Athènes 1989, και K. Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, Αθήνα 1999.

22. Για τη λεπτομερειακή δραματουργική ανάλυση μιας τέτοιας παράστασης, που φιλοδοξεί να παρουσιάσει πλέον ένα «κανονικό» δράμα, τον *Κατσαντώνη* του Αντ. Μόλλα, βλ. Β. Πούχνερ, «Η δραματοουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο Κατσαντώνης του Αντώνιου Μόλλα», στον τόμο: *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά*

Η αποδοχή της πατριωτικής δραματογραφίας αυξάνεται και πάλι στις αρχές του 20ού αι. με το Μακεδονικό Ζήτημα, τους Βαλκανικούς Πολέμους, τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, τον Διχασμό και τη Μικρασιατική Καταστροφή²³. ωραίο παράδειγμα για την εξαιρετική απήχηση του πατριωτικού δράματος είναι το *Να ζη το Μεσολόγγι* του Βασιλή Ρώτα (1928), το οποίο γνώρισε μια καταπληκτική σταδιοδρομία στα χρόνια του Μεσοπολέμου²⁴.

Υπό το πρίσμα αυτής της ιστορικής διάστασης οι τραγωδίες του Θ. Αλκαίου, ηθοποιού και αγωνιστή, κατέχουν – έστω κι αν έχουν δημοσιευτεί αργότερα –, μιαν ιδιαίτερη ιστορική θέση, θέση κλειδί θα έλεγα, για το είδος της πατριωτικής δραματογραφίας, που ποτέ δεν θα μπορούσε να έχει ο Νικήρατος: η Ε. Καϊρη εξαφανίζεται δίπλα στα βάσανα του αδελφού της στην Άνδρο, ενώ ο Θ. Αλκαίος δοξάζεται, παρά τις αμφισβητήσεις του, όχι μόνο με την ενεργό συμμετοχή του στον Αγώνα, αλλά και με έναν ηρωικό (αν και ανόητο) θάνατο «σε πεδίο μάχης». Δεν είναι τυχαίο ότι η βασική μελέτη για τη ζωή και το έργο του «βάρδου και καπετάνιου του Εικοσιένα» δημοσιεύεται από τον Γιώργο Βαλέτα στα χρόνια της γερμανικής Κατοχής (1943)²⁵: ο υψηλός τόνος του πατριωτικού ενθουσιασμού παραπέμπει σαφώς στους ιστορικούς παραλληλισμούς, που πυροδοτούν, μεταξύ άλλων, και ένα νέο κύμα πατριωτικής δραματογραφίας με επίκεντρο το 1821²⁶. Η μορφή του αγωνιστή-δραματουργού-ηθοποιού, σπουδαίου «σ' άρματα κ' εισέ γράμματα», όπως περηφανεύεται ο Μάρκος Αντώνιος Φόσκολος στον πρόλογο του *Φορτουνάτου* (1655) για το Κάστρο της Κρήτης, τον Χάνδακα (Ηράκλειο)²⁷, γίνεται σύμβολο για τη συσχέτιση της πολεμικής αντίστασης κατά του εισβολέα με το θέατρο²⁸. Ο Αλκαίος, όπως και ο Χουρμούζης, συμπαρατάχθηκε απόλυτα

μελετήματα, Αθήνα 2001, σσ. 365-393.

23. Βλ. Ε.-Α. Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα», στον τόμο: *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, επιμ. Γ. Μαυρογορδάτος - Χρ. Χατζηιωσήφ, Ηράκλειο 2019, σσ. 287-313.

24. Β. Πούχγερ, «*Να ζη το Μεσολόγγι* του Βασιλή Ρώτα (1928) και ο *Νικήρατος* της Ευανθίας Καϊρη (1826). Περιστασιακά σημειώματα μιας διάχρονης ανάγνωσης», στον τόμο: *Ο μίτος της Αριάδνης*, ό.π., σσ. 358-364.

25. Χρησιμοποιώ τη δεύτερη έκδοση, που δίνει το ίδιο κείμενο με λίγες προσθήκες: Γ. Βαλέτας, *Θεόδωρος Αλκαίος, ο βάρδος και καπετάνιος του Εικοσιένα. Τα πρώτα θεατρικά*, Αθήνα 1971, σ. 73.

26. Πούχγερ, «Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματολογία», ό.π., σσ. 227 κ.ε.

27. Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου, *Φορτουνάτος*, κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο Α. Vincent, Ηράκλειο 1980, σ. 19 στ. 93.

28. Ο Βαλέτας δεν αναφέρεται ρητά στο «θέατρο του βουνού», αλλά περιορίζεται, στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης του μελετήματος, να γράψει: «Η μελέτη μου για το Θεόδωρο Αλκαίο πρωτοβγήκε σε ξεχωριστό βιβλίο από τις εκδόσεις Δημητράκου στα 1943,

με τις λαϊκές τάξεις των αγωνιστών και προσφύγων. Και χωρίς τους υψηλούς τόνους του Βαλέτα, που υπαγορεύονταν από τις ιστορικές συγκυρίες (τόσο στην πρώτη έκδοση του μελετήματος του 1943 όσο και στη δεύτερη του 1971), βλέπουμε σήμερα την ξεχωριστή υπόσταση του Αλκαίου, που μαζί με τον Λασσάνη και τον Χουρμούζη συνθέτει τον τύπο του πολεμιστή-δραματουργού (και στις δύο πρώτες περιπτώσεις, και του ηθοποιού): και οι τρεις καλλιεργούν ένα λαϊκότροπο τύπο πατριωτικής τραγωδίας με άμεσες πολιτικές και πολεμικές ακόμα σκοπιμότητες, ενώ ο τρίτος θα επιδοθεί και σε καταλυτική κοινωνική κριτική, μαστιγώνοντας τα δυτικοφερμένα νέα ήθη και έθιμα, που εισβάλλουν στο δημόσιο βίο της οθωνικής εποχής και αλλοιώνουν τον πατροπαράδοτο βίο των Ελλήνων και διαψεύδουν τα οράματα των αγωνιστών. Ο Αλκαίος βρίσκεται πιο κοντά στο Μακρυγιάννη παρά στους Ραγκαβήδες και τους Σούτσους. Και εκείνοι καλλιεργούν την πατριωτική θεματολογία στη δραματουργία, όπως και ο Αλκαίος χειρίζεται τελικά το εκφραστικό όργανο των Φαναριωτών, μιαν όχι ακραία λόγια μεικτή γλώσσα σε δεκαπεντασύλλαβο με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, που συχνά πλησιάζει τους ρυθμούς ακόμη και του δημοτικού τραγουδιού· αλλά οι δραματουργικές δομές των έργων του, η ψυχολογία των ηρώων, το όλο πνεύμα που αποπνέουν οι τραγωδίες του μαρτυρούν την πρόθεση ενός απλού λαϊκότροπου σχήματος, που επιζητεί την έντονη απήχηση σε ευρύτερα στρώματα του πληθυσμού και την ένθερμη μέθεξη αγωνιστών και προσφύγων, ανθρώπων που έχουν ζήσει άμεσα τον Αγώνα, έχουν ταλαιπωρηθεί και θυσιάσει γι' αυτόν.

μέσα στα χρόνια της Κατοχής, τότε που άρχισε να ξαναζωντανεύει τ' αρματολίκι και ν' ανασταίνεται με νέα μορφή εθνικολαϊκή το Εικοσιένα». Η δεύτερη έκδοση, με ελάχιστες προσθήκες, πραγματοποιείται για την επέτειο των 150 χρόνων από το 1821. Σε μια προσθήκη της στο τέλος, «Ο Αλκαίος και εμείς» (σφ. 76 κ.ε.), γίνεται πιο φανερό πως βλέπει τον Αλκαίο ως συμβολική μορφή της εθνεγερσίας, που ήταν συνάμα και μια κοινωνική επανάσταση που δεν ολοκληρώθηκε («Το προδομένο Εικοσιένα»). «Μπορεί τα θεατρικά του έργα να έχουν ατέλειες και ψεγάδια, όμως είναι γεμάτα από πνεύμα φιλελεύθερο και επαναστατικό, και υψώνουν τον Αλκαίο στην κορυφή του γνήσιου τεχνίτη, που όντας σύγκαιρα γνήσιος άνθρωπος κάνει την τέχνη του φωνή της ζωής του και δεν την αφήνει ούτε μια στιγμή μακριά απ' το έθνος, το λαό, την κοινωνία και την εποχή του, άγρυπνος ερμηνευτής και πράχτης των κοινών πόθων και των κοινών πόνων. Εδώθε ο αγώνας του Αλκαίου για λαϊκό θέατρο, για εθνικό ξύπνημα, για κοινωνική ισότητα και δικαιοσύνη, όταν χρόνια πολεμούσε να πατάξει την ιδιοτέλεια και την αυθαιρεσία των προεστών, που στην πολιτεία και στη στάση τους έβλεπε τα στοιχεία που έμελλε να ματαιώσουν τον εθνικολαϊκό σκοπό του '21» (ό.π., σ. 76). Εδώ βέβαια λειτουργεί ένας άλλος ιστορικός παραλληλισμός, της Επταετίας. Όπως επισημαίνει σε υποσημείωση ο Βαλέτας, ο Γ. Σιδέρης αναγνώρισε την «ανακάλυψη» του, της σημασίας τους Αλκαίου για την εποχή του (*Το 1821 και το θέατρο*, ό.π., σ. 41), ενώ παραπονιέται για τον Άλκη Αγγέλου, ο οποίος στη μονογραφία του *Οι λόγιοι και ο Αγώνας* (Αθήνα 1971, σ. 105) δεν δίνει την απαιτούμενη προσοχή στη μορφή του Αλκαίου και στο δικό του μελέτημα.

Το στοιχείο αυτό δίνει στην ερμηνεία των έργων μια διάσταση που τα ξεχωρίζει από τη συνηθισμένη δραματογραφία της εποχής και απομακρύνει κάπως τη δυνατότητα της μονοδιάστατης κρίσης τους με αισθητικά ή δραματουργικά κριτήρια, όπως κάνει αργότερα ο Ν. Λάσκαρης από την οπτική γωνία του «καλοφτιαγμένου» έργου της γαλλικής ρεαλιστικής σχολής, αδικώντας έτσι, με μιαν ανιστόρητη σύγκριση, και το έργο και τον άνθρωπο²⁹. Η πατριωτική παράσταση δεν κρίνεται από το αισθητικό αποτέλεσμα, αλλά από τον βαθμό αναμόχλευσης των πατριωτικών αισθημάτων, από την ένταση της μέθεξης και της ταύτισης, από το μέγεθος της συναισθηματικής φόρτισης, έχει δηλαδή μια διαφορετική λειτουργικότητα που συνδέει τα έργα άρρηκτα με την ιστορική στιγμή και τα πολιτικά συμφραζόμενα. Τα έργα αυτά δεν είναι δείγματα δραματουργικής δεξιοτεχνίας της όποιας σχολής ή τεχνοτροπίας: είναι, κυρίως, μνημεία και ντοκουμέντα μιας ιστορικής εποχής, όπου τα πάντα, τέχνες και επιστήμες, βρίσκονται στην υπηρεσία ενός υπέρτατου σκοπού: της απόκτησης της ποθητής απελευθέρωσης από τον δυνάστη και της θεμελίωσης ενός ανεξάρτητου κράτους³⁰. Το φαινόμενο είναι γνωστό και από τα άλλα βαλκανικά και ευρωπαϊκά κράτη³¹. Και με την ιδιουσυστασία αυτή, του ιστορικού μνημείου μιας ξεχωριστής εποχής, πρέπει να μελετηθούν σήμερα, όχι απλώς ως ανεπιτυχείς μιμήσεις κάποιων ξένων προτύπων και ανακριβείς εκτελέσεις κάποιων δραματουργικών συνταγών. Ο προβληματισμός αυτός είναι άλλωστε γνωστός από την ερμηνεία και αξιολόγηση, την πορεία της πρόσληψης και τα όσα έχουν γραφεί για το Νικήρατο της Καΐρη και για το αλληγορικό μονόπρακτο Ελλάς του Λασσάνη³².

1. Χάρη στις ερευνητικές προσπάθειες του κατά τα άλλα άνισου Γ. Βαλέτα, η βιογραφία του Θ. Αλκαίου δεν είναι τελείως άγνωστη, αν και πολλές πληροφορίες δεν μπορούν να διασταυρωθούν και πρέπει, επομένως, να αναφέρονται με επιφυλάξεις. Άλλωστε, ο όλος τόνος του μελετήματος του Βαλέτα για τον λέσβιο συμπατριώτη του, «μεταξύ ιστορίας και

29. Νικ. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τ. Α', Αθήνα 1938 (στο εξής: *Ιστορία*), σσ. 288-293.

30. Για το ιδεολογικό φορτίο των ελληνικών επιστημών, ιδίως της λαογραφίας, τον 19ο αι., βλ. Β. Πούχνερ, «Οι ιδεολογικές βάσεις της επιστημονικής ενασχόλησης με τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό τον 19ο αιώνα», στον τόμο: Ε. Χρυσός (επιμ.), *Ένας νέος κόσμος γεννιέται. Η εικόνα του ελληνικού πολιτισμού στη γερμανική επιστήμη κατά το 19ο αιώνα*, Αθήνα 1996, σσ. 247-268, 346-383.

31. Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα*, ό.π., *passim*.

32. Πούχνερ, *Η γυναικεία δραματολογία*, ό.π., σσ. 260-274, και «Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματογράφος», ό.π., σσ. 256 κ.ε.

θρύλου», που ασπάστηκε το όνομα του αρχαίου λέσβιου ποιητή Αλκαίου³³, αποτελεί περισσότερο ένα hommage για τη μορφή του παρά ένα καθαρά ιστορικό δοκίμιο³⁴. Μολοντούτο, το πρόσωπο του μαχόμενου δραματογράφου και του θεατρόφιλου αγωνιστή θα ήταν σήμερα τελείως άγνωστο, αν δεν τον είχε «σώσει» από τη λήθη ο Βαλέτας με τη συμπαιθητική αυτή όσο και υπερβολική παρέμβαση: οι Ιστορίες της λογοτεχνίας μετά βίας τον αναφέρουν³⁵, οι Ιστορίες του θεάτρου επαναλαμβάνουν τις άστοργες (κατα)κρίσεις του Ν. Λάσκαρη³⁶, που παρεξηγούν την ουσία

33. Οι παραλληλισμοί με τον ποιητή των «στασιωτικών», «συμποτικών» και «ερωτικών» ποιημάτων θα είναι πιο φανερή στο ιστορικό έργο *Πιττακός ο Μυτιληναίος*.

34. Αναφέρει χαρακτηριστικά στην αρχή του μελετήματος, παίρνοντας αφορμή από το «καλλιτεχνικό όνομα» του Μείμαρ ή Μείμαρογλου, «Αλκαίος», που τον συνδέει με τον αρχαίο ποιητή: «Κι όπως για τον παλαιό, έτσι και για το νεώτερο Αλκαίο οι πληροφορίες για τη ζωή και τη δράση του είναι λιγοστές, σκόρπιες, ξηρές, λειψές, ανεπαρκείς για μια συνολική εμβάθυνση και κατανόηση. Έτσι, ότι αποσιωπούν τα γεγονότα τα συμπληρώνει η φαντασία του αναγνώστη – και η βιογραφία παίρνει ένα θρυλικό χαρακτήρα, καθώς η ζωή του Αλκαίου κυμαίνεται ανάμεσα στο θρύλο και στην ιστορία, ηρωική, επική, μουσόχαρη, αγωνιστική και πολυκυμάτιστη, αφιερωμένη ολόψυχα στην ιδέα της πατρίδας και της τέχνης, στο όνειρο της λευτεριάς. Ο ωραίος, ο παράφορος αυτός τύπος του ποιητή και του στρατιώτη, του ξελογιασμένου απ'τα ιδανικά του, θα ταίριαζε καλλίτερα να γίνει ήρωας ιστορικού ρομαντικού μυθιστορηματος. Στα στενά όρια της μονογραφίας δεν χωρεί» (ό.π., σσ. 8 κ.ε.).

35. Ο Δημαράς, π.χ., του αφιερώνει όλες κι όλες πέντε αράδες (Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 1920, σ. 323).

36. «Αυτή είναι εν ολίγοις η υπόθεση της τραγωδίας του Αλκαίου [του Πιττακού του Μυτιληναίου], της οποίας παρέθεσα μάλλον διά να δείξω το ύφος της στιχουργίας του ποιητού ή διά το ενδιαφέρον αυτής, του οποίου καθ' ολοκληρίαν στερείται, ξηρά και άτεχνος ως είναι. Της αυτής δυνάμεως, ή μάλλον αδυναμίας, είναι και τα άλλα του ποιητού έργα...» (Λάσκαρης, *Ιστορία*, τ. Α', σσ. 292 κ.ε.). Κατακρίνει και τις προσπάθειες του γιου του, στον πρόλογο του Πιττακού, να «ανεβάσει» την αξία του έργου. Ακριβώς το ίδιο επαναλαμβάνει και ο Μ. Βάλας: «Ο Μάρκος Μπότσαρης πόρρω απέχει από το να είναι εφάμιλλο του ομώνυμου έργου του Ζαμπέλιου. Ο Αλκαίος είναι σαφώς κατώτερος, παρά τις ευσεβείς προσπάθειες του γιου του να υπερασπίσει το πατρικό έργο στον Πρόλογο του Πιττακού. Το ύφος είναι πολύ χαλαρό και ανομοιογενές, χονδροειδές μέχρι υπερβολής στις εκφράσεις, τις δανεισμένες από τη δημόδη γλώσσα, και μερικές φορές φθάνει μέχρι τη γελιότητα κατά τη χρήση της καθαρεύουσας και στην άκακη χρησιμοποίηση πομπωδών αρχαϊσμών. Έτσι, ο διάλογος προσλαμβάνει μόνιμα μια φυσιογνωμία αντρωθεντική και, σε μερικά σημεία, καρναβαλιστική, απομακρυνόμενος εξαιρετικά από τη δραματική αληθοφάνεια. Η δράση είναι συνεχώς αμφιμερής και μεπερδεμένη. Ο Αλκαίος, στον οποίο το νεοελληνικό θέατρο οφείλει πολλά, υπήρξε ένας μετριώτατος δραματικός συγγραφέας» (Βάλας, ό.π., σ. 334). Οι αισθητικές κρίσεις για τη «μεικτή» του προεπαναστατικού και επαναστατικού θεάτρου εκ μέρους ορισμένων δημοτικιστών δεν θίγουν την ουσία του υφολογικού προβλήματος, γιατί δεν διαβάζουν τα κείμενα μέσα στην ιστορικότητά τους και κρίνουν με κριτήρια σύγχρονα. Την ίδια γραμμή συνεχίζουν και οι μη δημοτικιστές Φαίδων και Γλυκερία Μπουμπουλίδη, που αποφαίνονται για τις τρεις τραγωδίες: «γραμμικές με πατριωτικό οίστρο, αλλά μέτριες από λογοτεχνική και δραματική άποψη» (Φ. - Γ. Μπουμπουλίδη, *Η νεότερα ελληνική λογοτεχνία. Γραμματολογικό διάγραμμα*, τ. Α', Αθήνα 1984, σ. 319). Ο Σιδέρης μετά βίας αναφέρει τις τρεις τραγωδίες (Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεά-*

του πατριωτικού δράματος· εξαιρείται ίσως μόνο ο Δ. Σιατόπουλος³⁷, που βρίσκει κάποια στιχουργική ικανότητα. Σχεδόν όλα τα βιογραφικά στοιχεία πριν από την εμφάνισή του ως ηθοποιού στο ερασιτεχνικό σχήμα της Ραλλούς Καρατζά τα τελευταία χρόνια πριν από την Επανάσταση στο Βουκουρέστι είναι κάπως ρευστά και στηρίζονται αποκλειστικά σε προφορικές πληροφορίες και χειρόγραφες σημειώσεις των Κλ. Βουλαλά και Π. Στεφανίδη, που συγκέντρωσε ο Βαλέτας για μια ομιλία του το 1938 στη Λέσβο· ιδίως ο τελευταίος, παλιός δάσκαλος στο Πλωμάρι, συγκέντρωσε, όπως γράφει ο Βαλέτας, συστηματικά βιογραφικά στοιχεία για τον Αλκαίο από Λέσβιους που τον γνώρισαν και κυρίως τον Ι. Ψωμέλλη, ανειψίο του Βενιαμίν του Λέσβιου³⁸. Από ορισμένα στοιχεία όμως, που είναι δυνατό να διασταυρωθούν, προκύπτει πως οι πληροφορίες του δεν είναι πάντα βάσιμες και περιέχουν ενδεχομένως και ανακρίβειες (βλ. και στη συνέχεια).

Οι αβεβαιότητες για τον Θ. Μειμάρογλου ή Μειμάρη αρχίζουν ήδη με τον τόπο καταγωγής (που είναι κάπου στο νησί της Σαφρούς) και με το χρόνο γέννησης: στις παλαιότερες πηγές κυριαρχεί το 1793, αλλά πιο πιθανή φαίνεται κάποια χρονολογία γύρω στα 1780, γιατί ο Δ. Βαρδουνιώτης αναφέρει προς τα τέλη του 19ου αι. πως, όταν σκοτώθηκε ο Αλκαίος, στις 4 Ιανουρίου 1833 στο Άργος, ήταν «πεντηκοντούτης περίπου»³⁹. Η δεύτερη εκδοχή έχει κάπως μεγαλύτερες πιθανότητες να είναι σωστή, αν ορισμένες λεπτομέρειες της βιογραφίας του είναι πραγματικές και σωστές (π.χ. ότι το 1803/04 προσλήφθηκε υπάλληλος στην αυλή του Μουρούζη στο Ιάσιο)⁴⁰. Αλλά πέρα από τις μη δημοσιευμένες πηγές του

τρου, τ. Α', Αθήνα 1990, σ. 28).

37. «Όλα τα έργα αυτά εμπνευσμένα από τον Αγώνα και γραμμένα από έναν αληθινό αγωνιστή της σκηνής και της ανεξαρτησίας, είναι μικρά κομματάκια από την ψυχή του λαού, χωρίς όμως καμιάν ιδιαίτερη θεατρικότητα. Εκείνο το έργο που έχει κάποιες περισσότερες ποιητικές αρετές είναι το τρίπρακτο δράμα *Πιττακός ο Μυτιληναίος* όπου αποθεώνεται μ' αυτό η ιδέα της ελευθερίας και στηλιτεύεται η τυραννία. Μερικοί στίχοι χαρακτηριστικοί θα μας φανερώσουν μια σημαντική ποιητική δεξιότητα του Αλκαίου, παρ' όλη τη σύνθεση του λόγου στην παλιά γλώσσα» (Δ. Σιατόπουλος, *Το θέατρο του Εικοσιένα*, Αθήνα χ.χ., σ. 216). Ακολουθεί ένα απόσπασμα.

38. Βαλέτας, ό.π., σσ. 7 κ.ε.

39. Δ. Βαρδουνιώτης, «Η εν Άργει σφαγή κατά το 1833», *Παρνασσός* 14 (1891) 97 κ.ε.

40. Την επιχειρηματολογία αυτή επικαλείται ο Βαλέτας (ό.π., σ. 10), μαζί με το γεγονός πως με το ξέσπασμα της Επανάστασης ως εικοσοεπτάχρονος δε θα μπορούσε να έχει γίνει ταγματάρχης. Για τη βασιμότητα του τελευταίου επιχειρήματος διατηρώ ζωηρές αμφιβολίες. Το 1793 αναφέρεται στο άρθρο του Λάσκαρη για τον Αλκαίο στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* (τ. Γ', σ. 838) και στην *Ιστορία* του (σ. 288), καθώς και σε άλλα λογοτεχνικά λεξικά. Το 1780 βρίσκεται σε χειρόγραφες σημειώσεις του Στεφανίδη και επιβεβαιώνεται περίπου με τα γραφόμενα του Βαρδουνιώτη. Τη χρονολογία την υιοθετεί ανεπιφύλακτα ο Βαλέτας, και επικρατεί σήμερα στη σχετική βιβλιογραφία (βλ. Σιατόπουλος,

Βαλέτα δεν υπάρχει καμιά βεβαιότητα γι' αυτό. Ήταν από φτωχή οικογένεια. Ορφάνεψε από πατέρα κι έγινε «τσιράκι» ενός πλούσιου Τούρκου. Είχε και αδελφία· ο μικρότερος αδελφός του, Κωνσταντίνος, τον ακολούθησε, κατά τις ανεπιβεβαίωτες πηγές του Βαλέτα, ως alter ego του και στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, έπαιξε και αυτός στο θέατρο της Σύρας και πέθανε μαζί του στο Άργος το 1833⁴¹.

Σε ηλικία 15 ετών πήγε στις Κυδωνίες να σπουδάσει στην αργότερα περιφρήμη σχολή, και μετά στην Πάτμο. Εδώ αρχίζουν έντονα τα προβλήματα της τεκμηρίωσης, γιατί κάτι τέτοιο δεν αναφέρεται στον αυτοβιογραφικό πρόλογο που περιέχεται στην πρώτη έκδοση του *Θανάτου του Μάρκου Μπότζαρη* το 1841⁴². Εξίσου αδιασταύρωτες είναι οι κατοπινές πληροφορίες, πάντα από τις αδημοσίευτες πηγές του Βαλέτα, ότι γύρω στα 1797 ταξιδεύει στην Πόλη και από εκεί στο Ιάσι και το Βουκουρέστι⁴³. Οι αδημοσίευτες πηγές του Βαλέτα αναφέρουν πως τελείωσε τις σπουδές του κοντά στον Λάμπρο Φωτιάδη (όμως το όνομά του, είτε ως Αλκαίος είτε ως Μειμάρης ή Μειμάρογλου, λείπει από τον κατάλογο των μαθητών της Αυθεντικής Ακαδημίας)⁴⁴, ολοκλήρωσε τις κλασικές του σπουδές, έμαθε και γαλλικά και διάβαζε ρομάντζα και θεατρικά έργα. Πιθανώς έδωσε και κάποια μαθήματα, για να ζήσει, γιατί στις σημειώσεις του Π. Στεφανίδη φέρεται ως «διδάσκων και διδασκόμενος». Γύρω στα 1801 διορίζεται δάσκαλος στο Ιάσι⁴⁵, και κατά την τελευταία ηγεμονία του Μουρούζη (1802-1806) γίνεται και υπάλληλος της αυλής⁴⁶,

ό.π., σ. 154· Δημαράς, ό.π., σ. 323· Βάλσας, ό.π., σ. 333· Θ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899*, τ. Α', Αθήνα - Γιάννινα 1995, σ. 17).

41. Βλ. και Έξαρχος, ό.π., σ. 17. Αναφέρει ως έτος γεννήσεως 1787.

42. Βαλέτας, ό.π., σ. 11.

43. Τις επιφυλάξεις για το ακριβές των αναφερομένων τις εντείνει και ο ίδιος ο Βαλέτας: «Απ' τις Κυδωνίες ταξιδεύει στην Πάτμο, παρακολουθεί μαθήματα, γυρίζει ή δεν γυρίζει στο νησί, φεύγει αμέσως για την Πόλη γύρω στα 1797, από κει περνά στο Γιάσι της Ρουμανίας και σταματά ανήσυχος στο Βουκουρέστι - τη μητρόπολη του προεπαναστατικού ελληνισμού, την Αθήνα της τουρκοκρατίας, όπου με γοργό ρυθμό προετοιμαζόταν η νεοελληνική αναγέννηση. Σ' όλους αυτούς τους σταθμούς του μαθητεύει, διαβάξει, αναζητά, κοπιάζει, απροστάτευτος, φτωχός, ερμωσπίτης, με μοναδικό εφόδιο τον πόθο της αυτοπροαγωγής» (ό.π., σ. 11).

44. A. Camariano-Cioran, *Les Académies princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Thessaloniki 1974, σσ. 289-300. Επειδή συχνά αναφέρεται και ο τόπος καταγωγής μαζί με το όνομα, ελέγχεται σε κάποια έκταση και η περίπτωση να έχει εγγραφεί με άλλο όνομα· αλλά από τη Μυτιλήνη αναφέρεται μόνο ένας Ανθιμος, ιεροδιάκονος.

45. Πάντως όχι στην Αυθεντική Ακαδημία, γιατί το όνομά του δεν αναφέρεται ανάμεσα στους καθηγητές (Camariano-Cioran, ό.π.).

46. Ο Βαλέτας αναφέρει το 1803-1804, οι πηγές του αποσιωπούν την ακριβή χρονολογία.

όπου δρουν και οι Αθανάσιος Χριστόπουλος και Δανιήλ Φιλιππίδης⁴⁷. Φαίνεται πως συμμετέχει στην ερασιτεχνική θεατρική κίνηση, που ανεβάζει το 1805 τον Αχιλλέα του Χριστόπουλου⁴⁸. Αν έμεινε για χρόνια στην πόλη, θα είχε δει τον ιταλικό θίασο, του Gaetano Madji⁴⁹, ρωσικούς θιάσους κι έναν γερμανικό από την Τρανσυλβανία, που έμεινε τέσσερις μήνες⁵⁰. Αυτές οι θεατρικές εμπειρίες οδηγούν το 1814 στην ίδρυση ερασιτεχνικής θεατρικής κίνησης στο λύκειο του Κυριακού, και αργότερα στις σχολές του Γοβδελά και του Κουκούλη⁵¹. Αλλά αυτό, ασφαλώς, δεν το μαθαίνουμε από τον Βαλέτα⁵².

Η αβεβαιότητα εξακολουθεί να συνοδεύει τις πληροφορίες που θέλουν τον Αλκαίο στη συνέχεια στο Βουκουρέστι, προστατευόμενο του Ιγνάτιου Ουγγροβλαχίας⁵³. Πότε μεταβαίνει ο Αλκαίος στο Βουκουρέστι; Οι πηγές του Βαλέτα αναφέρουν πως συμμετείχε στις προκαταρκτικές παραστάσεις της Ραλλούς Καρατζά κι ότι έπαιξε το μονόλογο του Αίαντα σε δική του μετάφραση. Αυτό θα μετέφερε στα έτη 1816/17, όταν ο Κομμητάς ανεβάζει στη σχολή σκηνές από τα ομηρικά έπη⁵⁴. Ο Ιωάννης Ψω-

47. Ο Φιλιππίδης δίδαξε στην Ακαδημία του Ιασίου στα 1784-86 και 1803-06(;) (Camariano-Cioran, ό.π., σσ. 611 κ.ε.).

48. Ο Στεφανίδης ισχυρίζεται στις ανέκδοτες σημειώσεις του πως έγραψε ένα θεατρικό έργο, τον *Οδυσσέα*: αλλά πρόκειται για σύγχυση με ρόλο που έπαιξε ο Αλκαίος πολύ αργότερα στο Βουκουρέστι, όταν ο Αχιλλεύς ανεβάζεται το 1819 ως *Θάνατος του Πατρόκλου*, και όπου υποδύεται τον Οδυσσέα. Σημειωτέον πως η ρουμανική θεατρική ιστοριογραφία αγνοεί την παράσταση αυτή και τοποθετεί την έναρξη της θεατρικής δραστηριότητας στην πόλη στα 1809 (T. Burada, «Inceptul teatrului în Moldova», *Arhivele Olteniei* 16 [1905] 52 κ.ε.).

49. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Iași 1915, τ. Α', σ. 96· E. Turczynski, *Die deutsch-griechischen Kulturbeziehungen bis zur Berufung König Ottos*, München 1959, σ. 61, και F. Valjavec, *Geschichte der deutschen Kulturbeziehungen zu Südosteuropa*. III. *Aufklärung und Absolutismus*, München 1958, σ. 245.

50. Turczynski, ό.π., σ. 61· C. Loghin - S. Drimmer, *Geschichte der rumänischen Literatur*, Cernauti 1934, σσ. 52 κ.ε.· N. Belador, *Istoria Teatrului român*, Craiova 1895, σ. 19. Το γερμανικό θίασο τον είχε φέρει ο καθηγητής Christian Flechtenmacher (1785-1843), παρόμοια όπως η Ραλλού Καρατζά έφερε το βιεννέζικο θίασο Gerger στο Βουκουρέστι, για να δώσει στους ερασιτέχνες ένα υψηλό αισθητικό πρότυπο (για τον Flechtenmacher, βλ. K. K. Klein, *Rumänisch-deutsche Kulturbeziehungen*, Heidelberg 1929, σσ. 107 κ.ε.· Camariano-Cioran, ό.π., σ. 652).

