

## ΜΠΑΡΟΚ ΚΑΙ ΡΟΚΟΚΟ ΩΣ ΥΦΟΛΟΓΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΡΟΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Υφολογικές αναζητήσεις και αισθητικοί προσδιορισμοί στη νεοελληνική λογοτεχνία και στο νεοελληνικό θέατρο ανήκουν στα πιο λεπτεπίλεπτα ερευνητικά ζητήματα λόγω της ιδιαιτερότητας της γεωπολιτικής και πολιτισμικής θέσης που έχει η Ελλάδα ως σταυροδρόμι ανάμεσα σε Δύση και Ανατολή. Υφολογικές έννοιες και αισθητικά ρεύματα της Ευρώπης παίρνουν συχνά στην Ελλάδα άλλες αποχρώσεις και περιλαμβάνονται σε διαφορετικούς συμφυρμούς απ' ό,τι στις χώρες της προέλευσής τους. Παραδείγματα γι' αυτό έχουν εντοπισθεί και σχολιασθεί<sup>1</sup> σε όλες τις φάσεις της ιστορίας της, και μπορούν να εντοπισθούν βέβαια με ιδιαίτερη συχνότητα στους -ισμούς του θεάτρου του 20ού αιώνα,<sup>2</sup> π.χ. με την ατελή πρόσληψη του ακραίου Νατουραλισμού<sup>3</sup> ή τη σχεδόν παντελή έλλειψη του Εξπρεσιονισμού στην εποχή του.<sup>4</sup> Για τις παλαιότερες εποχές χαρακτηριστικό είναι, πως για την Κρητική λογοτεχνία και το Κρητικό θέατρο χρησιμοποιήθηκε για πολύ καιρό η έννοια της Αναγέννησης, ώσπου να υιοθετηθεί από τον Στυλιανό Αλεξίου ο όρος «όψιμη Αναγέννηση», που λάβαινε υπόψη τη σημαντική ανισοχρονία μεταξύ της Ιταλικής Αναγέννησης (15ος αι.) και της κορύφωσης της λογοτεχνικής παραγωγής στη μεγαλόνησο (17ος αι.).<sup>5</sup> Από τον Mario Vitti πρώτα είχε

1. Βλ. Β. Πούχνερ, «Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Το πρόβλημα της κοινωνικής λειτουργικότητας του "ξένου προτύπου"», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 329-379 (*Εποπτεία* 88, 1984, σσ. 238-262).

2. Β. Πούχνερ, «Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 381-408.

3. Β. Πούχνερ, «Ο "ορθόδοξος" Νατουραλισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Το ιστορικό μιας απουσίας», στον τόμο: *Κλίμακες και διαβαθμίσεις. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2003, σσ. 93-118.

4. W. Puchner, «Moderne oder Avantgarde? Das griechische Drama zu Beginn des 20. Jahrhunderts», στον τόμο: R. Lauer (επιμ.), *Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung*, Μόναχο 2001, σσ. 257-270.

5. Στην εισαγωγή του στη νέα έκδοση της *Ερωφίλης* 1988, συζητεί το όλο θέμα. Ο Λίνος Πολίτης πρώτος μίλησε συστηματικά για τον αναγεννησιακό χαρακτήρα της ώριμης φάσης της κρητικής λογοτεχνίας (με ρητή αναφορά στην *Ερωφίλη Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 4, 1949, σσ. 90 κ.ε.), ενώ ο Στυλιανός Αλεξίου εισήγαγε τον όρο «όψιμη Αναγέννηση» («Spätrenaissance») για εκείνα τα γραμματολογικά είδη της κρητικής λογοτεχνίας, που δεν είχαν προδρόμους στο Βυζάντιο («Παρατηρήσεις στο κρητικό θέατρο, *Ερωφίλη*», *Κρητικά Χρονικά* 8 (1954) 133 κ.ε. και «Φιλολογικές παρατηρήσεις εις κρητικά κείμενα, *Ερωφίλη*», αυτ.,

εισαχθεί η έννοια του Μπαρόκ για τη λογοτεχνία του 17ου αιώνα,<sup>6</sup> ενώ ο υποφαινόμενος αποκάλυψε από την αρχή τον πρωταγωνιστή του Βασιλιά Ροδολίνου τυπικό εκπρόσωπο διχασμένης προσωπικότητας, όπως συνηθίζεται στη λογοτεχνία του Μπαρόκ.<sup>7</sup> Στο μεταξύ και ο Γιώργος Δανέζης

σσ. 244 κ.ε.). Αντίθετα ο Mario Vitti προχώρησε πιο πέρα και αναγνώρισε στην ώριμη φάση της κρητικής λογοτεχνίας και στοιχεία του μανιερισμού, του concettismo και του μπαρόκ, τάσεων δηλαδή που ακολούθησαν στην Ιταλία μετά την Αναγέννηση από τα τέλη του 16ου ως τον 17ο αιώνα. Ειδικά στην κρητική τραγωδία της Ερωφίλης έβλεπε πως αναπαράγεται ο ίδιος σκοτεινός κόσμος πάθους και βίας που χαρακτήριζε την τραγωδία στην Ευρώπη στην εποχή της Αντιμεταρρύθμισης (*Storia della letteratura neogreca*, Τορίνο 1971, σσ. 80 κ.ε., στην τελευταία ελληνική έκδοση Μ. Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 2003, σσ. 91-116), και επιχείρησε μάλιστα και μια συσχέτιση με την εκκλησιαστική ρητορική και το θρησκευτικό κήρυγμα (ό.π., σσ. 76-87). Έχοντας υπόψη μου τις υφολογικές εξελίξεις στην Ευρώπη τοποθέτησα το Κρητικό θέατρο εξαρχής ανάμεσα σε Αναγέννηση και Μπαρόκ (W. Puchner, «Kretisches Theater zwischen Renaissance und Barock (zirka 1590-1669). Forschungsbericht und Forschungsfragen», *Maske und Kothurn* 26, 1980, σσ. 85-120). Πρωτύτερα ο Arnold van Gemert είχε εκφράσει επιφυλάξεις για τις απόψεις αυτές, που θεωρήθηκαν στην Ελλάδα τολμηρές, προβάλλοντας το επιχείρημα πως «δεν μπορούμε να μιλήσουμε για ελληνικό barock, αφού δεν προηγήθηκε ελληνική Αναγέννηση» (βιβλιοκρισία του Μ. Vitti, *Storia della letteratura neogreca*, Τορίνο 1971, στα *Ελληνικά* 27 (1974) 200 κ.ε., ιδίως σ. 205). Σ' αυτό αντέτεινε ο Αλεξίου «ότι αναμφισβήτητα μπορεί να μεταδοθεί ένα πνευματικό ρεύμα από μια χώρα σε άλλη χωρίς να υπάρχουν στον δέκτη οι προηγούμενες βαθμίδες, ότι τα κρητικά έργα είναι δημιουργικές αναπροσαρμογές που ασφαλώς μετέφεραν στην Κρήτη ολόκληρο τον ιδεολογικό κόσμο των προτύπων τους, συχνά μάλιστα συνειδητά επαυξημένο και ανανεωμένο, και ότι επομένως μπορεί κανείς να μιλήσει για κρητικό barock ως μια παραφυάδα του ιταλικού, στην ελληνική του μορφή» (Στ. Αλεξίου - Μ. Αποσκήτη, *Ερωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση*, Αθήνα 1988, σσ. 59 κ.ε.). Το πρότυπο της *Ερωφίλης*, η *Orbecche* του Giraldo Cinthio, θεωρείται έργο του πνεύματος της Αντιμεταρρύθμισης. Παρά τις δυσκολίες της ακριβούς τοποθέτησης της τραγωδίας του Χορτάτση στα σύνθετα υφολογικά πλέγματα της εποχής, «αναμφισβήτητα με την *Ερωφίλη* βρισκόμαστε πέρα από την Αναγέννηση» (ό.π., σ. 63). Ο Vincenzo Pecoraro μάλιστα μίλησε για «elaborazione manieristica» του αναγεννησιακού πετραρχισμού, που προετοιμάζει τον concettismo και τον secentismo, την εξεζητημένη, ρητορική και εγκεφαλική ποίηση του 17ου αιώνα, με το νοηματικό παιχνίδι και τις συνεχείς μεταφορές (V. Pecoraro, *Studi di letteratura cretese*, II. *Struttura e composizione dell' Erofilo* (Quaderni dell'Istituto di Filologia Greca dell'Università di Palermo, n. 15), Palermo 1986, σσ. 53 και 61). Τα χορικά σίγουρα δεν είναι απαλλαγμένα από ένα τέτοιο στοιχείο, όσον αφορά την υπερβολική χρήση υπερβατών και διασκελισμών.

6. Μ. Vitti, *Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Β', Αθήνα 1971, σσ. 371 κ.ε.

7. Puchner, ό.π. (σημ. 5), και του ίδιου, «Η *Ερωφίλη* στην δημόδη παράδοση της Κρήτης. Δραματουργικές παρατηρήσεις στις κρητικές παραλογές της τραγωδίας του Χορτάτση», *Αριάδνη* 1 (1984) 173-235 και διευρυμένο στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 127-190, ιδίως σ. 190 («Ο Ροδολίνος, με την αμφίροπη ψυχολογία του, τις εσωτερικές του συγκρούσεις και την αργή δράση του, δε θα μπορούσε ποτέ να γίνει δημοφιλής όπως η *Ερωφίλη*, και ας είχε την ίδια τύχη μ' αυτήν»). Η Μάρθα Αποσκήτη, στη νέα έκδοση της τραγωδίας, μιλά για μια τάση «του προχωρημένου barock», εξάγοντας το αισθησιακό στοιχείο (*Ροδολίνος, τραγωδία Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου (17ου αιώνα)*, πρόλογος Στ. Αλεξίου, επιμέλεια Μ. Αποσκήτη, Αθήνα 1987, σ. 41), και ο Στυλιανός Αλεξίου, στον πρόλόγο του, αποφαίνεται πως «η τραγωδία κινείται μέσα στον κώδικα βίας και πάθους του ιταλικού

για το μυθιστόρημα *Καλόανδρος πιστός* (Επτάνησα, μετά το 1653) υιοθέτησε τον όρο αυτό,<sup>8</sup> ενώ, τουλάχιστον για το ποιμενικό δράμα, μπορούν να εντοπισθούν και μανιεριστικά στοιχεία<sup>9</sup>.

Η χρήση αυτών των τριών όρων, όψιμη Αναγέννηση, Μανιερισμός και Μπαρόκ, για καλλιτεχνικά προϊόντα της εποχής φαίνεται εύλογη, αν συγκριθεί με άλλα πεδία λογοτεχνικής ή καλλιτεχνικής παραγωγής: με τη ζωγραφική και αρχιτεκτονική της Κρήτης και των Επτανήσων,<sup>10</sup> με το ευρωπαϊκό θέατρο και τη δραματολογία στις δεκαετίες πριν και μετά το 1600<sup>11</sup> και με τη δραματική παραγωγή της Ραγούζας και των δαλματικών ακτών, που βρίσκεται σε μια συγκρίσιμη συγκυρία τροφοδότησης με τα πρότυπα του ιταλικού πολιτισμού της εποχής<sup>12</sup> κι αξίζει να μελετηθεί από τους νεοελληνιστές σε βάθος, για την καλύτερη κατανόηση όσων λαμβάνουν χώρα στην Κρήτη και στα Ιόνια νησιά την τελευταία φάση της εποχής της Βενετοκρατίας.<sup>13</sup> Ενώ στην ιστορία της τέχνης οι όροι αυτοί είχαν χρησιμοποιηθεί από την αρχή για να χαρακτηριστούν τα ρεύματα και οι τεχνοτροπίες που εμφανίζονται π.χ. στη ζωγραφική του

---

barock, που επαυξάνεται μάλιστα με μεγαλύτερο αριθμό θανάτων» (ό.π., σ. 10).

8. Γ. Δανέζης, *Καλόανδρος πιστός. Ένα μυθιστόρημα του 17ου αιώνα και το πρότυπό του. Συγκριτική μελέτη*, Θεσσαλονίκη 1989.

9. Αυτό αφορά όλο τον ουτοπικό τόπο και τη συμβατική δράση. Βλ. Β. Πούχνερ, «Η ειρωνεία στον Χορτάτση», *Cretan Studies* 1 (Αμστερνταμ 1988) 229-237 και στον τόμο του ίδιου, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 349-361, και τελευταία τη διδακτορική διατριβή της Κλ. Βασιλειάδου, *Το ιστορικό και κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο αναπτύχθηκαν το κρητικό και ιταλικό αναγεννησιακό και μανιεριστικό θέατρο. Επιδράσεις του μανιεριστικού θεάτρου στο κρητικό*, διδ. διατρ., Θεσσαλονίκη 2002.

10. Βλ. ενδεικτικά Μ. Μπουρμπουδάκης, «Η τέχνη κατά τη Βενετοκρατία», στον τόμο: Ν. Παναγιωτάκης (επιμ.), *Κρήτη. Ιστορία και Πολιτισμός*, Ηράκλειο 1988, σσ. 231-288· Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1990· Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*, Αθήνα 1987.

11. Με αφετηρία την παρατήρηση πως ο Χορτάτσης είναι σύγχρονος του Shakespeare και του Lope de Vega, της commedia dell'arte και των ολλανδικών rederijker, της όπερας του μπαρόκ και των παραστάσεων στα λατινικά σχολεία της Αντιμεταρρύμισης, ενώ το Παρίσι ετοιμάζεται για τον μεγάλο αιώνα του Κλασικισμού (βλ. Β. Πούχνερ, «Το Κρητικό θέατρο στα ευρωπαϊκά του συμφραζόμενα», στον τόμο: *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σσ. 91-115). Το υφολογικό πρόβλημα, π.χ. στον Shakespeare, είναι επίσης εξαιρετικά σύνθετο.

12. Β. Πούχνερ, «Το Θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ στις Δαλματικές ακτές. Μια σύγκριση με το Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο», στον τόμο: *Βαλκανική Θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες*, Αθήνα 1994, σσ. 15-39 και πιο σύντομο στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 467-502.

13. Προς αυτή την κατεύθυνση βλ. τη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία της Irena Bogdanović, *Οι αναγεννησιακές κωμωδίες στη Βαλκανική Χερσόνησο: σύγκριση των έργων από τις δαλματικές ακτές με τα αντίστοιχα έργα στην Κρήτη*, Αθήνα 2004.

16ου και 17ου αιώνα κατά τον δυτικό συρμό,<sup>14</sup> στην ιστορία της λογοτεχνίας οι υφολογικοί αυτοί όροι άργησαν να χρησιμοποιηθούν, γιατί ως «Παλιγγενεσία» θεωρήθηκε αρχικά η Ελληνική Επανάσταση του 1821, ενώ η προηγούμενη γραμματεία χαρακτηριζόταν ως «μεσαιωνική».<sup>15</sup> Αυτή είναι μια ορολογία που χρησιμοποιούν και άλλοι τουρκοκρατούμενοι τότε λαοί της Βαλκανικής, εννοώντας ως «αναγέννηση» (pgerogod) το εθνικο-απελευθερωτικό κίνημα του 19ου αιώνα και την απόκτηση της ανεξαρτησίας από την οθωμανική αυτοκρατορία, εν τέλει όμως είναι ασύμβατη με το αισθητικό και ιδεολογικό περιεχόμενο των εννοιών αυτών, όπως διαμορφώθηκαν στην Ιταλία, Κεντρική και Δυτική Ευρώπη.<sup>16</sup> Αλλά και εκεί η ιδιαιτερότητα και αξία του Μπαρόκ και του Μανιερισμού ανακαλύφθηκε κι εκτιμήθηκε μόλις τον 20ό αιώνα,<sup>17</sup> κι έτσι δεν είναι περίεργο πως, αρχικά, για την κρητική λογοτεχνία του 16ου και 17ου αιώνα, επικράτησε ο χαρακτηρισμός «αναγεννησιακός» και επικρατεί σήμερα ακόμα,<sup>18</sup> ενώ, όπως σημειώθηκε, η γραμματεία αυτή διαθέτει και στοιχεία μανιεριστικά και μπαρόκ, ακόμα και τοπικές ιδιοτροπίες που απλώς ξεφεύγουν από τις κατηγοριοποιήσεις αυτές.<sup>19</sup>

Με την ανακάλυψη και ανάδειξη του Αιγαιοπελαγίτικου θρησκευτικού θεάτρου και τη δραματογραφία του, η κατάσταση έχει αλλάξει ριζικά.<sup>20</sup> Ενώ πρωτύτερα μόνον ο Ζήνων θα μπορούσε να χαρακτηριστεί

14. Βλ. π.χ. Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα πολιτιστικού συγκρητισμού*, τόμ. Α', Αθήνα 1998.

15. Για τον προβληματισμό βλ. το άρθρο του Ε. Κριαρά, «Οι όροι “μεσαιωνικός” και “νεοελληνικός” στη γραμματολογία μας», *Νέα Εστία* 58 (1955), σσ. 986-988 (*Μεσαιωνικά Μελετήματα Α'*, Θεσσαλονίκη 1988, σσ. 405-407), την απάντηση του Λίνου Πολίτη, «“Μεσαιωνικός” και “νεοελληνικός”», *αυτ.*, σ. 1307, και την ανταπάντηση του Κριαρά, «Η γραμματολογική τοποθέτηση της βυζαντινής δημώδους και της κρητικής λογοτεχνίας», *αυτ.*, σσ. 1554-1557 (*Μεσαιωνικά Μελετήματα Α'*, ό.π., σσ. 409-412)· ακόμα και το άρθρο του «Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τελευταίας περιόδου της μεσαιωνικής ελληνικής γραμματείας», *Νέα Εστία* 70 (1961) 1418-1427 (*Μεσαιωνικά Μελετήματα Α'*, ό.π., σσ. 563-572), καθώς και Στ. Αλεξίου, «Η ορολογία των περιόδων της λογοτεχνίας μας», στον τόμο: Νικ. Παναγιωτάκης (επιμ.), *Αρχές της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συνεδρίου «Neograeca Medii Aevi»*, 2 τόμ., Βενετία 1993, τόμ. Α', σσ. 54-60. Για το ζήτημα βλ. και Π. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*, Αθήνα 1996, σσ. 33 κ.ε.

16. Για την περιодολόγηση αυτή σε άλλους λαούς της Βαλκανικής βλ. Β. Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Συγκριτική μελέτη*, Αθήνα 1993.

17. Βλ. στη συνέχεια.

18. Βλ. D. Holton, «Η κρητική Αναγέννηση», στον τόμο: *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, Ηράκλειο 1997, σσ. 1-20.

19. Βλ. Πούχνερ, «Η ειρωνεία στον Χορτάτη», ό.π.

20. Β. την πιο συνοπτική παρουσίαση Β. Πούχνερ, «Το αιγαιοπελαγίτικο θέατρο (1600-

θηρησκευτική τραγωδία του Μπαρόκ, με τον χαρακτηριστικό διδακτισμό, την οπτική θεαματικότητα, την έντονη σκηνική δράση, τη γραμμική διαδοχή των επεισοδίων κτλ.,<sup>21</sup> τώρα διαθέτουμε και αρκετά άλλα τέτοια κείμενα, τα οποία δείχνουν μια ολόκληρη κλίμακα υφολογικών στοιχείων μπαρόκ και εντάσσουν την ελληνική εκδοχή της ιησουιτικής τραγωδίας που παιζόταν στο ιησουιτικό κολέγιο των Άγγλων στη Ρώμη για δεκαετίες ως παράσταση-υπόδειγμα και εκδόθηκε έξι φορές μέσα στον 17ο αιώνα, σε μια κατηγορία δραματικών έργων, τιτλοφορούμενη στην ιστορία του δράματος «τραγωδία των μαρτύρων» και με έντονα στοιχεία του Μπαρόκ.<sup>22</sup> Το χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτού του τύπου τραγωδίας είναι η αντιστροφή της θεωρίας της τραγωδίας της Αναγέννησης, η οποία απέβλεπε με τη συσσώρευση φρικαλέων πράξεων και δολοφονημένων επί σκηνής στην πρόκληση του σοκ ανάμεσα στους θεατές ως στρατηγικής «κάθαρσης»:<sup>23</sup> τώρα, η σωματική καταστροφή του πρωταγωνιστή και ήρωα μεταβάλλεται σε πνευματικό θρίαμβο πάνω στα επίγεια, το μαρτύριο του σώματος είναι η αποθέωση της πίστης, κι έτσι τον στέφανο της ουράνιας αναγνώρισης δεν θέλει να τον χάσει κανένας μάρτυρας.<sup>24</sup> Έτσι μετατοπίζεται η όλη δραματουργική οικονομία και μεταστρέφεται το τέλος από τραγικό σε αίσιο και δοξαστικό· ουσιαστικά δημιουργείται ένα νέο δραματικό είδος, η *tragedia da lieto fine*, ή τραγικωμωδία. Το σασπένς δεν επικεντρώνεται στο πώς θα αποφευχθεί το τραγικό τέλος, αλλά,

1750) ως δραματουργική οντότητα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Αθήνα 2003, σσ. 23-40.

21. Β. Πούχγερ, «Ο “Ζήνων” και το πρότυπό του», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 215-297 (πρώτα στα *Θησαυρίσματα* 17, 1980, σσ. 206-284)· του ίδιου, «Tragedy», στον τόμο D. Holton (επιμ.), *Literature and Society in Renaissance Crete*, Κέμπριτζ 1991, σσ. 129-158, ιδίως σσ. 154 κ.ε., και του ίδιου, «Παραλειπόμενα στο “Ζήνωνα”», *Θησαυρίσματα* 32 (2002) 167-217 (και στον τόμο: *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 59-142).

22. Βλ. π.χ. H. T. Feyrock, *Das Märtyrerdrama im Barock: Philemon martyr von Jakob Bidermann, Le véritable Saint Genest von Jean Rotrou· Catharina von Georgien von Andreas Gryphius: ein Vergleich*, διδ. διατρ., Univ. of Colorado 1966· E. M. Szarota, *Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts*, Bern 1967· M. Gravier, «Le théâtre de Jésuites et la tragédie du saint et de la conversation», στον τόμο: *Le théâtre tragique*, Παρίσι 1962, σσ. 119-129 κτλ.

23. Για τις αναγεννησιακές θεωρίες της τραγωδίας βλ. ενδεικτικά M. Dietrich, *Europäische Dramaturgie. Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zur Goethezeit*, Βιέννη 1951, σσ. 57-105 (με τη σχετική βιβλιογραφία).

24. Βλ. σε επιλογή: W. H. Mc Cabe, *An Introduction to the Jesuit theater*, St. Louis 1983, σσ. 19 κ.ε.· H. Becher, «Die geistige Entwicklungsgeschichte des Jesuitendramas», *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 19 (1943) 269-310· E. M. Szarota, *Geschichte, Politik und Gesellschaft in Drama des 17. Jahrhunderts*, Bern 1976 κτλ. Περισσότερη βιβλιογραφία στον Πούχγερ, «Το πρότυπο του “Ζήνωνα”», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 256 κ.ε.

αντίθετα, στο πώς θα επιτευχθεί. Η αρχιτεκτονημένη κατά τις αισθητικές προδιαγραφές της κλασικίζουσας δραματοουργίας υπόθεση διαλύεται σε μια σειρά από επεισόδια, σε προσπάθειες δηλαδή να σωθεί ο ήρωας, που αναβάλλουν το επιθυμητό μαρτύριο,<sup>25</sup> κι ο θεατής μένει στο τέλος με μια μικτή ψυχολογική κατάσταση, όπου αναμιγνύονται πένθος και ανακούφιση, λύπη και θρίαμβος, όπως στη σταύρωση του Χριστού, που σημαίνει την κατάργηση του θανάτου για την ανθρωπότητα.<sup>26</sup> Αυτή η αμφισημία του μηνύματος και η αμφιταλάντευση των συναισθημάτων είναι χαρακτηριστική για τη διχαστική, ακόμα και σχιζοφρενική ψυχολογία του μπαρόκ, που ταλαντεύεται ανάμεσα στην επίγεια χαρά της ζωής μέσα σε γιγαντιαίες εορταστικές εκδηλώσεις και στο μεταφυσικό άγχος του επέκεινα και της μεταθανάτιας ζωής.<sup>27</sup>

Ουσιαστικά η ανακάλυψη των δέκα αυτών δραματικών έργων και οι πληροφορίες για τις πολυάριθμες παραστάσεις σχολικού θεάτρου στα νησιά του Αιγαιοπελαγίτικου χώρου και στην Κωνσταντινούπολη κατά την Τουρκοκρατία (1600-1750)<sup>28</sup> ολοκληρώνουν και την αποκατάσταση ενός εξελικτικού σχήματος στην ιστορία του θεάτρου και του δράματος, που είναι γνωστό και από τον νοτιοσλαβικό χώρο, όχι τον ορθόδοξο αλλά τον καθολικό.<sup>29</sup> Μπορεί το Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο να μην έχει τον

25. Καλό παράδειγμα γι' αυτό είναι η *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*, που παραστάθηκε στη Νάξο το 1723 (*Η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ιντερμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο. Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης - Βάλτερ Πούχνερ, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999, σσ. 13-20 για τη δραματουργική δομή).

26. Και αυτό προσδίδει στα μοιρολόγια της Παναγίας την αμφισημία τους: από τη μια θρηνεί ως μητέρα το μοναχογιό της, από την άλλη όμως γνωρίζει τη βέβαια ανάστασή του (βλ. W. Puchner, «Tod und Jenseits im griechischen Volkslied. Unter besonderer Berücksichtigung der griechischen Tradition», *Studien zum griechischen Volkslied*, Βιέννη 1996, σσ. 11-28, ιδίως σσ. 27 κ.ε.).

27. Βλ. σε επιλογή: W. Hausenstein, *Vom Genie des Barock*, Μόναχο 1956· B. Croce, *Storia della età barocca in Italia*, Bari 1929· R. F. Jones, *The Seventeenth Century*, Stanford, California 1951· H. Schaller, *Die Welt des Barock*, Μόναχο 1936· J. Weingartner, *Vom Geist des Barock*, Augsburg 1925· W. Weisbach, *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*, Βόννη 1924, κτλ.

28. Για τις παραστάσεις βλ. συνοπτικά Β. Πούχνερ, «Ελληνικές παραστάσεις του θρησκευτικού θεάτρου στην Κωνσταντινούπολη και το τουρκοκρατούμενο Αιγαίο (1600-1750)», στον τόμο: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 15-60.

29. Αφορά τη Σλοβενία, την Κροατία, την καθολική και προτεσταντική Ουγγαρία. Βλ. W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1994, σσ. 23 κ.ε., 25 κ.ε. για την παλαιά Ραγούζα και τις δαλματικές ακτές βλ. N. Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978, σσ. 26 κ.ε., 91 κ.ε. με βιβλιογραφία.

πλούτο του μεσαιωνικού θρησκευτικού θεάτρου που έχουν η Ραγούζα, τα σλαβόφωνα νησιά της Αδριατικής και οι Δαλματικές ακτές,<sup>30</sup> αλλά οι τελευταίες έρευνες έδειξαν πως το θέατρο αυτό δεν απουσιάζει τελείως, κι ας μην έχει κληροδοτήσει το Βυζάντιο τίποτε στον τομέα αυτό.<sup>31</sup> Με τα δέκα νέα δραματικά έργα, τα οποία είναι όλα θρησκευτικά, η οντότητα του θρησκευτικού θεάτρου στην ελληνική προεπαναστατική δραματολογία αποκτά μιαν αυτονομία και δύναμη, που υπερέρχει σχεδόν έναντι όλων των άλλων κατηγοριών του δράματος.<sup>32</sup> Και δίπλα στους μεγάλους δραματογράφους του νοτιοσλαβικού Μπαρόκ Ivan Gundulić (1589-1638) και Junije Palmotić (1607-1657), που συνδέονται χαρακτηριστικά με τα σχολεία των Ιησουιτών,<sup>33</sup> η Ελλάδα έχει να επιδείξει τώρα τη μορφή του Μιχαήλ Βεστάρχη (-1662), ο οποίος, αν και ορθόδοξος ιεροκήρυκας, φοίτησε στο ιησουιτικό κολέγιο της μονής του Αγίου Αντωνίου του Εξωμερίτη στη Χίο, κι εκεί ήρθε σε επαφή με το σχολικό θρησκευτικό θέατρο.<sup>34</sup> Και όπως καλλιεργούν το θρησκευτικό θέατρο το 17ο

30. Βλ. συνοπτικά Β. Πούχνερ, «Το Θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ στις Δαλματικές ακτές. Μια σύγκριση με το Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο», στον τόμο: *Βαλκανική Θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες*, Αθήνα 1994, σσ. 15-39 και πιο σύντομα στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 467-502.

31. W. F. Bakker – A. F. van Gemert, *H Θυσία του Αβραάμ. Κριτική έκδοση*, Ηράκλειο 1996 (μικρή έκδοση 1998)· των ίδιων, *Θρήνος εις τα Πάθη και την Σταύρωσιν του Κυρίου και Θεού και Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού, ποιηθείς παρά του ευγενεστάτου άρχοντος κυρού Μαρίνου του Φαλιέρου. Κριτική έκδοση*, Ηράκλειο 2002. Για την απουσία θεατρικής παράδοσης στο Βυζάντιο βλ. τελευταία W. Puchner, «Acting in Byzantine theatre: evidence and problems», στον τόμο: P. Easterling - E. Hall (επιμ.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Κέμπριτζ 2002, σσ. 304-324.

32. Τα έργα αυτά από άποψη γλωσσική και φιλολογική αποτελούν, όπως και από την άποψη των σκηνικών συμβάσεων και των λεπτομερειών της θεατρικής παράστασης ένα νέο κεφάλαιο της ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας και της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου (βλ. Β. Πούχνερ, «Φιλολογικές και θεατρολογικές παρατηρήσεις στα δραματικά κείμενα του Αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου (1600-1750)», «Αναδρομικά και Προδρομικά», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου «Neograeca Medii Aevi V»*, Exeter College, Oxford, Σεπτ. 2000, Οξφόρδη 2005, σσ. 287-303· το άρθρο έχει δημοσιευτεί επίσης στον τόμο: *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 19-35.

33. Από τον πρώτο σώζονται το ανολοκλήρωτο έπος *Osman*, ένα σλαβικό αντίστοιχο του *Gerusalemme liberata* του Tasso, και τα πέντε από τα δέκα δραματικά του έργα (βλ. V. Setschkareff, *Die Dichtungen Gundulić's und ihr poetischer Stil*, Βόννη 1952)· από τον δεύτερο 14 δραματικά έργα, όλα με μυθολογικά θέματα και κοντά στη δομή του λιμπρέτου της όπερας (W. Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters in Dubrovnik im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 1973). Περισσότερες λεπτομέρειες και βιβλιογραφία στον Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 487-492.