51. Ο Κυριακός (Παπα)Ιωάννου ήταν στα 1810-1812 καθηγητής των ελληνικών στην Ακαδημία του Βουκουρεστίου (Camariano-Cioran, ό.π., σσ. 488 κ.ε.). Ο Δ. Π. Γοβδελάς ήταν στα 1808-1811 και 1816-1821 διευθυντής της Ακαδημίας του Ιασίου (ό.π., σσ. 105 κ.ε., 632 κ.ε.). Βλ. και Οικονομίδης, «Ιστορία του εν Βουκουρεστίω Ελληνικού Θεάτρου», ό.π., σ. 895 σημ. 6 και του ίδιου, «Το εν Βουκουρεστίω Ελληνικόν Θέατρον», ό.π., σσ. 163 και 169.

52. Puchner, «Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im Europäischen Südosten», ό.π., σσ. 239 κ.ε. (με βιβλιογραφία).

53. Βαλέτας, ό.π., σ. 15.

54. Γ. Θ. Ζώρας, «Το εν Βουκουρεστίω ελληνικόν θέατρον και η συμβολή του Στεφάνου Κομμητά», *Παρνασσός* 9 (1967) 503-510.

μέλλης, προσωπικός φίλος του Αλκαίου, αναφέρει στις σημειώσεις του Στεφανίδη πως ο Αλκαίος συνέγραψε (ή μετέφρασε) και το δράμα *Φωκίων* και ότι «πολλάκις εδιδάχθη υπ' αυτού από σκηνής εν Βουκουρεστίω»⁵⁵. Τον ισχυρισμό αυτόν, που επαναλαμβάνεται και σε άρθρο του Στ. Δάφνης⁵⁶, τον αμφισβητεί ο Βαλέτας, παραπέμποντας στον Λάσκαρη, που αναφέρει ότι ο *Φωκίων* γνωρίζεται μόνο από μία παράσταση που οργάνωσε ο Κ. Ιατρόπουλος με μαθητές της Ακαδημίας⁵⁷. και σ' αυτή την παράσταση, που φέρεται ως η πρώτη του ελληνικού θεάτρου στο Βουκουρέστι και χρονολογείται στα 1810, δεν συμμετείχε καν ο Αλκαίος. Άλλωστε η χρονολογία, που προέρχεται από εικασία του Γ. Β. Τσοκόπουλου και τη δέχεται ανεξέλεγκτα ο Λάσκαρης, επιδέχεται ισχυρή αμφισβήτηση και πρέπει να μετατεθεί μάλλον στα 1820. Το λάθος όμως παραμένει αδιόρθωτο σε μέρος της βιβλιογραφίας μέχρι σήμερα.

Ο Λάσκαρης αναφέρει ως πρώτη ελληνική παράσταση στο Βουκουρέστι τον *Φωκίωνα*, στις 7 Ιανουαρίου 1810 (ό.π., σσ. 185 κ.ε.), στηριζόμενος σε μια μικρή μελέτη του Γ. Β. Τσοκόπουλου (Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Η πρώτη ελληνική παράστασις εν Βουκουρεστίω», *Παναθήναια* 13 [1901] 221-224), όπου δημοσιεύει μικρά αποσπάσματα μιας επιστολής από τα κατάλοιπα του Φαναριώτη Κωνστ. Αργυρόπουλου, που απευθύνεται στην αδελφή του Cornelia Mayer, κι όπου περιγράφει με ζωηρότητα τη ζωή στην ηγεμονική αυλή, και μεταξύ άλλων μια παράσταση του *Φωκίωνα* (με υπόθεση από τη ζωή του αθηναίου πολιτικού) στο υπαίθριο θέατρο Ποδοσόι σε κήπο, με διδασκαλία του καθηγητή Κ. Ιατρόπουλου και με ηθοποιούς γυμνασιόπαιδες, στα γενέθλια του ηγεμόνα. Αναφέρει πως ο πρωταγωνιστής Φωτίδης έπαιξε τόσο πειστικά, ώστε ο ηγεμόνας τον κάλεσε μετά την παράσταση όχι για να τον επαίνήσει, αλλά για να τον επιτιμήσει, διότι το έργο ήταν γεμάτο από επαναστατικά υπονοούμενα. Η επιστολή δεν φέρει ημερομηνία, αλλά ο Τσοκόπουλος ισχυρίζεται ότι η παράσταση πρέπει να έγινε στις αρχές του 1810 και ο Αργυρόπουλος να ξεκίνησε από τον Ιούνιο του 1809 από την Πόλη για το Βουκουρέστι, όπου τον περίμενε ο ηγεμόνας Ιωάννης Καρατζάς για να τον διορίσει γραμματέα του. Ο Λάσκαρης αναφέρει την πληροφορία χωρίς να την ελέγξει και προσθέτει ότι στα επόμενα χρόνια ο ηγεμόνας, μάλλον από δυσαρέσκεια, θα πρέπει να απαγόρευσε κάθε θεατρική δραστηριότητα, διότι οι πρώτες μαρτυρημένες παραστάσεις σημειώνονται το 1817 με την καθοδήγηση

55. Βαλέτας, ό.π., σσ. 15 κ.ε.

56. Στ. Δάφνης, «Θεόδωρος Αλκαίος ο συγγραφέας του *Φωκίωνα*. Μια ιστορική μορφή του Νεοελληνικού Θεάτρου», εφ. *Ο Τύπος* (10.7.1938) 1 κ.ε.

57. Λάσκαρης, *Ιστορία*, τ. Α', σ. 185. Σε επιστολή προς τον Βαλέτα ο Λάσκαρης αμφισβητεί την πατρότητα του Αλκαίου. Αυτό που τον απασχολεί είναι ότι σύμφωνα με τη δική του χρονολογία γέννησης, 1793, ο Αλκαίος δύσκολα θα μπορούσε να έχει συγγράψει το 1810 δραματικό έργο (Βαλέτας, ό.π., σσ. 15 κ.ε.). Ο Βαλέτας αντιτείνει ότι στην πραγματικότητα ο Αλκαίος το 1810 είναι τριάντα ετών, ώριμος και σε θέση να γράφει θεατρικό έργο, άσχετα από το γεγονός αν το έχει πράξει ή όχι. Δεν γνωρίζουμε αν το χαμένο έργο ήταν μετάφραση ή πρωτότυπο δράμα. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, η όλη συζήτηση είναι μάλλον ακαδημαϊκή, γιατί η χρονολογία 1810 δεν μπορεί να είναι σωστή.

της νεαρής Ραλλούς Καρατζά (Λάσκαρης, *Ιστορία*, τ. Α', σσ. 185 κ.ε.). Το 1940 ο Ν. Βέης («Κωνσταντίνος Κυριακός-Αριστίας και Ανδρέας Κάλβος», *Νέα Εστία* 27 [1940] 13-22) παρατηρεί ότι η πληροφορία της επιστολής πως η παράσταση έγινε «στα γενέθλια» του ηγεμόνα δεν συμφωνεί με τη χρονολογία 1810, όταν η Βλαχία ήταν κάτω από ρωσική κατοχή και διακυβερνιόταν από πενταμελή επιτροπή (ό.π., σ. 13, σημ. 3). Λίγο αργότερα η Α. Καμαριανού εκφράζει σοβαρές αμφιβολίες για την ορθότητα των σχολίων του Τσοκόπουλου (Α. Camariano, «Le théâtre grec à Bucarest au début du XIXe siècle», *Balkanica* 6 [1943] 381-416). Αποκαλύπτει μια σειρά από ανακρίβειες και παρερμηνείες, μεταξύ άλλων και στη χρονολόγηση της παράστασης που περιγράφεται στην επιστολή. Πιο συγκεκριμένα παρατηρεί ότι στο *libro d'oro* του Ραγκαβή (Α. R. Rangabé, *Livre d'or de la noblesse phanariote et des familles princières de Valachie et de Moldavie*, Athènes 1904) δεν αναφέρεται κανένας Φαναριώτης με το όνομα Αργυρόπουλος· ο εκδότης της επιστολής παραλείπει να μας πληροφορήσει αν το γράμμα ήταν χρονολογημένο ή όχι· ο Ιωάννης Καρατζάς το 1810 δεν είναι ηγεμόνας της Βλαχίας· ο οργανωτής της παράστασης, Κ. Ιατρόπουλος, το 1810 διδάσκει ακόμα στην Προύσα της Μικρασίας και έρχεται μόλις το 1818 στο Βουκουρέστι· ο πρωταγωνιστής δεν είναι ο «Φωτίδης», αλλά ο Δ. Φωτίλας, ο οποίος υπηρετεί από το 1816 ως καθηγητής στην Ακαδημία (Τ. Ευαγγελίδης, *Η παιδεία επί Τουρκοκρατίας*, τ. 1-2, Αθήνα 1936, τ. 2, σ. 408)· στην περίπτωση ενός άλλου ηθοποιού, ενός Μουντανιώτη, πρόκειται για τον Γ. Πραϊδή-Μουντανιώτη που από το 1817 ως το 1820 είναι καθηγητής στην Ακαδημία (Camariano-Cioran, ό.π., σ. 545)· η έκφραση «στα γενέθλια» του ηγεμόνα αφήνει ανοιχτό το θέμα αν πρόκειται για τον Ιωάννη Καρατζά (ηγεμονία 1812-1818) ή τον Αλέξανδρο Σούτσο (1818-1821). Η Καμαριανού καταλήγει στην υπόθεση ότι η παράσταση κατά πάσα πιθανότητα είχε γίνει στις 7 Ιανουαρίου του 1820 και ότι το 1810 αποτελεί παρερμηνεία ή επινόηση του Τσοκόπουλου (Camariano, ό.π., σσ. 390 κ.ε.). Την άποψη αυτή τη δέχεται ο Δ. Οικονομίδης («Ιστορία του εν Βουκουρεστίω Ελληνικού Θεάτρου», ό.π.), ο Βάλας όμως επιμένει στην παλιά ημερομηνία χωρίς συζήτηση (Μ. Valsa, *Le théâtre grec moderne. De 1453 à 1900*, Berlin 1960, σ. 186 σημ. 2), ενώ ο Σιδέρης δέχεται τις ενστάσεις της Καμαριανού και χρονολογεί πλέον στο 1820 (*Το 1821 και το θέατρο*, ό.π., σ. 28). Ωστόσο, ο Δ. Σιατόπουλος, γύρω στα 1974, αντιγράφοντας και αξιοποιώντας τη θεατρική ιστορία του Λάσκαρη, επαναλαμβάνει το ίδιο σφάλμα ανυποψίαστα (*Το θέατρο του εικοσιένα*, ό.π., σσ. 87 κ.ε.). Για το όλο θέμα, βλ. Puchner, «Hof-, Schul- und Nationaltheater», ό.π., σσ. 248 σημ. 96, και Β. Πούχγερ, «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 31-55, ιδίως σσ. 39-42. Η περίπτωση είναι ενδεικτική για την περιορισμένη βασιμότητα των πηγών που χρησιμοποιεί ο Βαλέτας.

Έτσι η αβεβαιότητα για την πραγματική δράση, τις ακριβείς ιδιότητες και τις μετακινήσεις του Αλκαίου στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες παραμένει, έως τη βεβαιωμένη εμφάνισή του στις ερασιτεχνικές παραστάσεις μετά τη φυγή της ηγεμονικής οικογένειας Καρατζά στο εξωτερικό. Πάντως το πνευματικό περιβάλλον των ηγεμονικών αυλών των Φαναριωτών και των καθηγητών και λογίων των Αυθεντικών Ακαδημιών πρέπει να έχει σφραγίσει το μορφωτικό του ορίζοντα και τα πατριωτικά του ιδαι-

νικά. Στο πνεύμα της επικρατούσας αρχαιολατρίας δέχεται και το όνομα του αρχαίου ποιητή Αλκαίου, του συμπατριώτη του από τη Λέσβο. Γύρω στα 1815, όπως το θέλουν οι ανέκδοτες πηγές, γυρίζει στη Μυτιλήνη και παντρεύεται τη Μαριγώ Βρανέλλη, που θα εμφανιστεί στο Βουκουρέστι ως μια από τις πρώτες Ελληνίδες ηθοποιούς⁵⁸. Πότε γυρίζουν στη φανεριώτικη αυλή της Βλαχίας και αν πρόλαβαν να συμμετάσχουν στο θίασο της Ραλλούς Καρατζά, όπως ισχυρίζεται ο Βαλέτας⁵⁹, δεν είναι γνωστό· πάντως εμφανίζονται στη *Φαίδρα* του Ρακίνα σε μετάφραση του Ι. Ρ. Ραγκαβή, του πατέρα του Αλέξανδρου, που φέρεται πως έγινε τον Ιανουάριο του 1819, αλλά ίσως έγινε αργότερα⁶⁰: εκεί ο Θ. Αλκαίος έδωσε το Θησέα και η Μ. Αλκαίου την Οινώνη. Η επόμενη βεβαιωμένη συμμετοχή είναι στον *Αχιλλέα* του Χριστόπουλου, που παίζεται τον Μάρτιο του 1819 ως *Ο θάνατος του Πατρόκλου* και επαναλαμβάνεται κάμποσες φορές με επιτυχία: εκεί ο Αλκαίος υποδύεται τον Οδυσσέα⁶¹. Με την παράσταση αυτή φαίνεται πως εδραιώνεται η φήμη του Αλκαίου ως ηθοποιού. Και η τρίτη βεβαιωμένη συμμετοχή του είναι στο *Φίλιππο Β΄* του Αλφιέρι, στην τελευταία ελληνική παράσταση στο Βουκουρέστι, τον Μάιο του 1820⁶². Από τις δύο γνωστές διανομές αποκομίζει κανείς την ιδέα πως σε σχέση με τον Κ. Κυριακό-Αριστία (1800-1880), που υποδύεται νέους

58. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, ό.π., σ. 39· Έξαρχος, ό.π., σ. 17· Ν. Λάσκαρης, *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. Γ', σ. 838β.

59. Βαλέτας, ό.π., σσ. 16 κ.ε.

60. Για τη μετάφραση Α. R. Rangabé - D. Sanders, *Geschichte der neugriechischen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit*, Leipzig χ.χ., σσ. 34 κ.ε., και Λάσκαρης, *Ιστορία*, τ. Α', σσ. 215-255. Τα επιχειρήματα της Καμαριανού για μεταγενέστερη τοποθέτηση της παράστασης, έγκεινται στο γεγονός, ότι ο νέος ηγεμόνας Αλέξανδρος Σούτσος είχε φτάσει στο Βουκουρέστι μόλις τις 19 Ιανουαρίου 1819· πότε λοιπόν να οργανώσει την επιτροπή θεάτρου, να αρχίσουν οι πρόβες κτλ. (Camariano, ό.π., σ. 399). Σε επιστολή αναφέρεται επίσης ότι πρώτη φορά εμφανίστηκε γυναίκα στην ελληνική σκηνή στην παράσταση του *Αχιλλέα* (*Θάνατος του Πατρόκλου*) που έγινε τον Μάρτιο του 1819. Ο Φιλήμων, άλλωστε, θεωρεί το *Θάνατο του Καίσαρα* στις 23 Φεβρουαρίου 1819 την πρώτη παράσταση του νέου σχήματος (Ι. Φιλήμων, *Δοκίμιον ιστορικών περί της Φιλικής Εταιρίας*, Ναύπλιο 1834, σ. 184). Ο Λάσκαρης και ο Ollanescu τοποθετούν τον Βρούτο ήδη στις αρχές Δεκεμβρίου 1818, όταν το θέμα της διαδοχής ακόμα δεν είχε λυθεί (Λάσκαρης, *Ιστορία*, τ. Α', σ. 198· D. Ollanescu, *Teatrul la români*, București 1899, σ. 37). Η πλούσια βιβλιογραφία γύρω από τις παραστάσεις αυτές έχει αφήσει αρκετά θέματα ανεξακριβωτα και χαρακτηρίζεται από κάποια ρευστότητα και αοριστία, καθώς και αρκετές αντιφάσεις.

61. Λάσκαρης, *Ιστορία*, τ. Α', σ. 229.

62. Ό.π., τ. Α', σ. 239· Σιδέρης, *Το 1821 και το θέατρο*, ό.π., σ. 31. Ο Βαλέτας αναφέρεται, παραπέμποντας στον πρόλογο του Παντελή Σούτσα, *Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης*, Αθήνα 1876, σ. θ', σε πληροφορία του γνωστού ηθοποιού πως ο Αλκαίος πρωταγωνιστούσε και στην *Εκάβη* του Ευριπίδη, την οποία θεωρεί (ο Σούτσας) ως την τελευταία παράσταση που έγινε στο Βουκουρέστι (Βαλέτας, ό.π., σ. 19). Η πληροφορία αυτή εγείρει μια σειρά από ερωτηματικά, τα οποία δεν μπορούν να συζητηθούν στο σημείο αυτό.

ήρωες (Αχιλλέας, Ιππόλυτος), ο Αλκαίος παίζει μεσήλικες άνδρες (Οδυσσεάς, Θησεάς), πράγμα που συνηγορεί και αυτό υπέρ της γέννησής του στα 1780. Δεν μπορεί να αποκλειστεί η συμμετοχή του και σε άλλες παραστάσεις, το αντίθετο: κάτι τέτοιο θα ήταν απόλυτα φυσιολογικό. Πάντως δεν φαίνεται να ήταν ποτέ καθηγητής στην Αυθεντική Ακαδημία, γιατί το όνομά του δεν υπάρχει στα σχετικά έγγραφα⁶³. Αλλά και η τεκμηριωμένη του δραστηριότητα στο ερασιτεχνικό θέατρο του Βουκουρεστίου στα 1819/20, όταν εκείνο είχε αποκτήσει πλέον εναλλασόμενο ρεπερτόριο και κάποια ρουτίνα και φήμη, πιστοποιούν μιαν άρτια θητεία και προετοιμασία για τη θιασαρχική του εμφάνιση το 1829 στην Ερμούπολη.

Μεσολαβεί ο Αγώνας. Φαίνεται λογικό να έχει πολεμήσει στο κίνημα του Αλέξ. Υψηλάντη στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες⁶⁴, ίσως συμμετείχε και στο Δραγατσάνι, στο πλάι του συμπρωταγωνιστή του Βουκουρεστίου, Κ. Αριστία, και με τους συναδέλφους από την Οδησό, τον Αβραμιώτη και τον Δρακούλη. Μέσω Τεργέστης μεταβαίνει στην Πελοπόννησο (14 Αυγούστου 1821) με τον συμπατριώτη του φιλικό Παλαιολόγο Λεμονή και ενημερώνει, στο στρατόπεδο του Δημήτριου Υψηλάντη στα Τρίκορφα, την προσωρινή Κυβέρνηση, με διεξοδική έκθεση για τα γεγονότα στη Ρουμανία⁶⁵. Στη συνέχεια φεύγει για την Ύδρα μεταφέροντας τα πολεμικά σχέδια του Λεμονή για τον ξεσηκωμό στη Λέσβο⁶⁶. Όπως γράφει ο ιστορικός των Ψαρών ναύαρχος Νικόδημος, στέλνεται σε αποστολή στη Μυτιλήνη, στον τούρκο τοποτηρητή Κοζαξίζι, που έτρεφε κρυφά κάποια συμπάθεια για τους Έλληνες, για να κανονίσουν κάποιο φόρο υποτελείας στους Ψαριανούς, ώστε αυτοί να σταματήσουν τις νυχτερινές αποβάσεις και λεηλασίες τους εις βάρος της Λέσβου⁶⁷. Στα Ψαρά σχεδιάζει και τη σύντομη επανάσταση της βόρειας Λέσβου και γίνεται γραμματέας του Αποστόλη, πρωτοκαπετάνιου των Ψαρών⁶⁸. Συμμετείχε σε

63. Camariano-Cioran, ό.π.

64. Ο Βαλέτας το συμπεραίνει από το γεγονός ότι μετά την καταστροφή του Υψηλάντη συναντήθηκε με τον φιλικό της Λέσβου Παλαιολόγο Λεμονή στην Τεργέστη, όπου διηγήθηκε σ' αυτόν και τον Ν. Σηηλιάδη τα συμβάντα στη Μολδοβλαχία (Ν. Σηηλιάδης, *Η κατά Ιωάννην Φιλήμονα σύντομος βιογραφία του Νικολάου Σηηλιάδη*, Ναυπλίο 1868, σσ. 65 κ.ε.). Η γνωριμία του με τον Λεμονή κάνει πιθανή και τη μύσή του στη Φιλική Εταιρία (Βαλέτας, ό.π., σσ. 19 κ.ε.)

65. Από την έκθεση αυτή παραθέτει μεγάλα αποσπάσματα ο Γ. Κουντουριώτης σε επιστολή προς τον αδελφό του Λάζαρο στην Ύδρα (Βαλέτας, ό.π., σ. 20).

66. Γ. Βαλέτας, «Προσπάθειες για την επανάσταση της Λέσβου», *Αιολικά Γράμματα Α'* (1971) 236 κ.ε.

67. Κ. Νικόδημος, *Υπόμνημα της νήσου Ψαρών*, Αθήναι 1862, σσ. 128 και 403.

68. Νικόδημος, ό.π., σ. 246. Αναφέρεται και στον πρόλογο του *Μάρκου Μπόττζαρη*, σ. β', πως «ηγαπήθη και ετιμήθη μεγάλως από των κατοίκων».

όλες τις εχθροπραξίες και αποστολές του Αποστόλη, κρυφός του καημός όμως ήταν η επανάσταση στη Λέσβο. Ο Λεμονής είχε οργανώσει στρατιωτικό σώμα από λέσβιους και μικρασιάτες Έλληνες, και η Κυβέρνηση είχε εγκρίνει τα σχέδια του⁶⁹, αλλά η έμπειρη σε στρατιωτικές κινήσεις Βουλή των Ψαρών αρνήθηκε την εκτέλεσή τους, κι έτσι μάλλον η Μυτιλήνη γλίτωσε από μια νέα σφαγή τύπου Χίου. Τότε ο Αλκαίος στέλνεται να κλείσει μυστική συμφωνία με τον Κοζαξίζι να σταματήσουν οι επιδρομές των Ψαριανών, αλλά η αρμάδα του καπετάν πασά είχε φτάσει ήδη στη Λήμνο, και ο τούρκος τοποτηρητής τρόμαξε μήπως γίνει γνωστή μια τέτοια συμφωνία. Το μόνο που κατορθώνεται είναι η επίσπευση της επανάστασης της βόρειας Μυτιλήνης, που γρήγορα πνίγεται στο αίμα.

Στην εξιστόρηση της δράσης του Αλκαίου κατά τον Αγώνα θα μπορούσε να συγκεντρώσει κανείς και άλλα στοιχεία πέρα από τη μελέτη του Βαλέτα. Ως γραμματέας είχε συνεχή διοικητική αλληλογραφία με την Κυβέρνηση και άλλους παράγοντες της Επανάστασης. Μετά τη σφαγή της Χίου η Κυβέρνηση κράτησε διαφορετική στάση ως προς την επανάσταση στη Λέσβο: ο Αλκαίος είχε παρουσιάσει τον Δεκέμβριο του 1823 αυτοπροσώπως στο Εκτελεστικό στο Ναύπλιο σχέδιο ηθικής και υλικής υποστήριξης για την απελευθέρωση της πατρίδας του Λέσβου⁷⁰, αλλά η Κυβέρνηση αρνήθηκε, φοβούμενη μια νέα σφαγή τύπου Χίου. Πάντως τέτοιες προσθήκες και διευκρινίσεις δεν μπορούν να είναι ο σκοπός του μελετήματός μας.

Την πτώση των Ψαρών (6 Ιουνίου 1824) την έζησε ο Αλκαίος στη θέση Αη-Γιώργης, στη νότια ακτή, και τραυματισμένος σώζεται κολυμπώντας στην απέναντι Χίο. Τα πολεμικά γεγονότα τα συνέθεσε ο Αλκαίος ήδη στη «ναυαρχίδα» των Ψαριανών λίγο μετά την καταστροφή, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος στο τέλος του ποιήματος «Τα Ψαρά»⁷¹. Και από το ποίημα πλάστηκε και το δράμα του. Από τη Χίο κατεβαίνει στο Ναύπλιο και γίνεται γραμματικός στο Υπουργείο Δικαιοσύνης. Αλλά δεν τον χωράει το γραφείο. Μαζί με τον αϊβαλιώτη Δημητρό Καπάνταρο καταρτίζουν στρατιωτικό σώμα και φεύγουν με το εκστρατευτικό σώμα του Μανόλη Τομπάζη στην Κρήτη. Η εκστρατεία αυτή, όπως είναι γνωστό, αποτυγχάνει. Γυρνώντας από την Κρήτη συμπληρώνει το σώμα του και ζητά

69. Νικόδημος, ό.π., σ. 162· Φ. Δήμου, *Ιστορία της τουρκοκρατούμενης Λέσβου*, τ.χ. Β. Μυτιλήνη 1934, σσ. 103 κ.ε.

70. Ν. Σπηλιάδης, *Απομνημονεύματα*, τ. 1-3, Αθήνα 1851-1857 (1972-1975), τ. 1, σ. 58· Απ. Βακαλόπουλος, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τ. ΣΤ', Θεσσαλονίκη 1982, σ. 435.

71. *Τα Ψαρά. Ποίημα συντεθέν παρά Θεοδώρου Αλκαίου*, Αθήνα 1853, σ. 82 («το σχέδιον τούτο εγράφη εντός της ναυαρχίδος των Ψαριανών ολίγον μετά την πτώσιν της Νησου»).

από την Κυβέρνηση «προτρεπτικήν διαταγήν» για να ξεσηκώσει τους κατοίκους της Μυτιλήνης. Η απάντησή της είναι, και πάλι, όπως είδαμε, αρνητική. Στα μέσα του 1827 βρίσκουμε τον Αλκαίο με το σώμα του στη Σύρα, όπου εδρεύει και η «Επιτροπή των Ελευθέρων Χίων», η οποία οργανώνει την απελευθέρωση της Χίου με εκστρατεία του Φαβιέρου⁷². Από τον Οκτώβριο του 1827 δρα επικεφαλής ενός σώματος 150 ατάκτων στην πολιορκία του Κάστρου, όπου και τραυματίζεται πάλι. Ο Φαβιέρος παραδέχεται πως ο Αλκαίος «δούλευσε με ζήλον και ανδρείαν». Αλλά η απροσάρμοστη και εξωπραγματική στάση της «Επιτροπής των Ελευθέρων Χίων» υπονόμωσε την επιτυχία της εκστρατείας, καθυστερώντας μισθούς και επιδόματα. Ο Αλκαίος αναγκάζεται να πληρώσει τους άντρες του από την τσέπη του. Έτσι κι αλλιώς η εκστρατεία αποδείχτηκε πρόωγη, ανοργάνωτη και σπασμωδική· ο Αλκαίος γυρίζει με τους άνδρες του στην Αίγινα. Κατηγορείται ότι οι άντρες του πίεσαν ένα χιώτη δημογέροντα, τον Ν. Σκαραμαγκά, να τους δώσει μέρος των καθυστερημένων μισθών, καταγγέλλεται ο ίδιος ο Αλκαίος ως υπεύθυνος στο ναύαρχο Α. Μιαούλη, και τον Μάρτιο του 1828 συλλαμβάνεται και ρίχνεται στη φυλακή. Όσπου να τελειώσουν οι ανακρίσεις και αποδειχτεί η αθωότητά του, περνούν δύο μήνες. Υπέρ αυτού καταθέτει ο Φαβιέρος, και ο Αλκαίος στο τέλος αθώνεται. Αλλά οι προστριβές με τη χιώτικη Δημογεροντία θα συνεχιστούν.

Από τον Νοέμβριο του 1828 ο Αλκαίος ζει στη Σύρα, στον τόπο της Επιτροπής για την εκκαθάριση των λογαριασμών της εκστρατείας της Χίου. Αλλά στους ντόπιους, τους πρόσφυγες και τους στρατιωτικούς υπάρχει ένα έντονο αντιχιακό ρεύμα. Ο Αλκαίος εκτελούσε διαταγές του Φαβιέρου να εισπράξει στην Ερμούπολη τους μισθούς των στρατιωτικών· τις απαιτήσεις τους είχε υιοθετήσει και η Κυβέρνηση και ο Καποδίστριας ενδιαφερόταν προσωπικά. Αλλά η εκκαθάριση αργούσε, και ο Αλκαίος, για να μην κάθεται άπραγος και άεργος, όπως την ίδια εποχή και ο Μακρυγιάννης στο Άργος, δεν άρχισε μεν να γράφει απομνημονεύματα, γύρισε όμως στην παλαιά του ασχολία, το θέατρο.

Για την παρουσίαση της σύντομης αλλά σημαδιακής θεατρικής δράσης του Αλκαίου στις αρχές του 1829 στην Ερμούπολη πρέπει να εγχαταλείψουμε τη μελέτη του Βαλέτα, γιατί υπάρχουν ήδη μια σειρά από νέα και πιο ασφαλή στοιχεία. Αν ο Νικήρατος της Ε. Καΐρη παίχτηκε ήδη το 1826 από ερασιτεχνικό θίασο, ή αν υπάρχει ερασιτεχνική κίνηση και το 1827, είναι θέματα σήμερα αμφισβητούμενα, που δεν μπορούμε να τα

72. Βαλέτας, ό.π., σσ. 28 κ.ε., με τις πηγές από το «Χιακόν Αρχείον» του Γ. Βλαχογιάννη.

συζητήσουμε εδώ⁷³. Επίσης δεν θα σταθώ στον έλεγχο της είδησης του άγγλου ταξιδιώτη Charles Fac Farlaine ότι το Σεπτέμβριο του 1827 βλέπει *The death of Marko Bossari*, τραγωδία την οποία μάλιστα αποδίδει στην Καϊρή⁷⁴, ενώ ο Gerard de Nerval την αποδίδει στον Αλ. Σούτσο⁷⁵ (κατά τον Σπάθη δεν πρόκειται για βάσιμη πληροφορία)⁷⁶, η οποία ίσως είχε παιχθεί ήδη το 1825 στην Τήνο⁷⁷, και ο Βαλέτας δεν αποκλείει να πρόκειται για το έργο του Αλκαίου που το είχε γράψει ήδη πριν από την εκστρατεία της Χίου· αναφέρει, ανεπιβεβαίωτα, ότι για την εμφύχωση των ανδρών ο Αλκαίος έδωσε και παραστάσεις στα στρατεύματα⁷⁸. Του Αλκαίου πάντως είναι το έργο *Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη* που παριστάνεται από τον ίδιο στις αρχές του 1829. Μυστηρώδης, τέλος, παραμένει και ο «θίασος από τη Βλαχία», που αναφέρει ο Κ. Μεταξάς στα *Απομνημονεύματά* του, θίασος που ζητά το 1828 άδεια παραστάσεων από τον Έκτακτο Επίτροπο, και φαίνεται πως στήνει πρόχειρο ξύλινο θέατρο⁷⁹: από τον Μ. Δήμου προτείνεται η συσχέτισή του με έναν ελ-

73. Βλ. με όλη τη σχετική συζήτηση Β. Πούχνερ, *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της Επανάστασης: Μητώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καϊρή...*, Αθήνα 2001, σσ. 262 κ.ε. Για τις παλαιές απόψεις βλ. Λάσκαρης, *Ιστορία*, τ. Α', σ. 259, και Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, τ. Α', Αθήνα 1990, σ. 27· τη μερική διόρθωση στο Α. Δρακάκης, «Το ξεκίνημα του νεοελληνικού θεάτρου, Σύρα 1826-1861», *ΔΙΕΕ* 22 (1979) 23-81, ιδίως σ. 29 σημ. 13, καθώς και του ίδιου, «Η Ευανθία Καϊρή στη Σύρα (1824-1839)», *Συριανά Γράμματα* 2 (1988) 95-106, ιδίως 100, και οριστική μετάθεση της παράστασης ενδεχομένως στο έτος 1827 στο Μ. Δήμου, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά το 19ο αιώνα (1826-1900). Τάσεις, επιλογές και μεθοδεύσεις της θεατρικής ζωής* (διδ. διατρ.), Αθήνα 2001, σσ. 24 κ.ε.

74. Ch. Mac Farlain, *Constantinople*, London 2¹⁸²⁹, σ. 293 («the production of a young lady of good family»). Στη γαλλική μετάφραση αναφέρει ονομαστικά την Ευανθία Καϊρή (Ch. Mac Farlain, *Constantinople et la Turquie en 1826*, τ. Β', Paris 1829, σ. 274).

75. G. de Nerval, *Voyage en Orient*, τ. Α', Paris 1867, σσ. 33 κ.ε. Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη είναι ανάμεσα στις πέντε τραγωδίες που έχει συγγράψει στην Ιταλία 1823-1824. Μία από αυτές έχει εκδοθεί πρόσφατα (Μ. Catica Vassi, *Alexander Sutsos, O r e s t . Einleitung, kritische Edition*, Hamburg 1994). Για τις πολυπληθείς τραγωδίες με ήρωα τον Μάρκο Μπότσαρη από τα πρώτα χρόνια της Επανάστασης βλ. Β. Πούχνερ, «Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματουργία», στον τόμο: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 145-238, ιδίως σσ. 169 κ.ε.

76. Δ. Σπάθης, «Η Ερμούπολη θεατρική πρωτεύουσα του Ελληνικού Κράτους (1829-1839)», στον τόμο: *Για τη Μαρίνα Κοτοπούλη και το Θέατρο στην Ερμούπολη. Πρακτικά Συμποσίου Ερμούπολη Σύρου - Αύγουστος 1994*, Αθήνα 1996, σσ. 187-202, ιδίως σσ. 189 κ.ε.

77. Η παράσταση γίνεται στις 25 Φεβρουαρίου 1825, λίγες μέρες μετά τον Μεγακλή (Τα Ολύμπια του Ρήγα) (εφ. *Ο φίλος του Νόμου*, αρ. 102 [6 Μαρτίου 1825]: Λάσκαρης, *Ιστορία*, τ. Α', σ. 261). Βλ. και Απ. Βακαλόπουλος, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τ. ΣΤ', Θεσσαλονίκη 1982, σ. 915.

78. Βαλέτας, ό.π., σ. 2. Παραμένει συζητήσιμη αυτή η παρατήρηση, γιατί δεν έχουμε ως τώρα κανένα από τεκμήριο.

79. Κ. Μεταξάς, *Απομνημονεύματα της Ελληνικής Επανάστασης*, Αθήνα 1878, σ. 245.

ληνικό θίασο κάποιου Π. Πετρίδη, που έδωσε το 1824 ελληνικές παραστάσεις στο Tangarok της Κριμαίας⁸⁰.

Λόγος για τη σύσταση θεάτρου στη Σύρα γίνεται από τον Νοέμβριο του 1828, όταν ο Γ. Σερούιος από την Αίγινα γράφει στον εγκαταστημένο στη Σύρα Ι. Πάγκαλο: «Με αναφέρεις και περί συστάσεως θεάτρου εν Σύρα» και προτείνει να παιχθούν οι μεταφράσεις του τραγωδιών του Βολταίρου, ενώ ζητάει από «τους πράκτορας του θιάσου» και μεταφραστικά και συγγραφικά δικαιώματα⁸¹. Αυτό υποδηλώνει πως ο θίασος σχεδιαζόταν πάνω σε επαγγελματικές βάσεις και θα λειτουργούσε ως κανονική θεατρική επιχείρηση⁸². Αυτό ενισχύεται από το γεγονός ότι ο θίασος λειτούργησε με το σύστημα των προπληρωμένων για έναν μήνα συνδρομών⁸³. Ωστόσο δεν φαίνεται να ξεκίνησε τις παραστάσεις πριν από τις αρχές του 1829, καθώς βρέθηκε πρόσφατα η συμβολαιογραφική πράξη για το «μαγαζέιον», που μετατράπηκε σε θέατρο⁸⁴: πρόκειται για την αποθήκη του ιθακήσιου κτηματία-εμπόρου Γεώργιου Σφυρή και η πράξη έχει ημερομηνία 16 Φεβρουαρίου 1829⁸⁵. Στο έγγραφο αυτό υπάρ-

80. Πρόκειται για αναξιόποιτη πληροφορία στο Ed. Grasset, «Lettre à M. Frédéric Soulié sur le théâtre Grec moderne», *Souvenirs de Grèce*, Nevers 1838, σ. 129: Δήμου, *ό.π.*, σ. 49.

81. Η επιστολή από τις 7 Νοεμβρίου 1828 δημοσιεύεται στον Βασ. Τωμαδάκη, Γεώργιος Σερούιος ή Σέρβιος (1783-1849). *Βίος και έργο*, Αθήνα 1977, σσ. 178 κ.ε.

82. Σπάθης, *ό.π.*, σ. 191. Ο Δήμου, *ό.π.*, σ. 57, πιστεύει πως ο Αλκαίος θα είχε δώσει παραστάσεις ήδη το 1827, κατά τις προετοιμασίες του για τη χιακή εκστρατεία: δεν είναι εδώ ο χώρος να συζητήσουμε την πιθανότητα αυτής της υπόθεσης.

83. Αυτό φαίνεται από την απολογία του προς τον Καποδίστρια, όπου μετά το σκάνδαλο (βλ. στη συνέχεια) αναγγέλλει κατά τον Απρίλιο του 1829 το τέλος των παραστάσεων και ειδοποιεί τους συνδρομητές που «επλήρωσαν την συνδρομήν των» «να την λάβωσι πίσω». Σχολιάζει σχετικά ο Δ. Σπάθης: «Αυτό το σύστημα των συνδρομών για θεατρικές παραστάσεις το συναντάμε εδώ πρώτη φορά στην ελληνική θεατρική πρακτική. Ήταν βέβαια διαδεδομένο στην Ευρώπη, αλλά γνωστό και στα Επτάνησα, όπου το εφάρμοζαν οι περιοδεύοντες ιταλικοί θίασοι (στην Κέρκυρα ειδικά). Το πιθανότερο είναι πως από τα Επτάνησα θα το γνώριζε εκείνος που θέλησε να το εφαρμόσει και στην Ερμούπολη. Όμως το σύστημα των συνδρομητών ποριόποθετε σχεδιασμένη, προγραμματισμένη σειρά παραστάσεων και μας δίνει την ένδειξη πως ο θίασος του Αλκαίου λειτουργούσε ως κανονική θεατρική επιχείρηση. Εξάλλου ο Αλκαίος χαρακτηρίζει το συγκρότημα του “πρωτοσύστατον ενταύθα και μόνον εις την Ελλάδα Ελληνικόν θέατρον”, ενώ αλλού το αποκαλεί καύχημα της Ερμούπολεως και του “Εθνους όλου”» (Σπάθης, *ό.π.*, σ. 192).

84. «Μετά την έλευσιν του Κυβερνήτου [...] αίθουσα τις καταστήματος μετεβλήθη εις Θέατρον...» (Τ. Αμπελάς, *Ιστορία της Νήσου Σύρου*, Ερμούπολη 1874, σ. 623).

85. Το σημαντικό αυτό έγγραφο έχει δημοσιευτεί πρόσφατα από την Αγγελική Φενερλή, «Το θέατρο και η πόλη (1828-1864)», στον τόμο: *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το Θέατρο στην Ερμούπολη. Πρακτικά Συμποσίου, Ερμούπολη Σύρου - Αύγουστος 1994*, Αθήνα 1996, σσ. 157-182, ιδίως σ. 178. Έχει ως εξής (δεν ακολουθώ τη διπλωματική μεταγραφή, αλλά εξομαλύνω την ορθογραφία κατά τα σημερινά δεδομένα): «Πωλητήριον Σκευών θεάτρου. / Παρά του ημετέρου γραφείου του προσωρινού Δημοσίου Μνημόνος της Νήσου Σύρου, σήμερον παρρησιασθέντες εξ ενός μέρους οι κύριοι Σταύρος Νικολαΐδης και Ιωάννης Καστρίσιος, και εξ άλλου ο κύριος Παύλος Παλαιολόγος εφανέρωσαν και εδηλωσίησαν,

χουν σαφείς ενδείξεις και προηγούμενης θεατρικής δραστηριότητας (ίσως του «Θεάτρου των Εθελοντών»), γιατί οι δύο ενοικιαστές του ίδιου «μαγαζείου», Σταύρος Νικολαΐδης και Ιωάννης Καστρινός, που το έκαμαν θέατρο, συμφώνησαν με τον Παύλο Παλαιολόγο να πληρώσουν εξ ημισείας το υπόλοιπο τον ενοικίου ως τα τέλη Μαρτίου του 1829, κατά το αρχικό συμφωνητικό που είχαν συνάψει οι δύο πωλητές με τον Γεώργιο Σφυρή⁸⁶. Και εκεί το «Πωλητήριο σκευών θεάτρου», όπως είναι ο τίτλος του εγγράφου, μιλάει σαφώς για «όλα τα θεατρικά πράγματα, έπιπλα, σκευή κ.τ.λ., κατά τον υπ' αυτόν υπογεγραμμένον κατάλογον», ο οποίος δυστυχώς λείπει⁸⁷. Το ποσό των 800 γροσίων, με το οποίο αγοράζει ο Αλκαίος και ο Παλαιολόγος⁸⁸ το «θέατρο» στην αποθήκη του Σφυρή, δεν ήταν ευακαταφρόνητο ποσό· ο σχεδιασμός της σκηνης πρέπει να αποσκοπούσε σε οικονομικά οφέλη, γιατί ο Αλκαίος αντιμετώπιζε οξύ οικονομικό πρόβλημα, πράγμα που αντανακλάται και στη σύσταση και στο ρεπερτόριο.

Η άδεια για τις παραστάσεις δόθηκε στις 16 Μαρτίου 1829⁸⁹, αλλά

ότι οι πρώτοι έχοντες ενοικιασμένοι το Μαγαζέιον του κυρίου Γεωργίου Σφυρή κατέστησαν αυτό θέατρον κοινόν και διευθύνετο παρ' αυτών άχρι τούδε. Θελήσαντες όμως να παραιτηθώσιν συμφώνησαν μετά του ανωτέρου κυρίου Παύλου Παλαιολόγου, και παραιτήσαντο αυτό προς αυτόν, με συμφωνίαν ότι να πληρώσωσιν αμφότερα τα μέρη εξημισίας το ελλείπον του ενοικίου από σήμεραν έως την α' του ελευσομένου Μαρτίου όπου τελειώνει η προθεσμία των πρώτων, και ο δεύτερος να κάμη καλά με τον οικοκύριον του Μαγαζείου διά τον επεξής καιρόν. Μετά τούτο συμφώνησαν αυτοί οι δύο με τον κύριον Παύλον Παλαιολόγον, και επώλησαν προς αυτόν, όλα τα θεατρικά πράγματα, έπιπλα, σκευή κ.τ.λ. κατά τον παρ' αυτόν υπογεγραμμένον κατάλογον έδωσαν προς αυτόν ομοίως και όλην την εν τω ελληνικώ αυτώ θεάτρω παρεχομένην ξυλικήν, όλα αυτά τα επώλησαν διά τιμής γροσίων οχτακοσίων ήγουν γρ. 800 ελεύθερη από κάθε χρέος υποθήκην, είτε ενόχλησιν απότινος. Και λαβόντες οι πωληταί αυτοί παρά του αγοραστού τα ρηθέντα χρήματα, μνήσκουσι αλλότριον και αποξενωμένον εκ του θεάτρου αυτού, και του πράγματος έμπροσθεν ημών και κατωτέρω υπογραφόμενοι εις ένδειξιν αντιγράφου διδομένου τω κυρίω Παλαιολόγω του παρόντος πωλητηρίου σφραγιστόν παρ' ημών και ενυπόγραφον. Εν Σύρα τη 16 Φεβρουαρίου 1829 / Σταυράκις Νικολαΐδης / Ιωάννης Καστρίσιος» (ANK, συμβολιογράφος Ανδρέας Δαυΐδ, λυτά, αριθ. 2813).

86. Όπως προκύπτει από την ειδοποίηση των συνδρομητών, στις 19 Απριλίου 1829, για τη διακοπή των παραστάσεων λόγω του επεισοδίου στις 31 Μαρτίου 1829 (βλ. στη συνέχεια) φαίνεται πως η συμφωνία αυτή είχε παραταθεί σιωπηρά (Φενερλή, ό.π. σσ. 161 κ.ε.).

87. Φενερλή, ό.π., σ. 162.

88. Ο Π. Κ. Παλαιολόγος καταγόταν από την Αγχίαλο και ήταν έμπορος. Το 1821 μνήθηκε στη Φιλική Εταιρία από τον Σταμάτιο Κουμπάρη στην Οδησό (Π. Φιλήμων, *Δοκίμιον περι της Ελληνικής Επαναστάσεως*, τ. 1, Αθήναι 1859, σ. 406· Τ. Κανδηλώρος, *Ο Αρματολισμός της Πελοποννήσου, 1500-1821*, Αθήναι 1924, σ. 421· Φενερλή, ό.π., σ. 162). Τα όσα ισχυρίζεται ο Βαλέτας σχετικά με την ταύτιση του Π. Παλαιολόγου πρέπει να αναθεωρηθούν.

89. Δρακάκης, ό.π., σ. 39· Βαλέτας, ό.π., σ. 35.

τότε φαίνεται πως ο Αλκαίος είχε ήδη αρχίσει τις παραστάσεις του⁹⁰. Την 1η Μαρτίου είχε κυκλοφορήσει προκήρυξη του νεοσύστατου θεάτρου μαζί με το δραματολόγιο για όλο το μήνα (δυστυχώς δεν σώζεται)⁹¹. Ο θίασος ήταν, θα λέγαμε σήμερα, οικογενειακός: ο Θ. Αλκαίος, η γυναίκα του Μαριγώ, ο αδελφός του Κωνσταντίνος και πολλοί νέοι «θεατρερασταί» (ίσως και μέλη του προηγούμενου «Θιάσου των Εθελοντών»). Κεντρικό πρόσωπο ήταν ο ίδιος⁹², που έπαιξε και τους πρωταγωνιστικούς ρόλους⁹³. Για το ρεπερτόριό του μπορούμε να υποθέσουμε με βεβαιότητα πως βασίστηκε κυρίως σε δικά του έργα, ίσως και σε μεταφράσεις⁹⁴: με ασφάλεια στον *Θάνατο του Μάρκου Μπότζαρη*, γιατί προκάλεσε το επεισόδιο στις 31 Μαρτίου 1829, ίσως και στην *Άλωσιν των Ψαρών* λόγω του θέματος⁹⁵, αλλά και σε άλλα έργα, ενδεχομένως και στον *Αχιλλέα του Χριστόπουλου*⁹⁶, γιατί αναφέρει χωρίο του σε επιστολή προς τον Ν. Καλλέργη: από τα άλλα έργα, στα οποία είχε παίζει στο

90. Αυτό προκύπτει από χωρίο της αναφοράς του Αλκαίου στον Καποδίστρια: «...[ο Έκτακτος Επίτροπος] ... επισήμως διά της αστυνομίας υπ' αριθ. 654 τη 13 Μαρτίου με διέταξε να εξακολουθώ [τις παραστάσεις]...» (Δήμου, ό.π., σσ. 58 κ.ε., βλ. στη συνέχεια).

91. Την αναφέρει στην απολογία του προς τον Καποδίστρια (Βαλέτας, ό.π., σσ. 36 κ.ε.). Την υπογράφουν ο Παύλος Παλαιολόγος και ο ίδιος.

92. Σ' ένα σημείο της απολογίας του στον Καποδίστρια αναφέρει: «... το παν του Θεάτρου ήμην εγώ, ως διευθυντής της σκηνής, ως διδάσκαλος των θεατρεραστών κλπ.· λείποντος δε μου καμμία παράστασις εντελής δεν ημπορούσε να γένη. Μόλις μίαν φοράν, ασθενούντός μου, επεράστησαν οι άλλοι, και οι θεαταί έφυγαν από την πρώτην πράξιν, αφού έκαμαν το θέατρον ν' αντηχήση από συριγμούς: ούτ' εκείνοι επεράσταιναν γνωρίζοντες την αδυναμίαν των, φιλοτιμηθέντες εν ταυτώ από την αιτίαν από την οποία εμποδίσθην εγώ...» (Βαλέτας, ό.π., σ. 36).

93. «... επεράστησα δ' εν ταυτώ όχι ως εξ επαγγέλματος υποκριτής, αλλ' ως ένας συνδρομητής υπέρ της στερεώσεως του ιερού τούτου καταστήματος, καθώς και άλλοι πολλοί ευγενείς νέοι» (Βαλέτας, ό.π., σ. 36).

94. Για τις μεταφράσεις του Αλκαίου δεν γνωρίζουμε τίποτε· κατά το Βαλέτα και τις πηγές του ήταν τέλειος γνώστης της γαλλικής, και, κατά τις σημειώσεις του Π. Στεφανίδη, στο Βουκουρέστι τον πρώτο καιρό «απέζη εκ των μεταφράσεων» (Βαλέτας, ό.π., σ. 15). Ο Δημ. Σπάθης δημοσίευσε πρόσφατα ένα σχετικό τεκμήριο: στην Αθήνα το φθινόπωρο του 1840 αναγγέλλεται στον Τύπο (εφ. *Ταχύπτερος Φήμη*, αρ. 39 [21.9.1840]) παράσταση της κωμωδίας του Μολιέρου *Ακούσιος ιατρός*, «μεταφρασθείσα εις την ελληνικήν διάλεκτον παρά του Θ. Αλκαίου», προσθέτοντας: «Αν κάποτε αποκτήσουμε τη βεβαιότητα πως ο μεταφραστής είχε ανεβάσει τον *Ακούσιο ιατρό* το 1829 με το θίασό του στην Ερμούπολη, τότε ο Αλκαίος θα πρέπει να αναγνωριστεί ως ο πρώτος καλλιτέχνης που μετέφερε έργο του «Αριστοφάνους της Γαλλίας» στην ελληνική σκηνή» (Σπάθης, ό.π., σ. 193). Ο *Ακούσιος ιατρός* που παίζεται το 1843 στην Αθήνα αποδίδεται σε διασκευή του Θ. Ορφανίδη (Κ. Γεωργακάκη, «Θέατρο Αθηνών: οι παραστάσεις στα χρόνια του Όθωνα», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 2 (1998) 143-180, ιδίως 176).

95. Βαλέτας, ό.π., σ. 27. Ο Δήμου παρατηρεί ότι στο έργο λείπει ο έντονα πρωταγωνιστικός ρόλος (ό.π., σ. 66).

96. Βαλέτας, ό.π., σ. 36· Δρακάκης, ό.π., σ. 60.

Βουκουρέστι, η Φαίδρα δεν μπορεί να αποκλειστεί τελείως⁹⁷, αλλά πιο ισχυρές πιθανότητες έχει Ο θάνατος του Καραϊσκάκη του Αναξαγόρα Ναύτη, ο οποίος βρισκόταν το 1824-1826 στη Σύρα⁹⁸. Στην αναφορά του προς τον Καποδίστρια επισημαίνει πως «η ανάγκη της ελλείψεως των προς το ζην» τον «εβίασε να συνθέτη και να μεταφράζη τραγωδίας διά το νεοσύστατον Ελληνικόν θέατρον»⁹⁹.

Αλλά τι είναι αυτή η «απολογία» προς τον Κυβερνήτη; Ένα μικρό άρθρο του Ν. Ε. Καραντινού, «Θεατρικών επεισόδιον του 1829», που πέρασε

97. Βέβαια δεν ταίριαζε το θέμα και το πνεύμα· αλλά μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο το γεγονός πως το 1828 το έργο εκδίδεται στην Ερμούπολη από το τυπογραφείο του Γ. Σφάνη, που μόλις είχε αρχίσει να λειτουργεί; Βέβαια πρόκειται για τη μετάφραση του Δ. Μουρούζη, όχι του Ιακ. Ρίζου Ραγκαβή (βλ. Γ. Λαδογιάννη, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879*, Αθήνα 1996, αρ. 605· Μ. Ελευθερίου, «Οι πρώτες εκδόσεις στη Σύρα κατά τη δεκαετία 1828-1837 μέσα από τη βιβλιογραφία Δ. Γκίνη - Β. Μέξα», *Συριανὰ Γράμματα* 1 [1988] 39).

98. Ο θάνατος του Καραϊσκάκη, ή Η διάλυσις του ελληνικού στρατοπέδου εις την Αττικήν, τραγωδία συντεθεισα υπό Γ. Αναξαγόρου Ναύτη, Λιβόρνο 1828 (Λαδογιάννη, ό.π., αρ. 136). Την είδηση της παράστασης μετέφερε πρώτα ο Édouard Grasset («Lettre à M. Frédéric Soulié sur le théâtre Grec moderne», *Souvenirs de Grèce*, Nevers 1838, σσ. 119 κ.ε.) και από κει την αντέγραψε ο Marquis de Queux de Saint Hilaire, «Un essai du théâtre national dans la Grèce moderne», *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des Études Grecques* 6 (1872) 204-216, ιδίως 207. Ο πρώτος γράφει σχετικά: «En 1829, un Grec, secrétaire d'un capitaine de palikares, qui était sous les ordres du colonel Fabvier, et dont malheureusement j'ai oublié le nom, composa un drame en prose, intitulé Karaiskaki. La Grèce lui doit l'établissement provisoire de son premier théâtre. Cet fut dans une des salles du casino de l'île de Syra qu'il fit représenter sa pièce; lui même était l'acteur principal» (ό.π., σ. 119). Στη συνέχεια αναφέρεται στη συνήθεια των Ελλήνων να καπνίζουν στο θέατρο, στα ιστορικά γεγονότα της μάχης του Φαλήρου, που οδήγησαν στο θάνατο του Καραϊσκάκη, και τελειώνει: «Le drame, applaudit avec enthousiasme, eut plusieurs représentations grace au talent de l'acteur principal» (ό.π., σ. 120). Και στη συνέχεια αναφέρεται στην παράσταση του Μάρκου Μπότζαρη (κατ' αυτόν έργου του Αλέξανδρου Σούτσου) που δόθηκε την ίδια εποχή. Βεβαίως πρόκειται για τον Μάρκο Μπότζαρη του Αλκαίου, στον οποίο προσγράφεται εδώ και ο Καραϊσκάκης. Ανάμεσα στα μη σωθέντα έργα του Αλκαίου αναφέρεται και ένας Θάνατος του Καποδιστρίου (βλ. στον πρόλογο του γιου του στον Πιττακό το Μυτιληναίο, σ. β', Βαλέτας, ό.π., σ. 54), αλλά όχι του Καραϊσκάκη. Ο Saint Hilaire αργότερα προσθέτει αυθαίρετα πως πρόκειται για έργο του Ι. Ζαμπέλιου, ο οποίος όμως γράφει το έργο του το 1842 (έκδοση 1843, Λαδογιάννη, ό.π., αρ. 37) και το 1829 είναι δικαστικός υπάλληλος στην Κεφαλονιά· ο Λάσκαρης έχει ελέγξει την ανακριβεία της προσθήκης (*Ιστορία*, τ. Β', σ. 105). Ο Δρακάκης συνδέει τον Καραϊσκάχη με την Ε. Καϊρή και χρονολογεί στο έτος 1836 (ό.π., σ. 60). Την πιθανότητα παράστασης του έργου του Ναύτη, που διαμένει το 1824-1826, πριν ταξιδέψει για σπουδές στην Ιταλία, στη Σύρα, οφείλουμε στο Δήμο (ό.π. σσ. 62 κ.ε.). Η τραγωδία, που τυπώνεται το 1826 στο Λιβόρνο, περνάει στο θεατρικό ρεπερτόριο της εποχής: παίζεται το 1836 από τον θίασο του Αθ. Σκοντζόπουλου στην Αθήνα, και πιθανότατα το 1836 και στη Σύρα (ο Καραϊσκάκης, που ο Δρακάκης προσγράφει στην Καϊρή, βλ. Σπάθης, ό.π. σ. 188). Μόνο εμπόδιο φαίνεται πως είναι η πληροφορία του Grasset, πως το έργο είναι γραμμένο σε πρόζα, ενώ είναι έμμετρο (ο Saint Hilaire αναφέρει «en verse») (βλ. Δήμου, ό.π., σ. 65).

99. Βλ. Βαλέτας, ό.π., σσ. 44 κ.ε.

σχεδόν απαραίτητο μέσα στην Κατοχή¹⁰⁰, μας διασώζει, τεκμηριωμένο με έγγραφα από τα Αρχεία του Κράτους, ένα συμβάν στις 31 Μαρτίου 1829, που έλαβε χώρα κατά τη διάρκεια της παράστασης του Θανάτου του Μάρκου Μπότζαρη και οδήγησε στο κλείσιμο του θεάτρου και τη φυλάκιση του Αλκαίου, ενώ ρίχνει και ένα χαρακτηριστικό φως στο χαρακτήρα του Αλκαίου, την αυθαιρεσία της εξουσίας και τις χασοτικές καταστάσεις της πολιτικής, και ακόμα στη συνήθεια των ηθοποιών να τροποποιούν αυθαίρετα το δραματικό κείμενο και να το διανθίζουν με υξείς «επικαιρότητας», για να αυξάνουν τις επιδοκιμασίες εκ μέρους του κοινού. Το κοινό του Αλκαίου ήταν πρόσφυγες που ξεριζώθηκαν από τις πατρίδες τους και αγωνιστές που περίμεναν από την «Επιτροπή της Ελευθερώσεως της Χίου» τους οφειλόμενους μισθούς για την εκστρατεία του Φαβιέρου· το αντιχιώτικο κλίμα στην πόλη ήταν έκδηλο. Επίσημος εκπρόσωπός τους ήταν ο Αλκαίος, που λόγω της καθυστέρησης των μισθών μπήκε ο ίδιος σε οικονομικές δυσχέρειες και αναγκάστηκε, σαν τον Θερβάντες μετά την επιστροφή του από τη ναυμαχία της Ναυπάκτου, να κερδίσει τον επιούσιο με το θέατρο.

Το «επεισόδιο»¹⁰¹ έγκειται στα εξής: στην κυριακάτικη παράσταση της 31ης Μαρτίου 1829, με έργο τον Θάνατο του Μάρκου Μπότζαρη – ημέρας της ψηφοφορίας για τη Συνέλευση της Κοινότητας, όπου η Εφορευτική Επιτροπή, αποτελούμενη κυρίως από Χιώτες, παρακώλυσε την ψηφοφορία, που έγινε σε εκκλησία· μόλις γέμισε η εκκλησία, έκλεισαν οι πόρτες για τους υπόλοιπους, πράγμα που προκάλεσε όλη την ημέρα διαμαρτυρίες για την αυθαιρεσία της Επιτροπής, μικροδιαδηλώσεις σε πλατείες και ενγένει έξαψη του αντιχιώτικου πνεύματος –, ο Αλκαίος παραποίησε έναν στίχο της δικής του τραγωδίας, επιτιθέμενος ευθέως στους Χιώτες: αντί να πει «τον δε Καλύβαν γενικώς όλοι καταδικάζουν / Σουλιώτην δεν τον δέχονται, Πέρσην τον ονομάζουν», είπε, μπροστά στο κοινό των προσφύγων και αγωνιστών, «Χιώτην τον ονομάζουν». Έγινε πανδαιμόνιο· οι Χιώτες και οι συμπαθούντες αποδοκίμασαν τον πρωταγωνιστή, σφύριζαν και ποδοκροτούσαν, ενώ οι άλλοι χειροκροτούσαν και ζητωκραύγαζαν. Μερικές καρέκλες ρίχτηκαν στη σκηνή, ενώ στο κοινό ξέσπασαν συγκρούσεις. Ο κόσμος προσπάθησε να φύγει, αλλά το θέατρο είχε μόνο μιαν έξοδο. Ο δημογέροντας Θεόδωρος Ξένος πρόσταξε τον

100. Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ηώς* 2 (1940) 33-35.

101. Αναφέρεται σε όλη τη σχετική βιβλιογραφία, εκτός από τον Λάσκαρη (*Ιστορία*, τ. Β', σσ. 104-124), όπου στο κεφ. για τη Σύρα η δράση του Αλκαίου αποσιωπάται τελείως. Βλ. Βαλέτας, ό.π., σσ. 34 κ.ε.: Δρακάκης, ό.π., σσ. 42 κ.ε.: Δήμου, ό.π., σ. 61· ακόμη και στη γενική ιστορία του Απ. Βακαλόπουλου, ό.π., τ. Η', Θεσσαλονίκη 1988, σ. 582 αναφέρεται το συμβάν.

πολιτάρχη (αρχηγό της αστυνομίας) να συλλάβει τους πρωταίτιους, κι αυτός συνέλαβε όλους τους Χίους. Την επόμενη μέρα (1η Απριλίου 1829) 156 Χιώτες έστειλαν στους πληρεξουσικούς τους στην Εθνοσυνέλευση αναφορά, όπου εξιστορούσαν τα γεγονότα και ζητούσαν προστασία από τον Έκτακτο Επίτροπο¹⁰². Και την επομένη το πρωί ο Αλκαίος, φορώντας το σπαθί του, πήγε ο ίδιος στην εκκλησία της Μεταμόρφωσης, όπου συνηχίζονταν οι εκλογές, και επιτέθηκε φραστικά στους Χιώτες¹⁰³.

Οι εκλογές ακυρώθηκαν, αλλά η επιχειρηματολογία των Χιωτών, πως αξιωματικός δεν μπορούσε να εμφανιστεί ατιμωτικά ως θεατρίνος, έπιασε τόπο. Οι δημογέροντες και οι Χιώτες επέτυχαν να πάρουν τον Έκτακτο Κυβερνητικό Επίτροπο, Ν. Καλλέργη, με το μέρος τους¹⁰⁴. Αυτός συνέταξε έκθεση προς την Κυβέρνηση (21 Απριλίου 1829) και επέβαλε στον Αλκαίο να διαλέξει: την εγκατάλειψη είτε του θεάτρου είτε του αξιώματός του. Έγραψε κατά λέξη τα εξής: «Δεν έλειψαν όμως ακολούθως και τα παράπονα, καθότι ο κ. Αλκαίος παρουσιαζόμενος ως αξιωματικός

102. Το έγγραφο έχει ως εξής: «[...] καθ' ότι την ιδίαν εσπέραν, παρουσιαζομένης εις το θέατρο της τραγωδίας, ο υποκριτής αντί να προφέρη περί του ανάνδρου Σουλιώτη "Πέρσης να ονομάζεται" πρόφερε "Χιώτης να ονομάζεται" κλπ. προς εμπαιγμόν, το οποίον αμέσως εκίνησεν απρεπή γέλωτα εις τους παρευρεθέντας φατριαστάς, χειροκοπηθέντας αναξίως και προς καταφρόνησιν. Τινές των ημετέρων, παρευρεθέντες, υπερασπίσθησαν το δικαίωμα των εθνών, και εσφύριξαν τον υποκριτήν, τότε δε το κάλυμμα εξεσεκπάσθη και εβεβαιώθη ότι το πράγμα ήτον εξεπίτηδες, διότι ο παρευρεθείς δημογέρων κ. Θ. Ξένος επρόσταξεν εξ αξιώματος τον Πολιτάρχη να φυλακώση τους πρωταίτιους και να συλλάβη άπαντας τους Χίους. Το Θέατρο εκλείσθη, δύο των ημετέρων Χίων ηδυνήθησαν να διαφύγουν και να προστρέξουν εις τον Έκτακτον Κυβερν. Επίτροπον επικαλεσθέντες προστασίαν, ο οποίος και διέταξε διά του Αστυνόμου τον υποκριτήν να ομολογήση, ότι τούτο είχε ακολουθήσει εξ απροσεξίας και παραδρομής» (αναφορά «Επιτροπής Χίων», δημοσιευμένη στο: Γ. Βλαχογιάννης, *Χιακόν Αρχείον*, τ. 4, σσ. 30 κ.ε.).

103. Συνεχίζει η αναφορά της Επιτροπής Χίων: «παρευρεθή και αυτός μετά των οχλαγωγών φέρων την σπάθην, την οποίαν και αναξίως φορεί, καθότι είναι απλούς υποκριτής του θεάτρου, και βιολοχών τα εξ αμάξης καθ' ημών και φωνάζων μεγαλοφώνως εις την συνέλευσιν "Έξω τους Χιώτας τα σκυλιά" και άλλας φλυαρίας και αυτή η διαγωγή έπεφερε μεγάλην ταραχήν, κραυγάς, σπρωξίματα, ύβρεις κ.λ.π.» (ό.π., σ. 32).