34. Μ. Ι. Μανούσακας - Β. Πούχνερ, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοφά. Έκδοση κριτική με Εισαγωγή, Σχόλια και Ευρετήρια*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 2000, σσ. 29-35, και, με τα σχετικά έγγραφα για τη βιογραφία του, Θ.

αιώνα στη Ραγούζα ο Batul Kašić (1575-1650) κι άλλοι,<sup>35</sup> έτσι και στη νησιωτική Ελλάδα συνεχίζουν την παράδοση ο μαθητής του Βεστάρχη, Γαβριήλ Προσοφάς και ο Γρηγόριος Κονταράτος,<sup>36</sup> και στις Κυκλάδες ανώνυμοι δραματουργοί.<sup>37</sup> και, όπως συνεχίζεται στις δαλματικές ακτές η παράδοση της κωμωδίας (στα χρόνια 1651-56 ανεβάζονται 12 κωμωδίες), έτσι υπάρχουν στη Νάξο μέσα στο θρησκευτικό έργο της *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου* τέσσερα κωμικά ιντερμέδια («διλούδια»), και δύο από αυτά δανείζονται σκηνές του *Κατζούρμπου* του Χορτάτση.<sup>38</sup> Όπως συνεχίζεται στη Δαλματία και η παράδοση του ποιμενικού δράματος με νέα μετάφραση του *Pastor fido* του Guarini από τον Kana-velonίc το 1688 και νέα μετάφραση του *Αμύντα* του Tasso από τον Djivo Šiško Gundulić 1701,<sup>39</sup> έτσι φιλοτεχνεί και ο Μιχαήλ Σουμμάκης το 1658 νέα μετάφραση του *Pastor fido* (μετά την ανώνυμη μετάφραση στο κρητικό ιδίωμα) και το 1745 ο Γεώργιος Μόρμορης δίνει μετάφραση-διασκευή του *Αμύντα*.<sup>40</sup> Στη Ραγούζα καλλιεργείται τον 17ο αιώνα η τραγικωμωδία, συχνά με μυθολογικά ή ιστορικά θέματα της αρχαιότητας,<sup>41</sup>

Παπαδόπουλος - Β. Πούχνερ, «Νέα στοιχεία για τον Χιώτη ιερέα και δραματουργό Μιχαήλ Βεστάρχη (+1662)», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 3 (2000) 11-62.

35. Το 1627 παριστάνεται ο *Sveti Venefrid* με μεγάλη πολυτέλεια και σε σκηνογραφία και κοστούμια με 40 ηθοποιούς στη Ραγούζα (Πούχνερ, ό.π., σ. 495 με την πηγή).

36. Μανούσακας - Πούχνερ, ό.π., σσ. 35-38.

37. Για την προσωπικότητα των ανώνυμων αυτών συγγραφέων βλ. Παναγιωτάκης - Πούχνερ, ό.π., σ. 106, και Β. Πούχνερ, *Ηρώδης ή Η σφαγή των νηπίων. Χριστουγεννιάτικο θρησκευτικό δράμα αγνώστου ποιητή σε πεζό λόγο από το χώρο των Κυκλάδων την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο*, Αθήνα 1998 (*Παράβασις*, παράρτημα: κείμενα 1), σσ. 17 κ.ε., 51.

38. Αντιβολή των κειμένων με όλες τις λεπτομέρειες στους Παναγιωτάκη - Πούχνερ, ό.π., σσ. 274-300. Για το θέμα αυτό ειδικά Β. Πούχνερ, «Η κληρονομιά του κρητικού θεάτρου στη Νάξο (17ος / πρώτο μισό του 18ου αιώνα)», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 248-255 και Τ. Μαρκομιχελάκη, «Ο Κατζούρμπος και η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Σχέσεις ανάμεσα στα δύο κείμενα», στον τόμο: *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο 2000, σσ. 465-473.

39. Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 494 κ.ε.

40. Ο *Πιστικός βοσκός. Der treue Schäfer. Der Pastor Fido des G. B. Guarini von einem Anonymus im 17. Jahrhundert in kretische Mundart übersetzt*. Erstausgabe von Perikles Joannou, Βερολίνο 1962 (*Berliner Byzantinistische Arbeiten* 27): Ε. Κριαράς, «Η μετάφραση του "Pasto fido" από τον Ζακυνθινό Μιχαήλ Σουμμάκη», *Νέα Εστία* 76 (Χριστούγεννα 1964) 273-297 (κριτική έκδοση ετοιμάζει ο Στ. Κακλαμάνης), για τη μετάφραση - διασκευή του Μόρμορη βλ. Σπ. Α. Ευαγγελάτος, «Γεώργιος Μόρμορης ο ποιητής του "Αμύντα"», *Ελληνικά* 22 (1969) 173-182 και του ίδιου, «Das griechische Theater in Spätrenaissance, Barock und Aufklärung», *Maske und Kothurn* 15 (1969) 119-130 (κριτική έκδοση ετοιμάζει ο ίδιος).

41. *Euridice* (1617) του Paško Primojević (περ. 1565-1619), *Leon filozof* (1651) και *Io* (1652/53) του Ivan Gučetić του νεότερου (1623/24-1667), *Sofronija* (1656) του V. Ručić Soltanović, *Oton* (αντιγραφή 1707) του Iv. Šiško Gundulić (1534-1682). Κριτική έκδοση όλων αυτών των έργων στον W. Potthoff, *Dubrovniker Dramatiker des 17. Jahrhunderts*, 2 τόμ.,

όπως αντίστοιχα γίνεται και στην Ελλάδα, με την *Ιφιγένεια* και τον *Θυέστη* του Πέτρου Κατσαΐτη. Και όπως τα τέσσερα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* και μερικά άλλα του Κρητικού θεάτρου είναι παρμένα από επεισόδια του έπους *Gerusalemme liberata* του Torquato Tasso<sup>42</sup>, έτσι το επεισόδιο της Αρμίδας δραματοποιείται τόσο από τον Gundulić (παράσταση 1620) όσο και από τον Palmotić (παράσταση ανάμεσα στα 1629 και τα 1657), και το επεισόδιο της Σωφρόνιας και του Ολύντου, που υπάρχει και ως κρητικό ιντερμέδιο, δραματοποιείται από τον Vičko Ručić και παίζεται το 1653 στη Ραγούζα.<sup>43</sup> Στις κωμωδίες εμφανίζονται τύποι της commedia dell'arte, όπως και στο Επτανησιακό θέατρο με τις κωμικές σκηνές στο τέλος της *Ιφιγένειας* του Πέτρου Κατσαΐτη (1720)<sup>44</sup> και στην *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* του Σαβόγια Ρούσμελη (1745), και τον 18ο αιώνα μεταφράζονται τα λιμπρέτα του Metastasio και διασκευάζονται οι κωμωδίες του Μολιέρου,<sup>45</sup> ακριβώς όπως και στην Ελλάδα, αλλά πλέον στον φαναριώτικο χώρο.<sup>46</sup> Αλλά και στον νοτιοσλαβικό μεσογειακό χώρο

Giessen 1975.

42. Βλ. Γεωργίου Χορτάτση, *Η ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ* (Τα Ιντερμέδια της *Ερωφίλης*), επιμ. Στ. Αλεξίου - Μ. Αποσκήτη, Αθήνα 1992· R. Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών Ιντερμεδίων», *Κρητολογία* 5 (1977) 5-32· της ίδιας, «Ιντερμέδια», στον τόμο: *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, ό.π., σσ. 195-222.

43. Βλ. S. Stipčević, «La Gerusalemme liberata e il dramma raguseo del primo Seicento», *Barocco in Italia e nei paesi del Sud*, Firenze 1983, σσ. 375-386. Γενικά η επίδραση του Tasso στη νοτιοσλαβική λογοτεχνία του Μπαρόκ είναι επιβλητική· βλ. σε επιλογή: A. Tortoreto, «Gli studi tassiani nella Balcania e in Europa Orientale (Saggio bibliografico)», *Studi tassiani* 7 (1957) 85-101· D. Welsh, «Tasso in Eastern Europe», *Italica* (New York ) 48 (1971) 345-351· H. R. Cooper, «Torquato Tasso in Eastern Europe», *Italica* (New York) 51 (1974) 423-434· F. Čale, «Torquato Tasso e la letteratura croata», *Studia Romanica et Anglicae Zagrabensia* 27-28 (1969) 169-206.

44. Για τις σχέσεις των τύπων αυτών με την commedia dell'arte και τις κωμωδίες του Μολιέρου βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Πέτρος Κατσαΐτης και το Κρητικό θέατρο», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 261- 324 και του ίδιου, «Μολιέρος και Κατσαΐτης. Ιχνηλασίες σε μια θαμπή συσχέτιση», *Πόρφυρας* 104 (2002) 167-181 και στον τόμο: *Ράμπα και Παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, ό.π., σσ. 143-171.

45. Βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Pietro Metastasio και ο August von Kotzebue στο θέατρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Δρόμοι της πρόσληψης στο 18ο και 19ο αιώνα», στον τόμο: *Βαλκανική Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 311-318. Η πρόσληψη του Μολιέρου είναι εντυπωσιακή: από το 1682 ως το 1765 γίνονται 34 διασκευές έργων του, 23 από αυτές πραγματοποιούνται στη Ραγούζα και παριστάνονται στο θέατρο του Orsan, που λειτουργεί ως το 1817 (M. Deanović, «Le Théâtre de Molière à Ragusa du XVIIIe siècle», *Revue de littérature comparée* 1954, σσ. 5-15· M. Tomašević, «Aspects de la réception croate de Molière au XVIIIe siècle», H. Heger - J. Matillon (επιμ.), *Les Croates et la civilisation du livre*, Παρίσι 1986, σσ. 75-90).

46. Με τη διαφορά όμως πως προορίζονται για ανάγνωση, όχι για θεατρική παράσταση. Βλ. σε επιλογή: Α. Ταμπάκη, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις*, Αθήνα 1988 (Τετράδια Εργασίας 14)· Γερ. Ζώρας, «Μία άγνωστη μετάφραση κωμωδίας του Μολιέρου στα ελληνικά», *Παρουσία* 7 (1990) 61-88· Α. Ταμπάκη, «“Φαναριώτικες” μεταφράσεις έργων του Μολιέρου. Το χφ. III.284 της Βιβλιοθήκης “M. Eminescu”

κατά τον 18ο αιώνα η θεατρική δραστηριότητα μετατοπίζεται από τις πόλεις των δαλματικών ακτών (Ραγούζα, Split, Trogir, Lesina/ Hvar, Šibenik, Zadar, Senj, Rijeka) σε άλλο χώρο: στις πόλεις της ενδοχώρας (Zagreb, Varaždin, Osijek, Požeg, Brod, Karlovač).<sup>47</sup>

Η συγκρισιμότητα των δύο αυτών πολιτισμικών χώρων κινείται σε πολλά επίπεδα και είναι αρκετά πειστική: οι σχέσεις βέβαια, λόγω της Βενετοκρατίας και της ανεξαρτησίας της Ραγούζας, ανάγονται ήδη σε προηγούμενους αιώνες, αλλά αναπτύσσονται παράλληλα και σε άλλους τομείς: στην επίδραση της δυτικής μουσικής (Φραγκίσκος Λεονταρίτης στην Κρήτη),<sup>48</sup> της δυτικής ζωγραφικής,<sup>49</sup> αλλά και του μουσικού θεάτρου: ενώ στις δαλματικές ακτές ανθούν η όπερα και το μελόδραμα κατά τον 18ο αιώνα,<sup>50</sup> στην Κρήτη η όπερα δεν πρόλαβε να φτάσει πια ως την ολοκληρωτική πτώση της στους Τούρκους το 1669,<sup>51</sup> ενώ στα Επτάνησα η πρώτη παράσταση σημειώνεται το 1733, και ως το τέλος του ίδιου αιώνα (κυρίως τις δύο τελευταίες δεκαετίες) η αποδεδειγμένη παραγωγή φτάνει σχεδόν τις εκατό παραστάσεις.<sup>52</sup> Η χρήση της μουσικής στα έργα του Κρητικού και Επτανησιακού θεάτρου πάντως είχε κλιμακωθεί μέσα στον 17ο αιώνα, αν κρίνουμε από τα *Ιντερμέδια* και τον *Ζήνωνα*: αποδεδειγμένη είναι η χρήση οργάνων και τραγουδιού και στη χιώτικη και κυκλαδική δραματολογία του 17ου και του πρώτου μισού του 18ου αιώνα.<sup>53</sup> Ο *Δαβίδ* π.χ., που βρίσκεται υφολογικά και δραματολογικά στο

του Ιασίου», *Ο Εραμιστής* 21 (1997) 379-382· Β. Πούχνερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος -20ός αιώνας)*. Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση, Αθήνα 1999, σσ. 38 κ.ε. κτλ.

47. Όπως στην Κρήτη το 1669 με την πτώση του Χάνδακα, έτσι και στη Ραγούζα με το μεγάλο σεισμό του 1667 υπάρχει μια τομή στη θεατρική ζωή.

48. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης, κρητικός μουσικοσυνθέτης του δεκάτου έκτου αιώνα. Μαρτυρίες για τη ζωή και το έργο του*, Βενετία 1990· του ίδιου, «Μαρτυρίες για τη μουσική στην Κρήτη κατά τη Βενετοκρατία», *Θησαυρίσματα* 20 (1990) 9-169.

49. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, *Η κρητική περίοδος της ζωής του Δομηνίκου Θεοτοκοπούλου*, Αθήνα 1986 (ανατύπωση από το Αφιέρωμα στον Νίκο Σβορώνο, τόμ. 2, Ρέθυμνο 1986, σσ. 1-121) με περισσότερη βιβλιογραφία.

50. Μ. Demović, *Musik und Musiker in der Republik Dubrovnik (Ragusa) vom Anfang des XI. Jahrhunderts bis zur Mitte des XVII. Jahrhunderts* [Kölner Beiträge zur Musikforschung, 114], Regensburg 1981 (σσ. 120 κ.ε. για Έλληνες μουσικούς, 1409-1549).

51. Β. Πούχνερ, «Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό θέατρο», *Κρητικά Χρονικά* 27 (1987) 193-213, διευρυμένο στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 179-210.

52. Πλ. Μαυρομούστακος, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1897)», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 1 (1995) 147-192.

53. Για ιησοιτική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το 1666 αναφέρεται ξεχωριστά ότι έγινε χωρίς μουσικά όργανα, γιατί δεν υπήρχε δυνατότητα προμήθειάς τους (Β.