104. Ο Βαλέτας το εξιστορεί με τον εξής τρόπο: «[...] δεν μπορεί να θεωρηθή υποκινητής των ταραχών ο Αλκαίος, όσο κι αν προσπαθούν να τον παρουσιάσουν ως δημεγέρτη οι δημογέροντες της Χίου, που έχουν προσωπικά μαζί του, ώστε να τον λένε "άνθρωπον αχαρκτηρίστον, φορούντα αναξίως την σπάθην, απλουν υποκριτήν του θεάτρου", ξεχνώντας πως ο Αλκαίος ήταν τιμημένος οπλαρχηγός και συγγραφέας με μεγάλη μόρφωση, θα δεχόταν δε μ' εγκούρηση ως τίτλο του το χαρακτηρισμό "υποκριτής του θεάτρου", που οι αρχοντάδες τον θεωρούσαν μειωτικό και ατιμωτικό. Για τους Χιώτες, εκτός απ' τα προηγούμενα που είχαν, ο Αλκαίος ήταν κατήγορος, φόβητρο, σκάνδαλο, αντιπρόσωπος τόσων αδικημένων απαιτητών – έπρεπε λοιπόν ν' απομακρυνθή οπωσδήποτε.. Ισχυροί και πλούσιοι οι δημογέροντες κατορθώνουν μέσον του πατριώτη τους Γ. Γλαράκη, γραμματικού της Επικρατείας, να πάρουν με το μέρος τους τον Έκτακτο Κυβερνητικό Επίτροπο της Σύρας, το Ν. Καλλέργη, να κλείσουν το Θέατρο, και να διώξουν τον Αλκαίο δεμένο απ' τη Σύρα» (Βαλέτας, ό.π., σσ. 38 κ.ε.).

στρατιωτικός της Κυβερνήσεως εφόρει το σπαθί του και ηπείλει τους Χίους με υβριστικούς τρόπους. Διά να καθησυχάσω λοιπόν τας τοιαύτας δυσαρεσκείας προσκάλεσα τον κ. Αλκαίον, και του είπον: “Εάν θέλῃς να φέρῃς το σπαθί σου ως αξιωματικός ... δεν σου είναι συγχωρημένον να είσαι υποκριτής εις Δημόσιον Θέατρον. Εάν θέλῃς ὅμως να είσαι υποκριτής δεν ἠμπορεῖς να φέρῃς το σπαθί. Διότι αξιωματικός και υποκριτής του Δημοσίου Θεάτρου εἶναι ασυμβίβαστα”»¹⁰⁵.

Αυτό όμως αντιφάσκει βάνουσα προς την εκτίμηση του θεάτρου που είχε εδραιωθεί ήδη πριν από την Επανάσταση και κατά τη διάρκειά της, και αντιβαίνει στα διδάγματα του Διαφωτισμού και στο πνεύμα των λογίων στις Αυθεντικές Ακαδημίες στο Βουκουρέστι και το Ιάσι. Η αναφορά του Καλλέργη προς τον Καποδίστρια γράφει ακόμα πως ο Αλκαίος «με το μέσον τούτο [το θέατρο] δεν έπαυεν διά διαφόρων σατυρισμών εις τας παραστάσεις του, και με δημαγωγίας εις Δημόσια μέρη, να ταραττή την κοινήν ησυχίαν και να ερεθίζῃ τους ανθρώπους εις διαιρέσεις»¹⁰⁶. Παράλληλα με τις αναφορές αυτές αντιδρά και ο Αλκαίος: στις 13 Απριλίου γράφει αναφορά στην Κυβέρνηση και ζητά από τον Καλλέργη οικονομική βοήθεια ή να του επιτρέψει τη λειτουργία του θεάτρου. Εκείνος όμως είχε δώσει εντολή στην αστυνομία να εμποδίσει την επαναλειτουργία του θεάτρου, που είχε αναγγελθεί με προκήρυξη για τις 16 Απριλίου. Ο Αλκαίος στις 19 Απριλίου γράφει δεύτερη αναφορά στην Κυβέρνηση και ταυτόχρονα παρουσιάζεται εκ νέου στον Ν. Καλλέργη, ζητώντας του δανεικά 10 «τάλαρα», αλλά αυτός τον διώχνει!¹⁰⁷. Τότε εκείνος συντάσσει και τυπώνει «είδησιν» προς το θεατρόφιλο κοινό της Σύρου, που αποτελεί πολύτιμο ντοκουμέντο της ελληνικής θεατρικής ιστορίας, γιατί συνοψίζει με λίγα λόγια την ιδεολογική βάση της εκτίμησης του θεάτρου από τον Διαφωτισμό¹⁰⁸, υπερασπίζοντας το θέατρο ως πνευματικό και ηθικό αγαθό και βάλλοντας ευθέως εναντίον των σκοταδιστικών αντιλήψεων που μεθοδεύουν τον διωγμό του θεάτρου και του ίδιου: «Τέλος πάντων το πρωτοσύστατον ενταύθα και μόνον εις την Ελλάδα Ελληνικόν Θέατρον, το ζωηρότερον σχολεῖον της ανθρωπότητος “ὅθεν τις τερψάμενος οίχεται και πλείονα ειδῶς” κατά τον Πλάτωνα, και διά του οποίου διδασκόμενα, ανεξαλείπτως εντυπούνται εις τας ψυχάς των ανθρώπων τα προς την πατρίδα χρέη, ο προς την αληθῆ δόξαν έρωσ, η προς την αρετήν κλίσις

105. Καραντινός, ό.π., σσ. 33β-34α.

106. Καραντινός, ό.π., σ. 34.

107. Αναφορά του Αλκαίου προς τον Ιω. Καποδίστρια (Καραντινός, ό.π., σ. 35).

108. Συλλογή τέτοιων αναφορών του θεάτρου σε ελληνικά προεπαναστατικά κείμενα παρουσίασε η Α. Tabaki, *Le théâtre néohellénique: genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques* (διδ. διατρ.), Paris 1995, σσ. 358-394.

και η προς την κακίαν αποστροφή κλπ., κατά τον Βολταίρον, παύει! διότι κανενός των θεατρειραστών ο χαρακτήρ δεν το ανέχεται ν' αναβή πλέον επί της σκηνής, όταν το θέατρον, το οποίον παρά πάσι, τοις το προ υμών και τοις εφ' υμών, υπολαμβάνεται ηθικώτατον, ενταύθα θεωρείται και ονομάζεται αισχρόν. Ειδοποιούνται λοιπόν όσοι εκ των συνδρομητών, επλήρωσαν την συνδρομήν των, να έλθωσι σήμερον, να την λάβωσι οπίσω. / Εν Ερμουπόλει Σύρας τη 19 Απριλίου 1829. / Οι διευθυνταί / Θ. Αλκαίος / Π. Παλαιολόγος»¹⁰⁹.

Με την προκήρυξη αυτή, που ταυτόχρονα είναι και κύκνειο άσμα ενός καλά οργανωμένου σχήματος, τελειώνει μια συζήτηση που είχε αρχίσει στα προεπαναστατικά χρόνια και διεξαγόταν στους προλόγους μεταφράσεων και πρωτότυπων έργων για το πόσο ωφέλιμο είναι το θέατρο, για την υπεράσπισή του οποίου γίνεται επίκληση του αρχαίου μεγαλείου¹¹⁰. Η μάχη του θεάτρου φαίνεται πως κερδήθηκε εκείνα τα χρόνια πλέον οριστικά, αν και η προσωπική μάχη του Αλκαίου μάλλον χάνεται. Φαίνεται πως η θεατρόφιλη κοινωνία της Σύρου πίεσε τον Καλλέργη να μην κλείσει το θέατρο· σπρωγμένος από «την αθυμίαν και δυσαρρεσκείαν του κοινού», όπως ομολογεί στην αναφορά στον Καποδίστρια, ξανακάλεσε τον Αλκαίο και του εξήγησε: «σκοπόν δεν έχω να παύσω το θέατρον, αλλ' εξ εναντίας και θέλω συνεισφέρει χρηματικώς εξ ιδίων μου, δεν θέλω όμως σε συγχωρήσει το εσπέρας να είσαι υποκριτής εις δημόσιον θέατρον και την ημέραν να φέρης σπαθί ως αξιωματικός, διότι τούτο φέρει ατιμίαν εις αυτήν την ιδίαν Κυβέρνησιν, της οποίας λέγεσαι αξιωματικός»¹¹¹. Τότε ο Αλκαίος του απάντησε με ένα πύρινο γράμμα, προσωπικό, απειλητικό, στις 21 Απριλίου 1829, όπου αποκάλυπτε τις ραδιουργίες των Χίων εναντίον του και τον απειλούσε με σατιρικό διασυρμό, χρησιμοποιώντας και ένα σχετικό απόσπασμα από τον Αχιλλέα του Χριστόπουλου, όπου ο Αγαμέμνων λέει: «το λάθος είναι ανθρώπινον. Βασιλικόν δε όμως να το διορθώνομεν ησύχως και συντόμως»¹¹². Η ειρωνεία

109. Καραντινός, ό.π., σ. 34.

110. Ένα μέρος της συζήτησης αυτής αναλύεται στο Β. Πούχνερ, «Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», *Ελληνικά* 50 (2000) 231-304, και στο *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 69-106, 188-225.

111. Αναφέρεται στην ίδια την καταγγελία προς την Κυβέρνηση (Καραντινός, ό.π., σσ. 33 κ.ε.).

112. Καραντινός, ό.π., σ. 34. Ο Βαλέτας την αναφέρει in extenso (ό.π., σσ. 42-44). Μεταφέρω μεγάλα αποσπάσματά της, γιατί δείχνει τον οξέθυμο και ασυμβίβαστο χαρακτήρα του Αλκαίου, αλλά και τη μόρφωσή του (ομηρικά παραθέματα, Βολταίρος και πάλι, Αχιλλεύς), καθώς τη μεϊξη λαϊκού και λόγιου ύφους: «Προς τον ευγενέστατον Κύριον Ν. Καλλέργη / Τα πάθη είναι φυσικά και ανεξάλειπτα από τον άνθρωπον, διά τούτο και δεν είναι αξιοκατηγόρητα. Επειδή όμως ο θυμός, εκφλογίζων όλως τον άνθρωπον, εκνευρίζει την δύ-

είναι ότι ο Καλλέργης δεν ήταν ιδιαίτερα οπισθοδρομικός ούτε εναντίον του θεάτρου¹¹³.

Βέβαια η επιστολή αυτή και το ύφος της είχαν άμεσες συνέπειες: ο Αλκαίος συλλαμβάνεται και στέλνεται για απολογία στην Κυβέρνηση στην Αίγινα· εκεί, στις αρχές Μαΐου, συντάσσει ένα κείμενο, που απευθύνεται στον Καποδίστρια και είναι γεμάτο από πληροφορίες για τη σύνομη λειτουργία του θεάτρου του στη Σύρο: «Προς τον Σεβαστόν Κυβερνήτην της Ελλάδος / Ευρισκόμενος εις την Ερμούπολιν κατά διαταγήν της Σ. Κυβερνήσεως διά την πολυθρόνητον υπόθεσιν της εκστρατείας της

ναμιν της κρίσεως, παρακαλώ ν' αποπνίξετε πρώτον το πάθος του θυμού σας και έπειτα ν' αναγνώσητε το παρόν μου. Μηδέ να ερεθισθήτε παντάπασι από την εν αυτώ αλήθειαν, γυμνήν παρρησιαζομένην κατά τον ευθύ χαρακτήρα του παρρησιάζοντος, αν αγαπάτε τον Θεόν, όστις είναι αυτή η αλήθεια. — Ήμην φίλος του μακαρίτου αδελφού σας Μ. Καλλέργη, είμαι έτι και του ζώντος Δ. Κ.· με την ευγενίαν Σας δεν συνέπεσε να γνωρισθώ, διότι ούτ' ο ένας εσύχναζεν εις την εκκλησίαν, ούτ' ο άλλος εις το τζαμί. Αν μ' εγνώριζες, δεν ήθελες προτιμήσει τους Χίους απ' εμέ. Επειδή συνέβη κατ' άγνοϊαν, πρέπει να διορθωθή. Διότι δεν αδικείς εμέ, αλλά τον Καλλέργην αυτόν, αδικών τον Θεόδωρον. — Όλοι οι κάτοικοι της Ερμουπόλεως γνωρίζουν καλά από ποίον κιουτάπι εβγήκεν ο φετράς: “η υποκριτής ή αξιωματικός” του Γλαράκη. Όλοι γνωρίζουν ποίος Ναϊπης υπερασπίζεται τον φετράν τούτον. Ο Κατζαρός. Όλοι λυπούνται θανασίμως, πώς ηδυνήθησαν οι Χίοι να σας παγιδεύσουν τόσον, ώστε [...] να γίνεσθε αίτιος της πτώσεως του μόνου εις την Ελλάδα Ελληνικού Θεάτρου, με σημαντικήν και ανεξάλειπτον βλάβην της υπολήψεώς Σας. Οι δε Χίοι πανηγυρίζουν εις τας αγοράς και καφενεία τον θρίαμβόν των [...]. Πρόλαβε λοιπόν, κυρίε Καλλέργη, αν αγαπάς την υπόληψίν σου. Πρόλαβε κατά την ευχήν του Λαού, τον οποίον ο Σ. Κυβερνήτης ζ' ενεπιστεύθη να διοικήσης. Πρόλαβε ν' αναστήσης το οποίο εκρήμνισες θέατρον, το καύχημα της Ερμουπόλεως και του Έθνους όλου. [...] Δος μοι δι' επισήμου εγγράφου την άδειαν να παραστήσω σήμερον και την Τρίτην μερικώς διά τους συνδρομητάς, αν θέλεις. Έπειτα την Τετάρτην γράψε με μερικώς να μη φορέσω το σπαθί μου δύο-τρεις ημέρες προς χάριν σου και Σας υπόσχομαι ότι δεν το φορώ. Ούτως, ούτε ο αξιωματικός χαρακτήρ μου βλέπεται και το θέλημα του Διοικητού γίνεται και η υπόληψις του Καλλέργη διατηρείται, του Καλλέργη, του οποίου οι φιλοθέατροι πρόσμεναν, ως Μεσίαν, διά να υπερασπισθή και υποστηρίξη το θέατρον, το οποίον κι εγώ μόνον διά τον Καλλέργην, κατά παρακίνησιν του Κ. Τομπακάκη, ανεδέχθην με σημαντική ζημίαν μου. — Προσμένω λοιπόν σήμερον την διαταγήν ταύτην, διότι αύριον δεν θέλει μείνει λίθος επί λίθου εντός του Θεάτρου, καθότι πλησιάζει το τέλος του μηνός και εξ ανάγκης πρέπει να το αδειάσωμεν, διά να μη πληρώσωμεν και δεύτερον μηνιαίον. Ήξευρε δε εις τον ίδιον καιρόν ότι, αν ισχυρογνωμήσης και το θέατρον μηδενισθή, εγώ δε θα παύσω και λέγων και γράφων ούτινος ανήκει. Και δεν φοβούμαι κανένα, όταν δεν παρεκτρέπωμαι από την οδόν της αληθείας. Η αδικία επιφέρει εκδήκην. Με κόπεις τον πόρον του ζην, σε ζητώ δανεικά όσο να έλθουν οι μισθοί μου, δεν μου δίδεις. Ζητείς να μ' αποθάνης από την πείναν. Και πρέπει ν' αποθάνω σαν Χιώτης; προσφέρω μόλις “μνήσθητί μου Κύριε;”. Όχι! Αν αποθάνω, θ' αποθάνω αξίως της υπολήψεώς μου. Και τα βέλη της αληθείας, την οποία τρομάζουν οι κακούργοι, ενωμένα με το φαρμάκι των πικροτάτων Σατύρων μου, θέλουν διαπεράσει και τας καρδιάς των αδικούντων. Ετελειώσα! Κρίνε πρώτον, και έπειτα, αν η συνειδήσις σε συγχωρήση, θύμωσε. Το παρόν σοι στέλλεται διά του αδελφού [του Θ. Αλκαίου], και, αν αγαπάς, διά του ίδιου αποκρίσου. / Εν Ερμουπόλει Σύρας τη 21 Απριλίου 1829. / Ο αγαπών την υπόληψίν σου / Θ. Αλκαίος;. Το ύφος μάλλον αναίρει τις προτάσεις συμβιβασμού που κάνει ο ίδιος.

113. Βλ. Δρακάκης, ό.π., σ. 46.

Χίου έξ ήδη μήνας ως γενικός επίτροπος των στρατιωτικών, διά να παρρησιάσω προς την εκεί επί τούτω συστηθείσαν επιτροπήν τας απαιτήσεις των και όσας καταχρήσεις της Επιτροπής ή Δημογεροντίας, υπέφερα τα μύρια παρά των Χίων, μηχανευομένων καθ' εκάστην την εκείθεν αποδίωξίν μου, και μάλιστα εσχάτως, ως από τας των 13 και 19 του ισταμένου αναφοράς μου αποδεικνύεται, δι' ων επί τέλους εξαιτούμαι την άδειαν του ν' αναχωρήσω εκείθεν εις αποφυγήν των ραδιουργιών των Χίων. Η ανάγκη της ελλείψεως της προς το ζην μ' εβίασε να συνθέτω και να μεταφράζω τραγωδίας διά το εκεί νεοσύστατον Ελληνικόν θέατρον και ούτως εξοικονομούμην. Επαράστησα δε εν ταυτώ, όχι ως εξ απαγγέλματος υποκριτής, αλλ' ως ένας συνδρομητής υπέρ της στερεώσεως του ιερού τούτου καταστήματος, καθώς και άλλοι πολλοί ευγενείς νέοι». Η επιχειρηματολογία του Αλκαίου προς τον Κυβερνήτη αποβλέπει στο να παρουσιάσει τη θεατρική του ενασχόληση ως αναγκαστική και αναπόφευκτη, για να επιβιώσει· τονίζει πως δεν είναι επαγγελματίας ηθοποιός («θεατρίνος»), άρα το επιχείρημα πως αυτή η δραστηριότητα δεν συμβιβάζεται με το βαθμό του αξιωματικού πέφτει στο κενό. Ωστόσο, ο ισχυρισμός πως μεταφράζει και συνθέτει τραγωδίες για το θέατρο, στο οποίο παρουσιάζεται ως πρωταγωνιστής, μπορεί να είναι, εν μέρει τουλάχιστον, βάσιμος, και μέρος των τραγωδιών του να έχουν γραφεί τότε, το χειμώνα του 1828/29 (βέβαια όχι ο «Θάνατος του Καποδίστρια» που δεν σώζεται).

Και συνεχίζει: «Οι Χίοι εμηχανεύθησαν να με κόψουν και τον πόρον τούτον, διά να με βιάσουν εκ της αναργυρίας να αναχωρήσω. Και φωνάζοντες ότι είναι αισχρόν προς έναν αξιωματικόν το παριστάνειν εις το θέατρον, κατέπεισαν τον Κύριον Έκτακτον, όστις πρότερον επισήμως διά της Αστυνομίας, υπ' αριθ. 543 τη 13 Μαρτίου, με διέταξε να εξακολουθώ, τώρα μερικώς εις την κάμαράν του τη 12 του ισταμένου με το εμποδίζω ως αισχρόν εις τον αξιωματικόν χαρακτήρα μου, ειδή μη, να απεκδυθώ το αξιωματικόν σπαθί μου. Το ζητώ εγγράφως, και μ' αποκρίνεται, ότι ταύτα φιλικώς με συμβουλεύει. Αν όμως απειθήσω, θέλει μεταχειρισθί αυστηρώς την εξουσίαν του. Προτιμήσας λοιπόν να στερηθώ τον πόρον του ζην παρά ν' απεκδυθώ του αξιώματός μου, το οποίο απέκτησα με πληγάς, με αίματα και με επιμόνους κόπους, έπαυσα. – Την 13 του αυτού παρρησιάζομαι προς την Ευγενίαν του τον Καλλέργην με αναφοράν μου, εγκλειών και την άνω της αυτής χρονολογίας προς την Στην Κυβέρνησιν, διά της οποίας τον παρακάλεσα ή να με συγχωρήση να παρραστήσω ή να υποχρεώση του Χίους να μοι δώσωσι κάποιαν εξοικονόμησιν, ή να θεραπεύση εξ ιδίων του δανεικώς την ανάγκην μου, κατά ταύτας μάλιστα τας λαμπράς ημέρας, έως να φθάση η απόκρισις της ανα-

φοράς μου παρά της Σης Κυβερνήσεως. Δεν συγκατένευσε όμως εις κα-
νέν απ' αυτά, αλλ' ανεχώρησε διά την Τήνον, διατάξας τον Πολιτάρχη
να μη με συγχωρήση να παραστήσω. – Την 16 του αυτού Απριλίου, ότι,
κατά την από της 1ης του ιδίου προκήρυξιν των διευθυντών του θεάτρου
προς τους συνδρομητάς, έμελλαν ν' αρχίσουν αι παραστάσεις, ιδόντες το
θέατρον κλεισμένον και πληροφορηθέντες την αιτίαν, εζήτουν οπίσω τας
συνδρομάς των, διότι αληθινά το παν του θεάτρου ήμην εγώ, ως διευθυ-
ντής της σκηνης ως διδάσκαλος των θεατρεραστών κλπ. Λείποντος δε ε-
μού καμμία παράστασις εντελής δεν ημπορούσε να γένη. Μόλις μίαν φο-
ράν, ασθενούντός μου, επαράστησαν οι άλλοι, και οι θεαταί έφυγαν από
την πρώτην πράξιν, αφού έκαμαν το θέατρον ν' αντηχήση από συριγ-
μούς· ούτ' εκείνο επαράσταιναν γνωρίζοντες την αδυναμίαν των, φιλοτι-
μηθέντες εν ταυτώ από την αιτίαν από την οποίαν εμποδίσθην εγώ». Εί-
ναι στη φύση και τη λειτουργία των οικογενειακών θιάσων ότι όλες οι αρ-
μοδιότητες συγκεντρώνονται στο θιασάρχη· για το σύστημα των συνδρο-
μητών έχουμε μιλήσει ήδη.

Συνεχίζει: «Εδίδοντο οπίσω αι συνδρομαί και ήθελε προκηρυχθή η
παύσις του [θεάτρου] την ιδίαν ημέραν, αν οι κύριοι Δανέζης και Ξένος
δεν μας εμπόδιζαν, οίτινες, αναχωρούντες διά την Τήνον, μας υποσχέθη-
σαν, ότι θέλουν μεταπίσει τον Έκτακτον, με τον οποίον επέστρεψαν
μετά δύο μέρας και μας ειδοποιούν, ότι δεν εκατώρθωσαν τίποτε· τότε
λοιπόν διεκηρύχθη η παύσις του θεάτρου και αι συνδρομαί εδόθησαν όλα
οπίσω. Την 20 του αυτού παρρησιάζομαι προς την Ευγενίαν του με ανα-
φοράν μου από τας 19, εγκλείων εν ταυτώ και την όπισθεν της ιδίας χρο-
νολογίας ανοικτήν προς την Σην Κυβέρνησιν, διά της οποίας τον επαρα-
καλούσα να μοι δανείση δέκα τάλληρα, έως να φθάση η παρά της Σης
Κυβερνήσεως περιμενομένη εξοικονόμησις μου. Αλλά παρά πάσαν ελπίδα
μ' απεκρίθη, ότι δεν με δίδει ουδ' οβολόν. Τον είπα ότι κινδυνεύω ν' απο-
θάνω από την πείναν φαμεληδόν· και μ' απεκρίθη: “άλλοι πολλοί απέθα-
ναν, συ ζης ακόμη;” Τον είπα, ότι ομιλεί αναξίως της υπολήψεώς του, και
άρχισε πάλιν εναντίον μου εξ αμάξης. Και τέλος μ' εδίωξε με το, «κρη-
μνίσου απ' εδώ, μπερμπάτη κλπ.”. Επειδή ταύτα ηκολούθησαν εις την
κάμαράν του, και ο Κύριος Καλλέργης εκεί ωμιλούσεν ως Καλλέργης, και
όχι ως Έκτακτος Επίτροπος, από το στόμα του οποίου δεν ήταν δυνατόν
να εκπορευθούν τοιούτοι λόγοι, ανεχώρησα διά ν' αποκριθώ εις τον
Κύριον Καλλέργην εγγράφως διά τα άνω.

Μόλις έφθασα εις την κατοικίαν μου, και μοι εγχειρίζεται έν αντίγρα-
φον διαμαρτυρικόν του διευθυντού του θεάτρου Π. Παλαιολόγου, επικυ-
ρωμένον από την Δημογεροντίαν της Ερμουπόλεως, απαιτούντος παρ'
εμού γρ. 485, έξοδα του θεάτρου, ως εξ αιτίας μου παύοντος και όσα

άλλα έξοδα και ζημιάι τον ακολουθήσουν, ως να με ξεκάμη όλως διόλου. Κάμω ευθύς την απάντησιν, και την παρρησιάζω προς την Δημογεροντίαν, αλλ' αύτη δεν εγκρίνει να δώση αντίγραφα. Διότι αναφέρω, πως ο Κύριος Παλαιολόγος πρέπει να κάμη τας απαιτήσεις του δικαιότερον παρά του ακαίρως εμποδίζοντος εμέ από το να παραστώ, και όχι παρ' εμού, όστις είμαι έτοιμος να πληρώσω την προς τους συνδρομητάς υπόσχεσίν μου». Εδώ διαφαίνονται κάποιες λεπτομέρειες, που ως τώρα δεν ήταν γνωστές: οι διαφωνίες με τον Παλαιολόγο και η αλληλογραφία με τη Δημογεροντία, οι προσωπικές ύβρεις του Καλλέργη και η διαμεσολάβηση κοινωνικών παραγόντων για να αλλάξει γνώμη.

Και συνεχίζει την εξιστόρηση των συμβάντων, με το ύφος της δημόσιας γραφειοκρατίας, αλλά και με λαϊκές αποχρώσεις, όταν αποδίδει τους διαλόγους σε ευθύ λόγο. «Αγανακτήσας λοιπόν δι' όλα αυτά, απελπισμένος από την προ δεκαπέντε ημερών εσχάτην ένδειαν, στεναχωρημένος από τους χρεωφειλέτας έγγραψα προς τον Κύριον Καλλέργην ατομικώς, και όσα η μνήμη μου διαφυλάττει τα κυριώτερα είναι ταύτα: “με κόπτεις τον πόρον του ζην, χαριζόμενος τοις Χίοις· δεν τους υποχρεώνεις να μοι δώσουν εξοικονόμησιν· δεν με δανειζεις διά να ζήσω, αλλά μ' αφήνεις ν' αποθάνω από την πείναν. Ήξευρε λοιπον, ότι δεν θ' αποθάνω σαν Χιώτης προφέρων μόλις το “μνησθητί μου Κύριε”. Αλλά θα φωνάξω και θα γράψω εναντίον ούτινος ανήκει (των Χίων δηλ.). Τα βέλη της Αληθείας την οποίαν τρομάζουν οι κακούργοι (Χίοι) ενωμένα με το σατυρικόν φαρμάκι θέλουν διαπεράσει τας καρδίας των». Η μνήμη του Αλκαίου λειτουργεί βέβαια κάπως επιλεκτικά και αποσπασματικά· παραλείπει τις προσωπικές απειλές εναντίον του Καλλέργη.

Και συνεχίζει: «Ταύτα ηκολούθησαν την 21 του αυτού, καθ' ην ημέραν είχε προσκαλεσμένους τους προύχοντες Χίους εις το γεύμα. Στέλλει λοιπόν στρατιώτας, με φέρει εις την κάμαράν του, με ξαρματώνει, και με βάζει εις φυλακήν. Όσας δε ύβρεις επεσώρευσε αισχρόν εστι και λέγειν· έπειτα, συνωδευμένον από δύο στρατιώτας, με στέλλει ενταύθα ως κατάδικον, χωρίς να μοι συγχωρήση να περάσω από την οικίαν μου· ν' αποχαιρετήσω την φαμελίαν μου, ενώ εις τούτο έδιδα εγγυητάς όλους τους προύχοντες. Οι δε Χίοι μ' έβλεπαν γελώντες από τα παράθυρα της κάμαράς του, κάτωθεν της οποίας εμβαρκαρίσθην παρά συνήθειαν, διά να θεωρήσουν ίσως οι περικαθήμενοι Χίοι». Εδώ διασώζονται κάποιες λεπτομέρειες της ατιμωτικής του σύλληψης, που δείχνουν την προσωπική εμπάθεια του Έκταχτου Επιτρόπου εναντίον του και υπογραμμίζουν την ισχυρή επιρροή και θέση, που είχαν οι Χιώτες στην κοινωνία της πόλης.

Και εξακολουθεί την αφήγηση ως εξής: «Δεν ηξεύρω τώρα, αν, όταν πεινά κανείς και δεν έχη, πρέπει να σιωπά, όσον ν' αποθάνη από την πεί-

ναν. Εδώ παρά ταύτην άλλην ακτίνα φωτός εις το σκότος της απελπισίας μου δεν έβλεπα. Έπειτα αγνωώ, αν η κήρυξις της αληθείας είναι όσον τρομερόν έγκλημα, τοιαύτης ποιηής αντάξιον. Αλλά και αν τούτο υποτεθή, εγώ δεν την εκήρυξα, αλλά είπα, πως θα την κηρύξω. Πρέπει λοιπόν να παιδευθώ ούτως, ως αν την εκήρυττα; όχι βέβαια· διότι μήτε ο ειπών ότι θα φάγη, εχόρτασε πριν φάγη· και τέλος πάντων εγώ διά τούτο εστάλην εις την Ερμούπολιν, διά να παραστήσω τας καταχρήσεις των Χίων. Αγνωώ επίσης, αν ο Κύριος Καλλέργης διά ταύτα δικαίως εφέρθη τόσον υβριστικώς και σκληρώς προς εμέ, αξιωματικών όντα να μ' αφαιρέση το σπαθί, ενώ δεν το κατεχράσθη, και να με φυλακώση κλπ.». Στην υπερασπιστική του γραμμή ο Αλκαίος επιφυλάσσεται λοιπόν ακόμα για τη δυνατότητα να αποκαλύψει άλλες «αλήθειες».

Και τελειώνει: «Διά ταύτα πάντα παρακαλώ την Στην Κυβέρνησιν αν όλοι οι Έλληνες είναι ίσοι έμπροσθεν των νόμων, να προσκληθή ενταύθα ο Κύριος Καλλέργης, διά να κριθώμεν από ανήκον κριτήριον· ή αν τούτο είναι αδύνατον να διορισθή τουλάχιστον εις την Ερμούπολιν μία Επιτροπή από ευσυνειδήτους άνδρας, διά να κριθώμεν εκεί, όπου και επήγασε το έγκλημα, κατά τον περί τούτου νόμον. Επειδή δε ο Κύριος Καλλέργης μ' εμπόδισε το να γράψω εν τη φυλακή, κάμω ενταύθα το χρέος μου. Και πρώτον διαμαρτύρομαι εναντίον του ως αξιωματικός Έλλην δι' όσας ατιμίας αναξίως και ακρίτως υπέμεινα, και δι' όσα έξοδα και ζημίας υπέφερα και μέλλω να υποφέρω· και δεύτερον διαμαρτύρομαι ωσαύτως κατ' αυτού ως γενικός επίτροπος των εχόντων απαιτήσεις από τους Χίους 335 στρατιωτικών δι' οποιαδήποτε εις απουσίαν μου εναντίον μορφήν λάβη η θεωρουμένη και πλησιάζουσα εις το τέλος υπόθεσις μας. Παρακαλών δ' εν ταυτώ να μοι δοθή αντίγραφον της παρούσης μου, μένω με βαθύτατον σέβας. / Εν Αιγίνη τη 2 Απριλίου 1829 / Ο Ευπειθέστατος Πατριώτης / Θεόδωρος Αλκαίος» (Βαλέτας, ό.π., σσ. 44-48).