τέλος αυτής της εξέλιξης, ανήκει ουσιαστικά πλέον στο μουσικό θέατρο.<sup>54</sup>

Η εξέλιξη των υφολογικών στοιχείων από το πρώιμο μπαρόκ στο όψιμο και το rococo μπορεί να τεκμηριωθεί μέσα στην ελληνική δραματουργία από το Κρητικό θέατρο έως τα προεπαναστατικά χρόνια στην αρχή του 19ου αιώνα, όταν με τη μετάφραση του Goldoni πέφτει στην ελληνική λογοτεχνία η τελευταία ανταύγεια του κόσμου του Ροκοκό<sup>55</sup> και με τον Χάση του Γουζέλη πλάθεται ο τελευταίος κωμικός ήρωας της ιταλικής παράδοσης, που ξεκίνησε ως μπράβος με την *commedia erudita* και συνεχίστηκε στην *commedia dell'arte*.<sup>56</sup> Οι ίδιες οι έννοιες του Baroque<sup>57</sup> και του Rococo<sup>58</sup> έχουν προσδιοριστεί επαρκώς από την ιστορία της τέχνης κι έχουν εφαρμοστεί με επιτυχία και στην ιστορία του δράματος και του θεάτρου, ώστε το μελέτημα τούτο απαλλάσσεται ως ένα βαθμό από εκ νέου υφολογικούς προσδιορισμούς και τη σχετική συζήτηση<sup>59</sup>. Η μετακίνηση των υφολογικών αυτών στοιχείων προς τον Διαφωτισμό δεν έχει γίνει, ουσιαστικά, αντικείμενο αναζητήσεων, εκτός από την περι-

Πούχγερ, «Και άλλες ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις στην Κωνσταντινούπολη τον 17ο αιώνα. Καπουκίνοι και Ιησουίτες το 1665/1666», *Θησαυρίσματα* 29 (1999) 327-334.

54. Για τη σύνδεση του έργου με το ιησουιτικό θέατρο βλ. Β. Πούχγερ, «Η περίπτωση του “Δαβίδ”», στο άρθρο «Το ιησουιτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου αιώνα», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 299-327, ιδίως σσ. 312-322.

55. Για την πρόσληψη του Goldoni στην Ελλάδα βλ. Β. Πούχγερ, «Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό», στον τόμο: *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 157-227, ιδίως σσ. 191-200.

56. Για τη θέση του Χάση στην ιστορία της νεοελληνικής δραματολογία βλ. Β. Πούχγερ, «Θέση και ιδιαιτερότητα της Επτανησιακής δραματουργίας στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Φαινόμενα και Νοούμενα*, Αθήνα 1999, σσ. 221-240, ιδίως σσ. 231 κ.ε.

57. Το ίδιο το Μπαρόκ δεν παρήγαγε σημαντική θεωρία (βλ. Μ. C. Beardesley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, Αθήνα 1989, όπου η Αναγέννηση συνδέεται αμέσως με τον Διαφωτισμό, σσ. 109 κ.ε., 131 κ.ε.). Τη διαφοροποίηση του Μπαρόκ από την Αναγέννηση εισήγαγε ο ιστορικός της τέχνης Heinrich Wölfflin (*Renaissance und Barock*, Μόναχο 1908, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Μόναχο 1915) και διέκρινε πέντε διαφορετικούς άξονες αντιθέσεων μεταξύ Αναγέννησης και Μπαρόκ: γραμμικό – ζωγραφικό, επίπεδο – βάθος, κλειστό – ανοιχτό, σαφές – ασαφές, ποικιλότροπο – ενιαίο (βλ. Α. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Μόναχο 1953, σσ. 458 κ.ε.). Βλ. επίσης Ε. Hubala, *Die Kunst des 17. Jahrhunderts* (Propyläen Kunstgeschichte), Βερολίνο 1990, σσ. 11-22, 84-97, 98 κ.ε., pass. Για το θέατρο ειδικά Η. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Vol. 3, *Das Theater der Barockzeit*, Salzburg 1959 (21967), σσ. 13-21.

58. Για την έννοια του Rokoko βλ. Hauser, ό.π., σσ. 544 κ.ε.· Η. Keller, *Die Kunst des 18. Jahrhunderts* [Propyläen Kunstgeschichte], Βερολίνο 1990, σσ. 65-92 και pass. Για το θέατρο βλ. Η. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Vol. 4, *Von der Aufklärung zur Romantik*, Salzburg 1961, σσ. 331 κ.ε., 485 κ.ε. (με βιβλιογραφία).

59. Παραλείπω στο σημείο αυτό μια έστω ενδεικτική αναφορά στην πλούσια βιβλιογραφία για το Μπαρόκ.

πτωση της μετάφρασης-διασκευής του *Αμύντα* από τον Μόρμωρη (1745), που φανερώνει άφθονες προσθήκες στο πνεύμα του Διαφωτισμού,<sup>60</sup> ή των ηθικοδιδασκτικών παρεκβολών στον *Θυέστη* και την *Ιφιγένεια* του Πέτρου Κατσαΐτη,<sup>61</sup> γιατί η υφολογική συζήτηση γύρω από το Κρητοεπτανησιακό θέατρο περιστράφηκε γύρω από την έννοια της «Κρητικής Αναγέννησης»,<sup>62</sup> για να μεταπηδήσει ύστερα κάπως απότομα στον Διαφωτισμό της φαναριώτικης λογοτεχνίας του 18ου αιώνα, όπως έχει διαμορφωθεί και διερευνηθεί από τον Κ. Θ. Δημαρά και τους συνεχιστές του.<sup>63</sup> Οι ιστορικοί του θεάτρου είχαν αποκλείσει τελείως την περίοδο αυτή από τα πλαίσια των αναζητήσεών τους: ο Σιδέρης δεν συμπεριέλαβε καν τον 16ο, 17ο και το μεγαλύτερο μέρος του 18ου αιώνα στο corpus της θεατρικής του ιστοριογραφίας<sup>64</sup>, ενώ την εποχή γραφής της ιστορίας του θεάτρου του Λάσκαρη (1938-39) η εικόνα που υπήρχε για το Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο ήταν ατελής και παραμορφωμένη από ανιστόρητες εκτιμήσεις, που υποβίβαζαν την καθαρά θεατρολογική σημασία των κεφαλαίων αυτών.<sup>65</sup> Έκτοτε το θέμα του Μπαρόκ ανέκυψε κυρίως στην περίπτωση του *Ζήνωνα*, ενώ του Ροκοκό στην περίπτωση του χιώτικου *Δαβίδ*,<sup>66</sup> αλλά με ιδιαίτερη επιτακτικότητα στην περίπτωση των δέκα δραματικών έργων του Αιγαιοπελαγίτικου χώρου.<sup>67</sup> Μετά την κριτική έκδοση όλων των κειμένων αυτών<sup>68</sup> έγινε εφικτή και μια υφο-

60. Evangelatos, «Das griechische Theater in Spärenaissance, Barock und Aufklärung», ό.π.

61. A. Tabaki, *Le théâtre neohellénique: genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, διδ. διατρ., Paris, EHESS, 1995, σσ. 172-175.

62. Βλ. παραπάνω.

63. Για το θέατρο βλ. κυρίως Δημ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986 και Α. Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.)*. Μια συγκριτική προσέγγιση, Αθήνα 1993 (Αθήνα 2002).

64. Βλ. Β. Πούχνερ, «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», *Δωδώνη* 9 (1980) 217-242 και στον τόμο: *Ιστορικά του νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 31-55, ιδίως σσ. 35 κ.ε., 38 κ.ε.

65. Βλ. Β. Πούχνερ, «Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 139-158, ιδίως σσ. 139 κ.ε.

66. Αγνώστου Χίου Ποιητή, *Δαβίδ*. Ανέκδοτο διαλογικό στιχούργημα, Ανέυρεση-κριτική έκδοση Θ. Α. Παπαδοπούλου, Αθήνα 1979. Για μια πρώτη ψηλάφηση του υφολογικού προβληματισμού στο θέατρο του 18ου αιώνα βλ. το κεφάλαιο «Η πολύμορφη μετάβαση από το Μπαρόκ στο Διαφωτισμό» στο άρθρο του Β. Πούχνερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και το 19ου αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα», στον τόμο: *Δραματουργικές αναζητήσεις. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1995, σσ. 141-344, ιδίως σσ. 152 κ.ε.

67. Β. Πούχνερ, «Θρησκευτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου και 18ου αιώνα», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 145-168.

68. Μανούσακας - Πούχνερ, ό.π.· Παναγιωτάκης - Πούχνερ, ό.π.· Πούχνερ, *Ηρώδης*, ό.π.· Παπαδόπουλος, *Δαβίδ*, ό.π.· Β. Πούχνερ, «Προσχέδιο θρησκευτικού δράματος αγνώστου Χίου ποιητή για τον Άγιο Ισίδωρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική

λογική διαφοροποίηση μεταξύ τους<sup>69</sup> και μια σύνδεση με την προηγούμενη, σύγχρονη και μεταγενέστερη δραματογραφία, αναδεικνύοντας τα νήματα της παράδοσης στην υφολογία της νεοελληνικής δραματογραφίας.

Ακριβώς αυτό επιχειρείται στο μελέτημα τούτο, με χρονολογική σειρά. Γι' αυτό και οδηγούμαστε, ως αρχή των σχετικών αναζητήσεων, στην *Ερωφίλη*: στοιχεία του πρώιμου Μπαρόκ διέκρινε ο Pecora<sup>70</sup> κυρίως στο γλωσσικό επίπεδο, στη στρυφή γλώσσα με τα πολλά υπερβατά, τους διασκελισμούς, την έντεχνη καθυστέρηση του ρήματος κτλ.,<sup>71</sup> ενώ ο Αλεξίου στη ζοφερή ατμόσφαιρα της υπόθεσης, που αντικαθρεφτίζει το πνευματικό κλίμα της Αντιμεταρρύθμισης.<sup>72</sup> Σ' αυτό θα μπορούσε να προσθέσει κανείς τα θεαματικά στοιχεία που υπάρχουν στο τέλος της Γ' πράξης με τις τρεις «φούριες» από τον Κάτω Κόσμο, που συνοδεύουν τη Σκιά του δολοφονημένου αδελφού του βασιλιά, η οποία εμφανίζεται και στο τέλος του έργου, πάλι από την καταπακτή, πάνω στο πτώμα του σκοτωμένου βασιλιά, για να εκφράσει την ικανοποίησή του.<sup>73</sup> Άλλο θεαματικό στοιχείο είναι η εμφάνιση του Χάρου στην αρχή του έργου.<sup>74</sup> είναι

έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο», *Θησαυρίσματα* 28 (1998) 357-431. Ο «ρόλος» του «Αγίου Γεωργίου» από τις Κυκλάδες δεν έχει εκδοθεί· έκδοση έχει υποσχεθεί από καιρό η Μαρία Πολίτη, αλλά σχετική περιγραφή υπάρχει στο Παναγιωτάκης - Πούχνερ, ό.π., σσ. 123 κ.ε., γιατί, όπως φαίνεται, το έργο έχει παρόμοια δομή με την *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*.

69. W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)* [Österreichische Akademie der Wissenschaft, philosophisch-historische Klasse, Denkschriften 277], Βιέννη 1999, ιδίως σσ. 93-146.

70. Βλ. παραπάνω.

71. Σε αντίθεση με την ψυχολογία των πρωταγωνιστών, που είναι μονοδιάστατη και απλοϊκή υπό μοντέρνους όρους, η στρυφνότητα της ποιητικής γλώσσας, ένδειξη της «λογιότητας» του ποιητή, που προϋποθέτει για τον concettismo της ιταλικής ποίησης του 17ου αιώνα, αποτελεί το βασικό εμπόδιο, γιατί σχεδόν κανένας στίχος της τραγωδίας δεν πέρασε αλώβητος και ατόπιος στην προφορική παράδοση των λαϊκών παραλογών της Κρήτης (βλ. τη συστηματική ανάλυση στο Β. Πούχνερ, «Η Ερωφίλη στη δημόδη παράδοση της Κρήτης», Δραματουργικές παρατηρήσεις στις κρητικές παραλογές της τραγωδίας του Χορτάτση», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 127-190, με δέκα σχεδιαγράμματα).

72. Βλ. παραπάνω.

73. Η κάπως αιφνιδιαστική αυτή εμφάνιση της σκιάς, που λέγει όλο κι όλο τέσσερις στίχους, οδήγησε την Bancroft-Marcus στην υπόθεση πως αυτή η εμφάνιση από την καταπακτή πρέπει να αποτελούσε το τέλος του έργου (R. E. Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis, 16th-century Cretan playwright. A critical study*, διδ. διατρ., Οξφόρδη 1978, σ. 193).

74. Η εμφάνιση δαιμόνων, σκιών και φαντασμάτων από τον Άδη αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο του θεάτρου και της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Βλ. σε επιλογή: G. Ruehle, *Die Träume und Geistererscheinungen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius und ihre Bedeutung für das Problem der Freiheit*, διδ. διατρ., Φρανκφούρτη 1952· F. W. Moorman, «The Pre-Shakespearean Ghost», *The Modern Language Review* 1 (1906) 85-95· του ίδιου,

χαρακτηριστικό πως ο εντυπωσιακός πρόλογός του είχε μια ξεχωριστή έντονη πρόσληψη.<sup>75</sup> Όμως το πιο ισχυρό και χαρακτηριστικό στοιχείο του οπτικού διδασκισμού του Μπαρόκ βρίσκεται στην τελευταία σκηνή της Γ' πράξης, όταν ο βασιλιάς καυχιέται για το ζενίθ της ευτυχίας και της «μπόρεσής» του – το μόνο που του λείπει για την ολοκλήρωσή της είναι ο γάμος της κόρης του, ακριβώς εκείνο το γεγονός που θα προκαλέσει την «πτώση» του στον τροχό της τύχης –, σ' ένα μονόλογο, τον οποίο παρακολουθεί και σχολιάζει η Σκιά του νεκρού αδελφού του, αθέατη από τον βασιλιά, η οποία προλέγει ακριβώς το αντίθετο από τα λεγόμενά του, κάνει έκκληση στον Δία για εκδίκηση και καλεί τον Πλούτωνα να στείλει «φωτιά μεγάλη», για να ανάψουν «μάνητες, πρίκες, βάσανα, κλήματα και θανάτοι»,<sup>76</sup> θα βγουν οι δαίμονες από τον Άδη και θα κάνουν «τραβήγες».<sup>77</sup> Αυτή η σκηνή, όπου η άορατη σκιά του νεκρού διαψεύδει ταυτόχρονα τα λεγόμενα του ζωντανού βασιλιά, είναι χαρακτηριστική για την κοσμοθεωρία του Μπαρόκ, όπου ο άνθρωπος βρίσκεται, όσο ζει, από τη φύση του στην τραγική σφαίρα της πλάνης του «φαίνεσθαι», ενώ στο «είναι» του σοβεί ο θάνατος. Το μεσαιωνικό δίδαγμα «ματαιιότης ματαιοτήτων» που διατυπώνει και μεταδίδει ο Χάρος στον πρόλογο με τρόπο εντυπωσιακό, διασταυρώνεται στην εποχή του Μπαρόκ με την αγάπη για τη ζωή, την εορταστική διάθεση και το πάθος για εξουσία.

Στην τραγωδία *Βασιλεύς ο Ροδολίνος* (γραμμένη γύρω στα 1640, τυπωμένη στα 1647) είναι, κατά τους εκδότες της, η αισθησιακή ατμόσφαιρα και η συσώρευση των πτωμάτων επί σκηνής τα στοιχεία που συνδέουν το έργο με το Μπαρόκ.<sup>78</sup> Σ' αυτά πρέπει να προστεθεί όμως κυρίως ο σχεδόν ψυχοπαθολογικός χαρακτήρας του Ροδολίνου, ο οποίος είναι ενδοστρεφής, αναποφάσιτος, σχεδόν «σχιζοφρενικός»: παρ' ότι στο έργο δεν υπάρχουν εξωτερικοί εχθροί, και τα τέσσερα κύρια πρό-

«Shakespeare's Ghost», αυτ., 192-201· J. I. Cope, *The Theater and the Dream: From Metaphor to Form in Renaissance Drama*, Baltimore 1973 κ.ά.

75. Η οποία συμπεριλαμβάνει και τη ζωγραφική και την προφορική παράδοση (Β. Πούχνερ, «Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 178-196, ιδίως σσ. 183-188 και του ίδιου, «Απηχίσεις της Ερωφίλης στη νεοελληνική λογοτεχνία», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997, σσ. 251-284, ιδίως σσ. 254-263).

76. Γ' 368.

77. «Η αιφνιδιαστική εμφάνιση και εξαφάνιση των δαιμόνων του Κάτω Κόσμου που θορυβούν και τρέχουν διακόπτει κάπως τον συγκρατημένο κινησιακό κώδικα όλου του έργου και εμφανίζεται, όπως γενικά η διπλή εμφάνιση της σκιάς, κάπως απομονωμένα από την υπόλοιπη πλοκή» (Β. Πούχνερ, «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 363-444, ιδίως σ. 373).

78. Βλ. παραπάνω.

σωπα της τραγωδίας αυτοκτονούν.<sup>79</sup> Στο τραγικό «φαινέσθαι» βρίσκεται η βασιλομήτωρ Αννάζια, που ζει με την ψευδαίσθηση του επικείμενου διπλού γάμου των παιδιών της, τη στιγμή που ήδη όλοι είναι νεκροί.

Σε χρονολογική εγγύτητα με την τραγωδία του Ιωάννη Ανδρέα Τρώλου βρίσκονται τα τρία θεατρικά έργα του Μιχαήλ Βεστάρχη: το πρώτο, *Πρόλογος της Υπεραγίας Θεοτόκου*, ένα διαλογικό ποίημα για τα Εισόδια της Θεοτόκου στη μορφή των μεσαιωνικών prophet plays, παραστάθηκε ίσως στις 27 Νοεμβρίου του 1642 στη Χίο,<sup>80</sup> αλλά δεν έχει ακόμα οργανική σχέση με πραγματικό θεατρικό έργο. Το δεύτερο, *Πάθη του Χριστού*, σε έξι σκηνές (ανάμεσα στα 1642 και 1662),<sup>81</sup> όπου εναλλάσσονται πλέον κωμικές και σοβαρές σκηνές, ένα χαρακτηριστικό στοιχείο του Μπαρόκ,<sup>82</sup> δείχνει τον συγγραφέα στον δρόμο προς την απόκτηση δραματολογικής και θεατρικής πείρας, αλλά οπωσδήποτε το τρίτο, για τον Ελεάζαρο και τους Επτά Παίδες Μακκαβαίους (μεταξύ 1642 και 1662),<sup>83</sup> είναι ένα έργο κανονικής έκτασης (1606 πολιτικοί στίχοι) με σκηνική διάρθρωση (όχι σε πράξεις αλλά σε πέντε εκτενέστατες σκηνές),

79. «Ο ζοφερός, στοχαστικός χαρακτήρας του βασιλιά, η εσωτερική του διχογνωμία, η παγερή συμπεριφορά του απέναντι στην ερωμένη του κτλ. δεν βρίσκονται πια στον αστειρισμό του παντοδύναμου έρωτα της αναγεννησιακής φιλοσοφίας, αλλά ανήκουν σαφώς στην ψυχοπαθολογία του ανθρώπου του Μπαρόκ. [...] Η όλη τραγωδία χαρακτηρίζεται από μια τάση στοχασμού, περισυλλογής εις βάρος της πλοκής, ακόμη, φιλοσοφικής εξέτασης πριν από την πράξη. Ο αναποφάσιτος, ενδοστρεφής, σχεδόν 'σχιζοφρενικός' χαρακτήρας του πρωταγωνιστή παρεμποδίζει την αξιοποίηση των πολλών δυνατών και απλών λύσεων του προβλήματός του, που του δημιούργησαν οι απερίσκεπτες πράξεις του παρελθόντος. Ζει σε μια εφιαλτική μοναξιά, στην οποία διαφαίνεται πότε πότε και το υποσυνείδητό του· η ψυχογραφία του είναι αρκετά μοντέρνα, ο "Ροδολίνος" πλησιάζει το 'ψυχοδράμα' του Μπαρόκ. Δεν υπάρχουν εξωτερικοί εχθροί, όλοι αγαπούν όλους, κι όμως όλοι καταστρέφονται. Οι δύο φίλοι δεν συναντιούνται ποτέ, κι όμως ναυαγούν στη σύγκρουσή τους. Σ' αυτόν τον κόσμο των λεπτεπίλεπτων, "διαθλασμένων" χαρακτήρων η μητέρα του βασιλιά, Αννάζια, είναι ο μόνος ευθύγραμμος χαρακτήρας, που ξέρει τι θέλει, ο μόνος πραγματικός αντίπαλος της μοίρας: είναι εκείνη που βρίσκεται περισσότερο στην "ψευδαίσθηση" του προκείμενου διπλού γάμου των παιδιών της, και η "πτώση" της στην πραγματικότητα γίνεται ακόμα τραγικότερη, με το να επιζήσει από όλα τα παιδιά της» (Β. Πούχγερ, «Οι πρώτες νεοελληνικές τραγωδίες», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 45-143, ιδίως σσ.129 κ.ε.).

80. Παπαδόπουλος - Πούχγερ, ό.π., σσ. 106 κ.ε.

81. «Στίχοι πολιτικοί εις διάλογου μέρος εβγαλμένοι και ποιημένοι εις την Ανάστασιν του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού παρά ιερέως Μιχαήλ Βεστάρχου» (Μανούσακας - Πούχγερ, ό.π., σσ. 108-135).

82. Κωμικές είναι οι σκηνές με την κουστωδία και τους Φαρισαίους και Γραμματείς καθώς και τον Πιλάτο πριν και ύστερα από την Ανάσταση· κωμικοί τόνοι υπάρχουν και στην αμφισβήτηση του Ιωάννου και του Πέτρου για το αν η Μαρία Μαγδαληνή πραγματικά έχει δει τον αναστημένο Χριστό.

83. «Στίχοι πολιτικοί εις διάλογου μέρος εβγαλμένοι και ποιημένοι εις τον Ελεάζαρον και τους επτά παίδας τους Μακκαβαίους και της μητρός αυτών μετά της Θυσίας του Αβραάμ και ετέρων παρά ιερέως Μιχαήλ Βεστάρχου» (Μανούσακας - Πούχγερ, ό.π., σσ. 137-199).

έχει ένα ενσωματωμένο ιντερμέδιο της Θυσίας του Αβραάμ (που δεν έχει σχέση με το κρητικό έργο, σκηνή Δ'), πρόλογο και επίλογο, μια αστεία αντιπλοκή με δαίμονες (όπως και στον Δαβίδ) και ένα κωμικό ιντερμέδιο στο τέλος. Το έργο αυτό, που ακολουθεί το τέταρτο απόκρυφο βιβλίο των Μακκαβαίων της Παλαιάς Διαθήκης,<sup>84</sup> μαρτυρεί θεατρική ευαισθησία και υπολογίζει ακόμα και τις αντιδράσεις του κοινού. Πρόκειται για έντονα διδακτική αλλά και συναισθηματική δραματοουργία, που εναλλάσσει ενσυνείδητα τραγικά και κωμικά στοιχεία και δίνει, δίπλα στην έντονα μπαρόκ ρητορικότητα, μια σειρά από θεαματικά στοιχεία, τα οποία κορυφώνονται με το οκταπλό μαρτύριο επί σκηνής, του γηραιού Ελεάζαρου και των επτά παιδών Μακκαβαίων, με ιδιαίτερο σασπένς στα μικρά παιδιά, που προσπαθεί να τα επηρεάσει ο διδάσκαλος του Αντίοχου του Επιφανούς, ο οποίος αναγκάζει τους Εβραίους να θυσιάσουν σε ελληνικές θεότητες. Στον θρήνο της μητέρας τους, που πιάνει τα νεκρά κορμιά και τα μέλη των παιδιών της και πεθαίνει τελικά από τον ψυχικό πόνο της, κάνοντας έκκληση στις «αρχόντισσες» να τη συμπονέσουν και να της συμπαρασταθούν, ακολουθεί το αστείο ιντερμέδιο με τον αστρολόγο-μάγο, ένα είδος γελοίου Φάουστ, ο οποίος χλευάζεται και γελοιοποιείται.<sup>85</sup> Το θρησκευτικό αυτό δράμα, παρά τη διαταραγμένη δραματοουργική του οικονομία, τις ψυχολογικές και ιδεολογικές υπερβολές, τους ατελείωτους ρητορισμούς και τις φορτικές διδαχές, είναι πραγματικά εντυπωσιακό και θεαματικό, και αποβλέπει στη μέθεξη των θεατών, στην ταύτιση με πρόσωπα και καταστάσεις, και στη συναισθηματική κάθαρση, με στόχο να λειτουργήσει ακόμα πιο έντονα ο θρησκευτικός διδακτισμός. Η κωμική αντιπλοκή των διαβόλων λειτουργεί αντιστικτικά προς τα αισθήματα του κοινού, ενώ το παρεμβαλλόμενο ιντερμέδιο της «Θυσίας του Αβραάμ» αναβάλλει το μαρτύριο των παιδών Μακκαβαίων και διδάσκει τη σταθερότητα των παιδιών στην πίστη ακόμα και μπροστά στον θάνατο. Τα αλληπάλληλα μαρτύρια επί σκηνής είναι μοναδικά στην ελληνική δραματοουργία και αποτελούν σε κάθε περίπτωση μια έντονη δοκιμασία για τα νεύρα του κοινού, συνοδευόμενα από τις συγκινητικές παρακλήσεις της μητέρας τους να μείνουν σταθερά στην πίστη τους. Η φρίκη των γεγονότων δεν αναφέρεται με κλασικιστική διακριτικότητα off-stage (όπως στην *Ερωφίλη*) αλλά δείχνεται με κραυγαλέα αμεσότητα σύμφωνα με την τάση της οπτικής εξωστρέφειας του Μπαρόκ επί σκηνής και μπροστά

84. H. Doerrie, *Die Stellung der vier Makkabäerbücher im Kanon der griechischen Bibel*, Göttingen 1937.

85. Βλ. επίσης Β. Πούχνερ, «Τα ιντερμέδια στη νεοελληνική δραματοουργία. Η εξέλιξη της ενδιάμεσης παράστασης», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 2 (1998) 17-26, ιδίως σσ. 22 κ.ε.

στα μάτια των θεατών. Στο σύνολό του το έργο αποτελεί ένα καλειδοσκόπιο έντονα χρωματισμένων εικόνων, φρικαλέων βασανισμών έως θανάτου και αταλάντευτου ηρωισμού και σταθερότητας υπέρ πίστεως, που ταράζει και συγκλονίζει τα συναισθήματα των θεατών· η τραγική κάθαρση διασκεδάζεται στο τέλος (και ήδη μέσα στο έργο με την αντιστικτική κωμική πλοκή των διαβόλων) με το κωμικό ιντερμέδιο. Το δράμα, τοποθετημένο γύρω στα μέσα του 17ου αιώνα, αποτελεί ένα κορυφωμα του κεντρικού Μπαρόκ (high baroque) για τη νεοελληνική δραματουργία,<sup>86</sup> ώσπου τα επόμενα έργα, της χιώτικης δραματουργίας τουλάχιστον, να ξαναχρησιμοποιήσουν πιο κλασικιστικά και διακριτικά μέσα δραματουργικής έκφρασης.

Από ενδοκωδικολογικές ενδείξεις προκύπτει πως τα θρησκευτικά δράματα του Γρηγόριου Κονταράτου και του Γαβριήλ Προσοφά πρέπει να έχουν terminus post quem το 1676, πιθανώς είναι όμως ακόμη πιο νεότερα,<sup>87</sup> οπότε πρέπει να προταχθεί ο *Ζήνων*, ελληνική διασκευή γνωστής λατινικής ιησουιτικής τραγωδίας, που γράφτηκε από Κρητικό, πιθανότατα, στα Επτάνησα και παραστάθηκε στις αρχές του 1683 στη Ζάκυνθο,<sup>88</sup> έργο που δείχνει πολλές συγγένειες με το αιγαιοπελαγίτικο θρησκευτικό θέατρο. Πρόκειται για μια ιστορική Haupt- und Staatsaktion του Μπαρόκ, – ενέχει ωστόσο και επεισόδια από την τραγωδία μαρτύρων με τα θύματα των μηχανορραφιών των συμβασιλέων –, που γνώρισε μέσα στον 17ο αιώνα σημαντική διάδοση με παραστάσεις, εκδόσεις, χειρόγραφα και διασκευές στα ιταλικά, αγγλικά, γερμανικά και ελληνικά.<sup>89</sup> Ο διάλογος εδώ ρέει πιο γοργά απ' ό,τι στις κρητικές τραγωδίες, κυριαρχεί επίσης το θεαματικό στοιχείο όπως και στο τρίτο έργο του Βεστάρχη, υπάρχει η ανάγκη εναλλαγής του σκηνικού χώρου (σκηνές

86. Βλ. και την ανάλυση στον Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater*, ό.π., σσ. 109-116.

87. Μανούσακας - Πούχνερ, ό.π., σσ. 23 κ.ε.

88. Η γλωσσική ανάλυση των εκδοτών Αλεξίου και Αποσκήτη είναι ενδεικτική, αλλά κατηγορηματική στο συμπέρασμά της (Αλεξίου-Αποσκήτη, *Ζήνων*, ό.π., σσ. 83 κ.ε.), και αντικαθιστά την αντίστοιχη παλαιότερη του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου («Χρονολόγηση, τόπος συγγραφής του *Ζήνωνος* και έρευνα για τον ποιητή του», *Θησαυρίσματα* 5 (1968) 177-203, ιδίως σσ. 193 κ.ε.· για κριτική βλ. L. Martini, «Considerazioni e proposte sullo *Zenone*», *Miscellanea* 1, Padova 1978, σσ. 33-51, ιδίως σσ. 37 κ.ε.). Ωστόσο νεότερη έρευνα μπορεί να δείξει, (α) πως η εξάρτηση του έργου από την *Ερωφίλη* είναι ακόμα πιο στενή απ' ό,τι θεωρήθηκε έως τώρα, (β) πως πολλά από τα στοιχεία που θεωρήθηκαν επτανησιακά από τον Ευαγγελάτο υπάρχουν και στην κρητική δραματουργία, και (γ) πως αρκετά από τα στοιχεία που θεωρήθηκαν από τους Αλεξίου-Αποσκήτη ως χαρακτηριστικά για το μικτό ύφος της «κρητοεπτανησιακής» τραγωδίας υπάρχουν επίσης είτε στην κυκλαδική είτε στη χιώτικη δραματουργία του αιγαιοπελαγίτικου θρησκευτικού θεάτρου (Πούχνερ, «Παραλειπόμενα του “*Ζήωνα*”», ό.π., *Ράμπα και παλκοσένικο*, ό.π., ιδίως σσ. 76-87, 87-96).

89. Πούχνερ, «Ο “*Ζήνων*” και το πρότυπό του», ό.π.