Ο Καποδίστριας απήλλαξε τον Αλκαίο από τις κατηγορίες και τον αποκατέστησε υλικά και ηθικά. Σε λίγες εβδομάδες ξαναγυρίζει στη Σύρο για τον δικαστικό αγώνα εναντίον της Δημογεροντίας Χίου. Δεν ασχολείται πια με το θέατρο· ο Π. Παλαιολόγος είχε αποχωρήσει δυσαρεστημένος και ζημιωμένος. Η δίκη, στην οποία ο Αλκαίος ήταν πληρεξούσιος των στρατιωτών και αξιωματικών της εκστρατείας της Χίου, έγινε στις 28 Ιανουαρίου 1829 στο πρωτόκλητο δικαστήριο Τήνου και οι δημογέροντες Χίου καταδικάστηκαν να πληρώσουν 194.447 γρόσια συν τα έξοδα της δίκης¹¹⁴. Υπέβαλαν έφεση στον Άρειο Πάγο στο Άργος, αλλά ο Καποδίστριας παρά τις πιέσεις που του ασκούσαν επικύρωσε την

114. Τα πρακτικά της δίκης στο: Γ. Βλαχογιάννης, ό.π., τ. 4.

υποχρέωση πληρωμής¹¹⁵. Οι δημογέροντες Χίου αρνούνται και φυλακίζονται, ώσπου τον Μάρτιο του 1830 βγαίνει καταδικαστική απόφαση του Αρείου Πάγου, που είναι όμως αναβλητική ως προς την άμεση καταβολή των χρεών, ώσπου να ξεκαθαρίσουν οι λογαριασμοί της Επιτροπής: υποχρεώνονται όμως να αποζημιώσουν τον Αλκαίο για τα έξοδά του κατά τη διάρκεια της δίκης. Η υπόθεση αυτή παρατεινόταν, με πολλές φάσεις και αναβολές, ως τις 8 Ιανουαρίου 1832, όταν οι δημογέροντες κατάφεραν μεν να κηρύξουν την εκστρατεία της Χίου εθνική – επομένως τα έξοδα θα βάραιναν το Κράτος –, αναγκάστηκαν όμως να αποζημιώσουν τον Αλκαίο και τους συναγωνιστές του¹¹⁶.

Στο χρονικό διάστημα 1829-1831 ο Αλκαίος δεν φαίνεται να αναμνησθεί στα θεατρικά πράγματα της Ερμούπολης – οι βιοποριστικοί λόγοι είχαν εκλείψει –, και με τον θίασο Γ. Μαντζουράνη - Π. Καλογνωμού ανοίγει ένα νέο κεφάλαιο της θεατρικής ιστορίας της πόλης¹¹⁷. Με το τέλος των δικαστικών αγώνων και την προσωπική δικαίωσή του, ο Αλκαίος επιστρέφει στο σώμα του, που βρίσκεται στην Ελευσίνα μαζί με το ρουμελιώτικο σώμα του Κριεζώτη. Στον εμφύλιο πόλεμο μετά τη δολοφονία του Καποδίστρια ο Αλκαίος βρίσκεται στο πλευρό των συνταγματικών. Στο περίεργο επεισόδιο με τους γάλλους στρατιώτες στο Άργος τις παραμονές της άφιξης του Όθωνα – οι στρατιώτες είχαν εντολή από την Κυβέρνηση να ματαιώσουν ενδεχόμενες ταραχές από τους ρουμελιώτες ατάκτους του Κριεζώτη, στις 4/17 Ιανουαρίου 1833 –, που ξεκίνησε από μια άστοχη κίνηση και κατέληξε σε γενικό μακελειό, ανάμεσα στους 200 περίπου Έλληνες που σκοτώθηκαν συγκαταλέγονται ο Θ. Αλκαίος και ο αδερφός του.

Ο Δ. Βαρδουινιώτης αφηγείται και κάποιες λεπτομέρειες, που προφανώς προέρχονται από την προφορική παράδοση της περιοχής ή των ατάκτων: «Κατά την ημέραν εκείνην εσφάγη και εις επιφανής του καιρού εκείνου λόγιος, ο ποιητής Θεόδωρος Μυτιληναίος ή Αλκαίος. Ο ανήρ ούτος ην πεντηκοντούτης περίπου, υψηλός, ευτραφής, μελάγχρους και επιβλητικώτατος εις το παράστημα με την πολύπτυχον φουστανέλλαν του. Σπουδάσας εν Πάτμω, ήτο γνωστός εις όλον τον τότε λόγιον κόσμον ως ποιητής, και λέγεται μάλιστα, ότι είχε γράψει και δραματικόν έργον, διδαχθέν εν Σύρω εις το πρώτον εκείνο από της επαναστάσεως

115. Γράφει στον ίδιο τον Κυβερνητικό Επίτροπο, Ν. Καλλέργη, να «υποχρέωση απροφασίστως και ανυπερθέτως τους ρηθέντας Δημογέροντας να εκτελέσουν ό,τι η απόφασις αυτή τους καταδικάζει, χωρίς περαιτέρω αναβολής. Η Κυβέρνησις δεν ημπορεί να θεωρή με αδιαφορίαν τα δίκαια παράπονα του Αλκαίου, υποφέροντος ήδη τοσούτον χρόνον από την αξιοκατάκριτον αδιαφορίαν των Χίων» (διαταγή του Κυβερνήτη, 24 Αυγ. 1829. Γ. Βλαχογιάννης ό.π., σσ. 126 κ.ε.· Βαλέτας, ό.π., σ. 49).

116. Βαλέτας, ό.π., σσ. 49 κ.ε.

117. Βλ. τώρα Δήμου, ό.π., σσ. 114 κ.ε. Ο Βαλέτας αναφέρει κάτι για «καλλιτεχνική διεύθυνση» του Αλκαίου, αλλά δεν προσκομίζει αποδεικτικά στοιχεία.

ιδρυθέν ελληνικόν θέατρον, πρώτον το δράμα εκείνο. Ήτο δε τότε οπλαρχηγός και αυτός, διοικών ίδιον σώμα ατάκτων, αλλ' υπό την στρατηγίαν του Κριεζώτη. Μίαν ώραν πριν ή αρχίση η σφαγή, ο Αλκαίος μετά του αδελφού (ή κατ' άλλους γυναικαδέλφου) του Κωνσταντίνου, λογίου και αυτού, και δέκα περίπου άλλων εκ των φιλτέρων οπαδών του γευμάτιζον έν τινι πυργίσκω, εγγύς του μέρους, ένθα εδόθη η αφορμή του δράματος. Ότε εστρώθη η τράπεζα και παρετέθη αμνός οβελίας, ο Αλκαίος, εξαγαών την ωμοπλάτην και εξετάσας αυτήν εσκυθρώπασε και εφώνησε σύννους: "Παιδιά, η πλάτη έχει ένα μεγάλο μνήμα: Καχός, πολύ καχός οιωνός!". Όλοι συνωφρυνώθησαν. Αλλά μετ' ολίγον ετράπησαν εις το γεύμα και πίνοντες ελησμόνησαν τον οιωνόν και ηυθύμουν. Άμα δε ήρξατο η σφαγή εις των συνδαιτημόνων, αγνοών τα συμβαίνοντα, επυροβόλησεν εκ του παραθύρου. Απόσπασμα όμως Γάλλων στρατιωτών διερχόμενον ανήλθε παράφορον και επιπεσόν εξαπίνης, διελόγγευσε τον Αλκαίον και τους συν αυτώ πάντας. Ούτως ο ποιητής απέθανεν εν συμποσίω και ευθυμών, ως το πτηνόν του δάσους, όπερ άγριος και απροσδόκητος σπαράττει κυνηγός..." («Η εν Άργει σφαγή κατά το 1833», *Παρνασσός* 14 [1891] 96). Έτσι περιέβαλλε το τέλος του Αλκαίου και η λαϊκή μούσα και η προφορική παράδοση έκανε «ποιητικό» και «δραματικό» τον θάνατό του.

Οι τρεις τρίπρακτες τραγωδίες που μας σώζονται πρέπει να θεωρούνται μόνο ένα μέρος του δραματικού έργου του Αλκαίου· αλλά και αυτές δε θα είχαν σωθεί, αν δεν φρόντιζε ο γιος του Ξενοφών – ηθοποιός και αυτός στα ερασιτεχνικά σχήματα στην Αθήνα μετά το 1836 και στον θίασο του Λέοντος Καπέλλα¹¹⁸ – να δημοσιευτούν αρκετά χρόνια αργότερα, στη μνήμη του πατέρα του. Δίπλα, λοιπόν, στην Άλωση των Ψαρών, τον Θάνατο του Μάρκου Μπότζαρη και τον Πιττακό το Μυτιληναίο αναφέρει ο Ξενοφών στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης του Μπότσαρη (1841) την Πτώση του Σουλίου¹¹⁹, την Καταστροφή της Χίου και το Χάνι της Γραβιάς¹²⁰, καθώς και τον Θάνατο του Καποδιστρίου¹²¹. Οι ανέκδοτες πηγές του Βαλέτα αναφέρουν ακόμα και μια τραγωδία, Τα Παναθήναια, πράγμα που αμφισβήτησε ο Λάσκαρης¹²². Αλλά έτσι κι αλλιώς το θέμα δεν μπορεί να λυθεί οριστικά, και ενδεικτικά αναφέρουμε μόνο τους τίτλους αυτούς, που ωστόσο δηλώνουν με σαφήνεια πως ο δραματογράφος της

118. Βλ. Έξαρχος, ό.π., τ. Α', σ. 17.

119. Στην αγγελία για τον Πιττακό γράφει πως εκείνος, ο πατέρας του, με τις τραγωδίες του «εξύμνησε τον ήρωα του Σουλίου».

120. Κατά τις σημειώσεις του Στεφανίδη (βλ. Βαλέτας, ό.π., σ. 54)

121. Όπως γράφει ο γιος του στην αγγελία του Πιττακού: «εξύμνησε [...] τον θάνατον του Καποδιστρίου». Ο Βαλέτας αποδίδει ελεύθερα: τους Μαυρομιχαλαίους ή τον θάνατον του Καποδιστρίου.

122. Ο Λάσκαρης, *Ιστορία*, τ. Β', σ. 35, θεωρεί πως η είδηση συγγείι τον Αλκαίο με τον Κ. Αριστία, που εξέδωσε το 1840 την τραγωδία *Αρμόδιος και Αριστογείτων ή Τα Παναθήναια*. Το επιβεβαιώνουν όμως τα σημειώματα του Στεφανίδη. Επίσης, αμφισβητεί ο Λάσκαρης στο σημείο αυτό την ύπαρξη δύο αδελφών Αλκαίου, ενώ ο Βαρδουνιώτης αναφέρει ρητά και τον Κωνσταντίνο (βλ. παραπάνω).

Επανάστασης κινείται σ' ένα με σαφήνεια περιγεγραμμένο θεματικό πλαίσιο: το 1821, όπου κυριαρχούν ήδη στους τίτλους οι έννοιες «θάνατος» και «άλωσις» και «πτώσις», και αρχαία θέματα, με επίκεντρο την τυραννοκτονία. Ο *Θάνατος του Καποδιστρίου* απλώς αποδεικνύει πως η συγγραφική του δραστηριότητα δεν πρέπει να έχει σταματήσει ακόμη και μετά την αποχώρησή του από τη Σύρο, γιατί ο Κυβερνήτης δολοφονείται το 1830.

Όσο τα κίνητρα της έκδοσης των χειρογράφων του Αλκαίου από τον γιο του μπορεί να ήταν πατριωτικά και μια προσπάθεια αποκατάστασης της μνήμης του πατέρα του ως αγωνιστή, αλλά απέβλεπαν και σε κάποιο οικονομικό όφελος: και στις τρεις εκδόσεις υπάρχει κατάλογος συνδρομητών και οι αγγελίες και οι πρόλογοι επικαλούνται τον πατριωτικό ενθουσιασμό των αναγνωστικού κοινού: «Το φιλόμουσον κοινόν ουδέποτε αδιάφορον προς τοιαύτα έργα, πέποιθα ότι θέλει συνδράμει τον Υιόν του ατυχούς τούτου ποιητού, αποδεχόμενον εις αντάλλαγμα μίαν σελίδα της ιστορίας του αντι 2 δραχμών». Ο ερασιτέχνης ηθοποιός φαίνεται πως είχε περιέλθει σε οικονομικές δυσχέρειες. Παρόλο που η χρονολογική σειρά των εκδόσεων είναι: *Μάρκος Μπότζαρης* (1841, ²1876), *Πιττακός ο Μυτιληναίος* (1849) και *Άλωσις των Ψαρών* (1853), μάλλον δεν πρέπει να αντιστοιχεί στη σειρά της συγγραφής: μαζί με την τραγωδία *Άλωσις των Ψαρών* δημοσιεύεται στον ίδιο τόμο και το ποίημα «Τα Ψαρά», που έχει γραφεί κατά τη δήλωση του ίδιου του ποιητή αμέσως μετά την πτώση του νησιού¹²³. η τραγωδία παίρνει κομμάτια ολόκληρα από το ποίημα και τα «αξιοποιεί» σκηνικά. Έτσι ίσως δεν είμαστε πολύ μακριά από την αλήθεια αν υποθέσουμε πως, όταν ο Αλκαίος προετοίμαζε το φθινόπωρο του 1828 για τη χειμερινή σαιζόν ένα πατριωτικό ρεπερτόριο για το θέατρό του στη Σύρο, θα διασκεύαζε πρώτα το ήδη έτοιμο ποίημα. Τελική βεβαιότητα δεν υπάρχει γι' αυτό: ορισμένα πάντως εσωτερικά κριτήρια του κειμένου (έλλειψη γυναικείου ρόλου, απλοϊκή γραμμική δομή) δεν αντιβαίνουν στην εκδοχή αυτή. Το έργο γράφεται στην κυριολεξία σε απόσταση αναπνοής από τα ίδια τα ιστορικά γεγονότα, στα οποία συμμετείχε ο Αλκαίος, και τα πρόσωπα που εμφανίζονται στη σκηνή είναι ιστορικά αυθεντικά.

Ο συγγραφέας δεν αποβλέπει ακόμα στη μίμηση της κλασικίζουσας δραματουργίας, αλλά δίνει ένα σκηνικό χρονικό των πολεμικών γεγονότων που το διέπει η αυθεντικότητα και η γνησιότητα της πολεμικής ατμόσφαιρας. Δεν τον ενδιαφέρει το δραματουργικό αρχιτεκτόνημα ή η

123. «Το σχέδιον τούτο εγράφη εντός της ναυαρχίδος των Ψαριανών ολίγον μετά την πτώσιν της Νήσου» (ό.π., σ. 82).

εφαρμογή ιδιαίτερων σκηνικών τεχνικών· από αυτή την άποψη το έργο πραγματικά είναι «άτεχνο». Εγκαινιάζει ωστόσο έναν νέο τύπο θεάτρου-νοτοκουμένου, που προσβλέπει βέβαια και σ' ορισμένο κοινό και σε μια ορισμένη διάθεση, του πατριωτικού ενθουσιασμού, και γίνεται ένα από τα αγαπητά πρότυπα του πατριωτικού δράματος, δίπλα στον παντοκράτορα κλασικισμό. Ειδικά στο «πρώτο» έργο του, την *Άλωσιν των Ψαρών*, ο Άρης κυριαρχεί ακόμα τυραννικά πάνω στις Μούσες.

2. Λόγω της απλοϊκότητας της δομής και της συντομίας του έργου, μια ποσοτική προσέγγιση δεν φέρνει αποτελέσματα. Το τρίπρακτο έργο των 716 δεκαπεντασυλλάβων σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία χωρίζεται σε ισόποσες σύντομες πράξεις των 230, 258 και 228 στίχων. Ενώ στις δύο πρώτες πράξεις κυριαρχούν στη σκηνή οι δημογέροντες των Ψαρών και η Βουλή τους, οι αποστολές, διαταγές, μαντατοφορίες, οι αγωνίες και ελπίδες των γερόντων, στην τρίτη πράξη μεταφέρεται η πολεμική δράση στη σκηνή και εμφανίζονται και τελειώς νέα πρόσωπα, δύο ρουμελιώτες πολεμιστές και οι Τούρκοι. Το τέλος μοιάζει με το *Νικήρατο* και ως προς το ολοκαύτωμα των έγκλειστων στο φρούριο Ελλήνων επί σκηνής. Αν ο «χορός» των γερόντων, που σχολιάζει τις πολεμικές εξελίξεις, είναι εμπνευσμένος πράγματι από το χορό των *Περσών*, είναι δύσκολο να αποφανθεί κανείς σήμερα¹²⁴. Ο δραματουργός, αν ήθελε να μείνει πιστός στα γεγονότα, δε θα είχε πολύ διαφορετικές δυνατότητες για να χειριστεί το θέμα του· απλώς εδώ λείπει ο κεντρικός ήρωας, ο τόσο απαραίτητος για την κλασικίζουσα δραματουργία. Στην ανάλυση των έργων του Αλκαίου πρέπει να έχουμε υπόψη μας πως ο δραματογράφος έγραψε και διασκεύασε για έναν συγκεκριμένο θεατρικό θίασο, όπου συμμετείχε ο ίδιος, η γυναίκα του, ο αδελφός του και άλλοι ερασιτέχνες· στο έργο αυτό δεν υπάρχει κεντρικός γυναικείος ρόλος για τη γυναίκα του, εκτός

124. Ο Δήμου παραπέμπει και στο μοτίβο της νηνεμίας, που εμποδίζει το ναυτικό των Ψαρών να επέμβει αποτελεσματικά στην απόβαση των Τούρκων, μοτίβο που θα μπορούσε να προέρχεται από την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (ό.π., σσ. 71 κ.ε.). Παραπέμπει και στην παράσταση των *Περσών* στη σχολή των Κυδωνιών, καθώς και στο ανέκδοτο δράμα *Πέρσες ή Ξέρξης* του σκιαθίτη Επιφάνιου Δημητριάδη (γύρω στα 1788), απ' το οποίο ο Γ. Βαλέτας μας δίνει μια ιδέα στο περιεργό μελέτημά του, *Οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Ο άγνωστος θεατρικός πρόδρομος Επιφάνιος Δημητριάδης ο Σκιαθίτης και η ανέκδοτη τραγωδία του «Πέρσας» ή «Ξέρξης»*. Φιλολογική μελέτη, Αθήνα 1953, με μια εκτενέστατη εισαγωγή, η οποία όμως βρίθει από εικασίες, γενικότητες και αστήρικτα συμπεράσματα για το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο (σσ. ζ'-λη), ώστε να μην έχει χρησιμοποιηθεί σε κάποια έκταση στις κατοπινές ιστορίες του θεάτρου, ενώ το τμήμα που μελετά την τραγωδία (σσ. 1-32) περιγράφει το περιεχόμενο της πολυπρόσωπης διασκευής της αισχύλειας τραγωδίας, δίνει όμως πολύ λίγα χωρία σε μεταγραφή από το χειρόγραφο. Μένει ανεξήγητο γιατί δεν εξέδωσε όλο το κείμενο, αλλά και το πού βρίσκεται σήμερα.

από τη γυναίκα στο τέλος της Β' πράξης, η οποία μετά τη ρήση της χάνεται μαζί με άλλες γυναίκες και παιδιά στη θάλασσα, όπου πέφτουν για να σωθούν ή να πνιγούν. Αυτό ασφαλώς δεν δείχνεται επί σκηνής, οπότε η μία γυναίκα αρκεί.

Οι τραγωδίες του Αλκαίου εισάγουν, όπως τονίσαμε, μαζί με τον Νικήρατο, ένα νέο δραματικό τύπο με απλή ευθύγραμμη δομή: η υπόθεση, που βασιζείται στη σταδιακή διάψευση όλων των ελπίδων για σωτηρία και νίκη, προάγεται με αγγελικές ρήσεις, και το φινάλε φέρνει τη μάχη (το μαρτύριο ή την τυραννοκτονία) επί σκηνής. Πρόκειται για ένα είδος λαϊκότροπης τραγωδίας του μαρτυρίου για την ελευθερία και του πατριωτισμού των ίδιων των αγωνιστών, που δεν αποβλέπει σε λογοτεχνική ή και σύνθετη δραματουργία κατά το πρότυπο της κλασικίζουσας δραματουργίας, αλλά σχεδόν αρκείται στη μνημόνευση των γεγονότων και στην πατριωτική ρητορεία, επιφυλάσσοντας για το τέλος ένα θεαματικό φινάλε. Δεν βρισκόμαστε πολύ μακριά από τον αφελή πατριωτισμό των «ηρωικών» παραστάσεων του θεάτρου σκιών. Η γλώσσα αποτελεί ένα είδος «λαϊκής» καθαρεύουσας απλής στη δομή, αβίαστης στη ροή του στίχου, με γνωμικά και χτυπητές εκφράσεις. Η στιχουργία είναι απρόσεκτη και βιαστική, το αίσθημα όμως του ρυθμού και της δομής του πολιτικού στίχου είναι σχεδόν αλάνθαστο. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως καθρεφτίζει τη γλώσσα των προεπαναστατικών θεατρικών μεταφράσεων στις σκηνές του Ιασίου και του Βουκουρεστίου, κάπως απλοποιημένη και μερικές φορές κοντά στο δημοτικό τραγούδι. Άλλωστε αυτή ήταν και η γλώσσα του Ι. Ρ. Νερουλού στην Ασπασία και την Πολυξένη. Δεν φαίνεται να υπήρχαν, την εποχή εκείνη, προβλήματα κατανόησης εκ μέρους του λαϊκού κοινού: στην Ερμούπολη συνέρρεαν πρόσφυγες από όλες της μεριές της Ελλάδας, και αυτοί ήταν το κοινό των παραστάσεων του Αλκαίου¹²⁵.

125. Στα προλογικά σημειώματα του γιου του ο τόνος είναι κάπως διαφορετικός: ο πατριωτισμός έχει γίνει ιδεολογική ρητορεία και στόμφος και «όχημα» για διάφορες επιδιώξεις, ακόμα και για κοινωνική και πολιτισμική κριτική. Στην «Αγγελία» της έκδοσης της «Αλώσεως» του 1853 αναφέρεται το εξής: «Ότε ο επαναστάτης χρόνος ητοίμαζε διά την Ελλάδα την κλασικήν εις το μέλλον ιστορίαν του, ο μακαρίτης Πατήρ μου, βάρδος και μαχητής του αγώνος, νυν μεν από καπνού πολέμων αναδυόμενος, ολίγον δ' έπειτα τας πράξεις ανιμνών των ανδρείων, ηυλόγει την αείμνηστον εποχήν, την παρέχουσαν τόσον ένδοξον ύλην προς μελέτην των γενεών. / Εκρημνίζοντο τα Ψαρά μετά κρότου, και ο πατήρ μου, μετά την τελευταίαν απόπειραν, κεκυφίαν έχων την κεφαλήν επί της Ναυαρχίδος, εμελοποιεί την αιμοσταγή πτώσιν και με δάκρυ ενότιζε την νευράν της λύρας του. / Αν και ο κόσμος ήδη ο απαθής και τα παθήματα και τας αναμνήσεις της εποχής εκείνης αντήλλαξε με ψευδείς απολαύσεις, τα πάθη όμως έχουν αιωνίαν την σημασίαν των διά την καρδίαν, διότι αι αναμνήσεις του αγώνος είναι αυτή η νεότης του ήδη γηράσαντος στρατιώτου, αυτή η ιστορία και το εντύπημα του ήδη φθίνοντος νέου. / Ασμένως λοιπόν αναγγέλλω την έκδο-

Τα πρόσωπα της τραγωδίας είναι: Νικόλαος Αποστόλου, ναύαρχος (του οποίου γραμματέας ήταν ο Αλκαίος), Δημήτριος Βρατσάνος, ηλικιωμένος δημογέροντας, Ανδρέας Μαυρογιάννης, μάχιμος δημογέροντας, βουλευτές, πολίτες, «κλητήρ» (αγγελιαφόρος), χορός γυναικών (από τις οποίες μία μόνο μιλά) και οι ρουμελιώτες αρχηγοί Ράδης και Λάμπρος· από τη μεριά των Τούρκων, ένας πρεσβευτής και ο Μπέης με στρατιώτες. Η Α' πράξη ξεκινάει με μια μεγάλη σκηνή δημόσιου συμβουλίου (Α'ά', στ. 1-108): «Οι βουλευταί κάθηνται εις σχήμα ημικυκλίου, και περί αυτούς το πλήθος», όπου το σχέδιο του ναυάρχου Αποστόλου να αντιμετωπισθεί ο εχθρικός στόλος στη θάλασσα απορρίπτεται, και επικρατούν οι απόψεις των δημογερόντων, η άμυνα να οργανωθεί στη στεριά¹²⁶. Στη β'

σιν της Τραγωδίας η ΑΛΩΣΙΣ ΤΩΝ ΨΑΡΩΝ, την οποίαν, πτωχόν κληροδότημα του μακαρίτου πατρός μου, προσφέρω ως οφειλήν εις τα λείψανα του αγώνος και εις την θλιβεράν κόνην της Νήσου. / Η Τραγωδία αυτή εμμέτρως ποιηθείσα εις τρεις πράξεις και προτεταγμένη έχουσα την καταστροφήν των Ψαρών εις ιδιαίτερον ποίημα, θέλει αποτελέσει 8 περίπου τυπογραφικά φύλλα. / Το φιλόμουσον κοινόν ουδέποτε αδιάφορον προς τοιαύτα έργα, πέποιθα ότι θέλει συνδράμει τον Υιόν του ατυχούς τούτου ποιητού, αποδεχόμενον εις αντάλλαγμα μίαν σελίδα της ιστορίας του αντί 2 δραχμών. / Εν Αθήναις την 18. Ιανουαρίου 1853. / Ο εκδότης / Ξ. Θ. Αλκαίος» (ό.π., σ. 3).

126. Η σκηνή λειτουργεί ταυτόχρονα και ως έκθεση. Με τον Νικόλαο Αποστόλου ο Αλκαίος φέρνει στη σκηνή το πραγματικό του αφεντικό στα πρώτα χρόνια της Επανάστασης ως το 1824, το ναύαρχο των στόλου των Ψαριανών, τον οποίο συνόδευσε σε τόσες μάχες. Εκείνος μιλά και πρώτος: *Ἄνδρες γενναίοι Ψαριανοί, υιοί του Ποσειδώνος, / Πατρίδος στόλοι ἄκλονοι και πίστεως συγχρόνωσ! / Σεις, οίτινες εις Ερισσόν, εις Τένεδον, εις Χίον / της αιωνίου δόξης σας ηγεύρατε μνημείον, / σεις, οίτινες εκάμετε τους Τούρκους της Ασίας / να φεύγουν ὅσον εμποροῦν ἀπό τας παραλίας, / σεις πάλιν μόνοι σημερον με τόλμην παρομοίαν / την του τυράννου καθ' ημών μεγάλην εκστρατείαν / πρέπει να ματαιώσετε, και φοβισμένοι ὅλος, / να επιστρέψῃ μ' εντροπήν ο αλαζών του στόλου. / Οι φίλοι μας και σύμμαχοι Σπετσιώται και Υδραίοι, / μαθόντες, πως ἄλλος εχθρός κατά της Κάσου πλέει, / προ ημερών εξέπλευσαν να την υπερασπίσουν, / την αιγυπτίαν πάρδαλιν εκείθεν ν' απωθήσουν. / Ο δε Βυζαντινός εχθρός πολυπληθής προβαίνει, / ως ἤδη ο τηλεγράφος της νήσου προσημαίνει, / και ἔρχετ' ἐναντίον μας με μόνην την ἐλπίδα / να φέρῃ πυρ και θάνατον, δουλώνων την πατρίδα. / Δεῦτε λοιπόν, ως ἥρωες, χωρίς ν' αργοπορώμεν, / ἕς τα νικηφόρα πλοία μας συγχρόνωσ επιβώμεν. / Τα δέκα μας ηφαιστεια πέντ' εχθρικά αν καύσουν, / τ' ἄλλα ως στάχεισ ασθνεύεις τα πλοία μας θα θραύσουν. / Τελείωσ μη βραδύνωμεν (1-23).* Ο πατριωτικός λόγος δεν αποφεύγει ρητορικά σχήματα όπως η επανάληψη και η κλιμάκωση, καθώς και εκτενείς φραστικές περιόδους, που συνδέονται και συγκρατούνται από τον σφιχτό στίχο. Μετρικές ενότητες και νοηματικές σε γενικές γραμμές συμπίπτουν. Η σκηνή είναι αυτή της λαϊκής συνέλευσης· ο Αλκαίος έχει συμμετάσχει σε Εθνική Συνέλευση. Στη συνέχεια τον λόγο παίρνει ο ηλικιωμένος Δ. Βρατσάνος, που προτείνει την άμυνα από τη στεριά (23-38)· σ' αυτό συμφωνεί και ο νεότερος δημογέροντας Α. Μαυρογιάννης (39-52). Τον λόγο παίρνει ακόμα για λίγο ένας «βουλευτής» και, εκτενέστερα, «εις πολίτης» (55-78), που εκφωνεί πατριωτικό λόγο, αντιπροσωπεύοντας τον λαό. Ο Δ. Βρατσάνος επιβεβαιώνει την υπεροχή του δεύτερου σχεδίου (79-84), ἄλλος πολίτης κάνει ἐκκλήση στον Θεό για τη νίκη (85-96)· ο Α. Μαυρογιάννης θέτει ὄρο να αφαιρεθούν τα πηδάλια από τα πλοία, για να μην μπορέσει να φύγει κανείς (97-106), και τρίτος πολίτης αναγγέλλει ἤδη πως ὅλοι φεύγουν στις θέσεις τους που ἔχουν συμφωνηθεῖ. Το ἔργο δεν στέκεται πολύ στην ἐκθεση, στο γιατί και το πώς

σκηνή αναγγέλλεται πρεσβευτής της άλλης πλευράς (Α'β' 109-128)¹²⁷, του οποίου η πρόταση συνθηκολόγησης απορρίπτεται χωρίς συζήτηση (Α'γ' 129-152).

Μιλάει μόνος ο Βρατσάνος. Η πατριωτική ρητορική βρίσκεται πάλι στο προσκήνιο: *Ἀνθρωπε, ὅ,τι προς ἡμᾶς ἀν ἔχῃς ν' ἀναφέρῃς, / οὐδέ καν λέξιιν πρόσεξε ἐδῶ νὰ μὴ προφέρῃς. / Ὅταν ὁ λόγος τὴν τιμὴν τῶν ἀκουόντων βλάβῃ, / ὁ λέγων πρέπ' εἰς τῆς σιγῆς τὸν τάφον νὰ τὸν θάπτῃ. / Πρὸς δε τὸν ὅστις σ' ἔστειλε νὰ μᾶς ἐξαπατήσῃς, / εἰπέ, πῶς οὔτε ἐδέχθημεν ποσῶς νὰ μᾶς λαλήσῃς. / Μακρὰν τού νὰ πωλήσωμεν ἡμεῖς πρὸς τοὺς ἐχθροὺς μᾶς / τὴν πόλιν μᾶς, τοὺς οἴκους μᾶς, τοὺς ἱεροὺς ναοὺς μᾶς, / νομιζόμεν ἀσέβειαν, μεγίστην ἀμαρτίαν / καὶ τὸ ν' ἀκούσωμεν ποτέ τοιαύτην ομιλίαν. / Τὸν βλέπεις τούτον τὸν λαόν, ὅστις ἐνὸς σε βλέπει, / εἰς νεύμα ἐν τῶν βουλευτῶν τὰ βλέμματά του τρέπει; / Ἀν ἄλλος τις, ἀνάξει, προτάσεις παρομοίας / νὰ μᾶς προβάλλῃ ἤρχετο ἐδῶ μετ' ἀναιδεΐας, / μάθε, πῶς μόλις ἐφθάνε τὴν γῆν μᾶς νὰ πατήσῃ, / καὶ ἤθελεν αὐθόρμητος τὰς σάρκας τοῦ ξεσχίσει. / Πρὸς χάριν δε τοῦ ἔθνους σου τὸ σφάλμα συγχωρεῖται, / ὁμῶς ἐντεῦθεν αὐθωρεῖ νὰ φύγῃς ἀπαιτεῖται. / Ναι, φεύγε, μαῦρον ὄνειδος τῶν συμπατριωτῶν σου, / Καὶ πρόλαβε με τὴν φυγὴν εὐθύς τὸν ὀλεθρόν σου. / Ἐλθὼν δε πρὸς τὸν πέμψαντα, εἰπέ με παρρησίαν, / πῶς πόλεμος ἀκήρυκτος δὲν δέχεται πρεσβείαν, / καὶ πῶς ἡμεῖς τὸν ἴδιον ἐνταύθα προσδοκῶμεν, / ἢ νὰ τὸν καταστρέψωμεν ἢ νὰ καταστραφώμεν (129-152).* Ἐδραιώνεται ἡ πεποίθησή μας πῶς πρόκειται γιὰ γάλλο ἀπεσταλμένο (πρὸς χάριν δε τοῦ ἔθνους σου τὸ σφάλμα συγχωρεῖται, μαῦρον ὄνειδος τῶν συμπατριωτῶν σου), ὅπως ἀκριβῶς στο Νικήρατο ἢ στο περίφημο ἐπεισόδιο τῶν Απομνημονευμάτων τοῦ Μακρυγιάννη πρὶν ἀπὸ τὴ μάχη στους Μύλους. Ἀλλὰ ἐνὸς στο Νικήρατο ἡ Ε. Καϊρὴ δίνει στὸν ξένο ἀπεσταλμένο μεγάλη σκηνή, ὅπου ἀναπτύσσεται με τὴ ρητορεία τοῦ ἑλληνα ἥρωα ἡ πολιτικὴ κατάσταση καὶ καυτηριάζεται ἡ δῆθεν φιλανθρωπικὴ στάση τοῦ μισθοφόρου γάλλου ἀξιωματικοῦ ὡς υποκρισία καὶ ατιμία, ὁ Αλκαῖος δὲν τὸν ἀφήνει καν νὰ μιλήσει, καὶ μόλις γλιτώνει ἀπὸ τὸν θάνατο. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο φαίνεται καθαρὰ ἡ πιο

της τουρκικῆς ἐπίθεσης, ἀλλὰ προχωρεῖ ἀμέσως στὴ δράση. Ἡ δραματοποιία διέπεται ἀκόμα καὶ ἀπὸ στοιχεῖα λαϊκοῦ θεάτρου.