εσωτερικού και εξωτερικού χώρου), ενώ η γλώσσα και στιχουργία είναι πιο πρόχειρη απ' ό,τι στις τραγωδίες του Κρητικού θεάτρου, αλλά πιο προσεγμένη από αυτήν του Βεστάρχη. Τα υφολογικά σημάδια του Μπαρόκ είναι έντονα κι εύκολα ανιχνεύσιμα, ακόμα και λόγω του γεγονότος πως το έργο αποτελεί δραματουργικά εύστοχη διασκευή μιας τραγωδίας που θεωρείται πρότυπο για τη δραματουργία του Μπαρόκ.<sup>90</sup> Βέβαια ο έλληνας διασκευαστής πρέπει να ήταν έμπειρος δραματουργός και θεατράνθρωπος, γιατί οι περίπλοκες λατινικές διδασκαλίες έχουν απλοποιηθεί εύστοχα και απόλυτα λειτουργικά.<sup>91</sup> Χαρακτηριστικά στοιχεία του Μπαρόκ, λοιπόν, είναι η έντονη χρήση της μουσικής και του χορού<sup>92</sup> καθώς και σκηνογραφικών ευρημάτων,<sup>93</sup> πραγμάτων γνωστών και από τα ιντερμέδια του Κρητικού θεάτρου.<sup>94</sup> Σε αντίθεση με τις δύο τραγωδίες του Κρητικού θεάτρου, το έργο δεν απολαμβάνεται τόσο ως απαγγελία ποίησης αλλά ως θέαμα μιας θεατρικής παράστασης. Δεν ακολουθεί πια τους αριστοτελικούς κανόνες, αλλά είναι έργο θεατρικότητα, με δράση, βίαιες συγκρούσεις, συναρπαστικές σκηνές, μεγάλες ιστορικές υποθέσεις, συνωμοσίες, εκτελέσεις, υπέρμετρο πάθος, απανθρωπιά, ουράνιες εμφανίσεις, φαντάσματα, ένα έργο αρκετά κοντά στις πρώιμες τραγωδίες του Σαίξπηρ.<sup>95</sup>

Τώρα που έχουν δημοσιευτεί όλα σχεδόν τα γνωστά κείμενα του αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου, αποδεικνύεται και η γειννίαση και συγγένεια της ιστορικής τραγωδίας με τα θρησκευτικά έργα της χιώτικης και

90. Βλ. την εκτενέστατη ανάλυση του J. Zeidler, *Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuiten-Komödie und des Kloster-Dramas*, I, Hamburg 1891, σσ. 34-119 και του W. Flemming, *Die Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge* [Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, 23], Βερολίνο 1923. Τόσο αντιπροσωπευτικό για τη σκηνογραφία και το stage business του ιησουϊτικού θεάτρου του Μπαρόκ θεωρήθηκε το έργο αυτό, ώστε στο εγχειρίδιο του W. H. Mc Cabe, *Introduction to Jesuit theater*, St. Louis 1983, σσ. 280 κ.ε., αναπαράγονται συγκεντρωμένες όλες οι σκηνικές οδηγίες του έργου, ως ένδειξη της έντονης σκηνικής δράσης και της πολυτοπικής σκηνής που απαιτείται.

91. Το επισήμανε πρώτα ο Σπ. Α. Ευαγγελάτος, «Χρονολόγηση, τόπος συγγραφής του “Ζήνωνος” και έρευνα για τον ποιητή του», *Θησαυρίσματα* 5 (1968) 177-203. Βλ. τώρα διεξοδικά Β. Πούχνερ, «Παραλειπόμενα για το “Ζήωνα”», *Θησαυρίσματα* 32 (2002) 167-216, ιδίως σσ. 196-216 (και στον τόμο: *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 59-142, ιδίως σσ. 109-142).

92. Πούχνερ, «Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό θέατρο», ό.π.

93. Βλ. παραπάνω.

94. Βλ. W. Puchner, «Zum Quellenwert der Bühnenanweisungen im neugriechischen Drama bis zur Aufklärung», *Zeitschrift für Balkanologie* 16/2 (1990) 183-216 και του ίδιου, «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο. Α'. Άμεσες σκηνικές οδηγίες», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 363-428 και για τα ιντερμέδια ειδικά σσ. 410-423.

95. Βλ. και Β. Πούχνερ, «Εισαγωγή στα προβλήματα του “Ζήωνα”», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 503-521, ιδίως σ. 521.

κυκλαδικής δραματουργίας, όχι μόνο σε πλήθος από θέματα και μοτίβα, αλλά ακόμα και σε ένα γλωσσικό και υφολογικό επίπεδο.<sup>96</sup> Ωστόσο η κωμική αντιπλοκή των διαβόλων και δαιμόνων φαίνεται πως είναι μια χιώτικη «σπεσιαλιτέ», γιατί εμφανίζεται τόσο στο έργο *Τρεις παιδιά εν καμίνω* όσο και στον *Δαβίδ*. Όπως στο τελευταίο αυτό (αγνώστου συγγραφέα), έτσι και στο θρησκευτικό έργο του Γρηγορίου Κονταράτου, που έχει οκτώ σκηνές, πρόλογο και επίλογο,<sup>97</sup> φανερώνονται ήδη κάποια στοιχεία του παιγνιώδους Ροκοκό: το μικρό χαριτωμένο διαβόλακι, που μιλά πριν από τον πρόλογο και μετά από τον επίλογο και «βρίζει» το κοινό, η κωμική αντιπλοκή των δαιμόνων με τον μικρό και έξυπνο Λεβιάθαν, που κερδίζει πάντα την εύνοια του αυστηρού αρχιδιαβόλου, ακόμη και η κύρια υπόθεση με τον αλαζόνα Ναβουχοδονόσορα, του οποίου τη χρυσή εικόνα πρέπει να προσκυνούν όλοι, και η σταθερότητα των τριών παιδιών που το αρνούνται, ενώ ένας άγγελος τα δροσίζει μέσα στη φωτιά και αυτά ψάλλουν ύμνους, δεν αποπνέει πια το μεταφυσικό άγχος του Μπαρόκ, το μεγαλείο του κακού και το άκρατο των ανθρώπινων παθών. Στους προλόγους δεν εμφανίζονται πια αρχαίες θεότητες, όπως ακόμα στον *Ζήωνα* (στα έργα του Βεστάρχη τους προλόγους εκφωνεί ο ίδιος ο ποιητής), αλλά θρησκευτικές προσωποποιήσεις, όπως η Νηστεία, και στο έργο του Προσοψά ο Φθόνος. Και στο έργο αυτό για τους τρεις παιδιά στην κάμινο παρατηρείται μια πληθώρα εμβόλιμων τραγουδιών και ύμνων σε διάφορα μέτρα, καθώς και έντονη χρήση της μουσικής, όπως στον *Δαβίδ* (είναι περίπου διπλάσιο σε έκταση, ανέρχεται σε 1116 στίχους) ή και στο προσχέδιο του *Αγίου Ισιδώρου*.<sup>98</sup> Σε αντίθεση με το ανοικτό έργο του Βεστάρχη για τον Ελεάζαρο και τους επτά παιδιά Μακκαβαίους, οι *Τρεις παιδιά εν καμίνω* παρουσιάζουν μια σχεδόν κλασικιστική εξισορρόπηση των δραματουργικών μεγεθών, και δείχνουν με την τριπλή πλακίωση της υπόθεσης αρχιτεκτονική καλλιτεχνικότερη από τη γραμμική δομή των επεισοδίων στον Βεστάρχη. Ευκρινέστερο είναι και εδώ το τρίπτυχο Ουρανός / Γη / Κόλαση, που χαρακτηρίζει το θρησκευτικό θέατρο του 17ου αιώνα, ακόμα και η αντίληψη ότι ο άνθρωπος περιβάλλεται από καλές και κακές δυνάμεις, των οποίων είναι έρμαιο· δεν καθορίζει μόνος του την τύχη του αλλά έχει ανάγκη από

96. Πούχγερ, «Παραλειπόμενα στο Ζήωνα», ό.π., ιδίως σσ. 87-96 και 96-109.

97. Ακόμα και στον τίτλο ο Κονταράτος μιμείται τον Βεστάρχη: «Στίχοι πολιτικοί εις διαλόγου μέρος εβγαλμένοι και ποιημένοι εις τους τρεις παίδας παρά Ναβουχοδονόσω βασιλέως βαλθείσιν [sic] εις την κάμινον εν χώρα Βαβυλώνα παρά Γληγορίου διδασκάλου τω Κονταράτω» (Μανούσακας - Πούχγερ, ό.π., σσ. 201-251· για τα λίγα βιογραφικά σσ. 35 κ.ε.).

98. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater*, ό.π., σσ. 116-119.

μεταφυσική βοήθεια και συμπαράσταση. Η φλεγόμενη κάμινος με τα τρία παιδιά και τον άγγελο θα δειχθεί επί σκηνής: η αλλαγή του σκηνικού χώρου επιτυγχάνεται χάρη στο ότι το θαύμα που ακούστηκε πρωτίτερα ως αγγελική ρήση μεταφέρεται μέσα στη σκηνή, για να το θαυμάσει ο ίδιος ο θεατής.

Ακόμα πιο ήρεμο, εξισοροπημένο και κλασικιστικό είναι το πέμπτο έργο της χιώτικης δραματουργίας, το *Δράμα του γεννηθέντος τυφλού του Γαβριήλ Προσοφά*, μαθητή του Βεστάρχη και συνεχιστή του διδακτικού έργου του στη Χίο.<sup>99</sup> Αποτελείται από τρεις πράξεις και δύο συνεχιζόμενα ιντερμέδια (το δεύτερο έχει έκταση πράξης, ενώ το συνολικό έργο φτάνει σχεδόν τους χίλιους στίχους), που εξιστορούν το στοίχημα των τριών σωματοφυλάκων του Δαρείου και την ανοικοδόμηση της Ιερουσαλήμ από τον Ζοροβάβελ, που κερδίζει το στοίχημα. Την αντίστιξη στην κύρια υπόθεση του ολιγοπρόσωπου έργου, που παίρνει ένα θέμα όχι πολύ πρόσφορο για δραματοποίηση, τη θεραπεία του τυφλού από τον Χριστό και την αποβολή του από τη συναγωγή από τους αρχιερείς, την πραγματοποιούν εδώ τα ιντερμέδια, όχι μια κωμική υπόθεση. Η δραματοποίηση ακολουθεί σχεδόν φράση προς φράση τη σχετική περικοπή του Κατά Ιωάννην Ευαγγελίου, στο τέλος των πράξεων υπάρχουν και χωρία που ψάλλονται. Η γλώσσα είναι ζωηρή και παραστατική, η υπόθεση όμως κυλά ήρεμα και ομαλά και αποπνέει μιαν ατμόσφαιρα ιερατικού μεγαλείου. Τίποτε δεν θυμίζει τα ξεσπάσματα πάθους και την έντονη δράση του *Ελεάζαρου και των επτά παιδων Μακκαβαίων* ή του *Ζήνωνα*. Μόνο τα ιντερμέδια είναι κάπως ρητορικά και ακανόνιστα: κατά τα άλλα το έργο χαρακτηρίζεται από μια σχεδόν τέλεια χρήση της δραματικής φόρμας και των δραματουργικών συμβάσεων.<sup>100</sup> Η αφιέρωση «προς τον ευγενέστατον και υψηλότατον κύριον Κάλβον Κορέσιον» αντιγράφει σχεδόν κατά λέξη την αφιέρωση του *Βασιλέα Ροδολίνου*. Η συμμετρική ομαδοποίηση των σκηνικών προσώπων γύρω από τον τυφλό (γείτονες, Γραμματείς και Φαρισαίοι, οι γονείς του), η ομαλή σκηνική οικονομία, τα εξισοροπημένα δραματουργικά μεγέθη, μια σπάνια αρμονία και απουσία υπερβολικής συναισθηματικής έντασης, η ήρεμη και αποστασιοποιημένη ανάδειξη των γεγονότων, που προκαλεί περισσότερο στοχασμό παρά ταύτιση, δείχνουν, πως το ελληνικό Μπαρόκ μπορεί να έχει στη δραματουργία και άλλες διαστάσεις και διαφορετικές αποχρώσεις: από τον Βεστάρχη και τον *Ζήνωνα* οι δρόμοι δεν οδηγούν μόνο

99. «Δράμα περί του γεννηθέντος τυφλού με μίαν ιστορίαν του Δαρείου Βασιλέως υπό Γαβριήλ Προσοφά» (Μανούσακας - Πούχνερ, ό.π., σσ. 253-294 για τη βιογραφία του ιερομονάχου και διδασκάλου Γαβριήλ Προσοφά βλ. σσ. 36 κ.ε.).

100. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater*, ό.π., σσ. 119-122.

στον Κονταράτο, τον Δαβίδ και τον Άγιο Ισίδωρο, δηλαδή από τη στυγνή βία και το τυφλό πάθος προς το παιγνιώδες Ροκοκό, αλλά και προς πιο έλλογες και εξισορροπημένες στρατηγικές αντιμετώπισης των σκηνικών γεγονότων, με τις κλασικίζουσες φόρμες της δραματουργίας του Διαφωτισμού. Άλλωστε Ροκοκό και Διαφωτισμός δεν αποτελούν απόλυτες αντιθέσεις, όπως δείχνουν ο βίος και το έργο του Βολταίρου ή και η φαναριώτικη ποίηση.

Η χρονολογική αβεβαιότητα της συνέχειας των εξελίξεων στη Χίο μας κάνει να στραφούμε πρώτα στα Επτάνησα και ύστερα στις Κυκλάδες, προτού γυρίσουμε στο νησί της μαστίχας. Η ανάμιξη των ειδών, όπως παρουσιάζεται στο κωμικό τέλος της τραγωδίας *Ιφιγένεια* του Κεφαλλονίτη Πέτρου Κατσαίτη (1720), θα ήταν αδιανόητη την εποχή της Αναγέννησης κι αποτελεί συστατικό στοιχείο του Μπαρόκ, αφού θέματα και χαρακτήρες των σκηνών αυτών προέρχονται από την *commedia dell'arte* και τον Μολιέρο.<sup>101</sup> Άλλωστε η ελεύθερη μεθερμηνεία και ανασκευή της αρχαίας ιστορίας και μυθολογίας σχετικά με τον Τρωικό Πόλεμο<sup>102</sup> και η εισαγωγή ενός χριστιανικού-πατριωτικού στοιχείου, που μοιάζει κάπως με τη στράτευση τους έπους *Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ* του Τάσσο και τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*, και κυρίως η προσθήκη του αίσιου τέλους με τον γάμο του Αχιλλέα και της Ιφιγένειας με τη σωτήρια επέμβαση του προφήτη Φενίσε (Φοίνικα), που διαψεύδει τα λεγόμενα του μάντη Χαλκία και αποτρέπει την τελευταία στιγμή τη θυσία της Ιφιγένειας, συνδέουν το έργο σαφώς με το πνεύμα της Αντιμεταρρύθμισης και τη θρησκευτικότητα του 17ου αιώνα. Στον *Θυέστη* (1721) δεν λείπουν και οι αναπροσαρμογές της αρχαίας μυθολογίας των Ατρείδων, αλλά κυρίως είναι το ηθικοδιδασκτικό και κάπως λαϊκό τέλος που οδηγεί μακριά από την τραγωδία της Αναγέννησης και γίνεται εφικτή μόνο λόγω των μικτών εκδοχών της τραγικωμωδίας του 17ου αιώνα.<sup>103</sup> Κατ' αυτόν τον τρόπο η δραματουργία του κεφαλλονίτη ποιητή αποτελεί ένα κράμα από αναγεννησιακή δραματική φόρμα (πρότυπα του Lodovico Dolce), αντιμεταρρυθμιστική ιδεολογία και λειτουργικότητα (κατήχηση, ηθικοδιδασκτισμός,

101. Β. Πούχγερ, «Μολιέρος και Κατσαίτης. Ιχνηλασίες σε μια θαμπή συσχέτιση», *Πόρφυρας* 104 (2002) 167-181 και στον τόμο: *Ράμπα και Παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 143-171.

102. Β. και Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, 2 τόμ., Θεσσαλονίκη 2002, τόμ. Α', σσ. 226-239, όπου βρίσκεται και μια λεπτομερειακή σύγκριση με τα ομώνυμα έργα του Lodovico Dolce, που αποτελούν πρότυπά τους (Ε. Κριαράς, «Τα βασικά ιταλικά πρότυπα των τραγωδιών του Πέτρου Κατσαίτη», *Νέα Εστία* 59 (1961) 169-171).

103. Β. Πούχγερ, «Ο Πέτρος Κατσαίτης και το Κρητικό θέατρο», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, ό.π., σσ. 261-324.

χριστιανική κοσμοθεωρία, απομυθοποίηση των ελλήνων ηρώων της Τροίας, Τρώες ως Ασιάτες και Τούρκοι κτλ.), δραματοουργία του Μπαρόκ και προανακρούσματα διαφωτιστικών αξιών στην πρακτική ρύθμιση προβλημάτων της οικογενειακής ζωής (η χαμένη τιμή της Ελένης και η χαμένη τιμή του Μενέλαου, η δύσκολη θέση της νύφης, ο ζηλιάρης πεθερός κτλ.).

Αλλά η μορφολογική και υφολογική ποικιλία των εκφάνσεων του ελληνικού Μπαρόκ στη δραματοουργία φανερώνεται με τον πιο επιβλητικό τρόπο στην κυκλαδική δραματοουργία, αρχικά με ένα πεντάπρακτο θρησκευτικό έργο άγνωστου συγγραφέα σε πεζό λόγο, στο οποίο δόθηκε λόγω του θέματός του ο τίτλος *Ηρώδης ή Η σφαγή των νηπίων* και το οποίο πρέπει να τοποθετηθεί κάπως αόριστα ανάμεσα στα 1650 και το 1750.<sup>104</sup> Το χριστουγεννιάτικο αυτό έργο, του οποίου ο ακριβής τίτλος δεν είναι γνωστός, γιατί λείπει το πρώτο φύλλο του χειρογράφου,<sup>105</sup> συνδυάζει τα έξαλλα πάθη και τις φοβερές συγκρούσεις του κεντρικού Μπαρόκ (high baroque) με τις γλυκερές αποχρώσεις του Ροκοκό, κυρίως στις σκηνές γύρω από τη φάτνη. Η δαιμονική αντιπλοκή με τις προσωποποιήσεις είναι εδώ όχι αστεία και χαριτωμένη, αλλά πραγματικά απειλητική (Οργή, Ζουλία, Φιλοτιμία, Δαίμων)· δύο από αυτές θα μεταμφιεστούν σε συμβουλάτορες του Ηρώδη, που θα του εμφυσήσουν την ιδέα της βρεφοκτονίας, για να καταστραφεί ο νέος βασιλιάς που μόλις γεννήθηκε και είναι επίφοβος, και τελικά θα του μεταδώσουν και την τρέλα και τη σωματική σήψη· μέσα στο παραλήρημα θα σκοτώσει και τον δικό του γιο, τον Αντίγονο, μαζί με τη μητέρα του Μαριάμνη. Υπάρχουν συνολικά οκτώ διαφορετικές πλοκές, που εξελίσσονται παράλληλα και συμπλέκονται μεταξύ τους· δίπλα στους δαίμονες υπάρχουν και άγγελοι, με όργανα και τραγούδια, μια πληθώρα προσώπων (ποιμένες, παιδιά, αυλικοί, οι τρεις μάγοι, ο Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος, η αγία οικογένεια, στρατιώτες, ο γιατρός κτλ.), με επιβλητικές αγγελικές ρήσεις και φρικτές σκηνές παιδοκτονίας επί σκηνής, έντονα λαϊκά στοιχεία και νατουραλιστικές σκηνές της αποκτήνωσης των στρατιωτών, της παραφροσύνης και του φρικτού τέλους του Ηρώδη. Μολονότι το κείμενο δεν

104. Πούχνερ, «Ηρώδης», ό.π. Βλ. επίσης Β. Πούχνερ, «*Ηρώδης ή Η σφαγή των νηπίων*. Χριστουγεννιάτικο θρησκευτικό δράμα σε πεζό λόγο, στις Κυκλάδες, την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης», στον τόμο: *Δραματουργικές αναζητήσεις. Πέντε θεατρολογικά μελέτηματα*, Αθήνα 1995, σσ. 101-140 και του ίδιου, «*Ιταλικές (και λατινικές) διδασκαλίες σε ελληνικά δραματικά έργα του θρησκευτικού θεάτρου των Ιησουιτών στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο, την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης*», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελέτηματα*, Αθήνα 1997, σσ. 199-230.

105. Βλ. και Πούχνερ, «*Το θρησκευτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου αιώνα*», ό.π., σσ. 164-167.

είναι έμμετρο και πρέπει ίσως να θεωρηθεί το πρώτο γνωστό δραματικό έργο της νεοελληνικής δραματολογίας σε πεζό λόγο, είναι ίσως το πιο συναρπαστικό και επιβλητικό έργο του ελληνικού Μπαρόκ από την άποψη της ψυχοπαθολογίας του πρωταγωνιστή (πολύ περισσότερο από τον Βασιλέα Ροδολίνο, ο οποίος δεν ήταν σκηνικός κακούργος και μαζικός δολοφόνος βρεφών, όπως ο Ηρώδης) και από την άποψη της τραγικής έντασης του θεατή. Για την αναγκαία για το Μπαρόκ αντίστιξη δεν χρησιμοποιούνται εδώ κωμικές αντιπλοκές (η αντιπλοκή των δαιμόνων είναι απαίσια και άκρως απειλητική) ούτε ιντερμέδια, αλλά ο αγνός κόσμος των ποιμένων, η θρησκευτική ευλάβεια των τριών μάγων και η προσήλωση της αγίας οικογένειας στο ιερό καθήκον αντιπαραβάλλονται προς τον εγκληματικό κόσμο του τυραννικού καθεστώτος του Ηρώδη, τους ψεύτικους αυλικούς (δαίμονες) και τους αποκτηνωμένους δήμιους των παιδιών, με τελικά θύματα την ίδια τη βασιλική οικογένεια. Το έργο συνδυάζει διάφορους δραματικούς πυρήνες γύρω από τη γέννηση του Χριστού έως τη σφαγή των νηπίων και τον θάνατο του Ηρώδη του Μέγα. Υπάρχει οπτική εξωστρέφεια και σκηνική θεαματικότητα, έντονες δραματικές συγκρούσεις, ένα υφολογικό κράμα γλώσσας της εκκλησίας και λαϊκής κουβέντας με πολλά *realia* και πλούσιο υβρεολόγιο, αντίστιξη υψηλών και χαμηλών επιπέδων, απόλυτη αντίθεση Καλού και Κακού, εν γένει ένα έντονα χρωματισμό καλειδοσκοπιο από εικόνες σε μια ανοιχτή παρατακτική δομή: όλες οι ψυχολογικές μεταβολές και αποφάσεις συγκεκριμενοποιούνται με αλληγορικές φιγούρες, υπάρχουν έντονα ρητορικά και θεαματικά στοιχεία, παραθέματα της Αγίας Γραφής πλάι σε λαϊκές παροιμίες, ενοράσεις και οράματα, όνειρα και προφητείες, παραφροσύνη, φόβος και φυγή, φρικαλέα σφαγή νεογέννητων επί σκηνής, ο θρήνος των μητέρων με τα πτώματα στην αγκαλιά, σκληρότητα και υποκρισία, αρρώστιες και σωματικές παραμορφώσεις, χλευασμοί και δεήσεις, λεπτομέρειες και αντικείμενα του ποιμενικού βίου, ο ίδιος ο νεογέννητος Χριστός και η αγία οικογένεια επί σκηνής, άγγελοι, ύμνοι, οι τρεις μάγοι με το άστρο μέσα στη νύχτα, η προσκύνηση στο σπήλαιο της γέννησης στη Βηθλεέμ κτλ.<sup>106</sup> Είναι δύσκολο να περιγραφεί με λίγα λόγια το ιδιότροπο αυτό έργο, που με την ασύντακτη και περίεργη γλώσσα του και τις ιταλικές σκηνοθετικές οδηγίες, οι οποίες μαρτυρούν έναν οργανωτή της παράστασης,<sup>107</sup> αποτελεί, δίπλα στον Ζήνωνα και τον Ελεάζαρο και τους επτά παιδιάς Μακκαβαίους το τρίτο κορύφωμα του

106. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater*, ό.π., σσ. 135-146.

107. Βλ. και W. Puchner, «Italienische Bühnenanweisungen in griechischen Jesuitendramen auf den Ägäisinseln zur Zeit der Gegenreformation», *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* 32 (1995) 211-231.

ελληνικού Μπαρόκ στη δραματουργία.

Ένα κλασικό παράδειγμα τραγωδίας μαρτύρων του Μπαρόκ είναι η *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου του 1723 στη Νάξο από πατέρες Ιησουίτες, μαθητές του κολεγίου και διακεκριμένες προσωπικότητες από το καθολικό αρχοντολόι του νησιού.<sup>108</sup> Ο άγνωστος συγγραφέας πρέπει να αναζητηθεί στους κύκλους αυτούς. Ανάμεσα στις πέντε πράξεις υπάρχουν τέσσερα κωμικά ιντερμέδια («διλούδια»), που σχηματίζουν ένα συνεχιζόμενο κωμικό έργο, με τον Κάσσανδρο (υπηρέτη), τον Πολέμαρχο (μπράβο) και τον *dotto*.<sup>109</sup> Η υπόθεση του έργου εξελίσσεται σ' ένα γραμμικό σχήμα γύρω από τα εμπόδια στο μαρτύριο του Αγίου, το οποίο κατά την ιδεολογία του *Märtyrerdrama* του Μπαρόκ δεν είναι ένα τραγικό φινάλε της ζωής του αλλά ένας πνευματικός θρίαμβος, και ο θάνατός του ανάβαση στον ουρανό, η τραγωδία συγχρόνως και τραγικωμωδία. Ο ρυθμός του διαλόγου είναι γοργός, οι ρήσεις σύντομες, οι σκηνές μικρές. Με το πλήθος των προσώπων, χωρισμένων σε Καλούς (Χριστιανούς και Κρυπτοχριστιανούς) και Κακούς (Ρωμαίους ειδωλολάτρες), τις επιβλητικές εμφανίσεις της εξουσίας στην αυλή του αυτοκράτορα Μαξιμιανού, το έργο βρίσκεται πάλι κοντά στην ιστορική *Haupt- und Staatsaktion* όπως ο *Ζήνων*. Ο Δημήτριος αποκαλύπτεται ήδη στο τέλος της πρώτης πράξης ως Χριστιανός, και η όλη υπόθεση διαδραματίζεται κυρίως γύρω από τον Γαληνό, επιστήθιο φίλο του και ανιψιό του αυτοκράτορα, ο οποίος προσπαθεί να μεσολαβήσει, τελικά όμως δεν μπορεί να αποτρέψει το μαρτυρικό τέλος, το οποίο ζητούν και οι δύο πλευρές. Εκείνος είναι ουσιαστικά η μόνη τραγική μορφή του έργου. Υπάρχουν πρόλογοι για κάθε πράξη, καθώς και δύο επιλογοί. Η εκλογή του θέματος από το συναξάριο του Αγίου Δημητρίου εκ μέρους των Ιησουιτών είναι αξιοσημείωτη, γιατί ο Άγιος Δημήτριος δεν τιμάται ιδιαίτερα στην Δύση αλλά στους ορθόδοξους λαούς.<sup>110</sup> υπό το φως αυτό η παράσταση πρέπει να θεωρηθεί ελιγμός της τακτικής του τάγματος για να ενταχθεί χωρίς προβλήματα στην τοπική κοινωνία και να αυξήσει κατ' αυτόν τον τρόπο την αποτελε-

108. Παναγιωτάκης - Πούχνερ, ό.π., για την ταύτιση των ηθοποιών, που αναφέρονται ονομαστικά στο τελευταίο φύλλο του χειρογράφου βλ. Γ. Βαρζελιώτη - Β. Πούχνερ, «Αναστηλώνοντας μια θεατρική παράσταση: η παράσταση του "Αγίου Δημητρίου" στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και οι συντελεστές της», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 3 (2000) 63-122.

109. Μαζί με το γιατρό Λούρο από τον *Φορτουνάτο* ένας από τους πρώτους γιατρούς του ελληνικού δραματολογίου (βλ. Β. Πούχνερ, *Η μορφή του γιατρού στη νεοελληνική δραματουργία*, Αθήνα 2004, σσ. 39 κ.ε.).

110. Βλ. Παναγιωτάκης - Πούχνερ, ό.π., σσ. 25-40 (με όλη τη σχετική βιβλιογραφία).

σματικότητα του προσηλυτιστικού του έργου.<sup>111</sup> Το γεγονός ότι για δύο από τα τέσσερα ιντερμέδια χρησιμοποιούνται μεγάλα τμήματα από σκηνές της κωμωδίας *Κατζούρμπος* του Χορτάτση (δηλαδή αντιγράφονται κατά λέξη και αλλάζουν μόνο σε εκείνα τα σημεία όπου η κρητική διάλεκτος γίνεται δυσνόητη ή η αθυροστομία δεν ταιριάζει πια στο σεβαστό περιβάλλον της μονής είτε η υπόθεση αποκλίνει στις λεπτομέρειες), είναι τεκμήριο μιας νέας μορφής «χρήσεως» της κρητικής παράδοσης στη δραματουργία και ιδιαίτερα των έργων του Χορτάτση: της συνειδητής αναπαραγωγής τμημάτων από δραματικά κείμενα χάρη στο ότι είναι δημοφιλή και έχουν εξασφαλισμένη επιτυχία, σε κάθε περίπτωση δημιουργώντας μια αξιοπαρατήρητη ενδοελληνική παράδοση διακειμενικότητας.<sup>112</sup> Παρά τη γραμμική δομή του έργου και τη συντομία των σκηνών η υπόθεση ακολουθεί εν γένει και ως κάποιιο βαθμό τις κλασικιστικές προδιαγραφές της δραματουργίας (με λίγες εσωτερικές σκηνές όπως στην *Ερωφίλη*), εκπέμπει μιαν ήρεμη και συγκρατημένη ατμόσφαιρα, όπως στο *Δράμα περί του γεννηθέντος τυφλού*, χαρακτηρίζεται από ένα σχεδόν συμμετρικό χειρισμό των δραματουργικών μεγεθών όπως παρατηρείται στους *Τρεις παίδες εν καμίνω*,<sup>113</sup> και είναι οπωσδήποτε έργο ωριμότητας και θεατρικής εμπειρίας, προϊόν μιας παράδοσης θεατρικών παραστάσεων που άρχισε στη Νάξο ήδη από το 1627.<sup>114</sup>

Παρόμοιας υφής πρέπει να ήταν το έργο για το μαρτύριο του Αγίου Γεωργίου, και αυτό από τον χώρο των Κυκλάδων, από το οποίο σώζονται μόνον οι ρήσεις ενός δευτερεύοντος ρόλου, του κρυπτοχριστιανού

111. Αυτό είναι γνωστό από γαλλικό έγγραφο που περιγράφει τη θεατρική παράσταση για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο το 1623 στην Κωνσταντινούπολη (βλ. Β. Πούχνερ, «Θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το 1623 με έργο για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο», *Θησαυρίσματα* 24 (1994) 235-262 και εκτενέστερα με ελληνική μετάφραση του εγγράφου στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 197-250).