127. Τὴν εἰδηση φέρνει ὁ «Κλητήρ», με σημαντικὸ καὶ ἐκτενὴ ρόλο μέσα στο ἔργο. Ὁ Δ. Βρατσάνος σ' ἓνα «κατ' ἰδίαν» πρὸς τὸν Κλητήρα ἀποφαινεται: *Επίβουλε! τι ἀραγε σκοπεύεις ν' ἀναφέρῃς!*, φοβούμενος ὅτι τὸ ἀντιστασιακὸ πνεῦμα τοῦ λαοῦ θὰ καμφθεῖ. Ἐξηγεῖ στο λαὸ πῶς ἐκεῖνος ἔρχεται – δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι καὶ Ἑυρωπαϊὸς ὅπως στο «Νικήρατο» (καὶ ἀν με ξένην δύναμιν δὲν ἦτον σκεπασμένος) – γιὰ νὰ κανονίσει μιὰ εἰρηνικὴ συνθηκολόγηση «κινηθεῖς ἀπὸ φιλανθρωπία». Θερμόαιμος πολίτης τὸν διακόπτει λέγοντας ὅτι ὁ «προδότης» πρέπει νὰ ἐκτελεστεῖ ἀμέσως. Ὁ Δ. Βρατσάνος ὁμῶς δὲν συμφωνεῖ: *θα τοῦ μιλήσει.*

λαϊκή, η πιο «αντρίκεια» αντιμετώπιση του ζητήματος της «προδοσίας» της Ευρώπης. Η συντομία των ιστορικών αναφορών έχει σχέση με το γεγονός πως το κοινό ήξερε με ακρίβεια για ποιο πράγμα μιλάει ο καθένας: δεν χρειάζονται περαιτέρω εξηγήσεις, όλοι έχουν ζήσει τα γεγονότα.

Αποκαλύπτεται και ως κατάσκοπος (Α'δ', 153-162)¹²⁸. Ο «τηλέγραφος» δίνει μήνυμα, πως ο εχθρικός στόλος πλησιάζει (Α'ε' 163-197)¹²⁹, δίνεται διαταγή να είναι έτοιμα και τα πλοία στα Αντίφαρα (Α'στ' 197-226)¹³⁰ και ο «κλήτηρ» μεταφέρει την είδηση της έναρξης των εχθροπρα-

128. Η παρατήρηση του Α. Μαυρογιάννη εδραϊώνει ακόμα περισσότερο την πεποίθηση αυτή, πως είναι ξένος στην υπηρεσία του Τούρκων: *Τον είδετε πώς έφυγεν ωχρός, κατησχυμένος; / Ο τρόμος εις την όψιν του ήτον ζωγραφισμένος. / Γνωρίζετε τις είν' αυτός; δεν ενθυμείσθ' έν πλοίον, / ότε τους βράχους έπλεεν προχθές των παραλίωv; / Αυτόν εκείνον έφερε να μας παρατηρήση, / και της θαλάσσης μας παντού τα βάθη να μετρήση (153-158).* Τότε ένας πολίτης τον αποκαλεί κατάσκοπο, που έπρεπε να έχουν σκοτώσει.

129. Από τα λόγια του Κλητήρα, που ήδη εδώ έχει τη δεύτερη αγγελική του ρήση, θα καταλάβουμε πώς λειτουργεί ο «τηλέγραφος»: *Σημείον ο τηλεγράφος δεικνύει πάλιν άλλο, / αλλά το σημαίνόμενον τι είναι, αμφιβάλλω (πρώμοι «σημειολόγοι» οι μαχητές του '21!).* Τον διακόπτει ένας πολίτης, που κάνει έκκληση προς τον θεό: θα υπομείνουν τις βουλές του, όποιες και να είναι. Και εξηγεί ο Κλητήρ τι είδε: *Την εχθρικήν σημαίαν / ανύψωσε προς τ' αρκτικά, και την λευκήν μεσαίαν / έχει προς τα μεσημβρινά: η κυανή κατέβη, / και αντ' αυτής των ερυθρών ασκών πληθύς ανέβη.* Δεν αποκλείεται να είναι αυθεντική αυτή η «γλώσσα» των «σημείων», με την οποία συνηνοούνταν οι κάτοικοι των νησιών στις «βίγλες» τους. Και ερμηνεύει ο Βρατσάνος: *Ω, ναι: αυτά σημαίνουνσι λοιπόν αναμφιβόλως, / πως ήλθε και προσήγγισεν ο του τυράννου στόλος. / Τι πλέον περιμένομεν; πετάξατε ταχέως / των πλοίων τα πηδάλια να λάβετε σπουδαίως, / κι αμέσως εις τας θέσεις σας: οι αρχηγοί προβαίνουν / απανταχόθεν με σπουδήν, και σας εκεί προσμένουν (175-180).* Η δράση έχει ξεκινήσει οριστικά. Ένας πολίτης προσεύχεται εν ονόματι όλων στον Θεό για τη νίκη, και στο τέλος της σκηνής δίνεται το σύνθημα της εκκίνησης, *οι μέν εις τα Αντίφαρα, οι δε εις τον λιμένα, / κ' εκείθεν εις τας θέσεις μας (196 κ.ε.).* Δηλαδή: οι ναυτικοί στον στόλο, που βρίσκεται στα Αντίφαρα, οι άλλοι στις παραλιακές θέσεις που έχουν επιλέξει για να αποτραπεί η απόβαση.

130. Η αναχώρηση των ναυτικών δεν γίνεται βέβαια χωρίς βαρυσήμαντους πατριωτικούς λόγους: μετά την έκκληση του Βρατσάνου να φύγουν αμέσως μιλάει ο ναύαρχος Νικ. Αποστόλου, που δεν θα τον ξαναδούμε πια στο έργο. Εκείνος αμφιβάλλει και πάλι, αν το σχέδιο είναι καλό: *Γενναίοι καθώς πάντοτε θα δράωμεν και πάλιν, / την δάφνην να ζητήσωμεν εις των μαχών την ζάλην. / Αλλ' άγνων το σχέδιον αυτό εάν συμφέρη: / φοβούμαι αποτέλεσμα δεινόν να μη μας φέρη. / Η θάλασσα, η θάλασσα είν' έργον ιδιόν μας, / όπου εθριαμβεύσαμεν τοςάκις κατ' εχθρών μας. / Εις την ξηράν δεν έχομεν την ίσην εμπειρίαν (201-207).* Αρχικά φαίνεται πως ο Αλκαίος δίνει δίκαιο στο αφεντικό του, αλλά, όπως θα δούμε, οι κριτικές συνθήκες είναι αντίξοες. Τον ισχυρισμό της υπεροχής στη θάλασσα αντικρούει ο Ανδρ. Μαυρογιάννης: *Αρχει το ξίφος της τιμής στρεφόμενον μ' ανδρείαν. / Μη μας ζητής μεταβολάς των αποφασισμένων, / ούδ' ο καιρός το συγχωρεί ταχύτερος προβαίνων.* Το θέμα του χρόνου θα είναι από δω και πέρα η βασική ατμομηχανή των γεγονότων, γιατί οι εξελίξεις εκτός σκηνής θα είναι πιο γρήγορες από τις πληροφορίες που φτάνουν on stage: οι αποφάσεις και αντιδράσεις των δημογερόντων βρίσκονται πάντα πίσω από τα πραγματικά γεγονότα. Κατ' αυτόν τον τρόπο μεταδίδεται το άγχος και η αβεβαιότητα και στους θεατές, που μέσω αγγελικών ρήσεων και του εναγωνίου διαλόγου των γερόντων και των μονολόγων του Βρατσάνου παρακολουθούν με κοιμένη ανάσα τα πολεμικά συμβάντα. Οι

ξιών (Α΄ζ, 227-230)¹³¹.

Η Β΄ πράξη ξετυλίγεται αρχικά τη νύχτα: συνεδριάζουν οι γέροντες βουλευτές και αναρωτιούνται τι άραγε έχει γίνει (Β΄α΄ 1-15)¹³². Ο κλητήρας φέρνει την είδηση πως οι Τούρκοι τελικά είχαν επιτεθεί στον Ξηρόκαμπο, το πιο αδύνατο σημείο της άμυνας του νησιού· θα έσπευδαν και τα καράβια προς βοήθεια, αλλά είχε πέσει ο άνεμος, και δεν είναι σίγουρο αν με την κωπηλασία θα προφθάσουν (Β΄β΄ 16-67)¹³³.

ήρωες είναι και θύματα της μοίρας: η νηνεμία δε θα επιτρέψει να βοηθήσει ο ισχυρός στόλος των Ψαριανών. Με τα πύρινα λόγια του πατριωτισμού και της θυσίας ο Μαυρογιάννης φεύγει στη θέση του, και ο Αποστόλου, σε μια τελευταία ατάκα του, σε μια τελευταία προσπάθεια να αναβαθμίσει τον ρόλο του στόλου, ρωτάει τον Βρατσάνο αν θέλει να διατάξει να είναι έτοιμα τα πυρπολικά («ηφαίστεια»). Εκείνος το δέχεται.

131. Ο στόλος επλησίασε, και κρότοι κανονίων / ως αλλεπάλληλοι βρονταί ακούονται πλησίον. Ο εχθρός φάνηκε στον Ξηρόκαμπο. Εκεί σπύδει τώρα ο Μαυρογιάννης. Η πράξη τελειώνει με την αναχώρηση των αρχηγών του στόλου και της ξηράς.

132. Πρώτα μιλάει ο Βρατσάνος: δεν ακούγονται τα πυρπολικά· έχει στείλει απεσταλμένο για πληροφόρηση, αλλά ακόμα δεν έχει έρθει. Ένας βουλευτής παίρνει τον λόγο και μας πληροφορεί πως ο Ξηρόκαμπος, όπου επιχειρείται η απόβαση, είναι η πιο αδύνατη θέση στο νησί. Αλλά ο Βρατσάνος είναι αισιόδοξος, ότι και μόνο η αρχηγία του Μαυρογιάννη φτάνει. Από την άκρα δραστηριότητα του φινάλε της Α΄ πράξης φτάνουμε στην απόλυτη αναμονή στην αρχή της Β΄. Το σασπένς είναι ανεβασμένο· δεν ξέρουμε τι γίνεται, τι σημαίνει η σιγή και τι γίνεται στην αδύναμη θέση του Ξηρόκαμπου.

133. Τρίτη αγγελική ρήση του Κλητήρα μέσα στο έργο· ο Αλκαίος δεν κουράζεται ιδιαίτερα με τις τεχνικές της πληροφόρησης, χειρίζεται όμως καλά το στοιχείο της μέθεξης με την καθυστέρηση των ζωτικών πληροφοριών. Για να συνδέσει πιο σφιχτά ερωταποκρίσεις και διαλόγους, χρησιμοποιεί συχνά τον κομμένο στίχο, που μοιράζεται σε δύο ομιλούντα πρόσωπα, μετά την τομή του στίχου στην 8η συλλαβή ή και αλλιώς, ή χωρίζει και το δίστιχο, όπου ο ομοιοκαταληξία ενώνει τα τελευταία λόγια του ενός με τα πρώτα του άλλου. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο «σιδερένιος» ρυθμός του δεκαπεντασύλλαβου «δένει» σφιχτά τις δύο ατάκες και δίνει την εντύπωση της έντονης επικοινωνίας. Ένα συμβατικό μέσο της πατριωτικής ρητορείας είναι η ρήση, ο δημόσιος λόγος, η έκκληση, ένα άλλο η αγγελική ρήση, όπου ο μαντατοφόρος εξιστορεί τα ανδραγαθήματα των ηρώων. Πρόκειται συνήθως για αποκορυφώματα της «λεκτικής» δραματουργίας. Τον Κλητήρα στέλνει ο Μαυρογιάννης, που ζητά από το στρατηγείο και τη δημογεροντία με τον Βρατσάνο να του προμηθεύσουν κανόνια· καλό θα ήταν να έβγαιναν και μερικά «ηφαίστεια» για υποστήριξη. Αυτά χρειάζεται πριν ανατείλει ο ήλιος. Ο Βρατσάνος τα υπόσχεται και δίνει τις σχετικές διαταγές. Ύστερα ο Κλητήρ αρχίζει την αγγελική ρήση: Την ώρα, καθ' ήν έφθασα, εις την ξηράν πλησίον / εφάνη πλήθος ξηρικών υπερμεγέθων πλοίων, / ώστε εις πάσαν άφοβον ηρωϊκην καρδίαν / τιοιαύτη θέα χοφεράν ενέπνευε δειλίαν. / Οι Ψαριανοί πλην άτρομοι, 'ς τα οχυρώματά των / εις μάχην παρεσκευάζον φρικώδη τ' άρματα των, / κ' αν σταυροφόροι του Χριστού σημαίαι κυματούσαι, / ανδρείας αύραν έχνον τας πτέρυγας κινούσαι. / Η άτρομος καρδιά των αντ' αγενούς δειλίας, / εμφανετο ανάπλεως μαχίμου ευτολμίας. / Έν μόνον τους εφόβιζε, μήπως τυχόν αργήση / ο βάρβαρος τον καθ' ημών αγώνα του ν' αρχίση. / Αλλ' ήνοιξε και η σκηνή του φοβερού αγώνος, / κ' οι Ψαριανοί ανθίσταντο παντού γενναιοφρόνως. / Ενδ δε το ολέθριον του Άρεως σημείον / υψώθ' εις το Ναυαρχικόν με πλήθος κανονίων, / και πανταχόθεν ήρχισαν αν σφαίραι να βροντώσιν, / ώστε τα όρη των Ψαρών αγρίως ν' αντηχώσιν· / ενώ τους εις Ξηρόκαμπον κατεπυροβολούσαν, / και τα βουνά αν σφαίραι των εις μάτην εκτυπούσαν, / οι Ψαριανοί ατρόμητοι τας θέσεις των κρατούντες, / τον στόλον ευ-

Ο γερο-Βρατσάνος προβλέπει νίκη (Β'γ' 68-76)¹³⁴. Ένας βουλευτής έρχεται και φέρνει την είδηση, πως έχει πέσει ο αέρας και οι ναύτες προσπαθούν να φτάσουν με τα κουπιά στο σημείο της απόβασης, αλλά δεν είναι βέβαιο αν θα τα καταφέρουν (Β'δ' 77-84)¹³⁵. Άλλος πολίτης μεταφέρει το μήνυμα ότι ο Μαυρογιάννης στη θέση Ξηρόκαμπος χρειάζεται επειγόντως πυροβόλα και ανθρώπους, αν δεν προφτάσουν να βοηθήσουν τα καράβια (Β'ε' 85-113)¹³⁶. Ο Βρατσάνος τούς στέλνει το σώμα του Τζώτζη και σε μονόλογο παραπονιέται για τα γεράματά του που δεν του επιτρέπουν να συμμετέχει στη μάχη¹³⁷. Έρχεται άλλος βουλευτής ως ματατοφόρος, που μεταφέρει την είδηση πως ο Τζώτζης και το σώμα του

στοχώτερον εκτύπουν θορυβούντες. / Ματαίως τότε των εχθρών τα στρατοφόρα πλοία / εφώρμων εις απόβασιν εν άκρα αυθαδεία, / διότι ανθιστάμενοι οι Ψαριανοί ανδρείως, / πολλούς εχθρούς εφόνεουν κ' επλήγονον καιρίως. / Αλλά της ζοφεράς νυκτός το τρομοφόρον σκότος / να παύση παρεβίασεν ο του πολέμου κρότος, / αναβαλών εις αύριον το τέλος του αγώνος· / και ούτω πλέον έπαυσε ο ανδροφάγος φόνος. / Έως εδώ τους άφησα (29-59). Αξιοπρόσεκτος εδώ και ο ηχοποιητικός στίχος: «νυκτός το τρομοφόρον σκότος» και η παρήχηση στο «ο ανδροφάγος φόνος». Ο Βρατσάνος στέλνει τον Κλητήρα να ειδοποιήσει τον Μαυρογιάννη ότι αυτά που ζητά θα γίνουν και να γυρίσει αμέσως να τους πληροφορήσει για τις κινήσεις του στόλου.

134. Στο σύντομη αυτή ρήση προς τους δημογέροντες λειτουργεί ασφαλώς η τραγική ειρωνεία, γιατί οι θεατές γνωρίζουν το τέλος της επιχείρησης, που υποδηλώνεται άλλωστε ήδη στον τίτλο.

135. Η τέταρτη αγγελική ρήση, που αναφέρει ήδη την εκτέλεση των διαταγών, που είχαν δοθεί σε 10 στίχους πιο πριν. Ο χρόνος εκτός σκηνής έχει μεγαλύτερη ταχύτητα, και ο σκηηνικός χρόνος είναι πολύ πιο γρήγορος από τον πραγματικό. Αυτός έρχεται με ειδήσεις από το ναυτικό: Θαρρείτε! προδιέθεσα κατά την χρείαν όλα, / κ' έπεμψ' ήδ' ηφαιστεια, τροφάς και πυροβόλα. / Την εντολήν ακούσαντες παντού μετ' ευθυμίας, / εγόγγυζον οι ναύται μας κατά της νηνεμίας, / διότι είν' η θάλασσα νεκρά και παγωμένη, / υπό ανέμου ουδενός επιταραττομένη. / Τας κώπας πλην με σύγχρονον αναλαβόντες βίαν, / την του ανέμου πάσχουσι ν' αναπληρώσουν χρείαν. Αλλά οι δημογέροντες δεν προφτάνουν να χαρούν τα νέα, όταν φτάνει άλλος μαντατοφόρος με ειδήσεις από τον Ξηρόκαμπο.

136. Πέμπτη αγγελική ρήση μέσα στο έργο· ο χρόνος τρέχει και οι δημογέροντες δεν προφτάνουν. Εκ Ξηροκάμπου έρχομαι, και πριν αρχίσ' η μάχη, / ο Μαυρογιάννης σας ζητεί βοήθειαν εν τάχει. / Ο στόλος ήδη καθ' ημών διεύθυνε την πρόωραν, / και τον ωθούν τα ρεύματα εκεί εις μίαν ώρα. / Ανίσως τα ηφαιστεια, αν και πολύ συντείνουν, / εκ νηνεμίας ατυχούς δεν έλθουν ή βραδύνουν, / ανάγκη να μας πέμψητε χωρίς βραδυπορίαν / και πυροβόλων και ανδρών βοήθειαν ταχείαν. / Ο κίνδυνος είναι οξύς· η ώρα πλησιάζει, / και ήδη η ανατολή, ως βλέπετε, χαράζει (85-94)

137. Ω εβρασμένοι οφθαλμοί, πικρά μου γηρατεία, / πώς με κρατείτε δέσμιον εν τη παρούση χρεία! / Ε, και αν ήτον δυνατόν ως ήμην ποτέ νέος, / ν' ανεγεννώμην, ω πατρίς, σπλήτης θαρραλέος! / Θα εμπορούσα διά σε να δείξω τι αξίζω, / ενώ 'ς τα γηρατεία μου μόλις ορθοποδίζω. / Αλλ' ο Θεός ηθέλησεν εις το ψυχρόν μου γήρας / να αναστρέψη τον τροχόν της δυσφορήτου Μοίρας, / και ν' ανατείλουν αι λαμπραί ημέραι της ευκλείας, / καθ' ας οι νέοι μάχονται υπέρ ελευθερίας, / και βάφοντες τας χείρας των εις αίματα τυράννων, / δικαιώς αξιώνονται ηρωϊκών στεφάνων. / Πόσον φθονώ την ανδρικήν και νέαν ηλικίαν (101-113). Το διάστιχο διακόπτεται εδώ και η ρίμα συμπληρώνεται από τον επόμενο μαντατοφόρο, που φέρνει νέα.

είναι ήδη καθ' οδόν στον Ξηρόκαμπο (Β'στ' 114-139)¹³⁸. Στη χαραυγή ακούγονται οι θόρυβοι της μάχης· ο Βρατσάνος ελπίζει πλέον στη βοήθεια του Θεού¹³⁹. Στην επόμενη σκηνή (Β'ζ' 140-236) έρχεται ο κλητήρας με άσχημα νέα: αν δεν φτάσουν αμέσως ενισχύσεις, η απόβαση στον Ξηρόκαμπο δεν μπορεί να εμποδιστεί πια· σε εκτενή αγγελική ρήση, την έβδομη του έργου, μεταφέρει και τον λόγο του Μαυρογιάννη προς τους στρατιώτες του.

Τα πολεμικά γεγονότα και ο ηρωισμός βρίσκονται στην αποκορύφωση. Η δραματικότητα της κατάστασης εκφράζεται από τον Κλητήρα με απελπισμένες εκκλήσεις: *Συνδρομή, βοήθεια ταχέως! / Τους άφησα και κολυμβούν ξιφήρεις εις το αίμα, / και πίπτουν κι ανεγείρονται μ' αταραξίας βλέμμα. / Αν όλα τα στρατεύματα εις την στιγμήν δεν δράμουν, / και αν τους κινδυνεύοντας εγκαίρως δεν συνδράμουν, / τετέλεσται! χανόμεθα* (140-145). Ο Βρατσάνος δίνει στους βουλευτές του τις σχετικές εντολές και κείνοι ξεκινούν αμέσως. Μόνο τότε ρωτάει τον Κλητήρα πώς έγιναν όλα. Και εκείνος ξεκινάει με τη μεγάλη αγγελική ρήση των 76 στίχων, τη μεγαλύτερη μέσα στο έργο. Το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης καλύπτει ο λόγος του Μαυρογιάννη στα παλικάρια του πριν από τη μάχη. *Τους εύρον, καθώς έφθασα, εν όπλοις γρηγορούντας, / με την ημέραν τον σκληρόν αγώνα καρτερούντας. / Μόλις δε τότε ήρχισεν απέναντι να στέλλη / η ροδοδάκτυλος ηώς τα χρυσαυγή της βέλη, / κ' ευθύς ο στόλος, έτοιμος παρά τας παρατάξεις, / (εκεί διενυκτέρευεν υπό της νηνεμίας), / του ανδροφάγου Άρεως το σύνθημα υψώνει. / Ο Μαυρογιάννης δε δεινώς σαλπίσας επεφώνει* (151-158).

Και τότε αρχίζει να αποδίδει, λέξη προς λέξη, τον λόγο του. Οι πολεμικοί αυτοί λόγοι δεν έχουν παράδοση μόνο στην πατριωτική δραματογραφία, αλλά και στο ιστορικό δράμα του ευρωπαϊκού θεάτρου, αρχίζοντας από τον Σαίξπηρ. Αποτελούν τις κορυφώσεις ρητορικής και ποιητικής ικανότητας, κι έχουν παρόμοια λειτουργικότητα όπως η άρια στην όπερα: αναστολή της δράσης και σταμάτημα και διακοπή του σκηνικού χρόνου. *Συστρατιώται, έκραξεν, εχθροί της τυραννίας, / γενναίοι υπερασπισταί πατρίδος και θρησκείας, / όσοι την τύχην προκαιρού εμέμφεσθε δικαίως, / διότι ώδε τον εχθρόν δεν έστελλε ταχέως. / Ιδού, ανέτειλεν, ιδού, η εφετή ημέρα, / καθ' ην με όμμα έκθαμβον μας θεωρεί η σφαίρα. / Καθ' ην το παν προσεκτικόν εις τα κινήματά μας, / προσμένει ανυπόμονον τα νέα τρόπαιά μας. / Αυτή σας η απτόητος ηρωϊκή καρδιά, / η χθες καταδιώξασα τα στρατοφόρα πλοία, / με ενθαρρύν' εις το εξής ευλόγως να ελπίσω, / ότι και σή-*

138. Έκτη αγγελική ρήση μέσα στο έργο. Δεν τελειώνει την αφήγησή του, και ο ήλιος ανατέλλει και ακούγονται ξανά οι θόρυβοι της μάχης. Ο Αλκαίος ρίχνει όλο το βάρος στο πηγαίνον-έλα των μανταφορών· στην πρωτόγονη ερασιτεχνική σκηνή του δεν είχε άλλη δραματοουργική επιλογή.

139. *Ναι· τάχυνε. Και είν' αμφιβολία, / πως μας συντρέχει ο Θεός εν τη τοιαύτη χρεία; / Ο αιμοβόρος τύραννος εχθρός αδιαλλάκτως / της ουρανού δόξης του υπάρχει αδιστάκτως. / Εκείνος κατεκρήμνισε παντού εκ θεμελίων, / όσους απήτησε ναούς Θεού τε και αγίων! / Εκείνος απηγχόνισεν εις τον βαρύν θυμόν του / τον θείον Πατριάρχην μας μετά των κληρικών του! / Εκείνος ήδη αίματα έχυσ' άθώα τόσα, / όσα σχεδόν αδυνατεί να παραστήση γλώσσα! ... / Αλλά τι θέλει κ' έρχεται αυτός εκεί ... δρομαίος; Εδώ μιμείται την αναγγελία του προσώπου που εισέρχεται στη σκηνή, έτσι πάλι διακόπτεται το δίστιχο στη μέση. Πιο συχνά διακόπτεται τώρα και ο στίχος στη μέση, που φανερώνει την αγωνία του ομιλούντων.*

μερον με σας αυτά θ' αποσοβήσω. / Αν ο εχθρός εις δύναμιν πολύ μας υπερβαίνη,
/ αλλά εις θάρρος και αλκήν πολύ οπίσω μένει. / Ως δ' υπερασπιζόμενοι πατρίδα
και θρησκείαν, / τα του ανθρωπού δίκαια, ζώην κ' ελευθερίαν, / ελπίζομεν εις τον
θεόν, τον εύλαγχνον θεόν μας / εις την δεινήν ανάγκην μας να φθάση βοηθών
μας. / Έπειτα θα προφθάσωσιν εγκαίρως βοηθοί μας / με όλα τα στρατεύματα κ'
οι άλλοι αρχηγοί μας. / Ιδού· εις τούτων έφθασε, φέρων πολλούς ανδρείους, / ο
Τζώτζης ο ατρόμητος με οπαδούς χιλίους. / Τα δέκα δε πυρπολικά ως διατεταγ-
μένα, / την ώρα ταύτην δι' ημάς αφίνουν τον λιμένα. / Και μετ' ολίγον έξαφνα
εμπρός μας θα φανώσι, / τον στόλον τούτον τον δειλόν να κατακυνηγήσωσι. / Αν δε
ο επουράνιος θεός δεν ευδοκήση / τους πάσχοντας Χριστιανούς ημάς να βοηθήση·
/ αν άνεμοι ευνοϊκοί παντάπασι δεν πνεύσουν, / ίνα και τα ηφαιστεία ταχέως επι-
πλεύσουν· / αν οι λοιποί δεν φθάσωσι γενναίοι βοηθοί μας, / εις του κινδύνου την
ακμήν να ενωθούν μαζί μας· / αν τέλος οι βραχίονες κτυπούντες απαυδήσουν, /
και οι εχθροί της νήσου μας το έδαφος πατήσουν. / Αγαθή τύχη· πίπτομεν υπέρ
ελευθερίας, / υπέρ πατρίδος πίπτομεν και υπέρ της θρησκείας! / Αλλά θαρσείτε· ο
Θεός ημάς θα βοηθήση· / αρκει ανδρείως έκαστος ημών να πολεμήση, / αρκει, αρ-
κει την τάξιν του γενναίως να φυλάξη, / αρκει εκειθεν, όσω ζη, ποσώς να μην σπα-
ράξη. / Πλην, φίλοι μου, τον πόλεμον ακολουθεί ο φόνος. / Εάν τινα μαχόμενον
εδώ γενναιοφρόνως, / συμπέση (ό μη γένοιτο!) ο θάνατος ν' αρπάξη, / κανείς, ω
φίλοι, δι' αυτό, κανείς μη δειλιάση. / Το τέλος άπαξ εις την γην απεφασίσθ' εκά-
στου / δι' αψευδούς βουλήσεως και απαραβιάστου. / Μόνοι δ' οι ευτυχήσαντες αν-
δρείως να σφαγώσι, / αθάνατοι νομίζονται, κι αποθανόντες ζώσι. / Κ' εγώ εάν ως
άνθρωπος να φονευθώ συμπέση, / μη μεταξύ σας δι' αυτό η αταξία πέση. / Αφίνω
τον Καφόκυλον, αυτόν διάδοχόν μου, / αξίως να διαδεχθή τα βάρη των χρεών μου.
/ Αλλά ιδού· του Άρεως υψώθη το σημείον, / και ο κανονιοβολισμός ακούεται των
πλοίων... / Δεύτε λοιπόν τον θάνατον καθείς ας προτιμήση, / παρά ν' αφήση τον
εχθρόν την γην μας να πατήση (159-214). Πρόκειται σαφώς για το ρητορικό απο-
κορύφωμα όλου του έργου, που προκαλεί βέβαια τον ενθουσιασμό του κοινού.

Και συνεχίζει τώρα ο μαντατοφόρος: Αυτά ειπών ανύψωσε της μάχης το
σημείον, / και πυρ ηγέρθη κρατερόν ευθύς κατά των πλοίων. / Η μάχη πλην
εγένετο μ' επιμονήν τσαούτην, / ώστε δεν είδε τις ποτέ, ουδ' ήκουσε τοιαύτην. /
Τα τηλεβόλ' αστράπτοντα και φρικωδώς βροντώντα, / κατά ξηράν και θάλασσαν
θανάτους εκφυσώντα, / όλας σχεδόν εκάλυψαν τας πέριξ παραλάσι / από πικνό-
τατον καπνόν, εν είδει καταχνίας! / Αι σφαιράι δε συρίζουσαι παντού διακόπως,
/ μυρίους εξερεύγοντο θανάτους απανθρώπως. / Τότε λοιπόν μ' απέστειλεν ο αρ-
χηγός με βίαν / να σας ζητήσω συνδρομήν βεβαίαν και ταχείαν (215-226). Οι πε-
ριγραφές της μάχης αριθμούνται στα αναπόσπαστα μέρη του πατριωτικού δρά-
ματος. Ο Βρατσάνος τον στέλνει πίσω με την υπόσχεση πως θα φτάσουν και
άλλες ενισχύσεις, και μόνος του προσεύχεται στον Θεό.

Στο τέλος της πράξης (Β' ή 237-258) γυναίκες αναφέρουν πως οι
Τούρκοι μπήκαν ήδη στην πόλη, και πέφτουν μαζί με τα παιδιά στη
θάλασσα να σωθούν ή να πνιγούν¹⁴⁰.