112. Αυτό υπάρχει και στη Ραγούζα ανάμεσα στη δραματουργία της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Βλ. Β. Πούχνερ, «Για μια τυπολογία απηχήσεων και χρήσεων του Κρητικού θεάτρου σε δραματικά κείμενα του 17ου και 18ου αιώνα. Μεθοδολογικοί προβληματισμοί γύρω από τις έννοιες “επίδραση” και “διακείμενο” στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο», στον τόμο: *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 30-58 (*Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: «Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα»*, 18-21 Απριλίου 2002, επιμ. Κ. Γεωργακάκη, Αθήνα 2004 (*Παράβασεις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, Παράρτημα: Μελετήματα [3]), σσ. 39-51).

113. Για εμπειριστατωμένη ανάλυση της «Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου» βλ. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater*, ό.π., σσ. 125-135.

114. Βλ. Β. Πούχνερ, «Θεατρολογικά, εκκλησιαστικά και λαογραφικά της παλιάς Νάξου», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997, σσ. 149-198 (με την παλαιότερη βιβλιογραφία).

Ανατόλεου στην αυλή του αυτοκράτορα Διοκλετιανού.<sup>115</sup>

Επιστρέφουμε στη Χίο, για να σταθούμε εν συντομία σε δύο δραματικά έργα, τα οποία ανήκουν πλέον ολοκληρωτικά στο Ροκοκό: στον *Δαβίδ* και σε ένα προσχέδιο θρησκευτικού δράματος για το μαρτύριο του Αγίου Ισίδωρου, προστάτη του νησιού. Και τα δύο έργα ανήκουν υφολογικά πλέον στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα.<sup>116</sup> Στον φραγκοχωιώτικο *Δαβίδ*<sup>117</sup> η χρήση της μουσικής είναι πλέον τόσο έντονη, που το μικρό έργο, σχεδόν ιντερμέδιο, των 629 στίχων πλησιάζει, με τα τραγούδια και τους ύμνους του, καθώς και το μπαλέτο των χαριτωμένων παιδιών-δαιμόνων (που καλύπτει το ένα τρίτο του όλου έργου) με τα τραγουδάκια τους, όλα σε διαφορετικά μέτρα, προς το μουσικό ορατόριο.<sup>118</sup> Τα χαριτωμένα διαβολάκια δίνουν ένα τόνο παιχνιδιού του Ροκοκό, σε αντίστιξη με τη ζοφερή απειλή του Κακού στα έργα του Μπαρόκ, η δραματική φόρμα έχει διαλυθεί σε μια γραμμική σειρά επεισοδίων (άλλωστε το έργο είναι τόσο σύντομο, που δεν επιτρέπει πλέον πιο σύνθετα αρχιτεκτονημένες πλοκές) και η πολυτοπική σκηνή πρέπει να δείξει σαφώς εναλλαγές σκηνικού χώρου.<sup>119</sup>

Στην περίπτωση του δεύτερου από τα έργα που προαναφέρθηκαν, κάτω από τον συμβατικό τίτλο του αντιγραφέα της Βαλλικελλιανής Βιβλιοθήκης του Βατικανού «Σύνθεμα εστί Ρωμαίικον» κρύβεται το προσχέδιο ενός θεατρικού έργου με επτά σκηνές (468 στίχους) για το μαρτύριο του Αγίου Ισίδωρου, προστάτη της Χίου, που φαίνεται πως είχε επίσης, δίπλα στη συμβατική υπόθεση της τραγωδίας μαρτύρων, έντονα στοιχεία του Ροκοκό, που εκφράζονται με βουκολικό λυρισμό σε μορφή πολλών τραγουδιών (σε διάφορα μέτρα), την υπερβολική χρήση αγγέλων, έναν υπερευαίσθητο μελοδραματισμό και μια γλυκερή νοσταλγία για τον μαρτυρικό θάνατο, που σήμερα παραξενεύει. Οι κωμικές δαιμονικές σκηνές δεν είναι επεξεργασμένες· ως έργο πολυπρόσωπο με αποκλειστικά ανδρικούς ρόλους παραπέμπει σε θεατρική παράσταση σε

115. Το έργο δεν έχει εκδοθεί· βλ. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater*, ό.π., σ. 146 και Παναγιωτάκης - Πούχνερ, ό.π., σσ. 123-128.

116. Για τη χρονολόγηση του *Δαβίδ* βλ. Παπαδόπουλος, *Δαβίδ*, ό.π., Πούχνερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί», ό.π., σσ. 158 κ.ε., 188 κ.ε.· Μ. Ν. Ρούσσος-Μηλιδώνης, *Έλληνες Ιησουίτες (1560-1773)*, Αθήνα 1993, σ. 204· Σπ. Α. Ευαγγελάτος, «Φιλολογικές παρατηρήσεις στον “Δαβίδ”», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 1 (1995) 113-122.

117. Έκδοση Παπαδόπουλος, *Δαβίδ*, ό.π.

118. Πούχνερ, «Ιησουιτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου αιώνα. Β'. Η περίπτωση του *Δαβίδ*», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 312-322.

119. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater*, ό.π., σ. 146.

ιησουιτικό κολέγιο.<sup>120</sup>

Γύρω στα μέσα του 18ου αιώνα η κλασικίζουσα δραματουργία του Διαφωτισμού επιβάλλεται από το εξωτερικό με μεταφράσεις και το θρησκευτικό θέατρο της τραγωδίας μαρτύρων εξαφανίζεται, χάνοντας σταδιακά τις οργανωτικές του βάσεις: τα ιησουιτικά σχολεία (διάλυση του τάγματος το 1773) και τον καθολικό πληθυσμό στα νησιά του Αιγαίου. Μόνο στα Επτάνησα η κωμική παράδοση του Μπαρόκ αντιστέκεται ακόμα ως τον Χάση, αλλά, όπως δείχνει το ιντερμέδιο της «Κυρά Λιάς» (1784), τα ηθικοδιδασκτικά μηνύματα των πεφωτισμένων χωρών προελαύνουν κι εκεί, γιατί η γριά μεσίτρια, κλασική μορφή της κρητικής κωμωδίας, ανεπανάληπτη ως κυρά Φροσύνη στην *Πανώρα* του Χορτάτση, ξυλοφορτώνεται στο τέλος ως ανήθικη από τα κορίτσια που προσπαθεί να φέρει στον δρόμο του έρωτα. Ωστόσο ο κόσμος του Ροκοκό δεν εξαφανίζεται αμέσως κι ολότελα, αλλά επιβιώνει υπό άλλη μορφή σε ορισμένες δραματικές μεταφράσεις του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου: π.χ. στη *Μισανθρωπία και Μετάνοια* του August von Kotzebue σε μετάφραση του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη (Βιέννη 1801), που παίζεται το 1803 στα Αμπελάκια, κι όπου η ανάλαφρη ατμόσφαιρα της πολυτελούς ζωής της πόλης στον κόσμο της αριστοκρατίας αντιπαραβάλλεται ήδη προς την ιδέα της απλής ζωής στην επαρχία (Ρουσώ) και την αισθηματική λογοτεχνία του Διαφωτισμού.<sup>121</sup> Ή στην *Πανούργου χήρα* του Carlo Goldoni, που μεταφράζει η Μητιώ Σακελλαρίου στα Ιωάννινα του Αλή Πασά κι εκδίδει το 1818 στη Βιέννη, όπου ο αριστοκρατικός κόσμος, στον οποίο η νέα χήρα δοκιμάζει τους εραστές της για τις αληθινές τους προθέσεις όσον αφορά τον γάμο, έχει και διεθνείς διαστάσεις.<sup>122</sup> Αλλά ουσιαστικά ο κόσμος αυτός των αριστοκρατικών διασκεδάσεων και της μηδενιστικής κοσμοθεωρίας του μελαγχολικού ηδονισμού είναι ξένος προς τη διανόηση της τουρκοκρατούμενης Ελλάδας. Απη-

120. Β. Πούχνερ, «Προσχέδιο θρησκευτικού δράματος», ό.π., και Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater*, ό.π., σσ. 123 κ.ε.

121. Β. Πούχνερ, «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνστ. Κοκκινάκη: τέσσερα δράματα του August von Kotzebue, Βιέννη 1801. Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 6 (2005) 197-306, ιδίως σσ. 218-221.

122. Βλ. τη νέα έκδοση του κειμένου: *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους. Μητιώ Σακελλαρίου: Η ευγνώμων δούλη, Η πανούργου χήρα (1818)· Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου: Φιλάργυρος (1823/24)· Ευανθία Καϊρή: Νικήρατος (1826)*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2003, σσ. 373-538, και στα «Προεισαγωγικά» του Β. Πούχνερ, σσ. 38-64, καθώς και Β. Πούχνερ, *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της Επανάστασης. Μητιώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καϊρή. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκτικό και επαναστατικό δράμα*, Αθήνα 2001, σσ. 28-75.

χήσεις της επιπόλαιας ευπρέπειας του Ροκοκό μπορεί να βρει κανείς πιο εύκολα στον ανακρεοντισμό και στις μισμαγιές των Φαναριωτών, ή και στη χαριτωμένη μυθολογική σάτιρα της *Κωμωδίας του μήλου της έριδος*, που γράφτηκε προεπαναστατικά από άγνωστο συγγραφέα, κι όπου ο αφελής και άπειρος βοσκός της Ίδας Πάρης ξεγυμνώνει τις ματαιόδοξες θεές του Ολύμπου, για να εξετάσει ενδελεχέστερα σε ποια θα δώσει ως πιο όμορφη το χρυσό μήλο που θα οδηγήσει στον όλεθρο του Τρωικού Πολέμου.<sup>123</sup> Αλλά η Γαλλική Επανάσταση που εξαφάνισε τον κόσμο του Ροκοκό – χαρακτηριστική ένδειξη είναι η καθυστερημένη πρόσληψη του Marivaux στην Ελλάδα τον 20ό πλέον αιώνα<sup>124</sup> – και η άμεση πρόσληψη των μηνυμάτων της στην Ελλάδα και όλη τη Βαλκανική δεν άφησε και πολλά περιθώρια για τη συνέχιση του βασικά νιχιλιστικού και αμοραλιστικού αυτού κόσμου, ακόμα και στην κωμική παράδοση: το 1806 μεταφράζεται για πρώτη φορά μια κωμωδία του Βολταίρου στα ελληνικά, *Η Σκώτισσα* (*L'écossaise* 1761), αλλά πέρα από κάποια στοιχεία της αισθηματικής λογοτεχνίας το έργο είναι βαθιά ποτισμένο με ηθικοδιδασκικά μηνύματα περί θυσίας και αρετής.<sup>125</sup>

Έτσι μπορούμε να υποθέσουμε βέβαια πως γύρω στα μέσα του 18ου αιώνα η υφολογική επίδραση του Μπαρόκ και του Ροκοκό έχει ουσιαστικά σταματήσει, με βάση το γεγονός πως οι φορείς των απηχήσεων αυτών στην Ελλάδα, κυρίως το θρησκευτικό θέατρο, χάνουν σταδιακά τις οργανωτικές τους βάσεις. Στις επιβιώσεις τους η αισθηματική λογοτεχνία, που βρίσκεται στην Ελλάδα ευρεία απήχηση, εν μέρει μόνο και κοινωνιολογικά ξετυλίγεται στον ίδιο κόσμο, ενώ ιδεολογικά πρεσβεύει πλέον τις αξίες της αρετής και της οικογένειας της αστικής κοσμοθεωρίας. Ο Διαφωτισμός από τη μια χαλιναγωγεί ορθολογικά τα υπέρμετρα πάθη του Μπαρόκ και τις εξεζητημένες λογοτεχνικές του εκφράσεις, από την

123. Το κείμενο τώρα σε νέα έκδοση στον Β. Πούχνερ, *Μυθολογικές και φιλοσοφικές σάτιρες στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο (αρχές 19ου αιώνα)*. «Κωμωδία του μήλου της έριδος», «Επάνοδος, ήτοι Το φανάρι του Διογένους», Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών 2004, σσ. 103-155.

124. Β. Πούχνερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (19ος-20ός αιώνας)*. Μια πρώτη προσέγγιση, Αθήνα 1999, σσ. 68 κ.ε.

125. Η ελληνική αυτή μετάφραση θα εκδοθεί προσεχώς. Ίσως και δεν είναι απολύτως η πρώτη: ο F. K. Alter μιλάει στον *Allgemeiner Literarischer Anzeiger* του 1798 (Ιαν. 1798, σ. 68) για μια ελληνική μετάφραση της κωμωδίας με τίτλο «*Η καλλιδόνιος, κωμωδία, ποίημα του Βολταίρου μεταφρασθείσα εκ της γαλλικής διαλέκτου εις το ημέτερον κοινόν ιδίωμα*». Την είδηση αυτή δημοσιεύει ο Winckler στο *Magasin Encyclopédique* (IVe année, 1798, τόμ. 6, σσ. 308 κ.ε.). Την πληροφορία αντλεί η Άννα Ταμπάκη (*Le théâtre néohellénique*, ό.π., σ. 340) από μια διατριβή της Σορβόνης: G. Tolia, *La Grèce des Hellénistes. Images de la Grèce moderne dans la presse littéraire parisienne sous le Directoire, le Consulat et l'Empire (1794-1815)*, διδ. διατρ., Université de Paris - Sorbonne, Παρίσι 1992, τόμ. Β', σσ. 610 κ.ε.

άλλη αντιτείνει στον παιγνιώδη μηδενιστικό κόσμο του Ροκοκό την ηθική σοβαρότητα του προοδευτισμού και την ελεγχόμενη δοσολογία του συναίσθηματος στην αισθηματική λογοτεχνία, που μπορεί να συγκινεί αλλά δεν παρασύρει, προκαλεί το διακριτικό δάκρυ αλλά δεν οδηγεί στην ψυχοπαθολογία των ηρώων του Μπαρόκ.

Ωστόσο, κυρίως με την ένταξη του δραματικού *corpus* του αιγαιοπελαγίτικου θρησκευτικού θεάτρου στη νεοελληνική γραμματεία, η υφολογική οντότητα του Μπαρόκ, σε διάφορες αποχρώσεις και διακλαδώσεις έως τον Κλασικισμό και το Ροκοκό, ενισχύεται σημαντικά και παρεμβάλλεται ως σημαντικό κεφάλαιο της αισθητικής εξέλιξης της νεοελληνικής δραματολογίας ανάμεσα στην «Αναγέννηση» του Κρητικού θεάτρου και τον Διαφωτισμό των φαναριώτικων μεταφράσεων της ξένης δραματολογίας.