140. Ουσιαστικά πρόκειται για μία γυναίκα, αλλά ο σκηηνικός τίτλος έχει: «Γυναίκες,
βρέφη, ιερείς και οι ανωτέρω». Η είδηση πέφτει σαν κεραυνός: Εχθροί, εχθροί επέπεσον. Ο
Βρατσάνος ρωτάει πού. Και η Γυνή, στην όγδοη αγγελική ρήση του έργου, αναφέρει: Εμ-
βήκαν εις την πόλιν μας και σφάζουν ανημέρωσ. / Πώς, πόθεν ήλθον, είδησιν δεν έχομεν

Η Γ' πράξη διαδραματίζεται στο «Παλαιόκαστρον εις το βάθος του Θεάτρου»¹⁴¹: οι δημογέροντες και οι υπόλοιποι οχυρώνονται στο Παλαιόκαστρο και μπροστά απ' αυτό «φαίνονται Έλληνες ορμώντες προς το Παλαιόκαστρον και διωκόμενοι υπό του Τούρκων, τους οποίους οι εντός του φρουρίου πυροβολούσι και αναστέλλουν»: αυτές είναι σκηνές που δεν μπορεί να δείξει η κλασικίζουσα δραματουργία, αλλά ξεσηκώνουν τον ενθουσιασμό του κοινού. Ανάμεσα στους στρατιώτες που καταφτάνουν διωκόμενοι από τους Τούρκους φτάνει και ο Κλητήρας, ο οποίος σε εκτενή αναφορά του, την ένατη αγγελική ρήση του έργου, αφηγείται το ηρωικό τέλος του Μαυρογιάννη καθώς και τα τελευταία λόγια στους στρατιώτες του (Γ' α' 1-80).

Η εξιστόρηση του τέλους του ήρωα είναι ασφαλώς και μια άλλη κορύφωση του πατριωτικού δράματος, που σκορπίζει ρίγη συγκίνησης και πατριωτικού ενθουσιασμού. Και αυτή η αγγελική ρήση είναι πολύ μεγάλη, και εδώ το μεγαλύτερο μέρος καλύπτεται από την κατά λέξη απόδοση των τελευταίων λόγων του ήρωα. Και εδώ ο μαντατοφόρος ξεκινά με μια μικρή εισαγωγή: *Τι ώρα ολεθρία! / Εν ώ οι εις Ξηρόκαμπον κτυπούντες εν ανδρεία, / εκ νώτων επερίμενον τους άλλους βοηθούς των, / εξαιφνης είδον τρέχοντας εκείθεν τους εχθρούς των! / Εκστατικοί απέμειναν, ουδέν μη εννοούντες, / και ότι Τούρκους έβρεξεν ο ουρανός θαρρούντες* (4-8). Πρόκειται για εικόνα παρμένη από το δημοτικό τραγούδι: πρβ. «Ο Θεός έστεσεν [σταμάτησε] την βροχήν και βρέχει Τουρκόπουλα!» (Λαογραφία 17 [1957-58] 22). Στη συνέχεια μεταδίδει τις διαταγές του Μαυρογιάννη: *Ανδρίζεσθε, ανδρίζεσθε, γενναίοι στρατιώται! ... Τα περιττά σας ρίψατε, τα ξίφη σας κρατείτε, / τα βήματά μου άτρομοι παντού ακολουθείτε, / και αν εμπρός τον θάνατον να εύρωμεν συμπέση, / ας τον καταναγκάσωμεν προς τους εχθρούς να πέση* (9, 11-14). Και μέσα στη μάχη φωνάζει: *Τόπον εχθροί, εφώναξεν εις τους*

καμμίαν· / 'ς τον άγιον Νικόλαον τελούσαι λειτανίαν, / από μακράν τους είδομεν ... Κανείς των συγγενών μας, / κανείς λοιπόν δεν φαίνεται να γίνη προμαχών μας; (238-242). Τα γυναικόπαιδα είναι αποφασισμένα να πέσουν στη θάλασσα, να σωθούν ή να πνιγούν· *σε καμία περίπτωση όμως να πέσουν στα χέρια του εχθρού*. Άλλη συνηθισμένη ηρωική απόφαση στο πατριωτικό δράμα, που ανεβάζει τις γυναίκες αντάξιες στις πατριωτικές θυσίες των ανδρών τους: *Ω Πόσειδον, ω Πόσειδον, ανίσως ο θεός μας / πικρά μας εγκατέλειπε, γενού σου ιλεώς μας. / Και επειδή δεν φαίνονται προστάται μας πλησίον, / να μας λυτρώσουν εκ χειρών τουσούτων ανοσιών, / παρ' άτιμοι να ζήσωμεν και υπ' αισχράν δουλείαν, / προκρίνομεν τον θάνατον με καρτεροψυχίαν· / διό και καταφεύγουσαι εις το βασίλειόν σου, / με θρήνην εξαιτούμεθα οικτρώς το άσυλόν σου. / Εκεί φαιδραί κοιμώμεναι εις τ' αχανή νερά σου, / δεν θα τρομάζωμεν ποσώς από τα κύματά σου!* (238-254). Και, κατά τη σκηνική οδηγία, «Αι γυναίκες και τα παιδιά πύπτουν εις την θάλασσαν». Ο Βρατσάνος φωνάζει απελπισμένος να μην το κάνουν και παρακαλεί τους άλλους δημογέροντες να τον πάνε στο Παλαιόκαστρο, όπου θα αμυνθούν. Το φινάλε της Β' πράξης βρίσκεται στα χέρια της Μαριγώς Αλκαίου.

141. Πιθανώς, το θέατρο στη Σύρα, σ' αυτή την πρώτη μορφή, είχε μια ζωγραφισμένη κουρτίνα στο βάθος ή ένα παραβάν, που μπορούσε να ανοίξει και να μεταφέρει συμβολικά τη δράση σε εσωτερικό χώρο, εδώ στο εσωτερικό του Παλαιόκαστρο. Τα ιλλουζιονιστικά μέσα της σκηνής πρέπει να τα φανταστούμε αρκετά πρωτόγονα, και εν τέλει και περιττά. Η επιτυχία της πατριωτικής παράστασης εξασφαλίζεται αλλιώς.

απηλπισμένους, / τόπον εις τους προς θάνατον καταφιερωμένους! (17-18). Και όντως οι Τούρκοι υποχώρησαν και μπόρεσε να περάσει. Αλλά η κατάσταση είναι απελπιστική· τότε δίνει τις τελευταίες προσταγές: *Συστρατιώται, ο εχθρός πολυπληθής προβαίνει, / ημείς δ' ολίγοι, κ' ενταυτώ εις θέσεις μερισμένοι, / δεν επαρκούμεν κατ' αυτών ν' αντιπαραταχθώμεν, / αν εις έν μέρος άπαντες δεν συσσωματωθώμεν. / Και άλλο συμφερότερον παρά την πόλιν μέρος / δεν βλέπω· όθεν εις αυτήν ας δράμωμεν εγκαίρως. / Εκεί κλεισμένοι άπαντες εντός των οικιών μας, / εν μέσω των φιλτάτων μας συζύγων και βρεφών μας, / θα πολεμήσωμεν λαμπρώς, εάν αποτολήσουν, / εντός της πόλεως εχθροί λυσσώδεις να ορμήσουν. / Ανίσως δ', (ό μη γένοιτο!) ποτέ αναγκασθώμεν, / τον όλεθρόν μας άφρευκτον εκείσε να ιδώμεν, / ω, τότε κατασφάξαντες υπέρ ελευθερίας / συζύγους, τέκνα και γονείς ως ιεράς θυσίας, / τα ξίφη μας τ' απάνθρωπα, με μανιώδη φρένα / εκ της σφαγής των σύροντες θερμά κ' αιματωμένα, / ας τα εμπήγωμεν σκληρώς στα στήθη των εχθρών μας, / έως κ' ημείς να εύρωμεν εκεί τον θάνατόν μας! / Τοιαύτη εις' η γνώμη μου, και όστις την εγκρίνει / προς το Φτελιόν το βήμα του μαζί μου ας ταχύνη (25-44). Όταν φτάσουν όμως εκεί, βλέπουν τα πλοία τους να φεύγουν. Και ακολουθεί το τέλος: *Δεινή τον εκυρίευσεν ευθύς απελπισία· / υπέκυψε το ήθος του και όλ' η εμπειρία. / Είδε κατόπιν ενταυτώ τους Τούρκους ερχομένους, / ολίγους τους ανδρείους του και καταβεβλημένους... / Μετά μικράν διάσκεψιν και σιωπήν βαθείαν / εις τα κανονοστάσιο ορμά μ' απελπισίαν. / Μη δυνηθέντες την φρικτήν ορμήν μας ν' απαντήσουν, / οι Τούρκοι εβιάσθησαν αισχωρώς να μας τ' αφήσουν. / Τραπέντες τότε εις φυγήν ημείς αυτούς ιδόντες, / και οι τα οχυρώματα προτού καταλαβόντες, / συγχρόνως τους εξώσαμεν από τα δύο μέρη, / και τους εδρεπανίζομεν ως θεριστάι τα θέρη. / Ολίγον η βοήθεια αν ήθελεν αργήσει, / ουδένα δεν αφίναμεν την ήτταν να μηνύση· / αλλ' επελθόντ' αμέτρητα εχθρών αγρίων σμήνη, / την νίκην παρεβίασαν υπέρ αυτών να κλίνη. / Η μάχη πλην εγένετο τοσοούτον πεισματώδης, / τοσοούτον ακατάσχετον, τοσοούτον αιματώδης, / ώστ' εφονεύθησαν πολλοί στρατιωτών ανδρείων / εξ αμφοτέρων των μερών, εν οίς το δράμα κλείων, / ο Μαυρογιάννης εκ πληγής καταβληθείς καιρίας, / ο Μαυρογιάννης έπεσεν υπέρ ελευθερίας! / Ω, τότε πλέον υπ' εχθρών απείρων κυκλωθέντες, / εδώ ξιφήρεις ήλθομεν οδυνηρώς τραπέντες, / αλλά κ' εδώ; ... τετέλεσται· παντού αμηχανία! (52-75). Και ο Βρατσάνος δίνει την κατακλείδα της σκηνής με σμιλεμένους στίχους: *Αρκεί· μας μένει η ελπίς εν τη απελπισία. / Τι ακατάληπτον κρυφόν· τι ξένη μυστικότητα! / Βεβαίως εις τα σπλάγγνα μας ετρέφετο προδότης. / Η νήσος ήδη των Ψαρών από εχθρούς κρατείται, / και πόθεν, πώς απέβησαν ακόμη αγνοείται! (76-80). Η απορία θα λυθεί γρήγορα: βεβαίως με νέο μαντατοφόρο.***

Η βοήθεια έφτασε αργά, και η απόβαση είχε γίνει και σε άλλα μέρη. Το αφηγείται άλλος εθελοντής στη δέκατη αγγελική ρήση του έργου (Γ'β' 81-122)¹⁴². Καταφτάνει ο Ράδης και αναγγέλλει τρεις πρέσβεις του εχ-

142. Το επείγον της στιγμής δεν σηκώνει αναβολές και τεχνάσματα. Η απάντηση δίνεται αμέσως: *Εγώ το δράμα το πρικόν σας λέγω, πώς συνέβη, / και πώς επί της νήσου μας ο άπιστος απέβη. / Ενώ εις τον Ξηρόκαμπον εγένετο η μάχη, / και των εχθρών τους κεραυνούς αντέκρουον οι βράχοι, / ιδών ο Καπετάν Πασάς, πως άνευ ωφελείας / τοσαύτας έκαμεν εκεί επιβλαβείς θυσίας, / επιτυχώς το ήμισυ των στρατοφόρων πλοίων / εις τας αυτάς απέστειλε θέσεις των παραλιών, / τα δ' έτερα κατέπλευσαν, εξ ίσου μορασθέντα, / προς δεξιά κι αριστερά συγχρόνως ορμηθέντα. / Ενώ λοιπόν ο πόλεμος εκεί ακολουθούσε, / και του στρατού*

θρού, αλλά ο Βρατσάνος από τα τείχη απορρίπτει κάθε πρόταση συνθηκολόγησης (Γ' γ' 125-153)¹⁴³. Καταφθάνει και άλλος ρουμελιώτης οπλαρχηγός, ο Λάμπρος, και σε τελευταίο του λόγο προς τους έλληνες οπλαρχηγούς στο φρούριο ο Βρατσάνος αποφασίζει το ολοκαύτωμα (Γ' δ' 153-184)¹⁴⁴. Φύλακας φέρνει την είδηση, πως οι Τούρκοι προελαύνουν

την προσοχήν εκεί απασχολούσε, / τα ευωνύμως πλεύσαντα ευρίσκουν ευκαιρίαν / και κάμουν την απόβασιν εις μίαν δυσχωρίαν. / Η θέσις αύτη φυσικά ήτον οχυρωτάτη, / του Μάρκου τ' ακρωτήριον...· διακόπτει ο Βρατσάνος, ρωτώντας για τους στρατιώτες εκεί, και σινεχίζει ο μακτατοφόρος: Φευ! ήσαν μόνον δεκατρείς εκεί οι ειδικός μας. / Ως μίαν ώραν κατ' εχθρών αντέστημεν γενναίως, / ματαίως επιμένοντες και σφάζοντες ματαίως. / Να! όσον εφρονεύομεν τους εν τη παραλία, / τοσούτον απεβίβαζον νέους εχθρούς τα πλοία. / Διπλοί, τριπλοί εξήρχοντο 'ς τα πτώματα πηδώντες, / Και σωρηδόν επάνω μας λυσσώδεις εφορμώντες. / Συνήθως η επιμονή στρατών αναριθμητών / την γενναιότητα νικά ολίγων ατρομήτων. / Της αποβάσεως λοιπόν υψώσαμεν σημεία, / αλλ' όμως η βοήθεια κατέφθασε βραδεία. / Τρεις μόνοι πλέον είμεθα, και βλέπομεν εμπρός μας / τον Γούλαν, όστις έφθασε δρομαίως βοηθός μας. / Ανδρίζεσθε, εφώναξε· και μετά των ανδρών του / ως κεραυνός επέπεσε εν μέσω των εχθρών του. / Βαστάζων εις την δεξιάν έν ξίφος αιμοβόρον, / εις πάντα χτύπον έφερε πληγήν θανατηφόρον. / Ασπλάγγων δε κατατρυπών τα στήθη των εχθρών του. / Ενώ δ' ο μάρτυς έπιπτεν επί της γης σφαγμένος, / ο Κότας φθάνει, πλην αργά, και πίπτει φονευμένος. / Πεσόντων δε των αρχηγών, οι στρατιώτ' ευθέως / τα νώτα πλέον έτρεψαν, και έφυγον δρομαίως. Έτσι τελειώνει και η τελευταία (δέκατη) αφήγηση των πολεμικών συγκρούσεων, που σφράγισαν τη μοίρα του νησιού.

143. Η συνειδητή απόρριψη με λόγια υπερήφανα είναι από τα συμβατικά μοτίβα του πατριωτικού δράματος και προσηγομιάζει την κλιμάκωση του μαρτυρικού φινάλε. Η δραματουργικά αφινιδαστική εισαγωγή του Ρουμελιώτη οπλαρχηγού Ράδη μπορεί να είναι πραγματικό ιστορικό στοιχείο, σε κάθε περίπτωση όμως τονίζει την ελληνική οικουμενικότητα της αντίστασης των Ψαριανών. Ο γέρος Βρατσάνος ομιλεί στους πρεσβευτές της συνθηκολόγησης από τις επάλξεις: σκηνικά αυτό αποδίδεται με «τον οδηγούν εις την άκραν» (της σκηνής): Εχθροί, οίτινες ήλθατε υπ' άσυλον πρεσβείας, / να μας αποπλανήσετε εις χάος απωλείας· επίβουλοι, υπό σεπτά ονόματα κρυμμένοι, / κατά της ασφαλείας μας μ' απάτην ωπλισμένοι! / Γνωρίζεσθε από ημάς, όσον κι αν προσποιήσθε, / και τις σας εξαπέστειλε, και σεις όποιοι είσθε. / Όθεν χωρίς ν' ακούση τις, τι θέλετε προβάλε, / περί των προβλημάτων σας ποσώς δεν αμφιβάλλει. / Προστάξεσθε δε παρ' εμού να μη βραδυπορήτε, / αλλ' όθεν απεστάλητε, οπίσω να στραφήτε. / Προς δε τον Καπετάνπασαν, όστις σας αποστέλλει, / ειπέτε, πως κανείς ημών ν' ακούση τι δεν θέλει. / Μας φθάνει το παράδειγμα της Χίου της αθλίας, / ποτέ να μην πιστεύσωμεν τους λύκους της Τουρκίας. / Όστις τα όπλα ήγειρε ζητών ελευθερίαν, / αυτός γνωρίζει, αν ιδή την μοίραν εναντίαν, / τον θάνατον του μάρτυρος ευθύς να προτιμήση, / πάρεξ ατίμως ν' αφεθή κ' αιχμάλωτος να ζήση. / Λοιπόν ο Καπετάνπασας, αν δεν ευχαριστήθη / εφ' όσον κατά των Ψαρών ανάνδρωσ εκδικήθη, / αν αγνοή, πως η φορά, ουχί ως τον συμφέρει, / αλλ' ως εκείνη έδοξεν, άγει το παν και φέρει, / και πως ο πόλεμος κοινός, ο τώρα δε νικήσας, / αύριον πίπτει νικηθείς εσχάτως δυστυχήσας, / ας έλθη, όταν αγαπά, ας έλθη, όταν θέλη, / να δοκιμάση έσχατα απηλπισμένων βέλη. / Υπάγετε! (127-153). Αυτή τη φορά είναι λιγότερο φανερό αν πρόκειται για ευρωπαϊούς μεσολαβητές ή όχι. Το τελευταίο δίστιχο άλλωστε δείχνει πόσο κοντά στον στίχο του δημοτικού τραγουδιού βρίσκομαστε ρυθμολογικά.

144. Ο λόγος του ασφαλώς και πάλι αποτελεί ρητορικό αποκορύφωμα, και ξεφεύγει από το συνηθισμένο ιδεολογικό στόμφο. Τα πάντα εδώ είναι πλέον κλονισμένα. Ω σεις ανδρείοι αρχηγοί στρατιωτών ανδρείων, / οποίοι ανεδείχθητε 'ς της μάχης το πεδίον, / Ράδη και Λάμπρε· εις αυτήν ανδρίζεσθε την χρείαν / και την συνήθη δείξατε των όπλων σας αν-

παντού (Γ'ε' 185-202)¹⁴⁵. Στην τελευταία σκηνή (Γ'στ' 203-228) ο Μπέης με πλήθος Οθωμανών καταφθάνει στη σκηνή και οι εχθροπραξίες εκτυλίσσονται μπροστά στα μάτια των θεατών· πέφτουν και ο Λάμπρος και ο Ράδης, ενώ ο Βρατσάνος ρίχνει τον αναμμένο πυρσό στην πυριτιδαποθήκη και το έργο τελειώνει με μια φοβερή έκρηξη.

Πρώτη φορά στο νεοελληνικό θέατρο εκτυλίσσεται τέτοια πολεμική δράση μπροστά στα μάτια των θεατών επί σκηνής· στον Νικήρατο η σχετική σκηνή του ολοκαυτώματος είναι σύντομη, εκεί μονολογεί ακόμα ο Μπέης και ο γάλλος αξιωματικός, ενώ εδώ οι σκηνές της σύρραξης είναι αρκετά ρεαλιστικές· δεν είναι καιρός πια για λόγια. Απ' έξω ακούγονται αρχικά οι φωνές των Τούρκων: Α, α, α, α! την λύσσαν μας κανείς να μη γλιτώση. / Φωτιά και ξίφος· τα Ψαρά... και συμπληρώνει το στίχο ο Λάμπρος: Νεκρούς θα σας ιδώσι και «πυροβολεί προς τους έξω», επισημαίνοντας πως πέτυχε το σημαιοφόρο τους. Ακούγονται πάλι οι Τούρκοι απ' έξω: Σπαθί 'ς τους άνδρας· όλοι των να πέσουν φονευμένοι, / και λάφυρον του ξίφους μας τα πλούτη κ' αι παρθένοι (207-208) και, κατά τη σκηηνική οδηγία «εφορμώσι προς την θύραν πυροβολούντες». Ο Λάμπρος τούς κοροϊδεύει: Δεν έχω πλούτη· θέλετε παρθένους; - μη σας μέλη - / σουλιωτοπούλαν καυστικήν το όπλον μου σας στέλλει (209-210) και πυροβολεί και πάλι. Από τις φωνές απ' έξω μαθαίνουμε, πως πέτυχε τον Ντελήμπαση.

δρείαν... / Τι λέγω! ποία φάσματα προς ανακουφισμόν μας / μορφώνω ήδη, λησμονών το βάρος των δεινών μας; / Σεις είσθε, φευ! αμφότεροι καιρίως πληγωμένοι. / Οποία πρέπ' εις το εξής ελπίς να μας ευφραίνει; / Πλην ίσως, ίσως ο Θεός ευσπλάγγως ευδοκήση, / καθό Θεός Χριστιανών, να μας υπερασπίση. / Το μέλλον όμως άδηλον, και πρέπει να σκεφθώμεν, / όπως αρμόζ' εις Έλληνας ενδόξως να χαθώμεν. / Ο θάνατος είναι κοινός προς όλους τους ανθρώπους· / αλλ' από τόσους θνήσκοντας με διαφόρους τρόπους, / πολλοί μεν πριν εκπνεύσωσιν αιμέσως λησμονούνται, / τινές δε ζουν αθάνατοι και ήρωες καλούνται. / Εάν λοιπόν μαχόμενοι συμβή να φονευθώμεν, / προτού υπέρ των γυναικών και τέκνων μας σκεφθώμεν, / ενώ αχρείοι νικηταί μ' εσχάτην ατιμίαν, / θε να τα σύρουν εις σφαγήν και εις αιχμαλωσίαν, / τι δεν θα λέγη καθ' ημών ο παντοσκόπητης μώμος; / Λοιπόν τι μένει δι' αυτά; του αίματος ο νόμος! / Εις την πυριτοφυλακήν να περισυναχθώσιν, / και επικήδειο ευχαί δι' όλα να ψαλώσιν· / όταν δ' εις πλήρη φθάσωμεν ημείς απελπισίαν, / και οι εχθροί εισέλωσιν εδώ μ' εφόδου βίαν, / τότε το πυρ διαδοθέν 'ς αυτήν ανυπερθέτως, / να φθείρη ταύτα. τους εχθρούς κ' ημάς ανεξαιρέτως.

145. Αν δεν ήταν τόσο σύντομη η αναφορά, θα λέγαμε πως πρόκειται για την ενδέκατη αγγελική ρήση. Οι Τούρκοι νέαν έφοδον θα κάμουν ίσως τώρα. / Διά θαλάσσης άπειρα χωροῦσι στρατοφόρα. / κ' εκ της ξηράς πυκνούμενον 'ς τους Μύλους μέγα πλήθος, / προσμένει την επίθεσιν μ' αγριωμένον ήθος. / Ιδού· εις το ναυαρχικόν της μάχης το σημείον / υψούται μ' αστραπάς καπνού, με κρότους κανονίων! (185-191). Και με ένα «ιδού ορμώσιν» αναγγέλλει τους Τούρκους στη σκηνή. Ο Βρατσάνος προτρέπει τους πάντες σε αντίσταση: Ήρωες! παντού κτυπάτε τώρα· / της εκδικήσεως ημών εσήμανεν η ώρα. / Εις την πυριτοφυλακήν τις θέλει μ' οδηγήσει; ... / Κ' εκεί ελπίζω τα Ψαρά ο Τούρκος ν' απαντήση. - / Θάνατος! Εις τον ουρανόν θ' ανταμωθώμεν πλέον. / Θάνατος έστω σύνθημα και δόξα των γενναίων (191-196). Και απαντούν οι άλλοι και ξεχωριστά οι δύο Ρουμελιώτες οπλαρχηγοί.

Πυροβολεί ξανά και πετυχαίνει και τρίτον (ιδέτε, πώς στρεφόμενος, την γην συχνοδαγκάνει...). Τότε «οι Τούρκοι εκβιάζοντας την θύραν» φωνάζουν *Αλλάχ! αλλάχ! φονεύετε κτυπάτε τους αυθάδεις. / Τις θέλει μας αντισταθή;* (215-216), και ο στίχος ολοκληρώνεται, εγειρόμενος αιφνιδίως, στήνων την σημαϊάν προ της θύρας δι' ης εισβάλλουσι και φωνάζων, *Ο πληγωμένος Ράδης! Ο Μπέης τον αποκαλεί κακούργο, αλλά εκείνος, με ένα ελθέ με αίμα, βάρβαρε, την ύβριν να πληρώσης* (218), τον σφαγιάζει από του λάρυγγος. Οι δύο τραυματισμένοι οπλαρχηγοί καλύπτουν τώρα την είσοδο: *Πλησίον, Λάμπρε μου· ελθέ, τα δίδυμά μας στήθη / την είσοδον ας φράξωσιν εις των εχθρών τα πλήθη* (219-220). Και γονατίζουνσι μαχόμενοι προ της θύρας, ο δε Ράδης επιφωνεί προς τους αλλαχόσε μαχομένους Έλληνας: *Με φλόγας εκ του βράχου σας, ω τέκνα των Ελλήνων, / τα στέρνα χρυσοβάψατε του τρέχοντος αιώνος· / κτυπάτε, σπείρατε παντού καταστροφήν και θρήνον, / και ασπασθήτε θνήσκοντες την ίριν του αγώνος* (221-224). Σ' αυτήν την τελευταία έκκληση έχει αλλάξει, προς το πανηγυρικότερο και ποιητικότερο, και ρίμα: από ζευγαρωτή σε πλεχτή. Το τουφεκίδι στο θέατρο εντείνεται: «αμφοτέρωθεν αρχίζει δεινός πυροβολισμός· οι δύο αρχηγοί μαχόμενοι προ της θύρας, παρακελεύουσιν εκ διαλειμμάτων τους Έλληνας, και τέλος πληγωνόμενοι θανατηφόρος, ο μεν Ράδης πίπτων λέει»: *Πατρίς μου· μ' εκατόν νεκρούς σε χαιρετώ και θνήσκω και «εκπνέει», ο δε Λάμπρος: Ακόμη ένα σφάγιον, κ'εις την Εδέμ σ' ευρίσκω, και «πυροβολεί το τελευταίον και θνήσκει».* Τότε: «Οι Τούρκοι συρρέουσι πανταχόθεν εις την σκηνήν αλαλάζοντες, ότε ακούεται εξαίφνης η βροντώδης φωνή του Βρατσάνου». Και ο δημογέροντας αρθρώνει τους τελευταίους λόγους του έργου: *Την τελετήν μας φάλλουσιν αγγέλων συνοδιά. / Πύρ εις του γένους τους εχθρούς!*, και συμπληρώνει ο Χορός: *Χριστός! ελευθερία!*. Τότε «δίδεται πυρ εις την πυριτοθήκην και ανατρέπονται πάντες εν μέσω φλογών και εκρήξεων». Και εδώ ανάβονται πιθανότατα τα βεγγαλικά όπως στην ηρωική παράσταση του θεάτρου σκιών, και σε Τούρκους μεταμφιεσμένοι ερασιτέχνες μιμούνται την καταστροφή. Όλο το θέατρο μυρίζει μπαρούτι. Το συναρπαστικό ως προς τη δράση επί σκηνής φινάλε πρέπει να είχε ξεσηκώσει τους θεατές, εξαθλιωμένους πρόσφυγες και απλήρωτους μαχητές του Αγώνα, στην Ερμούπολη αμέσως μετά την Επανάσταση, αν τελικά το έργο έχει παρασταθεί, κάτι που δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα. Πάντως για μια τέτοια παράσταση προορίζεται και έχει γραφεί.

Ύστερα από αυτή την εκτενή ανάλυση δεν υπάρχει μεγάλη αμφιβολία πως ο Αλκαίος προόριζε για τον εαυτό του τον ρόλο του Βρατσάνου, που μπορεί να μην είναι ο μεγάλος πρωταγωνιστικός ρόλος της κλασικίζουσας δραματουργίας (όπως η Κασσάνδρα στην Πολυξένη), είναι όμως

αρκετά κεντρικός, και ότι είχε φυλάξει για τον αδελφό του τον ρόλο του Κλητήρα, που έχει μεγάλη έκταση. Μια ανάλυση της έκτασης των ρόλων το δείχνει αμέσως: ο ρόλος του Βρατσάνου ανέρχεται σε συνολικά 221,5 στίχους (31% του όλου έργου των 716 στίχων), του Κλητήρα σε 202 στίχους (28% του όλου έργου). Και μόνο από το στοιχείο αυτό διαφαίνεται η βασικά αφηγηματική δομή του δράματος· αν συνυπολογισθεί και το γεγονός πως ο Κλητήρας αφηγείται μεν τις δύο μεγαλύτερες αγγελικές ρήσεις, αλλά όχι όλες, που είναι συνολικά 11, και αν συγκρίνουμε το σύνολο των ρήσεων όλων των μαντατοφόρων, που υπάρχουν στο έργο σε διάφορους ρόλους, τότε φτάνουμε στην τιμή των 297,5 στίχων· δηλαδή σχεδόν 42% της συνολική έκτασης του δραματικού κειμένου αναλώνεται σε αφηγήσεις της δράσης εκτός σκηνής. Αυτό αντιβαίνει σαφέστατα στις δραματουργικές προδιαγραφές της κλασικίζουσας δραματουργίας και, ως έναν βαθμό, στο είδος του δράματος ενγένει, γιατί ο πραγματικός διάλογος περιορίζεται στο ελάχιστο, αν υπολογίσουμε τις εκτεταμένες ρήσεις του Αποστόλου και του Μαυρογιάννη, και ύστερα τις αλλεπάλληλες ομιλίες και εκφωνήσεις λόγων του Βρατσάνου. Σωστά ο Δήμου μίλησε για δραματοποιημένο χρονικό¹⁴⁶, ενώ ο Βαλέτας περιορίζεται στην

146. Σε μια σύντομη αλλά εύστοχη παρουσίαση του έργου ο Δήμου γράφει τα εξής: «Το έργο αυτό είναι η δραματοποίηση του γνωστού ιστορικού γεγονότος στο οποίο συμμετείχε ο Θ. Αλκαίος ως αγωνιστής. Εμπνεύσθηκε μάλιστα απ' αυτό και έγραψε ένα πολύστιχο, επικό ποίημα με τίτλο *Τα Ψαρά*. Το σχέδιο του ποιήματος αυτού που περιλαμβάνει μια λεπτομερειακή καταγραφή του ιστορικού γεγονότος, της καταστροφής δηλαδή του μικρού, αλλά ηρωικού νησιού, το έγραψε ο ποιητής αμέσως μετά τα γεγονότα, πάνω στη ναυαρχίδα των Ψαριανών. / Πρόκειται για μια σπάνια περίπτωση ιστορικής καταγραφής, σχεδόν ταυτόχρονα με το ίδιο το γεγονός. Φαίνεται ωστόσο ότι ο δραματουργός Αλκαίος δεν ικανοποιήθηκε μόνο με την ποιητική απόδοση του γεγονότος και γι' αυτό προχώρησε και στη δραματοποίησή του. Είναι μια ένδειξη αυτό για την ανάγκη της "θεατρικής αναπαράστασης" ως "μνημείωσης" του ίδιου του γεγονότος, ανάγκη που αισθανόταν το ίδιο έντονη τόσο ο συγγραφέας όσο και το κοινό της εποχής» (Δήμου, ό.π., σ. 71). Προσωπικά πιστεύω πως η δραματοποίηση έγινε κάπως τυχαία, για τις ανάγκες της σκηνής του Αλκαίου στην Ερμούπολη (1828-1829), γιατί δείχνει κάποια σημάδια βιασύνης και ελλιπούς επεξεργασίας· ωστόσο ο Αλκαίος είναι από τα προεπαναστατικά χρόνια γνώστης των μυστικών της μέθεξης και απευθύνεται άλλωστε σε ένα ειδικό κοινό, το οποίο γνωρίζει όπως και αυτό τον γνωρίζει, τους πρόσφυγες και αγωνιστές του '21 που περιμένουν στην Ερμούπολη την εκδίκαση της υπόθεσης των καθυστερημένων μισθών από την εκστρατεία στη Χίο. Και συνεχίζει ο Δήμου: «Η προσωπική συμμετοχή του δραματουργού στα γεγονότα αυτά καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τη σύνθεση και τη μορφή αυτού του έργου. Πραγματικά η *Αλωσις των Ψαρών* μοιάζει με δραματοποιημένο χρονικό του ίδιου του ιστορικού γεγονότος. Οι ανάγκες της απόδοσης των πραγματικών περιστατικών, με τις λεπτομέρειές τους μειώνουν στο ελάχιστο τη χρήση δραματουργικών συμβάσεων, και μάλιστα αυτών της νεοκλασικής τραγωδίας. Η κύρια πρόθεση και μέριμνα του δραματουργού είναι η καταγραφή της προσωπικής του γνώσης και εμπειρίας, και μες απ' αυτήν η μνημείωση του ίδιου του γεγονότος. Περισσότερο ακόμα κι απ' το *Θάνατο του Μάρκου Μπότσαρη* η *Αλωσις των Ψαρών* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως έργο "Άρεως μεστόν" ακριβώς λόγω της πολεμι-

παράθεση αναλυτικών περιεχομένων του έργου¹⁴⁷.

Μια σύγκριση του δραματικού έργου με το επικό ποίημα «Τα Ψαρά», που συνοδεύει, με συνεχιζόμενη σελιδαρίθμηση, την έκδοση του 1853¹⁴⁸,

κής ατμόσφαιρας που διατρέχει όλο το έργο. / Η απομάκρυνση απ' το πρότυπο της νεοκλασσικής τραγωδίας είναι εδώ εμφανέστατη. Λείπει ακόμα και το βασικότερο στοιχείο της, ο κεντρικός ήρωας του οποίου το δίλημμα και η δοκιμασία αποτελεί τον άξονα της νεοκλασσικής τραγωδίας» (ό.π., σσ. 71 κ.ε.).

Εδώ θα ήθελα να επισημάνω κάποια διαφοροποίηση, γιατί πιστεύω πως ο Βρατσάνος είναι τέτοιος κεντρικός ήρωας· το δίλημά του, όπως στο *Νικήρατο*, είναι εσωτερικό: είναι η αγωνία για τη νίκη και τη παραδοχή της ήττας, που οδηγεί στην απόφαση του ολοκαυτώματος. Μόνο που εδώ λείπουν κάθε είδους αμφιταλαντεύσεις, όπως στον κεντρικό ήρωα του *Νικήρατου*: οι χαρακτήρες είναι μονοκόμματοι και χωρίς εξέλιξη, σωστοί «ογκόλιθοι» σταθερότητας και πατριωτικής αφοσίωσης.

«Υπάρχει βέβαια ο αγωνιστής που θυσιάζεται και ο θάνατός του περιγράφεται διεξοδικά με διάθεση δοξαστική, υπάρχει και ο Ναύαρχος Νικ. Αποστόλης που οργανώνει τα σχέδια και κατευθύνει τη δράση των αγωνιστών, καθώς και άλλα δευτερεύοντα πρόσωπα, πρόσωπα πραγματικά που ο συγγραφέας μοιράστηκε μαζί τους την αγωνία της πολεμικής εκείνης σύγκρουσης. Την απουσία του κεντρικού ήρωα την αναπληρώνει στο έργο η κυρίαρχη παρουσία των γερόντων του νησιού που μπορούμε να τους παραλληλίσουμε με τα μέλη του χορού της αρχαίας τραγωδίας. Η θέση μάλιστα που κατέχουν στο έργο, απόμαχοι, εκτός πολεμικής δράσης, αλλά με έντονη αγωνία για τα συμβάντα, οδηγεί σ' ένα παραλληλισμό με το χορό των *Περσών*, χορό που έχει στο *Αισχύλειο* έργο ανάλογο ρόλο. Κι αυτό δεν είναι η μόνη αντιστοιχία που μπορεί να κάνει κανείς με την αρχαία τραγωδία: ο Αγγελιαφόρος που μεταφέρει με τις αφηγήσεις του το κλίμα της πολεμικής σύγκρουσης είναι επίσης ένα πρόσωπο ανάλογο με τον «Άγγελο» των *Περσών*. Ακόμα και το επεισόδιο της άπνοιας που εμποδίζει τον απόπλοο των καραβιών παραπέμπει στην *Ιριγένεια* εν *Αυλίδι*. Η μαθητεία και η θητεία του δραματουργού στην αρχαία τραγωδία ευνοούσαν βέβαια την ενσωμάτωση στο έργο του ορισμένων σκηνών και στοιχείων της. Γίνεται πάντως φανερή η τάση του Θ. Αλκαίου να προβάλλει πάνω στα πραγματικά γεγονότα, μνήμες θεατρικές. Εδώ από την τραγωδία και μ' αυτόν τον τρόπο αντιλαμβάνεται και αποδίδει τα γεγονότα αυτά μέσα απ' την αντιστοιχίση τους ή τον παραλληλισμό τους με θεατρικές σκηνές και στιγμιότυπα. Εδώ εκδηλώνεται το δυσπόσατο της ζωής, της δράσης του και της προσωπικότητάς του που ήταν πραγματικά μοιρασμένη ανάμεσα στη θεατρική και την πραγματική, αγωνιστική δράση... Παρόλο που το θέμα του έργου του τον παρέπεμπε, τον προκαλούσε σχεδόν, να οικειωθεί τρόπους της αρχαίας τραγωδίας, ο Θ. Αλκαίος παρέμεινε πιστός – ή δέσμιος – των θεατρικών συμβάσεων της εποχής και των αναγκών του θεατρικού κοινού που ζητούσε και περίμενε από το πατριωτικό έργο την «αναπαράσταση» του ίδιου του γεγονότος. Τα στρατόπεδα, όπου, όπως αναφέρει ο Γ. Βαλέτας, ο Θ. Αλκαίος έκανε τέτοιου είδους παραστάσεις ήταν ο χώρος, σχεδόν ιδεώδης, στον οποίο εκδηλωνόταν προπαντός η λειτουργικότητά τους και πραγματώνονται η ιστορική και εθνική τους αποστολή» (Δήμου, ό.π., σσ. 72 κ.ε.). Όπως είχαμε αναφέρει, η γοητευτική αυτή υπόθεση περιμένει ακόμα την τεκμηρίωσή της.

147. Βαλέτας ό.π., σσ. 58-62.

148. *Η Αλωσις των Ψαρών*. Τραγωδία εις τρεις πράξεις παρά Θεοδώρου Αλκαίου, Αθήνα, Τύπ. Α. Δ. Βιλάρá και Β. Λιούμη, 1853, σ. 88 (βλ. Γ. Λαδογιάννη, *Οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879*, Αθήνα 1996, αρ. 397). Το κείμενο της τραγωδίας καλύπτει τις σσ. 4-38· στις σσ. 41-82 ακολουθεί το ποίημα «Τα Ψαρά», ποίημα συντεθέν παρά Θεοδώρου Αλκαίου, Αθήνα, Τύπ. Α. Δ. Βιλάρá και Β. Π. Λιούμη, 1853, και στις σσ. 83-88 ο κατάλογος Φιλολούσων συνδρομητών. Δεν πρόκειται

αποδεικνύει πως το δράμα οφείλει πολλά στο σαφώς εκτενέστερο ποίημα, το οποίο δείχνει τον Αλκαίο ικανό και άνετο στιχουργό (δεκαπεντασύλλαβος και ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία). Το ποίημα, με ιστορικά κάπως εκτενέστερο θεματικό πλαίσιο, λειτουργεί σαν «ορυχείο» για το δράμα και αφήνει την αίσθηση πως τη συγγραφή του ενός από το άλλο τη χωρίζει κάποια χρονική απόσταση: το ποίημα έχει γραφτεί σαφώς πρώτα, ίσως ακόμα μέσα στο 1824, ενώ το δράμα ετοιμάζεται, βιαστικά μάλλον και απρόσεκτα, από το υλικό του, πιθανότατα το φθινόπωρο του 1828, όταν ο Αλκαίος σκέφτεται να ανεβάσει το έργο στη σκηνή του στην Ερμούπολη¹⁴⁹. Αν το έπραξε, δεν το γνωρίζουμε: πάντως ο τρόπος δραματουργικής επεξεργασίας του επικού ποιήματος υποδηλώνει κάποια βιασύνη και ίσως και επιπολαιότητα. Ο Αλκαίος γνωρίζει για ποιον γράφει (τους πρόσφυγες και τους αδικημένους αγωνιστές), για ποιους ηθοποιούς και για ποιο θίασο· και μόνο με την προσωπικότητά του στον κεντρικό ρόλο, ως πληρεξούσιος των αγωνιστών της χιακής εκστρατείας και αυτόπτης μάρτυρας της καταστροφής των Ψαρών, έχει εξασφαλισμένη την επιτυχία και τον πατριωτικό ενθουσιασμό του κοινού, χωρίς να ταλαιπωρείται και πολύ με τους κανόνες της «υψηλής» δραματογραφίας, που κάπως υποτυπωδώς τους ακολουθεί: ο σκηνικός χρόνος εκτείνεται από το βράδυ ως το πρωί, από τη μια μέρα στην άλλη, αν και ο εξωσκηνικός και ο ενδοσκηνικός χρόνος περνούν διάφορες παραμορφωτικές διακυμάνσεις, ο σκηνικός τόπος ελαφρώς αλλάζει στην τρίτη πράξη, ενώ η ενότητα της υπόθεσης εξασφαλίζεται με τις άπειρες αγγελικές ρήσεις. Η «πιθανοφάνεια» ή «αληθοφάνεια» της πλοκής ταλαιπωρείται κυρίως στην Γ' πράξη, αλλά αυτό αντισταθμίζεται από την αφελή αλλά εντυπωσιακή θεαματικότητα του φινάλε.

Το επικό ποίημα «Τα Ψαρά», με συνολικά 1255 στίχους¹⁵⁰, ξεκινά με θεολογικές και θρησκευτικές παραινέσεις εναντίον του φθόνου και της διχόνοιας¹⁵¹, που ήταν τελικά η αιτία του χαμού του νησιού, μοτίβο που

δηλαδή για ξεχωριστή έκδοση.

149. Δεν είναι βέβαιο αν το έργο έχει παρασταθεί στη Σύρα το 1829· πάντως ο Βαλέτας (ό.π., σ. 58) μνημονεύει παράσταση στο Θέατρο Αθηνών το 1877. Πιθανότατα πρόκειται για την *Καταστροφή των Ψαρών του Αλέξ. Μωραϊτίδη*, που είχε βραβευτεί στο Νικοδήμειο Δραματικό Διαγωνισμό και εκδοθεί το 1876 (Λαδογιάννη, ό.π., αρ. 549), ή το ομότιτλο έργο του Γ. Αβλιχου, που είχε υποβληθεί επίσης στον ίδιο δραματικό διαγωνισμό και είχε γραφεί το 1872/73 (Λαδογιάννη, ό.π., αρ. 55· Σπ. Α. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του Θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, Αθήνα 1970, σ. 121).

150. Η στιχαρίθμηση είναι δική μου, δεν υπάρχει στην έκδοση του 1853. Την έκανα για να διευκολύνω την παραπομπή στη σύγκριση που ακολουθεί. Ωστόσο, για να γίνει σαφής και ελέγξιμος ο τρόπος παραπομπής στο κείμενο αυτό, αναφέρεται και η σελίδα της έκδοσης και τα *incipit*, τα αρχικά και τελευταία λόγια κάθε χωρίου.

151. Παραθέτω την αρχή του ποιήματος ως δείγμα της στιχουργικής του Αλκαίου, που

απουσιάζει τελείως από το δράμα. Ο θρησκευτικός τόνος και η αναφορά αρχαιογνωσίας πλησιάζουν προς το έργο *Κλαυθμός Πελοποννήσου* του Πέτρου Κατσαίτη¹⁵². Στη συνέχεια περιγράφει το ιστορικό του έρημου τώρα νησιού κατοικημένου από πρόσφυγες, και τα χρόνια της άνηθής του, με τη ναυτιλία, το εμπόριο αλλά και την ξενιτιά. Ο Σκανδάλης, φιλικός και πολεμιστής από την Πόλη, ξεσηκώνει τα Ψαρά, εξιστορώντας τον βίαιο θάνατο του Πατριάρχη. Περιγράφονται οι πειρατείες των Ψαριανών, οι εκστρατείες στου Ξηρού, στην Ερεσό· κατά την Επανάσταση το νησί υπήρξε καταφύγιο για όλους· με την Ύδρα όμως υπήρχε αντιζηλία¹⁵³. Το ποίημα βεβαιώνει κιόλας ότι ο απεσταλμένος της Α' πράξης ήταν γάλλος μεσολαβητής¹⁵⁴. Μόλις από τα μέσα του ποιήματος αρχίζουν οι αντιστοιχίες: στ. 583 κ.ε. η ψήφιση του σχεδίου τη άμυνας στην Ξηρά (Α' 1-108)¹⁵⁵, στ. 595 κ.ε. η ομιλία προς τον ξένο απεσταλμένο (Α' 129-152)¹⁵⁶, στ. 661 κ.ε. το σύνθημα του «τηλέγραφου»¹⁵⁷, στ. 695 κ.ε. η

έχει και λυρικούς και τρυφερούς τόνους, και περιγράφει την αρμονία του σύμπαντος: «Ω ουρανόθρονε Θεέ, ω πανσθενής ουσία, / Συ ο ων ένας εκ τριών, και εξ ενός ων τρία· / ο μ' ένα λόγον σου το παν εκ μηδενός ποιήσας, / κ' εις έκαστον των του παντός θεσμούς [scf. θεσμών] προσδιορίσας, / ώστ' αενάως σύμφωνα εκείνα να κινώνται, / και ημερών, νυκτών, ετών σειραί ν' αποτελώνται, / χωρίς ποτε διχονοία, ωσάν επιδημία, / να παρειδύη εις αυτά, και γίνετ' αταξία· / πώς δεν ενομοδότησες τ' αυτά κ' εις τους ανθρώπους, / ώστε να ζώσι σύμφωνα με τους ιδίους τρόπους; / Εν έθνος όλα τ' άτομα, ένα σκοπόν να έχουν, / και προς ιδιοτέλειαν ποσώς να μην εκτρέχουν; / Το έθνος δ' αν διεκρινες, καθώς και τα στοιχεία, / πως έκαστον προς εαυτό αν ζην διχονοία; / Ως πότε τάχα ο συγγνός πατήρ της διχονοίας, / ο φθόνος, το παμμίαρον έκτρωμα της κακίας, / εις το χριστώνυμον αυτό αγαπητόν σου γένος / θα διαμένη πάντοτε σφιγκτά προσκολλημένος, / και η σκληρή θυγάτηρ του, τα σπλάγχνα του βαθέως / θα κατατρώγη, ως ποτε η γυφ τα [scf. του] Προμηθέως; / Το φως σου εξαπόστειλε, Θεέ, χωρίς ν' αργήσης, / τον εν τω σκότει έρποντα λαόν σου να φωτίσης, / να ιδη, πως τον τάφον του χειρ διχονοίας σκάπτει, / και αν επιμείνη φίλος της, πως πάραυτα τον θάπτει / ως τους αθλίους Ψαριανούς· βαβαί της δυστυχίας! / Τ' ακαταμάχητα Ψαρά νικώντ' εκ διχονοίας!» (στ. 1-26, σ. 43). Η έκδοση του 1853 βρήθε από τυπογραφικά λάθη.

152. Εμμ. Κριαράς, *Κατσαίτης. Ιφιγένεια - Θυσίης - Κλαυθμός Πελοποννήσου. Ανέκδοτα έργα, κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάρια* [Collection de l'Institut français d'Athènes, 43], Athènes 1950.

153. Στ. 413 κ.ε., σσ. 56 κ.ε.

154. Στ. 567, σ. 60.

155. Το σχετικό χωρίο είναι σύντομο: «Εν μέσω δε λογοτριβών, προτάσεων μυρίων, / προβαλλομένων απ' αυτούς πολυειδών σχεδίων, / ψηφίζεται εν τη Ξηρά ν' αντιπαραταχθώσι, / τον αποβαίνοντα εχθρόν εκείθεν ν' απωθώσι. / Η ψήφος, καν παράλογος, αλλ' όμως ενεκρίθη, / όλων ευχαριστήσεως πληρώσασα τα στήθη. / Μία φαιδρότης ζωηρά εξ όλων των προσώπων, / εγέλα και απήστραπτε με πάντη νέον τρόπον» (στ. 583-593, σ. 61). Επομένως ο Αλκαίος διηύρυνε πολύ τη σκηνή Α', όπου η απόφαση δεν παρουσιάζεται ως «παράλογος», αν και ο ναύαρχος Αποστόλου αμφιβάλλει ως το τέλος για την ορθότητά της.

156. Η αντιπαροβολή των κεμένων δείχνει, πως το χωρίο Α' 129-152 αντιστοιχεί κατά λέξη στο χωρίο στ. 595-620 (σσ. 61-62) του ποιήματος, με μερικές χαρακτηριστικές τροποποιήσεις: ο στίχ. 697 του ποιήματος, «Αν παρά Γάλλον άλλος τις εδώ μετ' αναιδείας / να μας προβάλη ήρχετο [...]» μετατρέπεται στο δράμα *Αν άλλος τις, ανάξιε, προτάσεις παρο-*

είδηση της νηνεμίας, που στο δραματικό έργο είχε μετατραπεί σε αγγελική ρήση¹⁵⁸, στ. 715 κ.ε. η έναρξη των εχθροπραξιών (Β' 33 κ.ε.)¹⁵⁹, στ. 744 κ.ε. η ομιλία του Μαυρογιάννη στους στρατιώτες (Β' 159-214)¹⁶⁰, στ. 805 κ.ε. η απόβαση των Τούρκων σε άλλο σημείο του νησιού (Γ' 98-120)¹⁶¹, στ. 859 κ.ε. ο τελευταίος λόγος του Μαυρογιάννη στα παλικάρια

μοιάς / να μας προβάλλη ήρχετο [...] (Α' 141)· ο στίχος 613 του ποιήματος (σ. 62) «εκ τούτου και το σφάλμα σου, ως Γάλλου, συγχωρείται» μετατρέπεται στο δραματικό έργο σε: *Προς χάριν δε του έθνους σου το σφάλμα συγχωρείται* (Α' 145)· και το δίστιχο 615-616 (σ. 62) του ποιήματος, «Ναι, τάχιστ' αναχώρησον, νόθε υιέ Γαλλίας, / έμμισθε δούλε των σκληρών χαλκείων της δουλείας!» αποδίδεται στο δράμα αόριστα ως *Ναι, φεύγε, μαύρον όνειδος των συμπατριωτών σου, / και πρόλαβε με την φυγήν ευθύς τον όλεθρόν σου* (Α' 147-148), αφήνοντας από την υβριστική καταγγελία απλώς μια νύξη για τους «μυημένους»· στο κοινό του βέβαια όλοι γνώριζαν ποιον εννοεί. Αλλά γιατί το κάνει; Ίσως για τον ίδιο λόγο που η Ευανθία Καϊρη κρατάει στην έκδοση του «Νικήρατου», όπου ο Ευρωπαίος απεσταλμένος ξεσκαπάζεται με παρόμοιο υπαινικτικό τρόπο ως Γάλλος μισθοφόρος στα στρατεύματα του Ιμπράημ, την ανωνυμία της: η ανοιχτή και δημόσια κριτική της Γαλλίας στην Ερμούπολη το 1826 ή το 1828 δεν και τόσο ακίνδυνη, γιατί οι Καθολικοί της Σύρου, ουδέτεροι κατά την Επανάσταση και συνεχίζοντας να πληρώνουν φόρους στους Τούρκους, απολάμβαναν την προστασία και υπεράσπιση της Γαλλίας (Πούγχερ, *Γυναικεία δραματουργία*, ό.π., σ. 212· εφ. *Ερημής*, φ. 2 [11.12.1839] κατά τον Δήμου). Για τον λόγο αυτόν ο Αλκαίος περιορίστηκε σε νύξεις, που ασφαλώς έγιναν κατανοητές αμέσως από το κοινό του. Εξάλλου, αυτή η σαφής μετατροπή της καταγγελίας σε υπαινιγμό είναι και ένα αποδεικτικό στοιχείο, πως ο Αλκαίος διασκευάζει το επικό του ποίημα σε δραματικό έργο για παράσταση στην Ερμούπολη. Η ειρωνεία της ιστορίας είναι πως ακριβώς απο τους Γάλλους θα χάσει τη ζωή του.

157. Στ. 661 κ.ε. (σ. 63) μετατρέπεται σε σύντομη αγγελική ρήση του Κλητήρα (Α' 163 κ.ε., σκηνή ε'). Η «σημειολογία» των σημαίων όμως δεν αναπτύσσεται στο ποίημα.

158. Β' 77 κ.ε. Από δω και πέρα η αντιστοιχία της σειράς των χωρίων στο ποίημα και στο δράμα διαταράσσεται.

159. Η περιγραφή της μάχης (σ. 65) εντάσσεται στην πρώτη μεγάλη αγγελική ρήση του Κλητήρα (Ββ'). Αλλά εδώ οι επεμβάσεις είναι βαθύτερες: οι αντιστοιχίες ξεκινούν στ. 715-716 - Β' 33-34: ήδη εδώ υπάρχουν λεκτικές «διορθώσεις»· οι στίχοι Β' 35-38 με τη σύγκριση των μαχητών με τους σταυροφόρους δεν υπάρχει στο ποίημα· ενώ στ. 717-718 του ποιήματος αντιστοιχούν με ελαφρές αλλαγές στο Β' 39-40· στη συνέχεια, στο δράμα εμφανίζεται πάλι μια προσθήκη (Β' 41-42) και δεν αναπαράγεται το δίστιχο 719-720 του ποιήματος. Β' 43-44: ανταποκρίνονται λεκτικά στο στ. 721-722, το επόμενο δίστιχο (Β' 45-46) μόνο νοηματικά (στ. 723-724). Και η επόμενη τελευταία αντιστοιχία σημειώνεται στο δίστιχο Β' 55-56 - στ. 729-730 (σ. 65). Ας αναφερθεί εδώ ως παράδειγμα πως ο Αλκαίος προσπάθησε να δώσει στο δράμα κάποια σημεία «ποιητικής» αίγλης: το δίστιχο «Έως της ζοφεράς νυκτός επιφανέν το σκότος, / να παύση παρεβίασεν ο του πολέμου κρότος» μετατρέπεται στο δράμα στο χτυπητό: *Αλλά της ζοφεράς νυκτός το τρομοφόρον σκότος / να παύση παρεβίασεν ο του πολέμου κρότος*. Ο Π. Σούτσος θα ήταν υπερήφανος για το «τρομοφόρον σκότος».

160. Στ. 744-754 (σ. 66) - Β' 159-214. Υπάρχει δηλαδή μια πολύ μεγάλη ανάπτυξη της πατριωτικής ρητορείας στο δράμα. Οι αντιστοιχίες είναι λίγες: στ. 748-749 - Β' 211-212 και 753-754 - Β' 213-214 με λεκτικές αλλαγές. Το ένστικτο του δραματουργού έκρινε πως η ομιλία πριν απ' τη μάχη είναι ένα δραματουργικό αποκόρυφωμα που θα έπρεπε να το εκμεταλλευτεί για την πρόκληση εντυπωσιασμού και μέθεξης. Οι απλήρωτοι αγωνιστές στο κοινό είχαν ζήσει όλοι τέτοιες στιγμές στην πραγματικότητα.

161. Πριν από αυτό υπάρχουν και άλλες αντιστοιχίες, που αφορούν μεμονωμένα δι-

του και τα συμφραζόμενα της μάχης (Γ' 5-43)¹⁶², στ. 897 κ.ε. (σ. 71) η σφαγή στο Φτελιό και το τέλος του Μαυρογιάννη (Γ' 43 κ.ε.)¹⁶³, στ. 953 κ.ε. η απόφαση των γυναικών να ριχτούν στη θάλασσα (Β' 245 κ.ε.)¹⁶⁴, στ. 1065 κ.ε. ο λόγος του Βρατσάνου στους τρεις αποσταλμένους (Γ' 127 κ.ε.)¹⁶⁵, στ. 1154 κ.ε. ο λόγος του Βρατσάνου προς τον Ράδη και τον Λάμπρο και η απόφαση του ολοκαυτώματος (Γ' 157-182)¹⁶⁶.

στιχα: π.χ. οι στ. 777-778 (σ. 67) αντιστοιχούν σχεδόν κατά λέξη στο Β' 221-222, οι στ. 780-781 (σ. 67) αντιστοιχούν με αρκετές αλλαγές στο Β' 52-54. Ο Αλκαίος χρησιμοποιεί το ποίημά του ως «ορυχείο» και φαίνεται πως θυμάται και μεμονωμένους στίχους χωρίς τα ακριβή συμφραζόμενά τους και τους χρησιμοποιεί. Συμπαγής αντιστοιχία υπάρχει πάλι στους στ. 805-850 (σσ. 68-69) του ποιήματος και την αγγελική ρήση Γ' 98-120, που συντομεύουν αρκετά τα πράγματα. Συγκεκριμένα: οι στ. 805-806 αντιστοιχούν περίπου στο Γ' 98, και ύστερα, με κάποιες νοηματικές και λεκτικές τροποποιήσεις, οι στ. 806-814 - Γ' 99-108· αμέσως ύστερα υπάρχει ένα μεγάλο χωρίο του ποιήματος που δεν αναπαράγεται στο δράμα (στ. 815-842). Τον αποδεκατισμό των μαχητών και τον ερχομό του Γούλα καλύπτουν οι στ. Γ' 109-112. Στο τέλος ο δραματογράφος δανείζεται ένα ολόκληρο χωρίο κατά λέξη από το ποίημα: στ. 843-850, που αντιστοιχούν με ακρίβεια στο Γ' 113-120. Όπως θα δούμε και στα άλλα δραματικά έργα του Αλκαίου, δεν του λείπει η αίσθηση για τα δραματουργικά μεγέθη και τους ρυθμούς: βρισκόμαστε εδώ πλέον στην Γ' πράξη, που ετοιμάζεται το εντυπωσιακό φινάλε, και δεν είναι χρόνος για εκτεταμένες αγγελικές ρήσεις.

162. Εδώ ο Αλκαίος χρησιμοποιεί με κάποιες αλλαγές ένα μεγάλο κομμάτι του ποιήματος: οι στ. 895-896 (σσ. 70-71) αντιστοιχούν στην αγγελική ρήση του Κλητήρα στην αρχή της Γ' πράξης Γ' 5-44. Αλλά ας το δούμε αναλυτικά: η αγγελική ρήση προσθέτει τους στίχους Γ' 7-8 (πολύ πετυχημένοι δραματικά στίχοι: «εξοστατικοί απέμειναν, ουδέν μη εννοούντες, / και ότι Τούρκους έβρεξεν ο ουρανός θαρρούντες»), Γ' 27-28 και Γ' 42-45· από το ποίημα δεν χρησιμοποιούνται οι στ. 885-886, 901-902.

163. Οι αντιστοιχίες είναι αρκετά στενές: οι στ. 897-898 αντιστοιχούν μόνο νοηματικά στο Γ' 45-46, πιο στενά το επόμενο δίστιχο των στ. 899-900 και οι στ. Γ' 47-48. Ύστερα ακολουθεί ένα τετράστιχο στο ποίημα, που δεν αναπαράγεται στο δράμα (στ. 901-904). Μετά όμως υπάρχει ένα μεγάλο κομμάτι σχεδόν απόλυτης αντιγραφής: στ. 905-914 - Γ' 49-58. Μετά από ένα χωρίο νοηματικών μόνο αντιστοιχιών ακολουθούν οι στ. 921-927 που ανταποκρίνονται σχεδόν κατά λέξη στους στ. Γ' 69-74.

164. Το δίστιχο των στ. 953-954 με την έκκληση προς τον Ποσειδώνα, επειδή τους εγκατέλειψε ο Χριστός, αντιστοιχεί στο Β' 245-246, αν και η όλη ρήση επεκτείνεται στο Γ' 238-254. Το ποίημα περιγράφει στη συνέχεια πως όλοι πνίγηκαν: «Εγέμισεν η θάλασσα πτωμάτων κορασιών, / βρεφών, γερόντων, γυναικών και ασθενών παιδιών» (στ. 959-960).

165. Η σύντομη ρήση των στ. 1065-1078 (σ. 76) επεκτείνεται στο θεατρικό έργο με μια κάπως μεγαλύτερη ρήση (Γ' 127-152), όπου τα δίστιχα Γ' 129-130, 133-134 είναι πρόσθετα. όπως και το χωρίο Γ' 139-148.

166. Οι στ. 1158-1174 (σ. 79) αντιστοιχούν στο χωρίο Γ' 155-182 με τις εξής τροποποιήσεις: το πρώτο δίστιχο Γ' 155-156 δεν έχει αντιστοιχία στο ποίημα. Οι στ. Γ' 156-157 λείπουν στο ποίημα, οι στ. Γ' 157-158 αντιστοιχούν στο 1158-1159, ύστερα οι στ. Γ' 159-164 με τους στ. 1164-1167. Μετά ο Αλκαίος παρεμβάλλει στο δράμα ορισμένους ωραίους στίχους που μοιάζουν με γνωμικά: «Το μέλλον όμως άδηλον, και πρέπει να σκεφθώμεν, / όπως αρμόζ' εις Έλληνας ενδόξως να χαθώμεν. / Ο θάνατος είναι κοινός προς όλους τους ανθρώπους / άλλ' από τόσους θνήσκοντας με διαφορετικούς τρόπους, / πολλοί μεν πριν εκπνεύσωσιν αμέσως λησμονούνται, / τινές δε ζουν αθάνατοι και ήρωες καλούνται» (Γ' 165-170). Μετά αρχίζουν πάλι οι αντιστοιχίες, αν και όχι πάντα ακριβείς: Γ' 171 κ.ε.-1168 κ.ε., και η απόφαση του ολοκαυτώματος Γ' 177-182 - στ. 1171-1175.

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως υπάρχουν και μικρότερα μνημονικά σπαράγματα από το ποίημα μέσα στο δράμα, γιατί ο Αλκαίος, τουλάχιστον στο υποσυνείδητό του, ήξερε απ' έξω το επικό του ποίημα, και στις παράλληλες καταστάσεις τού έρχονται αυθόρμητα στίχοι του πρώτου συνθέματος. Σε άλλα σημεία πάλι χρησιμοποιεί ενσυνείδητα το ποιητικό κείμενο και διασκευάζει κατά τις ανάγκες της δραματουργίας ή «βελτιώνει» στίχους ή προσθέτει νέους, που συχνά μοιάζουν πιο χτυπητοί και επιτυχημένοι απ' ό,τι στο ποίημα. Το όλο εγχείρημα δίνει την εντύπωση πως τις δύο συνθέσεις τις χωρίζει αρκετή χρονική απόσταση, και πως έχει μεσολαβήσει, ίσως, και κάποια στιχουργική ωρίμανση. Πάντως και μόνο το γεγονός πως ο Αλκαίος ήταν σε θέση να συγγράψει ένα επικό ποίημα με περισσότερους από 1000 στίχους τον αναδεικνύει σε αρκετά ικανό ή, έστω, αδιάστακτο στιχουργό. Μια ενδελεχέστερη σύγκριση των δύο συνθεμάτων θα έπρεπε να αναλύσει την τύχη των καθαρά επικών και αφηγηματικών μερών του ποιήματος μέσα στο δράμα· το σύντομο έργο μπορεί να χρησιμοποιήσει ορισμένα μόνο μέρη του ποιήματος, ενώ αναγκάζεται εκ των πραγμάτων να αναπλάθει ελεύθερα άλλα. Πάντως η δραματουργική «συνταγή» του Αλκαίου είναι απλή και στηρίζεται στην κατάφωρη χρήση της αγγελικής ρήσης. Το θεαματικό φινάλε με το ολοκαύτωμα, όπως και το μοτίβο του ξένου απεσταλμένου, ίσως μαρτυρούν κάποια ανεπαίσθητη επίδραση από τον Νικήρατο της Ε. Καΐρη, αν και οι στρατηγικές της μέθεξης και δημιουργίας της έντασης είναι τελείως διαφορετικές· ενώ το δράμα της μικρής αδελφής του Θ. Καΐρη θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως λόγιο και «πολιτικό», γιατί δίνει λεπτομερείς αναλύσεις της κατάστασης σε επίπεδο ευρωπαϊκής πολιτικής, το έργο του Αλκαίου είναι λαϊκό και «αγωνιστικό» και περιορίζεται στις πολεμικές ενέργειες και τις ένοπλες συρράξεις. Τις μάχες επί σκηνής η Καΐρη απλώς τις υπαινίσσεται κάπως στο τέλος, ενώ στον Αλκαίο λαμβάνουν αρκετή έκταση και απορροφούν ένα μεγάλο μέρος της μέθεξης του φινάλε.